ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS
Stockholmer Germanistische Forschungen
76

Stockholm University

Musik in der Prosa von Günter Grass

Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven

Beate Schirrmacher

This is a print on demand publication distributed by Stockholm University Library www.sub.su.se. First issue printed by ineko, Kållered, 2012.

© Beate Schirrmacher and Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2012

ISSN 0491-0893
ISBN 978-91-86071-88-2

Cover Picture:
© Stina Myringer

Publisher: Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2012
Distributor: Stockholm University Library, Sweden

Für Signe, Joel und Rasmus,
die mich immer auf andere
Gedanken gebracht haben

Dank

Es braucht ein Dorf, um Kinder großzuziehen, ähnlich ist es auch mit einer Dissertation, an der so viel mehr Personen beteiligt sind, als es das Titelblatt suggeriert.

Mein Dank gilt an erster Stelle Prof. Dr. Elisabeth Wåghäll Nivre und Prof. Dr. Edgar Platen für die Betreuung meiner Arbeit. Prof. Dr. Elisabeth Wåghäll Nivre war in ihrer offenherzigen Art Doktormutter im wahrsten Sinne, die immer bereit war, offene Fragen, im Gespräch oder per Mail, rasch zu klären und Wege wo möglich zu ebnen; für ihr Verständnis und ihre Geduld in jeglicher Hinsicht bin ich sehr dankbar. Prof. Dr. Edgar Platen danke ich für seine immer hilfreichen Kommentare zu großen und kleinen Fragen der Grass-Forschung und für einen interessanten Gedankenaustausch per Mail. Mein großer Dank geht auch an Dr. Heidrun Führer für die kritische und enthusiastische Auseinandersetzung mit meiner Arbeit im Schlussseminar; ihr erbarmungsloses Nachhaken hat entscheidend zur Verbesserung der Arbeit beigetragen.

Mein Dank geht an alle meine KollegInnen am Institut für Baltistik, Fennistik und Germanistik, in dessen freundlicher Atmosphäre inspiriertes, produktives Arbeiten möglich war. Ein besonderer Dank an alle TeilnehmerInnen des Kolloquiums der Germanistik, die mit ihren Kommentaren zur Verbesserung der Arbeit beigetragen haben, insbesondere aber an meine MitdoktorandInnen, besonders an Dr. Johanna Salomonsson, für das stets offene Ohr im Nachbarzimmer, das an manchen Tagen das Arbeiten erst ermöglichte, an Christine Becker für aufmunternde Freundschaft und Hilfsbereitschaft in sprachlichen, didaktischen und privaten Fragen, an Dr. Corina Löwe für ihre Freundschaft und ihren Optimismus, sowie Dr. Susanne Tienken für alle Unterstützung in der Anfangsphase. Ein Dank an Dr. Linda Karlsson Hammarfeldt, Kerstin Lundström, Barbara Ziegler, die ihr kritisch-ordnendes Auge auf meine ausschweifenden Texte geworfen haben, an Dr. Brigitte Kaute, für ihre nicht leicht zu überzeugende Skepsis, an der ich meine Argumente geschärft habe, an Dr. Louise Forsell, Dr. Annika Johansson und Anna Callenholm für moralische Unterstützung in der Schlussphase. Dr. Barbro Landén danke ich für verständnisvolle und kompente Hilfe in allen Fragen des Unterrichtens.

Ein ganz besonderer Dank an Dr. Axel Englund und Hannah Hinz für hilfreiche und kritische Diskussionen zu musikliterarischen Fragen, sowie an die Teilnehmer der intermedialen Seminare in Växjö und Lund, die die Ent-

wicklung der Methode dieser Arbeit mit Geduld, Interesse und mit konstruktiver Kritik begleitet haben, besonders an Prof. Dr. Lars Elleström für seine Hilfsbereitschaft in intermedialen Fragen. Mein Dank an Dr. Regina Schober für ihre Arbeit, die mir in der Schlussphase als Vorbild vor Augen stand. Dr. Katja Standfuss danke ich für wertvolle Hinweise zur Gegenständlichkeit und sprachlicher Form bei Grass,

Mein Dank auch für die Geduld von Torun Gille West, Judith Anastasiu und Marja Jakonen und die verständnisvolle und kompetente Verwaltung meiner nicht immer unkomplizierten Teilzeitanwesenheit am Institut.

Dank für wiederkehrende Hilfe bei Übersetzungen ins Englische an Dr. Andrew Miller und Dr. Laurence Ibrahimaibo, sowie Jay Lesseing für kompetente Rettung in Problemen in der Literaturverwaltung. Ein Dank an die Bibliothekare der Stockholmer Universitätsbibliothek für ihre ständige Bereitschaft zu Neuanschaffungen, an die Stockholmer Nobelbibliothek, ohne deren Bestand englischsprachige Vorträge zu Günter Grass um einiges schwieriger gewesen wären, und für die freundliche Unsterstütung des Günter-Grass-Medienarchivs in Bremen. Dank der Förderung des Gießener Graduiertenzentrums der Kulturwissenschaften (GCSC) war mir 2007 und 2008 die Teilnahme an der *European Summer School in Cultural Studies* möglich; Stipendien von *Helge Ax:son Johnsons stiftelse*, *Stiftelsen Olle Engkvist byggmästare* und *Hildur Ödlunds donationsstipendium* ermöglichten Konferenzteilnahmen in Großbritannien, Deutschland und Österreich.

Ein herzlicher Dank an alle KorrekturleserInnen, die mir im Kampf gegen Schachtelsätze und Anakoluthe beigestanden haben: Neben meinen MitdoktorandInnen danke ich hierfür Hanna Acke, Petra Frankreich, Anke Gliesche, Jonas und Friederike Gralle, Bea Schramm sowie meinen Schwestern Simone und Anne Schirrmacher, die mich auch seelisch wie praktisch während meiner Promotionszeit unterstützt haben.

Ett särskilt stort tack till Linda Joelsson för entusiastiskt stöd och vänskap och till Carin Gustavsson som alltid fanns i telefonluren när det behövdes. Tack, alla mina underbara grannar i mitt hus, även till er som har flyttat, för stöd och grannskap, barnpassning och vänskap. Tack Camilla och Petri, för att barnen kunde känna sig som hemma hos er. Tack till mina trogna barnvakter, Alva och Esmi, och till Claes och Anna-Lena Lundin som har möjliggjort sammanhängande arbetspass.

Ein unschätzbarer Dank an meine Eltern, Ernst und Brigitte, die mich stets in allen meinen Enscheidungen unterstützt haben, für ihre praktische Hilfestellungen und Einsatzbereitschaft, die mir den Rücken freigehalten haben. Schließlich und endlich gilt ein ganz besonderer Dank meinen Kindern, Signe, Joel und Rasmus, die insbesondere die letzte, intensive Arbeitsphase mit so großem Verständnis wie möglich mitgetragen haben. Durch Eure Selbständigkeit, Eure Aufmunterung und Eure gute Laune habt ihr mir auf Eure Weise mit der Arbeit geholfen und gezeigt, dass auch eine Dissertation nicht die Welt ist.

Inhalt

Dank iv

Inhalt ix

Abkürzungen xi

1 Musik bei Grass – Einleitung 2
1.1 Stand der Forschung 5
1.1.1 Erzähltechnik und Grenzüberschreitung 6
1.1.2 Intermediale Fragestellungen 12
1.1.3 Forschungsanliegen 19

2 Intermedialität und Transmedialität im Kontext von Musik und Literatur 22
2.1 Intermedialität 24
2.1.1 Formen intermedialer Bezüge 26
2.1.2 Funktion und Perspektive intermedialer Bezüge 31
2.2 Medialität, Modalität, Transmedialität 33
2.3 Transmedialität von Musik und Literatur 39
2.4 Idealisierung und Ideologisierung der Musik 48

3 Transmedialität und Intermedialität in Erzählstrukturen bei Grass 58
3.1 Transmediale Gemeinsamkeit mit Musik 58
3.1.1 Sprachrhythmus – Repetitivität und Kontrast 59
3.1.2 Der Zeit-Raum der Vergegenkunft – Simultanität 63
3.1.3 Gegenständlichkeit – Performativität 69
3.2 Intermediale Bezüge zur Musik 73
3.2.1 Thema, Motiv und Leitmotiv 74
3.2.2 Engführung 81
3.2.3 Krebsgang 89

4 *Die Blechtrommel* (1959) 95
4.1 Explizite Musikerwähnungen – verführte und verführende Musik 100
4.2 Die Trommel – Schlagzeug, Werkzeug und Erinnerungsinstrument 109
4.2.1 Explizite Erwähnungen des Trommelns – „Hätte ich nicht meine Trommel“ 109
4.2.3 Transmediale Parallelen zum Trommeln 113
4.3 „Glaube Hoffnung Liebe“ – Kapitel für ein „brüllendes Orchester“ 120
4.3.1 Explizite Musikerwähnungen – „Es war einmal ein Musiker“ 126

4.3.2 Transmediale Parallelen zur Musik 129
4.3.3 Ein Musikmärchen zwischen Rondo und Jazz 140
4.4 Das „Schlußmärchen“ in *Hundejahre* (1963) 145
4.4.1 Explizite Musikerwähnungen – *Götterdämmerung* als ‚Schlussmärchen‘ 147
4.4.2 Transmediale Parallelen zur Musik 149
4.5 Blechtrommeln als „Trümmermusik“ 154

Exkurs: Musik als Gegenentwurf 156

5 *Ein weites Feld* (1995) 163
5.1 Explizite Musikerwähnungen – gegen Musik und Gegenmusik 171
5.1.1. Fonty und Musik – verstaubtes Piano, abgestaubter Plattenspieler 171
5.1.2 Evokative Musikerwähnungen – von Zweistimmigkeit bis Chorstärke 180
5.2 Transmediale Parallelen zur Musik 183
5.2.1 Repetition und Kontrast – Variation in Umkehrung 183
5.2.2 Simultanität – „zweistimmig gesungen“ 193
5.2.3 Performativität – „Er war, was er sagte“ 201
5.3 Vokalpolyphonie 202

6 *Im Krebsgang* (2002) 209
6.1 Explizite Musikerwähnungen – kein „deutsches Requiem“ 214
6.2 Transmediale Parallelen zur Musik 217
6.2.1 Repetition und Kontrast – „Das hört nicht auf“ 217
6.2.2 Simultanität – „grauenhafte Zweistimmigkeit“ 225
6.3 Krebsgang der Vergegenkunft 233

7 Zusammenfassung und Ausblick 243

Svensk sammanfattning 249

Musikglossar 250

Literaturverzeichnis 253
Primärliteratur 253
Günter Grass 253
Günter Grass: Gespräche, Briefe, Reden 253
Weitere Primärliteratur 254
Digitale Quellen 255
Lexika und Nachschlagewerke 256
Sekundärliteratur 257

Abkürzungen

Bt	*Die Blechtrommel* (1959)
KuM	*Katz und Maus* (1961)
Hj	*Hundejahre* (1963)
öb	*örtlich betäubt* (1969)
Tb	*Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972)
Btt	*Der Butt* (1977)
TT	*Das Treffen in Telgte* (1979)
Kg	*Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (1980)
Rt	*Die Rättin* (1986)
Ur	*Unkenrufe* (1992)
WF	*Ein weites Feld* (1995)
MJ	*Mein Jahrhundert* (1999)
FJ	*Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht* (2001)
IK	*Im Krebsgang* (2002)
LT	*Letzte Tänze* (2003)
HZ	*Beim Häuten der Zwiebel* (2006)
Bx	*Die Box* (2008)
GW	*Grimms Wörter* (2010)
EuR I–III	*Essays und Reden. Band I–III. Werkausgabe* (1997)
WA I–X	*Werkausgabe Band 1–10* (1987)

1 Musik bei Grass – Einleitung

> If Johann Sebastian Bach's music may be referred to as 'polyphonic', then Grass's work may be described as 'polythematic'.[1]
>
> Noel Thomas

> Günter Grass […] kommt vom Jazz her.[2]
>
> Joachim Ernst Berendt

Von Anfang an spielt Musik im Werk von Günter Grass eine zentrale Rolle. Bereits *Die Blechtrommel* (1959) trägt ein Musikinstrument im Titel, und für die Hauptfigur Oskar Matzerath ist Trommeln Grundvoraussetzung des Erzählens. In der gesamten *Danziger Trilogie* wird auf Musik Bezug genommen: In der *Blechtrommel* tönt unüberhörbar Oskars Spielzeugtrommel, Joachim Mahlke pfeift in *Katz und Maus* (1961) liturgische Gesänge und spielt in seinem Unterwasserversteck Schallplatten ab (KuM 74f, 77f), *Hundejahre* (1963) schließlich ist auch eine Auseinandersetzung mit dem *Ring des Nibelungen* und Wagners Idee des Gesamtkunstwerks. Auch in anderen Romanen taucht Musik an zentralen Stellen auf: In *Der Butt* (1977) kann Ulla Witzlaff an der Orgel für kurze Zeit alle Konflikte des Romans überspielen (Btt 294ff), in *Das Treffen in Telgte* (1979) verteidigt der Komponist Heinrich Schütz die Bedeutung der Kunst (TT 91), in *Die Rättin* (1986) tauchen rätselhafte Schwärme singender Quallen auf (Rt 248–153). In *Ein weites Feld* (1995) findet eine Hochzeitsfeier ausgerechnet im Musikzimmer der „Offenbach-Stuben" statt (WF 275ff), obwohl doch Brautvater und Hauptperson Fonty behauptet, mit Musik nichts anfangen zu können. Schon im Titel knüpft die Novelle *Im Krebsgang* (2002) an die kontrapunktische Variationsformen des Krebsgangs[3] an.

Die Auseinandersetzung mit Musik in der Prosa von Günter Grass ist das Thema dieser Arbeit. Die Art und Weise, wie Musik in den Texten erwähnt wird, in *Blechtrommel* und *Im Krebsgang* bereits sogar im Titel, lässt auf weitere strukturelle Bezüge zur Musik schließen. Im Folgenden soll erarbei-

---

[1] Noel Thomas: *The Narrative Works of Günter Grass. A Critical Interpretation.* Amsterdam: Benjamins, 1982, 170.

[2] Joachim Ernst Berendt: Nachwort. In: Horst Geldmacher, Günter Grass und Herman Wilson: *O Susanna. Ein Jazzbilderbuch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1959, n.p.

[3] Zu Definitionen der für diese Arbeit wichtigen Musikbegriffe, s.u. Musikglossar S. 250ff.

tet werden, inwiefern musikalische Erwähnungen in *Die Blechtrommel, Ein weites Feld* und *Im Krebsgang* sich mit musikalisch anmutenden Textstrukturen in Verbindung bringen lassen, wie diese sich adäquat beschreiben lassen und was dieser Zusammenhang von Literatur und Musik schließlich zur Interpretation des Textes beitragen kann.

Als Hinweis auf die strukturelle Bedeutung der Musik lassen sich wiederkehrende musikalische Metaphern in der Grass-Forschung verstehen, mit denen das Besondere von Grass' Prosa einzufangen versucht wird. Begriffe wie „Sonatensatz", „Polyphonie" und „Kontrapunkt"[4] sollen Erzählstrukturen erklären, die offensichtlich über den literarischen Rahmen hinaus verweisen. Dennoch ist die Rolle der Musik bei Grass lange nicht untersucht worden, auch dessen Zeit als Waschbrettrhythmiker einer Jazzband wird eher als biographische Anekdote gewertet. Selten wird Grass' Anfängen im Jazz so explizit eine Bedeutung für sein späteres Schaffen zugestanden, wie es Michael Jürgs zumindest für seine Lesungen mit Musik tut:

> Er [Grass] liest scheinbar wie üblich seine Texte, doch getragen von der Perkussion „Baby" Sommers fliegt seine Stimme als Melodie durch den Raum. Muss Grass lange gelernt haben, um es so gut zu können.
>
> Gelernt im klackklackschruppschrupp der auf dem zum Instrument umfunktionierten Waschbrett tanzenden Fingerhüte.[5]

Erst Anselm Weyer dokumentiert 2007 diese kontinuierliche und vielfältige Zusammenarbeit mit Musikern in Lesungen und Vertonungen seiner Texte.[6] Klaus-Jürgen Roehm sieht Musik ebenfalls als eine strukturelle Grundlage für die *Rättin*, die er in das musikalische Spannungsfeld zwischen Fuge und Jazz stellt, dabei möchte Roehm jedoch den Gebrauch von Begriffen wie Polyphonie und Improvisation nur als übertragen verstanden wissen.[7] Zusammen bieten die Ansätze von Weyer und Roehm eine Grundlage, um einer strukturellen Bedeutung der Musik für Grass' Prosa weiter nachzugehen. Dabei wird der Bezug zu musikalischen Strukturen nicht wie bei Roehm lediglich als „einfache Analogien"[8] aufgefasst. Stattdessen soll herausgearbeitet werden, welche Gemeinsamkeiten von Text und Musik einen musikalischen Bezug herstellen und zu welchem Zweck das geschieht. Eine theore-

---

[4] Hanspeter Brode: Von Danzig zur Bundesrepublik. Grass' Bücher *örtlich betäubt* und *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 84; Klaus-Jürgen Roehm: *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass' Rättin.* Frankfurt/Main: Lang, 1993, 83; Christian Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass: Studien zur immanenten Poetik der Romane „Die Blechtrommel" und „Die Rättin"*. Münster: Lit, 1993, 83.

[5] Michael Jürgs: *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters.* München: Bertelsmann. 2002, 71.

[6] Anselm Weyer: *Günter Grass und die Musik*. Frankfurt/Main: Lang, 2007.

[7] Roehm: *Polyphonie und Improvisation,* 2.

[8] Roehm: *Polyphonie und Improvisation,* 2.

tische Grundlage hierzu bietet die Intermedialitätsforschung, in deren Rahmen ‚musikalisch' aufgefasste Strukturen innerhalb eines Textes als Wechselwirkung zwischen den beiden Medien Literatur und Musik beschreibbar werden. Insbesondere die in jüngster Intermedialitätsforschung erkannte Bedeutung transmedialer, also medienübergreifender, Gemeinsamkeiten erweist sich hierbei als anwendbar. Dabei wird im Folgenden eine Methode entwickelt, wie sich die Analyse intermedialer Bezüge zur Musik mit Hilfe einer transmedialen Perspektive durchführen lässt.

Nicht nur die Arbeitsweise des Bildhauers, Graphikers und Schriftstellers Grass ist grenzüberschreitend und wechselt ständig zwischen verschiedenen künstlerischen Ausdrucksweisen; im Folgenden ist zu untersuchen, ob und wie sich die Intermedialität dieser Arbeitsweise auf die Struktur seiner Texte auswirkt. Dabei ist es an der Zeit, der grundlegenden Intermedialität im Gesamtwerk von Günter Grass ausführlich Beachtung zu schenken. So bezieht sich Grass in seinen literarischen Werken ständig auf andere Medien; der Bezug auf Musik ist hierbei eine intermediale Möglichkeit von vielen. Auf weitere intermediale Bezüge, wie etwa zum Bild in *Ein weites Feld*, zur Fotographie wie in *Die Box* (2006), zum Film in *Kopfgeburten* (1980), zum Video in der *Rättin* und zum Internet in der Novelle *Im Krebsgang*, kann im Rahmen dieser Arbeit nur am Rande verwiesen werden. Doch die daraus entstehende grundlegend grenzüberschreitende Ästhetik wird in einer intermedialen Perspektive beschreib- und interpretierbar. Diese Arbeit widmet sich den musikalischen Bezügen, weil ihre implizite Hervorhebung von repetitiver Struktur, Vielstimmigkeit und Performativität für Grass' Prosa generell von Bedeutung ist. Besonders wird dies daran deutlich, wenn musikalisch konnotierte Begriffe wie „Engführung" und „Krebsgang" von Grass in poetologischen Kontexten verwendet werden.

Die Untersuchung intermedialer Bezüge zur Musik kann deshalb dazu beitragen, oft kritisierte, als problematisch oder als „interpretationsfeindlich"[9] empfundene Merkmale in Günter Grass' Prosa, wie angebliches Überborden, als störend empfundene Repetitivität oder opake Handlung,[10] sinnvoll und nachvollziehbar zu machen. Ein Zusammenhang zwischen Opakizität und intermedialen Bezügen zur Musik ist wiederholt festgestellt worden.[11] Gerade eine sperrige Sprache, so Northrop Frye, kann auf einen Bezug zur Musik verweisen, da sie sich an anderen Organisationsprinzipien als der

---

[9] Klaus Wagenbach: Günter Graß. In: Klaus Nonnemann (Hg.): *Schriftsteller der Gegenwart*. Olten: Walter, 1963, 120.

[10] Vladimir Kafka verweist auf wiederkehrende Klagen über eine angeblich „uferlose, nicht zu bewältigende, eigensinnig auf jede Komposition verzichtende erzählerische Phantasie" bei Grass. Vladimir Kafka: Oskars Kosmos (1969). In: Daniela Hermes und Volker Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland*. Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990, 47.

[11] Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality.* Amsterdam: Rodopi, 1999, 75.

Logik orientiert.[12] Inwiefern das auf Grass' wortreiche, mal überschwängliche, aber auch immer wieder bewusst den Lesefluss hindernde Sprache zutrifft, wird zu untersuchen sein. Doch besonders Texte und Passagen, die sich von der Handlung her nicht völlig erschließen lassen, legen nahe, dass die Bedeutung der Struktur zur Interpretation hinzugezogen werden muss. Durch eine stärkere Beachtung und Semantisierung der Struktur öffnen sich Berührungspunkte zur Musik.

1.1 Stand der Forschung

Volker Neuhaus hat immer wieder die Bedeutung von Günter Grass zwischen Bild und Wort wechselnden Arbeitsweise besonders herausgestrichen und auf Konsequenzen für sein literarisches Werk hingewiesen.[13] Dennoch bleibt in der Forschung Grass' bildkünstlerische Arbeit lange recht unsichtbar. Ebenso sind Erzählstrukturen eher ein Randthema,[14] was auch mehrfach beklagt wird.[15] Anfangs verstellte wohl das Klischee des „urwüchsigen Erzähltalents"[16] den Blick auf die Struktur der Romane. Auch erschienen andere Blickwinkel vorrangig. Die Schilderung der Zeitgeschichte[17] oder das Verhältnis von Politik und Literatur[18] reizte mehr bei einem Schriftsteller,

---

[12] Northrop Frye: Lexis and Melos. In: Steven Paul Scher (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1984, 171.

[13] Volker Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass.* München: dtv, 1998, 53–62 u. 133–142; Volker Neuhaus: „Zaubern auf weißem Papier" – Notizen zum bildenden Künstler Günter Grass. In: Jürgen Wertheimer et al (Hg.): *Günter Grass: Wort und Bild – Tübinger Poetik-Vorlesung & Materialien*. Tübingen: Konkursbuch, 1999, 70–74. Ein chronologischer Überblick über den Wechsel der Arbeitsphasen findet sich bei Volker Neuhaus: „Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?" Zum Verhältnis von dichterischem und bildkünstlerischem Werk bei Günter Grass. In: Marion Brandt, Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*. Sopot: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2007, 224.

[14] Volker Neuhaus: *Günter Grass*. Stuttgart: Metzler, 1993[2] und Siegfried Mews: *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*. Rochester, NY: Camdon House, 2008 bieten jedoch einen unerlässlichen und wertvollen Einstieg in den imposanten Umfang der Grass-Forschung.

[15] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 6; Thomas Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen". Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass.* Frankfurt/Main: Lang, 1995, 21.

[16] Wilhelm Johannes Schwarz: *Der Erzähler Günter Grass.* Bern: Francke, 1969, 58f.

[17] s.u.a. Jürgen Rothenberg: *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung. Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks*. Heidelberg: Winter, 1976; André Fischer: *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski*. München: Fink, 1992; Andreas Martin Widmann: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr.* Heidelberg: Winter, 2009.

[18] Manfred Durzak: Fiktion und Gesellschaftsanalyse. Die Romane von Günter Grass. In: *Der deutsche Roman der Gegenwart.* Stuttgart: Kohlhammer, 1971, 108–173; Gertrude Cepl-

der „die heiligste aller Barrieren überschritten hat: Die Grenze, die einen deutschen Schriftsteller von der Politik trennt“.[19] Schließlich bietet auch die immer wieder kontroverse Rezeption seiner Werke genügend Material für weitere Studien.[20]

In jüngerer Zeit ermöglicht jedoch das wachsende Interesse an grenzüberschreitenden und interdisziplinären Fragen einen Zugang zu vormals unbeachteten Aspekten bei Grass. Eine davon ist das erwachende Interesse an der Intermedialität seines Werkes. Der folgende Forschungsüberblick setzt seinen Schwerpunkt auf Studien, die sich explizit mit Erzählstrukturen und intermedialen Themen bei Grass auseinandersetzen. Dabei werden auch wiederkehrende Probleme in deren Erörterung deutlich, die die zögerliche Erschließung dieses Forschungsgebiets mit erklären können.

1.1.1 Erzähltechnik und Grenzüberschreitung

Weder die formale Besonderheit der Prosa von Günter Grass noch ihr intermedialer Charakter bleiben in Literaturkritik und -wissenschaft völlig unbemerkt. Grass’ Erzählstrukturen provozieren in ihrer Beschreibung immer wieder intermediale Bezüge.[21] Bereits bei Erscheinen der *Blechtrommel* preist der Schriftstellerkollege Enzensberger den „rhythmischen Furor“, den er durch weitere musikalische Bezüge verdeutlicht:

> Dieser rasende Artist macht immer neue formale Erfindungen, komponiert im ersten Kapitel ein syntaktisches Ballett, im sechzehnten ein ergreifendes Fugato, nimmt hier die Form der Litanei auf, verklammert dort den Bau der Erzählung mit rondoartigen Reprisen, […].[22]

Kaufmann: *Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik.* Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975; Ann L. Mason: *The Skeptical Muse. A Study of Günter Grass’s Conception of the Artist.* Bern: Lang, 1974; Ann L. Mason: The Artist and Politics in Günter Grass’s *Aus dem Tagebuch einer Schnecke.* In: Patrick O’Neill (Hg.): *Critical Essays on Günter Grass.* Boston: Hall, 1987, 159–174.

[19] o. A.: Der Zahnarztstuhl als Allegorie des Lebens. *Time* 13. 04. 1970. In: Hermes und Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland*, 56.

[20] Oskar Negt (Hg.): *Der Fall Fonty: „Ein weites Feld“ von Günter Grass im Spiegel der Kritik.* Göttingen: Steidl, 1996; Dirk Frank: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass’ *Ein weites Feld* im Literaturbetrieb. In: Andreas Erb (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, 72–96; Britta Gries: *Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen.* Marburg: Tectum, 2008.

[21] Das wird in den separaten Forschungsüberblicken zu den in dieser Arbeit behandelten Werken in den jeweiligen Analysekapiteln noch deutlicher werden.

[22] Hans Magnus Enzensberger: Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt (1959). In: *Einzelheiten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1962, 226. Auch Grass verweist auf die Tanzbarkeit des ersten Kapitels der *Blechtrommel*. Günter Grass und Klaus Stallbaum: „Der vitale und vulgäre Wunsch, Künstler zu werden“ – ein Gespräch. In: Volker Neuhaus und Daniela Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie“ von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991, 26.

Doch die „formalen Erfindungen“ bereiten immer wieder Einordnungsprobleme. Wilhelm Schwarz widmet seiner Studie zu Grass zwar ein ganzes Kapitel Form und Sprache, allerdings nur, um feststellen zu können, dass eine mangelnde „maßvolle Form das eigentliche zentrale Problem“[23] in Grass’ Prosa darstelle. Klaus Wagenbach hebt dagegen früh die Bedeutung der Form für Grass’ Prosa hervor. Indem er den Sprachrhythmus, die Selbständigkeit der Objekte und die eigenwillige Zeitstruktur thematisiert,[24] spricht er in seinem kurzen Artikel bereits entscheidende strukturelle Elemente der Prosa von Günter Grass an.

Es dauert jedoch, bis Wagenbachs knappe Hinweise auf die Bedeutung der Form aufgegriffen werden. Enzensberger schien mit seiner Prophezeiung recht zu behalten, dass „Rezensenten und Philologen mindestens ein Jahrzehnt lang zu würgen haben, bis [die Blechtrommel] reif zur Kanonisation“[25] sei. Georg Just stellt in seiner Untersuchung der Appellstruktur der *Blechtrommel* erstmals deren Form und Struktur in den Fokus, hebt dabei unter anderem die Verfremdungsmechanismen in der Erzählerfigur und die Gegenständlichkeit in der Darstellung hervor.[26] John Reddick weist kurz darauf erstmal auf die übergreifende thematische Repetitivität in Grass’ Prosa hin. Er belegt die Einheit der *Danziger Trilogie* auch mit dem Hinweis auf übergreifende Erzählstrukturen, die Bedeutung von Kreisläufen und werkübergreifenden Motive.[27] Frank Richter knüpft in der besonderen Rolle der Erzählerfiguren, Verfremdungseffekten und in der Bedeutung der Gegenstände bei Grass an Justs Ergebnisse an und erweitert sie im Kontext der gesamten *Danziger Trilogie*. Er arbeitet auch heraus, wie sich die besondere Form von Antithetik bei Grass nicht als Dialektik begreifen lässt.[28] Besonders aber stellt er heraus, dass die auf den ersten Blick lose aneinandergereihten Episoden durch eine repetitive Struktur verbunden werden. Die Bedeutung repetitiver Strukturen auf jedem Textniveau kommt auch immer wieder in Michael Harscheidts Detailstudie zu *Hundejahre* zum Ausdruck.[29]

---

[23] Schwarz: *Der Erzähler Günter Grass*, 59.

[24] Dabei findet er besonders „syntaktische Fügung, Perspektive, Behandlung der Zeit“ erwähnenswert. Wagenbach: *Günter Graß*, 122.

[25] Enzensberger: *Wilhelm Meister*, 221.

[26] Just urteilt scharf und sehr pauschal über seine Vorgänger, bislang sei „viel Geschwätz, aber wenige wissenschaftlich brauchbare Aussagen“ veröffentlicht worden. Georg Just: *Darstellung und Appell in der „Blechtrommel“ von Günter Grass: Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972, 1.

[27] John Reddick: *The „Danzig Trilogy“ of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years.* London: Secker & Warburg, 1975, 290.

[28] Frank Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass*. Bonn: Bouvier, 1977, 83–93. Versuche, Kontraste und Gegensätze innerhalb einer dialektischen Struktur zu verstehen, weist bereits Just zurück. Just: *Darstellung und Appell,* 205–208.

[29] Michael Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott bei Günter Grass. Der „phantastische Realismus“ in den „Hundejahren“*. Bonn: Bouvier, 1975. So verdankt die Forschung Harscheidt viele Detailhinweise zu Zahlenmystik, Rhetorik, Heidegger-Zitaten, Liturgie sowie den generellen

Immer wieder kommt die Grass-Forschung auf die Darstellung der Gegenstände in Grass' Prosa zurück, deren Art der Bedeutungsaufladung sich nicht ohne weiteres als Symbol verstehen lässt. Die Verweigerung einer Innenperspektive führt hier zu einer Darstellung innerer und unanschaulicher Vorgänge durch äußere Vorgänge. Die dabei entstehende Selbständigkeit der Dinge als „objektive Korrelate" erinnert Just an mythischen Animismus.[30] In seiner Beschreibung der „Objektherrschaft" stellt Richter die sinnliche Hervorhebung der beschriebenen Gegenstände heraus.[31] Was im Kontext der Literatur überraschend wirkt, findet erst unter Einbezug von Grass' bildkünstlerischer Arbeit einen Zusammenhang in der Gegenständlichkeit, die im Zeichnen wie im Schreiben umgesetzt wird (1.1.2).

Auch Renate Gerstenberg geht von einem hohen Formbewusstsein des Autors Grass aus, das sich „trotz der gebrochenen Perspektive, des interuptiven [sic!] Erzählstils und der heterogenen Struktur" bemerkbar mache.[32] Ähnlich wie bei Richters Episodik findet sich erneut der Gegensatz einer postulierten strengen Form bei gleichzeitig offener, loser Struktur. Neben der Rolle des Erzählers und der „Logik der Dingwelt"[33] hebt Gerstenberg die Behandlung der Zeit hervor, dass beispielsweise immer wieder „zwei verschiedene Zeitstufen ständig gleichzeitig auf der fiktiven Erzählebene" gegenwärtig gehalten werden.[34] Trotz vieler hilfreicher Einzelbeobachtungen (so weist Gerstenberg bereits auf intermediale Bezüge zum Film hin), vermag sie die Struktur der Texte lediglich als ein „System zusammenhängender Idiomatismen"[35] zu beschreiben. Dieses Muster wiederholt sich in der Forschung zu Erzählstrukturen bei Grass. Übergreifende, konstruktive Beobachtungen finden sich immer wieder mit eher vagen Analyseergebnissen verknüpft.

Die Gegenständlichkeit und Repetitivität der Prosa von Günter Grass sowie ihr besonderes Verhältnis zur Zeit sind also schon früh erkannt und erwähnt worden, scheinen jedoch der literaturwissenschaftlich gängigen Begrifflichkeit zu entgleiten. Die Bedeutungsaufladung der Objekte ist mit Begriffen wie Symbol oder Metapher nicht einzufangen, antithetische Strukturen verbleiben unaufgelöst, auf repetitive Strukturen und Formbewusstsein wird hingewiesen, die sich gleichzeitig in einem (kontrastiven) Zusammenhang mit einer episodischen, offenen Handlung befinden.

Nachweis der sorgfältigen Strukturierungen selbst auf Mikroniveau. Allerdings gelingt ihm dabei, so Neuhaus, keine „akzentuierende Gewichtung". Neuhaus: *Günter Grass*, 97.

[30] Just: *Darstellung und Appell*, 118. Diese Beobachtung veranlasst Wagenbach zu seiner oft zitierten Feststellung: „Die Dinge bleiben unter sich". Wagenbach: Günter Graß, 124.

[31] Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit,* insb. 76–82.

[32] Renate Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass.* Heidelberg: Winter, 1980, 79.

[33] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 172–179.

[34] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 42.

[35] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 79.

Bestimmte Aspekte der Erzählstruktur, für die Analysewerkzeuge bereits existieren, finden sich besser ausgeleuchtet. Jochen Rohlfs verweist bereits früh auf die grundlegende Unzuverlässigkeit der Erzähler.[36] Neuhaus bemerkt hierzu ausdrücklich: „Durch diese von Grass ausnahmslos verwandte Form der ‚Rollenprosa' kommen wir […] nie durch die Rollen hindurch zur Sicht des Autors, können nie sein Sprachrohr dingfest machen".[37] Allerdings beklagt Christian Auffenberg, dass „Aspekte des Vorgangs, der Struktur und der Technik des Erzählens"[38] selten berücksichtigt werden. Auffenberg selbst interessieren allerdings Erzähltechnik und -vorgang hauptsächlich in Hinblick auf metafiktive Elemente und ästhetische Selbstreflexion.[39] Die Frage nach der Ästhetik in Grass' Werk wird immer wieder angegangen, insbesondere in der Analyse der *Blechtrommel* als Künstlerroman.[40] Dabei zeigt Klaus von Schilling, der in seiner Studie zum artistischen Erzählen in der *Blechtrommel* auch die repetitive Struktur berücksichtigt, dass Handlung und Form aufs engste miteinander verknüpft sind. So kann er nachweisen, wie der dritte, oftmals kritisierte Teil der *Blechtrommel* eine repetitive Steigerung der beiden ersten Teile darstellt.[41] Hier zeigt sich bereits, wie notwendig die Berücksichtigung der Struktur für das Verständnis des Inhalts ist.

Obwohl in der Forschungsliteratur „bemerkenswert häufig die konstitutive Bedeutung der Sprache" herausgestellt werde, bemerkt auch Thomas Angenendt, dass die „Zahl systematisch angelegter Ansätze zur Erforschung von Grass' Sprache verschwindend gering" sei.[42] Angenendts ausführlich Stiluntersuchung im *Tagebuch einer Schnecke* belegt noch deutlicher, in welch hohem Grade Form und Inhalt in Grass' Prosa einander bedingen: „Grass verwendet selbst in umfangreichen Romanen bis ins kleinste Detail hinein sprachliche Mittel mit großer Genauigkeit und konstruiert sehr bewusst im Hinblick auf inhaltliche Funktionen hin".[43] Ob in der Verwendung graphischer Mittel, dem rhythmischen Wechsel zwischen Satzperioden und

---

[36] Jochen Rohlfs: Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei Günter Grass. *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 51–59; Beate Schirrmacher: Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers. Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel. In: Marion Gymnich et al. (Hg.): *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self.* Tübingen: Francke, 2008, 119–128; Susanne Schröder untersucht die Rolle der Erzählerfiguren als Mittler zwischen Autor und Leser. Schröder: *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' „Danziger Trilogie"*. Frankfurt/Main: Lang, 1986, 145.

[37] Neuhaus: *Günter Grass,* 1f. Dies gilt auch für das von Grass verwendete „fiktionale Ich".

[38] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 6.

[39] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 160.

[40] Mason: *The Skeptical Muse*; Silke Jendrowiak: *Günter Grass und die „Hybris" des Kleinbürgers*. Heidelberg: Winter, 1979; Klaus Stallbaum: *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass*. Köln: Lingen, 1989.

[41] Klaus von Schilling: *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' „Danziger Trilogie"*. Bielefeld: Aisthesis, 2002, 58–72. Kritik am 3. Teil der Blechtrommel u. a. bei Enzensberger: Wilhelm Meister, 225.

[42] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, 21.

[43] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, 15.

kurzen Sätzen oder in der bewussten Verwendung unterschiedlicher Ellipsen, auch der Stil wird für die konkrete sprachliche Umsetzung des Gesagten verwendet.

Grenzüberschreitung

Die Tatsache, dass Grass' künstlerisches Verständnis ständige Grenzüberschreitung mit einschließt, wurde in der Forschung erst allmählich erkannt. Für die vorliegende Arbeit konstruktive Ansätze bieten deshalb auch Arbeiten, die den Aspekt der Grenzüberschreitung auf unterschiedliche Weise hervorheben. Die Grenzüberschreitung als Perspektivenerweiterung sieht Edgar Platen als eine wiederkehrende Grundstruktur im Werk von Günter Grass. So wird die Wirklichkeit um Traum und Phantasie erweitert, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft um eine vierte Zeit der Vergegenkunft. Insbesondere dem Konzept der Vergegenkunft geht Platen erstmals genauer nach und weist dabei sowohl auf dessen ethische Verankerung in einem Schreiben nach Auschwitz hin, als auch auf seine Umsetzung in unterschiedlichen Werken (3.1.3).[44] Auch Erinnern von Geschichte erscheint erst in der Kombination mit dem Erfinden der Fiktion produktiv.[45] So lässt sich die Schilderung der Wendezeit in *Ein weites Feld* im erweiterten Kontext deutscher Geschichte besser begreifen.[46] Grenzüberschreitung ist auch die Erweiterung der Erzähler-Rolle. Mit einem autornahen aber dennoch fiktiven Erzähler-Ich experimentiert Grass seit dem *Tagebuch einer Schnecke*.[47] Die

---

[44] Edgar Platen: Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft auf das technisch Machbare und Günter Grass' Poesie der erweiterten Wirklichkeit in der „Rättin". In: Edgar Platen: *Poesie & Technik. Interpretationen zum Fragehorizont.* Frankfurt/Main: Lang, 1997, 37–75.

[45] Edgar Platen: *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik.* Tübingen: Francke, 2001; Edgar Platen: Kein „Danach" und kein „Anderswo". Literatur mit Auschwitz; Bemerkungen zur ethischen Dimension literarischen Erinnerns und Darstellens (am Beispiel von Günter Grass' „Ein weites Feld"). In: Edgar Platen (Hg.): *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Band 1.* München: iudicium, 2000, 130–145.

[46] Edgar Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte. Einige Voraussetzungen der epischen Geschichtsdarstellung in Günter Grass' „Ein weites Feld". Literatur für Leser 22, 2/1999, 112–125. Zur Geschichtsdarstellung in *Ein weites Feld* vgl. Julian Preece: „According to his inner geography, the Spree flowed into the Rhône". *Too Far Afield* and France. In: Rebecca Braun und Frank Brunssen (Hg.): *Changing the Nation. Günter Grass in International Perspective*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 81–93.

[47] Besonders die zunehmende Erforschung autobiographischen Schreibens ermöglicht es, mit dem fiktionalen, erweiterten Ich bei Grass konstruktiv umzugehen. Edgar Platen: Zeitgenossenschaft zwischen erinnerter und erfundener Teilnahme. Grenzen der Erinnerung und Versuche ihrer Überschreitung bei Günter Grass (mit einem Exkurs zum *Beim Häuten der Zwiebel*). In: Christoph Parry (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2*. München: iudicium, 2007, 130–140; Edgar Platen: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen". Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' „Mein Jahrhundert". In: Ulrich Breuer (Hg.): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1.*

Produktivität der Grenzüberschreitung bringt auch Per Øhrgaard zum Ausdruck, wenn er in seiner Überblicksstudie das für Grass besondere Verhältnis der Grenzüberschreitung zwischen Zeit und Raum zum Zeitraum der Vergegenkunft, von Kunst und Politik und von Fiktion und Wirklichkeit besonders hervorhebt.[48]

Insbesondere am Beispiel der *Rättin* zeigt Platen, wie Grass einen auf technische Machbarkeit und Rationalismus verkürzten Aufklärungsbegriff wieder erweitert. Aufklärung steht bei Grass nicht nur für rationale Vernunft, sondern schließt Fiktion, Märchen, das Unfertige und Krumme mit ein.[49]

Die Verbindung zur europäischen Aufklärung wird auch im Gespräch mit Harro Zimmermann deutlich, wo das Werk von Günter Grass im Kontext einer grenzüberschreitenden europäischen Romantradition behandelt wird, in der Grass sich selbst wiederholt verortet hat.[50] Das literarische Werk von Günter Grass, so hat es Salman Rushdie schon lange gesehen,[51] ist Beispiel einer Migrationsliteratur,[52] für die die geographische nur eine der zu überschreitenden Grenzen ist.

Auch das wachsendende Interesse an Erinnerungsdiskursen und kulturellem Gedächtnis hat neue Perspektiven auf das Werk von Günter Grass eröffnet. Statt der Darstellung von Zeitgeschichte, wie in der frühen Grass-Forschung, interessiert nun die Gestaltung von Erinnerung. Dies bringt in vielen Fällen eine eingehendere Berücksichtigung der Form des Erzählens mit sich, darunter auch vermehrte Hinweise auf intermediale Bezüge.[53]

München: iudicium, 2006, 291–305; s.a. Manfred Jurgensen: „Das allzeitig fiktionale Ich". Günter Grass' *Der Butt*. In: *Erzählformen des fiktionalen Ich*. Bern: Francke, 1980, 121–144.

[48] Per Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*. Wien: Zsolnay, 2005.

[49] Platen: Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft, 68; s.a. Günter Grass und Harro Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche.* Göttingen: Steidl, 1999, 48–53.

[50] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 39 und 53. Gerd Labroisse und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Günter Grass: ein europäischer Autor?* Amsterdam: Rodopi, 1992; Eberhard Lämmert: Phantastisch inszenierte Zeitgeschichte. „Hundejahre" von Günter Grass in einer europäischen Tradition. In: *Respekt vor den Poeten.* Göttingen: Wallstein, 2009, 266–283.

[51] Salman Rushdie: Ein Reisender über Grenzen im Ich und in der Zeit. In: Hermes und Neuhaus (Hg.). *Günter Grass im Ausland*, 174–180.

[52] Søren Frank: *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, 9; Monika Kucner (Hg.): *Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität. Keine Kultur kann auf Dauer von eigener Substanz leben*. Fernwald: Litblockin, 2010.

[53] Michael Paaß: *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*. Bielefeld: Aisthesis, 2009.

1.1.2 Intermediale Fragestellungen

Der Wechsel zwischen Wort und Bild ist von Anfang an bestimmend für den „schreibenden Zeichner“ Günter Grass, „der die Tinte nicht wechselt“ (EuR II 500). Dass Günter Grass’ bildkünstlerische Ausbildung nicht nur den Arbeitsprozess, sondern auch Ästhetik und Schreiben geprägt hat, ist zwar immer wieder postuliert, jedoch nicht ausführlich berücksichtigt worden.[54] Auch diese Eigenart der Prosa von Günter Grass wussten offenbar Autorenkollegen schneller zu erkennen und zu schätzen. So stellt Adriaan Morriën bereits 1957 fest, dass Günter Grass „viel mehr durch bildnerische als sprachliche Vorbilder beeinflußt ist“.[55] Deren Einfluss findet Vladimir Kafka gerade in der Präzision der sprachlichen Bilder, die „[i]n ihrer Plastizität […] den ausgebildeten Bildhauer und in ihrer Genauigkeit den gelernten Steinmetz nicht leugnen“ können.[56] Ähnlich weist Grass selbst auf die ihn prägende Arbeitsweise des Bildhauers hin:

> [D]ies in langen Zeiträumen Denken, den Spaß am Ändern und auch das Wissen, daß, wenn ich am Knie etwas ändere, ich demnächst am Ohr etwas ändern muß, weil die Proportionen zusammenhängen.[57]

Harscheidt fühlt sich an die Multiperspektivität einer Skulptur erinnert, wenn ein Phänomen nach allen Seiten hin sprachlich ausgelotet wird, und er sieht auch in Grass’ phantastischen Realismus einen Einfluss der bildenden Kunst.[58] Die viel zitierte Gegenständlichkeit in Grass’ Prosa lässt sich somit auf seine bildkünstlerische Ausbildung zurückführen. Eine konkrete Verknüpfung der intermedialen Arbeitsweise mit der Analyse der Erzählstrukturen bleibt allerdings lange aus.

Bild

Eine erste detaillierte Auseinandersetzung mit spezifisch intermedialen Fragestellungen findet sich bei Angelika Hille-Sandvoss, die in ihrer Studie davon ausgeht: „Grass’ künstlerisches Bildkonzept beeinflußt auch den Umgang mit den sprachlichen Ausdrucksmitteln“.[59] Jedoch beschränkt sich die

---

[54] „Die Grass-Forschung hat die Wechselwirkung von Literatur und Grafik häufig angesprochen, doch bisher nicht sehr eingehend behandelt.“ Ingeborg Hoesterey: Schrift und visuelle Differenz bei Günter Grass. Zur Funktion des bildkünstlerischen Intertexts in Die Blechtrommel und Der Butt. In: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne.* Frankfurt/Main: Athenäum, 1988, 88. Diesen Tatbestand sieht Grass 1999 immer noch gegeben. Wertheimer (Hg.): *Günter Grass: Wort und Bild*, 43.

[55] Adriaan Morriën: Ein die Unordnung meisternder Debütant (1957). In: Hermes und Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland*, 19.

[56] Kafka: Oskars Kosmos, 46.

[57] Heinz Ludwig Arnold: Gespräch mit Günter Grass. *Text + Kritik* 1/1a, 1974[4], 19.

[58] Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 228.

[59] Angelika Hille-Sandvoss: *Überlegungen zur Bildlichkeit im Werk von Günter Grass.* Stuttgart: Heinz, 1987, 1.

Untersuchung eher auf eine Dokumentation der thematischen Wechselbeziehung zwischen Grafikmotiven und Werk sowie auf die Interpretation eines spezifischen Bedeutungsfeldes. Auch Ingeborg Hoesterey betont die Bedeutung der bildkünstlerischen Tätigkeit für den Schreibprozess.[60] Zwar steht Hoesterey der entschiedenen Parteinahme Grass' für Gegenständlichkeit in seiner bildenden Kunst durchaus kritisch gegenüber. Gleichzeitig würdigt sie den produktiven Einfluss gerade dieser Gegenständlichkeit auf Grass' literarisches Werk, wo sie als verschriftlichtes Bild wiederkehrt: „Das graphische Bild verweigert die Verbalisierung und arretiert die Konstitution von Bedeutung".[61] Allerdings vermeidet sie die konkrete Analyse dieses Einflusses, da ihr die Wechselwirkung zwischen Bild und Text „kaum quantifizierbar[]"[62] erscheint. Auch Jens Christian Jensen hebt hervor, dass das bildkünstlerische Werk seine Wirkung gerade in engen Zusammenhang mit der Literatur entfalte und betont dabei dessen „vorbereitende, klärende, erhaltende und nachschaffende Funktion".[63] Insbesondere in *Zunge zeigen* ist das Bild aber auch Aufzeichnungsmedium für das Unnennbare.[64]

Der im Kontext einer Tübinger Poetik-Vorlesung erschienene Band *Günter Grass: Wort und Bild* hat zwar das „intermediale Arbeitsprojekt" und den „multimediale[n] Zugriff"[65] als erklärten Schwerpunkt, ist jedoch hauptsächlich der Dokumentation und Anerkennung eines vom Autor von jeher erwähnten Zusammenhangs gewidmet. Gerd Labroisse dokumentiert Bezüge zur Bildlichkeit in *Ein weites Feld* in Erwähnungen von Bild, Film, Bilderbögen,[66] die noch ausführlicher auf ihre strukturelle Umsetzung und Funktion befragt werden könnten. Auf strukturelle Zusammenhänge geht Kristen Molly Søholm näher ein, wenn sie in den Text-Bild-Kombinationen illustrierter Gedichtbände ein emblematisches Verhältnis zwischen Titel, Bild und Text feststellt.[67] Somit kommt auch die konkrete Medienkombination ins Blickfeld der Forschung, wie sie insbesondere in der, so Grass, „neuen alle meine Möglichkeiten versammelnde Form" (FJ 91) der Text-Bild-Bände konstitutiv wird, die Katja Standfuss näher untersucht hat und den ständigen

---

[60] Hoesterey: Schrift und visuelle Differenz, 88. Dabei zieht Hoesterey Parallelen zwischen dem von Kleist beschriebenen Vorgang der allmählichen Verfertigung der Gedanken, den sie bei Grass an die bildkünstlerische Produktion gebunden sieht. Ebd., 93.
[61] Hoesterey: Schrift und visuelle Differenz, 90.
[62] Hoesterey: Schrift und visuelle Differenz, 88.
[63] Jens Christian Jensen: Günter Grass als Bildkünstler. *Text + Kritik* 1, 1997[7], 68.
[64] Jensen: Günter Grass als Bildkünstler, 66.
[65] Wertheimer (Hg.): *Günter Grass: Wort und Bild*, 11f.
[66] Gerd Labroisse: Zur Sprach-Bildlichkeit in Günter Grass' *Ein weites Feld*. In: Gerd Labroisse und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam: Rodopi, 1999, 347–379.
[67] Kirsten Molly Søholm: „Skrive og tegne med samme blæk". Om skrift og billede hos Günter Grass. In: Didriksen, Anne-Sofie (Hg.): *Selv med døde fluer. En bog om Günter Grass*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2002, 24–44.

gegenseitigen Verweis von Text und Bild aufeinander darlegt.[68] In der ständigen Konfrontation des Textes mit dem Gegenständlichen wird auch der immer wieder neu benannte „Objektzwang“ verständlicher, nämlich als die textuelle Umsetzung der für Grass bildkünstlerisches Schaffen so grundlegenden Gegenständlichkeit. Was in der frühen Grass-Forschung mit „Zwang“, „Herrschaft“ oder „Logik“ der Objekte zu umschreiben versucht worden ist, bedeutet, wie die von Hoesterey erwähnte „Arretierung“ nahelegt, dass die im Text geschilderten Gegen- und Tatbestände in ihrer konkreten Form verankert bleiben. Die Aufladung eines Gegenstands geschieht, so Standfuss, nicht durch symbolische Abstraktion (weg vom konkreten Gegenstand), sondern durch ein Netz an Bezügen innerhalb des Textes.[69]

Generell scheint die Forschung bislang noch damit beschäftigt, die intermediale Arbeitsweise sowie konkrete Medienkombinationen von Günter Grass nachzuvollziehen und in erster Linie die Wechselwirkung zwischen Wort und Bild anzuerkennen, die in der Literaturwissenschaft lange ausgeblendet worden ist. Eine eingehendere Beschäftigung sowie ein tieferes Verständnis unterschiedlicher Formen der Text-Bild-Intermedialität ist jedoch erst in Ansätzen zu finden und bietet noch viel Material für weitere Forschung.

Film und andere audiovisuelle Medien

Ähnlich verhält es sich mit Günter Grass’ Beziehung zum Film. Auch hier ist zwischen einer konkreten Zusammenarbeit und filmischen Bezügen im literarischen Werk zu unterscheiden. Die Konsequenzen des Medienwechsels in Verfilmungsprozessen sind wiederholt dokumentiert worden.[70] Aber als struktureller Einfluss auf Grass’ Prosa ist auch der intermediale Bezug zum Film noch nicht umfassend aufgearbeitet worden. Dabei lässt sich auch das Interesse für den Film bis in die *Blechtrommel* zurückverfolgen. Wenn Ralf Schnell den Film als Synthese von Wort und Bild, als eine Verbindung von Zeit und Raum, beschreibt, wird dieses Interesse verständlich.[71] Denn der Film erscheint als Verknüpfung der beiden künstlerischen Ausdrucksformen Wort und Bild, die darüber hinaus zur Schaffung eines Zeit-Raums herangezogen werden kann. Auch die Beschränkung des Films auf das

---

[68] Katja Standfuss: *Gegenständlichkeit. Zur „neuen, alle meine Möglichkeiten versammelnden Form“. Die Text-Bild-Bände von Günter Grass*. Göteborg: AUG, 2008.

[69] Standfuss: *Gegenständlichkeit*, 46f.

[70] Roger Hillmann: Film Adaptations of Günter Grass’s Prose Work. In: Stuart Taberner (Hg.): *The Cambridge Companion to Günter Grass*. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 2009, 193–208; Florian Reinartz: Unkenrufe – ein Film der Versöhnung? In: Brandt et al. (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*, 253–261; Bjørn Bastiansen: *Vom Roman zum Film. Eine Analyse von Volker Schlöndorffs Blechtrommel-Verfilmung.* Bergen: Germanist. Inst., Univ. Bergen, 1990.

[71] Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler, 2000, 148.

Sichtbare, die Umwandlung innerer Vorgänge in visuelle Bilder, muss der gegenständlichen Ästhetik Günter Grass' entgegenkommen.[72]

Eine Ähnlichkeit der Erzählstrukturen von Grass mit filmischer Technik ist wiederholt konstatiert worden. Schon Gerstenberg weist auf intermediale Bezüge zum Film in *örtlich betäubt* hin: „Schnitte, Ein- und Ausblenden übernehmen die Funktion, das Erzählen in Abschnitte zu unterteilen".[73] Ähnlich spricht Klaus-Jürgen Roehm filmische Bezüge zum Film in der *Rättin* an, und stellt Parallelen zu Übersprechungen, Überblendungen, Montagen und Schnitt fest.[74] Jedoch stellt sich erneut das Problem der konkreten Analyse dieses intermedialen Einflusses. Nicht nachvollziehbar bleibt etwa bei Gerstenberg, wieso „unvollständige Sätze, Kürzelsprache, einzelne Wörter, Aufzählungen und Zitate; Klammern, Gedankenstriche, Auslassungspunkte und Doppelpunkte" als „die sprachtechnischen Mittel" erscheinen, „die der Anwendung kinematischer Mittel entsprechen".[75]

Eingehender setzt sich Auffenberg mit dem Bezug zum Film auseinander. Dessen Ursprung sieht er im Einfluss Döblins, den Richter bereits in der episodischen Gestaltung der *Danziger Trilogie* wirksam sieht.[76] Auffenberg bezeichnet die *Rättin* als eine „Kontamination von literarischem Schaffen und kinematischer Technik".[77] Auffenberg verweist auf die Darstellung konkreter Wahrnehmung und Beobachtung mit Bezug auf die Optik der Kamera, er erwähnt den Bezug auf das Drehbuch,[78] der auch für die bislang wenig beachteten *Kopfgeburten* gilt. Die unterschiedlichen Funktionen verschiedener Bezüge, auf das ästhetische Medium Film einerseits, sowie auf technische Medien wie Fernsehen und Video andererseits, bleiben allerdings noch undifferenziert.[79]

Die wachsende Bedeutung der Medienwissenschaften und der Gedächtnisforschung hat dazu beitragen, dass der Bezug auf das Internet in *Im Krebsgang* nachhaltiger und schneller als frühere intermediale Bezüge aufgegriffen worden ist. Nicht nur Aleida Assmann weist hier auf die mediale Vermittlung von Erinnerung Grass' Romanen hin.[80] Auch die Frage von

---

[72] Schnell: *Medienästhetik*, 145–170. „Im Unterschied zum ‚stream of conciousness' geht der Blick hier nicht – oder doch nur teilweise – nach innen, in die Gedanken-, Gefühls- und Wahrnehmungswelt eines Subjektes, sondern hier herrscht der technische, gewissermaßen ‚kalte' Blick einer kinematografischen Wahrnehmung, die unerbittlich bleibt, sich nicht versenkt oder verliert, sondern scharf und präzise beobachtet und Konkretes, Gegenständliches notiert". Ebd., 155.
[73] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 112.
[74] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 111–124.
[75] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 118.
[76] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 149f; Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 59.
[77] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 148.
[78] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 153–156.
[79] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 138–140.
[80] Aleida Assmann: On the (In)Compability of Guilt and Suffering in German Memory. *German Life and Letters* 52, 2/2006, 187–200; Kristin Veel: Virtual Memory in Günter Grass's *Im Krebsgang*. *German Life and Letters* 57, 2/2004, 206–218.

Medialität und Schreiben, die Bedeutung der Audiovisualität im Kontext von Erinnerungen sowie die Funktion des Internets zur Aufhebung des Raum-Zeit-Gefüges finden sich bald thematisiert.[81] Dies sind Erkenntnisse, die sich auf frühere Werke rückübertragen lassen. So kann Michael Paaß das „intermediale Wechselspiel" im Gesamtwerk präziser fassen und verschiedene Stufen der Medialisierung in einem Kontext von Aufzeichnung und Verdrängung nachweisen.[82]. Das Bewusstsein um die mediale Bedingtheit der Literatur, die aus der Wahrnehmung intermedialer Bezüge erwächst, macht sich auch Anselm Weyer zu Nutze. Den wiederkehrenden Konflikt zwischen dem Autor Grass und seinen Rezensenten deutet er als einen Zusammenprall der auf schnelle Informationsübertragung zugeschnittenen Massenmedien „mit dem Begriff der Ewigkeit operierende[n] Literatur mit dem Speichermedium Buch" (dessen Langsamkeit Grass auch immer wieder bewusst ausnutzt).[83] Im Kontext von *Im Krebsgang* weist Elena Wassmann auch auf die Bedeutung nicht nur von Intertextualität, sondern auch von Intermedialität für die Novelle hin, bleibt aber in expliziten Medienerwähnungen verhaftet. Strukturelle Konsequenzen bleiben unbeachtet.[84]

Musik

In Bezug auf die Rolle der Musik in Grass' Werk begegnet einem das bekannte Muster. Der konkreten Zusammenarbeit mit Musikern wurde vor Anselm Weyers Studie noch weniger Beachtung als dem Bezug auf Bild und Film geschenkt. Andererseits werden in der Forschungsliteratur schon lange musikalische Metaphern bemüht, um Grass' Erzählstil zu beschreiben. Auch Kurt Lothar Tank kommt in seiner frühen Studie zu Günter Grass auf musikalische Metaphern zurück. So spricht er von „grandiosen Kadenzen" und „einer strengen Koda".[85] In den „mehrsätzig komponierten" Gedichten sieht er Motive der Romane „bald in der Form der Suite, bald als Rondo, bald in Volksliedmanier" vorweggenommen oder „nochmal durchgespielt".[86] Die musikalischen Metaphern scheinen Tank hier einen Zugang in die Struktur der Texte zu eröffnen, sie verleihen der Repetitivität der Prosa einen Sinn, und so kann er in Grass' Frühwerk erkennen: „Im Grunde wandelt Günter

---

[81] Kirsten Prinz: „Mochte doch keiner was davon hören" – Günter Grass' *Im Krebsgang* und das Feuilleton im Kontext aktueller Erinnerungsverhandlung. In: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität*. Berlin: de Gruyter, 2004, 179–194.

[82] Paaß: *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion*, 407, insb. 373–414.

[83] Anselm Weyer: Der Ruhm als Untermieter. Die modernen Massenmedien und Günter Grass. Hanjo Kesting (Hg.): *Die Medien und Günter Grass*. Köln: SH, 2008, 15–28. Zum Prozess des Verlangsamen s. Grass und Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 28f.

[84] Elena Wassmann: *Die Novelle als Gegenwartsliteratur. Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süßkind und Günter Grass*. St. Ingberg: Rörig, 2009, 311–360.

[85] Kurt Lothar Tank: *Günter Grass*. 1965, 25.

[86] Tank: *Günter Grass*, 87.

Grass nur wenige Motive ab", die in „Erprobung, Steigerung, Mutation"[87] wiederkehren. Die Wahrnehmung repetitiver Muster in motivischer Variation lässt ihn von der „Zwölftonmusik der Gegenstände" sprechen. Und ebenso sieht er einen selbstverständlichen Zusammenhang mit Grass eigener Beschäftigung mit Musik und Jazz:

> Zuweilen spielt Grass nebeneinander die Thematik durch, wechselt die Tonart, improvisiert – ich könnte mir denken, daß er in seiner Düsseldorfer Kunstschulzeit […] als Waschbrett-Rhythmiker einer Band dem Jazz mancherlei Anregungen für […] das spätere Schreiben von Roman-Kapiteln entnommen hat.[88]

Das lange Ausbleiben einer eingehenderen Untersuchung der musikalischen Intermedialität in Grass' Texten ist vermutlich auch darauf zurückzuführen, dass die kritische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle der Musik in der *Danziger Trilogie* vorschnell mit einer generellen Ablehnung der Musik gleichgesetzt wird.[89] Während Brode und Richter davon ausgehen, dass bei Grass der Gehörsinn ausgeblendet wird, kann Mary A. Cicora jedoch nachweisen, wie sich der Roman *Hundejahre* in Struktur und Handlung bewusst mit Wagners *Ring des Nibelungen* auseinandersetzt.[90]

Eine Verbindung repetitiven Erzählens mit musikalischen Strukturen sieht Roehm in seiner Analyse der *Rättin*. Dabei verweist auch er, wie vor ihm Tank, sowohl auf die Bedeutung der Musik als strenge Form aber auch auf die im Jazz wichtige Improvisation. Die offene, multiperspektivische Struktur der *Rättin,* deren unterschiedliche Erzählstränge aufeinander Bezug nehmen und ineinander übergehen, begreift Roehm zwischen den Polen von Polyphonie und Improvisation. Allerdings ist es Roehm in dieser gewissermaßen proto-intermedialen Studie noch nicht möglich, seine Perspektive musikalischer Bezugnahme methodisch umzusetzen. Polyphonie sieht er im „gleichzeitigen Ablauf mehrerer eigenständiger und voneinander unabhängiger Geschichten" gegeben, „Improvisation" steht für den „Prozeßcharakter" des Romans.[91] Methodisch bleibt der Zugang deshalb vage. Fruchtbar bleibt der Ansatz in Roehms Studie, der die Aufmerksamkeit auf das Zusammenspiel der unterschiedlichen Erzählstränge lenkt. So wird es auch möglich, die „Form als Vorgang"[92] aufzufassen, in der auch Gedankenspiele und lose

---

[87] Tank: *Günter Grass*, 13.
[88] Tank: *Günter Grass*, 26.
[89] Hanspeter Brode: *Günter Grass*. München: Beck, 1979, 21; Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit,* 79. Dabei wird nicht in Betracht gezogen, wie der äußerst kritische Bezug auf klassische Musik wie Beethoven und Wagner in der *Danziger Trilogie* im Kontext ihrer Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten stattfindet.
[90] Mary A. Cicora: Music, Myth and Metaphysics. Wagner Reception in Günter Grass's *Hundejahre*. *German Studies Review* 41, 1/1993, 51.
[91] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 2.
[92] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 61.

verankerte Erzählstränge als gewollte, spielerische Improvisation verständlich werden.

Eine umfassende Bestandsaufnahme der Auseinandersetzung von Günter Grass mit Musik legt, wie bereits erwähnt, Anselm Weyer vor.[93] Weyer richtet sein Hauptaugenmerk auf Grass' konkrete Beschäftigung mit Musik, die bis dahin in der Forschung meist nur im Vorübergehen erwähnt, wenn nicht ganz vernachlässigt wurde, wohl auch, weil deren imposante Vielfältigkeit die Grenzen einer rein textbasierten Literaturwissenschaft überschreitet. Nicht nur Grass' Mitwirkung in einer Düsseldorfer Jazzband spielt hier eine Rolle. Weyer stellt fest, wie bei Grass Text immer wieder auch in Zusammenhang mit Musik entsteht. Ausführlich werden die frühen Ballettlibretti sowie die Zusammenarbeit mit Komponisten und Musikern, wie Günter Sommer oder Aurèle Nicolet, Wolfgang Hufschmidt oder Aribert Reimann, beleuchtet. Weyer würdigt und analysiert Grass' Textrezitationen zu Musik als eine besondere Art von Medienkombination, zweifelhaft allerdings ist, ob sie sich am besten vor dem Hintergrund des Konzertmelodrams[94] verstehen lassen. Wichtig jedoch ist die dahinterstehende Erkenntnis, dass in der Medienkombination von Text/Lesung mit Musik eine besondere Interaktion zwischen beiden Medien stattfindet, die sie als Transformationen sichtbar machen. Weyers Verdienst liegt nicht nur in der Archivleistung. Aufgrund seines vielfältigen Materials kann er zeigen, wie Grass sich durchgehend und auf unterschiedlichste Weise mit Fragen von Musik und Wort auseinandersetzt. Allerdings versucht die Studie in der Dokumentation von Medienwechseln (in Vertonungen), von Medienkombinationen (der musikalischen Textrezitationen), von intermedialen Bezügen zur Musik (in Grass' Romantexten), die mit Fragen der Ästhetik und Poetologie verknüpft werden unterschiedliche Fragestellungen zu vereinbaren. Dennoch wird die ungeheure Breite des Themenfeldes Grass und Musik deutlich.

Die Bedeutung des Tanzes bei Grass hat im Kontext des Text-Bild-Bandes *Letzte Tänze* (2003) wieder mehr Beachtung erfahren. Dabei greift eine Dokumentation der Thematik zu kurz,[95] wichtiger ist es, in diesem Kontext, die komplexe Auseinandersetzung zwischen Bild und Text aufzugreifen.[96] Bei Blödorn wie bei Standfuss bleibt der Tanz als performative Umsetzung von Musik jedoch dabei im Hintergrund. Die musikalischen Bezüge,

---

[93] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 307.

[94] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 186–203. Weyer verweist damit auf eine Kunstform aus dem 19. Jh., in der Schauspiel oder Deklamation von Instrumentalmusik begleitet werden. Ebd. 187.

[95] Agnieszka Kodzis-Sofińska: Zwischen Sensualität und Todesahnung. Zum Motiv des Tanzes im Werk von Günter Grass. In: Norbert Honsza und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*. Wrocław: Neisse, 433–460.

[96] Standfuss: *Gegenständlichkeit*, 176–194; Andreas Blödorn: Eros & Thanatos im Dialog. Zur Semantik des „Tanzes" und zur Text-Bild-Kommunikation in Günter Grass' *Letzten Tänzen*. In: Honsza und Światłowska (Hg.), *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, 415–431.

die ikonische, den jeweiligen Tanzrhythmus aufgreifende Metrik bleiben weitgehend unbeachtet. Den Aspekt von Tanz als Musik hebt dagegen Weyer hervor, indem er die frühen Ballettlibretti in diesen Kontext mit einbezieht.[97] Auch wenn die konkrete Arbeit Günter Grass' mit dem Ballett nach der Trennung von seiner ersten Frau Anna endet, sieht Weyer noch weitere Spuren des Balletts. Er verweist auf regelrecht durchchoreographierte Szenen in den Romanen, die sich auch mit dem intermedialen Bezug auf den Film und Stummfilm in Verbindung bringen lassen.[98] Weyers Beobachtung legt implizit noch einen weitreichenderen Bezug nahe: Die „Schulung" im Schreiben von Ballettlibretti besteht in dem Vermitteln einer Handlung ohne Worte, die nicht auf im Stummfilm vermittelte Mimik oder eingeblendete Zwischentitel zurückgreifen kann. Im Ballett wird die Handlung performativ durch den Ausdruck des tanzenden Körpers vermittelt. Hier finden sich Verbindungslinien zur gegenständlichen performativen Handlung bei Grass, auf die im Folgenden wiederholt zurückzukommen sein wird.

1.1.3 Forschungsanliegen

Zwar haben sowohl die Erzählstrukturen als auch Grass' intermediale Arbeitsweise in der Forschung gewisse Beachtung gefunden. Dennoch fällt auf, dass eine Verknüpfung beider Fragen bislang nur in Ansätzen vorgekommen ist. Studien zu Erzählstrukturen haben die intermediale Komponente des Erzählens bei Grass bislang kaum berücksichtigt. Die Erforschung der Intermedialität ist bislang in erster Linie mit Dokumentation und Bestandsaufnahme der konkreten Beschäftigung mit anderen Medien beschäftigt. Die Erforschung struktureller intermedialer Bezüge im Text ist bislang nur im Ansatz vorhanden. Die vorgestellten Studien zur Intermedialität haben zwar eine intermediale Fragestellung, greifen aber kaum oder gar nicht auf die Intermedialitätsforschung zurück, deren theoretischer Rahmen sich parallel mit dem wachsenden Interesse für intermediale Fragestellungen herauszubilden begonnen hat (Kap 2).

Die vorliegende Arbeit will an diesem Punkt ansetzen. Es wird davon ausgegangen, dass die intermediale Arbeitsweise von Günter Grass auch intermediale Erzählstrukturen zur Folge hat. Genau dies ist durch musikalische Metaphorik in der Grass-Forschung immer wieder angedeutet, aber bislang nicht analysiert worden. Es wird der Frage nachgegangen, wie die intensive Beschäftigung mit Musik zu strukturellen Bezügen zur Musik führt und welchem Zweck diese Bezüge dienen.

Die vorliegende Arbeit wählt zur Erforschung der Erzählstrukturen eine dezidiert intermediale Perspektive und nimmt dabei auf intermedialtheoretische Begriffe und Analyseverfahren Bezug. In ihrem methodologischen

[97] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 114–144.
[98] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 142.

Ansatz bezieht sie sich auf die in jüngster Intermedialitätsforschung erkannte Bedeutung transmedialer Gemeinsamkeiten. Diese transmediale Perspektive soll für die Analyse intermedialer Bezüge fruchtbar gemacht werden. Die Perspektive der Intermedialitätsforschung, ermöglicht ein intermedial erweitertes Verständnis prägender Erzählstrukturen in Günter Grass' Prosa, die sich auch über den Rahmen dieser Studie hinaus als anwendbar erweisen kann.

Disposition

Zu Anfang dieser Arbeit soll der theoretische Rahmen abgesteckt werden (Kap 2). Dabei geht es weniger um die historische Entwicklung der Intermedialitätsforschung als vielmehr um die Rollen? der Begriffe Intermedialität, Medialität, Mediengrenzen und Transmedialität in der aktuellen Forschung, die im Hinblick auf ihre Verwendung in dieser Arbeit diskutiert werden. Im Anschluss daran kann der transmediale Ansatz zur Analyse intermedialer Bezüge näher erläutert werden. Dabei ist es auch notwendig, die transmediale Basis der intermedialen Bezüge zur Musik in der Literatur prinzipiell zu erörtern, da Repetition und Kontrast, Simultanität und Performativität in diesem Kontext immer wieder eine wichtige Rolle spielen. Deshalb sind die Gemeinsamkeiten von Literatur und Musik in dieser Hinsicht näher zu erläutern. Für die Interpretation intermedialer Bezüge spielt auch der historische und gesellschaftliche Kontext eine wichtige Rolle. In der Art des Bezuges auf Musik wird eine ästhetische und ideologische Auffassung von Musik deutlich, in die sich ein Text entweder einordnet oder sie kritisch reflektiert. Deshalb ist auch auf entscheidende Aspekte von Ästhetisierung, Idealisierung und Ideologisierung in der westlichen Kulturgeschichte einzugehen.

Grass' Prosa hat generell eine hohe transmediale Gemeinsamkeit mit Musik. Diese These soll in Kapitel 3 erläutert werden. Eine hohe Repetitivität, ein Streben nach Simultanität (wie im Konzept der Vergegenkunft), sowie nach Performativität (in der Gegenständlichkeit) sind Grundzüge der Prosa von Günter Grass. Ein Streben nach einer Prosa mit diesen Eigenschaften kann folglich durch intermediale Bezüge zur Musik verstärkt werden. Dass dies nicht nur eine zufällige Gemeinsamkeit ist, wird deutlich, wenn Grass musikalisch konnotierte Begriffe wie „Engführung" und „Krebsgang" in einem poetologischen Sinn verwendet.

Nachdem das poetologische Interesse von Günter Grass an einer Literatur mit hoher transmedialer Gemeinsamkeit mit Musik dargelegt worden ist, wird in den folgenden Textanalysen untersucht, wie intermediale Bezüge zur Musik zur Hervorhebung von Repetitivität und Kontrast, von Simultanität und Performativität eingesetzt werden. Dabei werden Werke gewählt, in denen der Bezug zur Musik in expliziten Musikerwähnungen deutlich hervortritt. Im Rahmen der Textanalysen werden diejenigen transmedialen Eigenschaften der Texte bestimmt, die den Text in die Nähe zur Musik stellen. Abschließend wird die Funktion des Bezuges im Gesamttext erläutert.

Am Anfang steht dabei ein intermedialer Blick auf *Die Blechtrommel* (Kap 4). Neben der Rolle der Trommel als Musikinstrument wird dabei dem Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Der musikalische Bezug dieses Kapitels ist in der Forschung unumstritten, die Struktur dieses Bezugs ist jedoch noch nicht zufriedenstellend analysiert worden. Die Ergebnisse der Analyse von „Glaube Hoffnung Liebe“ wirft auch neues Licht auf die Parallelpassage „Schlussmärchen“ aus *Hundejahre*.

Im Gegensatz zur inhaltlich kritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle der Musik in der *Danziger Trilogie* findet sich Musik wiederholt im Kontext positiver Gegenbilder bei Grass. Auf die unterschiedliche Gestaltung dieses Zusammenhangs wird in einem Exkurs eingegangen.

Dennoch spielt der intermediale Bezug zur Musik auch in *Ein weites Feld* (Kap 5), in der Umsetzung einer grundlegend multiperspektivischen Struktur, eine entscheidende Rolle. Die Analyse und Interpretation der musikalischen Bezüge kann deshalb einen Beitrag dazu leisten, einen neuen Interpretationshorizont für diesen komplexen Roman zu eröffnen, der nicht so sehr auf kausalen, sondern auch auf repetitiven Mustern beruht. Wie in der *Blechtrommel* ist Musik auch hier eng mit Ideologie und Politik verknüpft. Aber es wird ihr auch eine von ihrer ideologischen Instrumentalisierung unabhängigen positiven Rolle zugestanden, die in der *Danziger Trilogie* in dieser Form noch nicht zu finden ist.

Die Novelle *Im Krebsgang* trägt ihren Bezug zur Musik im Titel (Kap 6). Hier steht die repetitive Handlungsstruktur der Novelle im Zentrum, ihr Bezug zu musikalischen Strukturen wird analysiert und diskutiert. Von besonderer struktureller Relevanz sind Aspekte der Umkehrung und rückläufiger Bewegungen (Krebsgang).

Zusammenfassend stellt diese Arbeit die grundlegende strukturelle Intermedialität des Prosawerkes von Günter Grass heraus. Über ihren intermedialen Fokus hinaus tritt die Bedeutung der Form und Struktur für das Verständnis von Günter Grass’ Prosa generell deutlich hervor. Die Vernachlässigung der Form bringt bei Grass ein Missverstehen des Inhalts mit sich, was im literarischen Feuilleton zum wiederkehrenden Ritual geworden ist. Diese Arbeit sucht neue Ansatzpunkte für eine ‚ganzheitlichere‘ Interpretationen des Prosawerkes zu bieten, die das Werk des Schriftstellers Grass im Kontext seines gesamten künstlerischen Schaffens sieht.

2 Intermedialität und Transmedialität im Kontext von Musik und Literatur

Wenn in dieser Arbeit die Frage nach der Rolle der Musik in der Prosa von Günter Grass gestellt wird, ist die Rede von intermedialen Bezügen[1] zur Musik innerhalb der Literatur. Die Bezeichnung ‚intermedial', dies legt die Grundbedeutung von lat. *inter* (‚dazwischen', ‚mitten') nahe, weist darauf hin, dass etwas *zwischen* unterschiedlichen Medien stattfindet,[2] der Begriff Bezug drückt aus, dass Musik als Medium nicht materiell präsent ist: Es wird innerhalb des Mediums Literatur auf Musik verwiesen. Die Künste Musik und Literatur werden dabei als Medien aufgefasst. Das Konzept von Intermedialität baut auf einem Verständnis des Begriffs Medium auf, der über die Kommunikationssysteme der Massenmedien hinausgeht. Als Medium wird dabei jegliches semiotisches Zeichensystem verstanden,[3] das neben den traditionellen Künsten weitere kulturelle Praktiken, mit Marshall McLuhan sogar jegliche „extension of Man", umfasst.[4]

Aufgrund der Lokalisierung intermedialer Vorgänge im Zwischenraum ist Intermedialität lange als ein Überschreiten von Mediengrenzen verstanden worden.[5] Diese Auffassung ist nicht zuletzt durch W.J.T. Mitchells wiederkehrende Hinweise auf die grundlegende Heterogenität aller Medien – seine Feststellung „all media are mixed media"[6] – zunehmend in Frage gestellt worden. Angesichts der wachsenden Erkenntnis der Bedeutung transmedialer, also medienüberschreitender, Gemeinsamkeiten im Entstehen von Inter-

---

[1] Irina O. Rajewsky: *Intermedialität.* Tübingen: Francke, 2002, 16–18.

[2] Jürgen E. Müller: Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de Pertinence. In: Lars Elleström (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 242.

[3] Christina Ljungberg: Intermedial Strategies in Multimedia Art. In: Elleström: *Media Borders*, 84.

[4] Marshall McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003, 19. McLuhans Definition wird u.a. von Werner Wolf als zu weit für die Zwecke der Intermedialitätsforschung empfunden. Werner Wolf: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality.* Amsterdam: Rodopi, 1999, 35. Die Relevanz und Anwendbarkeit von McLuhans Medienbegriff für intermediale Fragen diskutiert Sigurd Kværndrup: „Media" before „Media" were invented. The Medieval Ballad and the Romanesque Church. In: Elleström (Hg.): *Media Borders*, insb. 99f.

[5] Irina O. Rajewsky: Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: Elleström (Hg.): *Media Borders*, 2010, 56.

[6] W.J.T. Mitchell: There Are No Visual Media. In: *Journal of Visual Culture* 4, 2005, 260.

medialität, lässt sich Intermedialität statt als Grenzüberschreitung als Überbrückung verstehen, so jedenfalls formuliert es Lars Elleström: „[I]ntermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities".[7]

In dieser Arbeit wird in der Untersuchung intermedialer Bezüge folglich eine transmediale Perspektive eingenommen. Es wird davon ausgegangen, dass die Bezugnahme der Literatur auf Musik auf der Basis ihrer Gemeinsamkeiten geschieht. Dabei soll Transmedialität als Begriff nicht Intermedialität ersetzen. Zwar lässt das Verständnis der Vorsilbe lat. *trans* (‚hinüber', ‚jenseits') Transmedialität auch als ein Transport *über* eine Grenze und damit fast als synonym mit Intermedialität erscheinen. In diesem Verständnis wird Transmedialität vom Begriff der Intermedialität mittels der Intensität abgesetzt: als „gleichzeitige Anwesenheit mehrerer Medien" unter Betonung des Transfers[8] oder unter Hervorhebung ständiger „Querung" unterschiedlicher Medien.[9] Es erscheint jedoch als sinnvoller, Transmedialität als Begriff für eine andere mediale Ebene einzusetzen.[10] Das Präfix *trans* lässt sich in seiner Bedeutung ‚über' auch als *übergreifend* verstehen und ist somit deutlich von *inter* abzusetzen.[11] Transmedialität soll deshalb als Bezeichnung für *medienübergreifende* Phänomene verwendet werden.

In der Erforschung der Intermedialität ist Transmedialität lange nur am Rande wahrgenommen worden, entweder als Diskursphänomen[12] oder außerhalb des Bereichs einer Intermedialität „im eigentlichen Sinne".[13] Ausgehend von Lars Elleströms Feststellung, dass alle Medien in grundlegenden, modalen Gemeinsamkeiten verbunden sind,[14] soll jedoch im Folgenden eine

---

[7] Lars Elleström: The Modalities of Media. A Model for Unterstanding Intermedial Relations. In: Elleström (Hg.): *Media Borders*, 12.

[8] Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren.* Göttingen: Wallstein, 2006, 10.

[9] Ottmar Ette: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz.* Berlin: Literaturverlag Kadmos, 2005, 20f.

[10] Dies bezeichnet Sandra Poppe ebenfalls als„äußerst notwendig". Sandra Poppe: Visualität als transmediales Phänomen in Literatur und Film. In: Dagmar von Hoff und Bernhard Spies (Hg.): *Textprofile intermedial.* München: Martin Meidenbauer, 2008, 198. Christer Johansson definiert „transmedial" als Gegensatz zu „medientypisch". Christer Johansson: *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa – fiktionsfilm*. Stockholm: AUS, 2008, 10.

[11] Im Gegensatz zu etwa *inter*nationalen Beziehungen *zwischen* Staaten sind *trans*nationale Beziehungen als staats*übergreifend* aufzufassen.

[12] Rajewsky bezeichnet „Wanderphänomene" als transmedial, die sich in mehreren Medien gleichzeitig finden lassen. Rajewsky: *Intermedialität*, 13 und 19. Daneben weist Rajewsky wiederholt auf die Bedeutung sogenannter „medienunspezifischer" Kategorien hin. Rajewsky: *Intermedialität*, 201.

[13] Werner Wolf: Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Suzanne M. Lodato et al. (Hg.): *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi, 2002, 26–28.

[14] Lars Elleström: The Modalities of Media, 11–48.

transmediale Perspektive auf intermediale Bezüge herausgearbeitet werden. Dabei wird deutlich, dass transmediale Kategorien wie Variation oder Narrativität, die Werner Wolf nur in „außerkompositioneller Intermedialität“[15] wirksam sieht, auch für das Verständnis intermedialer Bezüge entscheidend sind und sich konstruktiv in ihrer Analyse verwenden lassen. Dieser Zusammenhang von Intermedialität, Medialität und Transmedialität soll im Folgenden diskutiert werden. Abschließend ist auf diejenigen transmedialen Kategorien näher einzugehen, die in intermedialen Bezügen zur Musik in der Literatur hauptsächlich von Bedeutung sind, sowie auf den musikästhetischen und historischen Hintergrund der für die musikalischen Bezüge in der Prosa von Grass eine Rolle spielt.

2.1 Intermedialität

Intermedialität bezeichnet als Schirmbegriff[16] ein weites Feld unterschiedlicher Phänomene, in denen verschiedene Medien ein „konzeptionelles Miteinander“ eingehen.[17] Hierunter fallen das Zusammenspiel zwischen Kunst und modernen Massenmedien, intermediale Bezüge innerhalb eines Mediums (wie in dieser Arbeit), aber auch das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien in Medienkombinationen von der Oper bis zur Briefmarke.[18] Intermedialität ist deshalb auch nicht nur ein modernes Phänomen des Medienzeitalters, auch nicht nur poetologische Absicht wechselnder Ästhetik, vielmehr ist sie eine Grundlage künstlerischen Ausdrucks, auf die von jeher zurückgegriffen wurde: Formen der Intermedialität finden sich auch in der Kombination von Sprache, Gesang und Tanz in der mittelalterlichen Ballade, im Zusammenspiel zwischen der Architektur der Gotik und der Entwicklung der Polyphonie, in der komplexen Text-Bild-Interaktion barocker Embleme, oder in der Kombination von Sprache, Gestik und Musik in der Liturgie.[19]

Auch wenn Intermedialität schon immer vorhanden war, ist die Entwicklung der Intermedialitätsforschung, die vermehrte Wahrnehmung solcher

---

[15] Wolf: Intermediality Revisited, 26–28.

[16] Rajewsky: *Intermedialität*, 12

[17] Jürgen E. Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Erich Schmidt. 1998, 31. Auch Ottmar Ette versteht den Präfix *inter* als einen Ausdruck für ein „Miteinander“. Ette, *ZwischenWeltenSchreiben*, 20f.

[18] David Scott: Affischen och frimärket. In: Hans Lund (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*. Lund: Studentlitteratur, 2002, 43–53.

[19] Sigurd Kvaerndrup: „Media“ before „Media“ were invented, 99–110; Bernhard F. Scholz: Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien. Berlin: Erich Schmidt, 2002; Astrid Bryder Steffensen: Et glødende klangrum – om den gotiske arkitektur og den polyfone musik i Paris omkring år 1200. In: *Custos* 4, 6/2007, 11–18; Nils Holger Pedersen: *Liturgy and the Arts in the Middle Ages*. København: Museum Tusculanums forlag, 1996.

Interaktionen, auch eine Reaktion auf einen Mediengebrauch und -ausdruck, der sich nicht mehr ausreichend innerhalb der etablierten Disziplinen beschreiben lässt und somit auch akademische Grenzziehungen hinterfragt.[20] Die Entwicklung der Intermedialitätsforschung aus der Komparatistik einerseits und den Medienwissenschaften andererseits, die in den letzten zwei Jahrzehnten an Dynamik gewonnen hat und Intermedialität zu einem neuen Modebegriff hat werden lassen, ist anderweitig bereits ausführlich dargelegt worden.[21] Aber auch hier ist auf die lange Geschichte eines intermedialen Forschungsinteresses *avant la lettre* hinzuweisen. Der Fluxuskünstler Dick Higgins verwendet den Begriff *intermedia* bereits 1966 für eine die herkömmlichen Mediengrenzen überschreitende Gegenwartskunst,[22] doch *intermedium* erscheint bereits bei S.T. Coleridge.[23] Ob in der „wechselseitige[n] Erhellung der Künste" (1917) bei Otto Walzel, Wagners Entwurf des Gesamtkunstwerks in der Musik,[24] oder auch umgekehrt in der Betonung medientypischer Eigenschaften in Lessings *Laokoon* (1766): Intermedialität hat eine lange Geschichte als interdisziplinäres „Suchkonzept".[25]

Als einer der Gründe von Intermedialität wird immer wieder auf den Zusammenhang von Intermedialität und Selbstreflexivität hingewiesen.[26] Peter Dayan spricht von einer interartiellen Ästhetik, wenn mit Hilfe des Bezugs auf ein anderes Medium über die eigene mediale Beschaffenheit reflektiert wird.[27] Über den intermedialen Bezug gelingt also ein Heraustreten aus dem eigenen Diskurs. In ihrer Ausformung und Verwendung ist Intermedialität deshalb auch von ästhetischen Kontexten und damit von ideologischen Interessen bestimmt.[28] Dies wird in der historischen Wandelbarkeit der Gründe für Intermedialität deutlich, die Lagerroth und Hedling aufzählen:

---

[20] Claus Clüver: Intermediality and Interart Studies. In: Jens Arvidson et al. (Hg.): *Changing Borders*. Lund: Intermedia Studies Press, 2007, 13.

[21] Rajewsky: *Intermedialität*, 8–11; Clüver, Intermediality and Interart Borders; Schober, *Unexpected Chords*, 53–82.

[22] Dick Higgins: Intermedia. In: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale: Southern Illinois UP, 1984, 18.

[23] Müller: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept, 34.

[24] Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft.* Leipzig: Wiegand, 1850, 129–140.

[25] Müller: Intermediality Revisited, 241. S.a. Müller: *Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept,* 34; Peter Zima streicht das intermediale Interesse in der Entwicklung des Konzepts des Ästhetik im 19. Jahrhundert heraus. Peter V. Zima: Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste". In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995, 1–28.

[26] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 48f; Walter Bernhart und Werner Wolf (Hg.): *Word and Music Studies: Self-Reference in Literature and Music.* Amsterdam: Rodopi, 2010.

[27] Peter Dayan: Seeing Word and Music as a Painter Might: The Interart Aesthetic. In: Walter Bernhart (Hg): *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field.* Amsterdam: Rodopi, 2012, 266; Peter Dayan: *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond.* Aldershot: Ashgate, 2011, 3.

[28] Jørgen Bruhn: Heteromediality. In: Ellerström (Hg.): *Media Borders*, insb. 230–235.

> from the religious dimensions of intermediality in the Middle Ages, over the connections to modernity and technology at the turn of the twentieth century, to the ideological challenges of the more contemporary postmodern age, where the intermedial turn often indicates cultural critique, self-referentiality, issues of gender, or a desire of letting the past bear on the present.[29]

In dieser Konfrontation gegensätzlicher ästhetischer Interessen wird deutlich, wie sehr die Verwendung von Intermedialität offensichtlich mit den herrschenden Diskursen verknüpft ist.[30] Ästhetische Grenzüberschreitung erscheint in der Romantik, im Modernismus und Postmodernismus erstrebenswert, in der Klassik dagegen ist, wie in Lessings *Laokoon* deutlich, der medientypische Ausdruck das Ideal.[31] In der Betrachtung von musikalischen Bezügen in der Literatur ist somit auch der historische Kontext von Ästhetik und Ideologie zu berücksichtigen.[32]

2.1.1 Formen intermedialer Bezüge

Es lassen sich drei grundlegend verschiedene Formen von Intermedialität ausmachen.[33] In einer *Medienkombination,* wie in der Oper oder in Text-Bild-Kombinationen, sind mehrere Medien mit ihren Zeichensystemen anwesend.[34] Der *Medienwechsel* bezeichnet Adaptionen wie Verfilmungen oder Dramatisierungen, hierbei wird ein bestimmter Inhalt an ein neues Medium angepasst.[35] Die dritte Form bilden sogenannte *intermediale Bezüge*.

---

[29] Erik Hedling und Ulla-Britta Lagerroth (Hg.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration.* Amsterdam: Rodopi, 2002, 13.

[30] Jørgen Bruhn: Heteromediality, 232. Dies gilt, so Bruhn, nicht nur für intermediale Phänomene, sondern für die modale Zusammensetzung aller Medien. Zur Modalität der Medien sowie Jörgen Bruhns darauf aufbauenden Konzept der Heteromedialität siehe 2.2.

[31] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 73; Jørgen Bruhn: Heteromediality, 229.

[32] Martin Huber: *Text und Musik: Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/Main: Lang, 1992.

[33] Eine frühe Kategorisierung ist Paul Schers Unterteilung des Forschungsgebiets der *word and music studies* in „Literatur und Musik", „Literatur in Musik" und „Musik in Literatur". In: Steven Paul Scher (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1984, 14. Die grundlegende Dreiteilung intermedialer Phänomene findet sich immer wieder mit unterschiedlicher Benennung. So unterscheidet Hans Lund zwischen Kombination, Transformation und Integration. Lund (Hg.): *Intermedialitet*, 21; vgl. Clüver: Intermediality and Interart Studies, 26. Da mit „Integration" jedoch der Gedanke der Übersetzung oder der Imitation eines anderen Mediums zu sehr in den Vordergrund gerückt wird, erscheint Rajewskys Begriff „intermediale Bezüge" passender. Rajewsky: *Intermedialität*, 16f. Wolf übernimmt Rajewskys Term als *intermedial reference.* Wolf: Intermediality Revisited, 21.

[34] In Fragen der Terminologie orientiert sich die folgende Zusammenstellung, so nicht anders angegeben, an Rajewsky: *Intermedialität.*

[35] Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation.* London: Routledge, 2006; David Lodge: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität,* 68–80.

Hier wird innerhalb eines (*bezugnehmenden*)[36] Mediums auf ein anderes (*Bezugs*)Medium verwiesen. Dabei erscheint das Zeichensystem des Bezugmediums in der Regel nicht.[37] In der Betrachtung dieser unterschiedlichen Formen von Intermedialität geraten auch unterschiedliche Aspekte von Intermedialität in den Vordergrund. Jürgen E. Müller beschreibt diese verschiedenen Schwerpunkte als unterschiedliche Forschungsachsen, die zu bestimmten Zeitpunkten und abhängig von bestimmten Fragestellungen verschiedene Aspekte der Intermedialität in den Vordergrund stellen.[38] In der Untersuchung von Medienkombinationen steht der Aspekt der Interaktion unterschiedlicher Zeichensysteme bereits durch die offene Form der Intermedialität im Vordergrund.[39] Der intermediale Bezug dagegen erscheint als eine Art erweiterte Intertextualität,[40] hier wird Intermedialität lange in erster Linie als das Überschreiten von Mediengrenzen wahrgenommen, da nur ein Zeichensystem anwesend ist, aber gleichzeitig auf ein anderes verwiesen wird.[41] Somit entsteht der Eindruck, dass fremdmedial[42] empfundene Strukturen integriert oder imitiert werden. Inwiefern dabei das bezugnehmende Medium tatsächlich seine Grenzen überschreitet, ist eine der Fragen, denen im Folgenden genauer nachzugehen ist, wenn unterschiedliche Formen des intermedialen Bezugs vorgestellt und wiederkehrende Probleme diskutiert werden.

Die deutlichste Form des intermedialen Bezugs stellen explizite Erwähnungen des Bezugsmediums im Text, häufig bereits im Titel, dar. Dabei lassen sich diese expliziten Erwähnungen mit weiteren strukturellen Bezügen in Verbindung bringen. So wird in der *Blechtrommel* nicht nur ein Musikinstrument im Titel genannt, sondern es ist wiederholt festgestellt worden, wie der Trommelrhythmus im Text immer wieder „hörbar“ wird.[43] Es entsteht der Eindruck einer „Musikalisierung“, einer Präsenz des Mediums Musik im Text, die Wolf wie folgt beschreibt:

---

[36] Die von Rajewsky vorgeschlagene Bezeichnung kontaktnehmendes Medium wurde besserer Deutlichkeit wegen modifiziert. Rajewsky: *Intermedialität*, 200.

[37] Ein anderes Bild bietet sich in multimedialen Kunstformen wie Theater oder Installationskunst. Rajewsky: *Intermedialität,* 162–178.

[38] Müller nennt Intermedialtät–Intertextualität, Intermedialität–Interartialität und Intermedialität–Hybridität als Forschungsachsen. Müller:Intermediality Revisited, 244–246. Eine weitere solche Forschungsachse stellt das Paar Intermedialität–Transmedialität dar.

[39] Wolf bezeichnet die Kombination deshalb als offene (*overt*) Intermedialität, da die Zeichensysteme der beteiligten Medien präsent sind. Medienwechsel und intermediale Bezüge bezeichnet Wolf als verdeckte (*covert*) Form der Intermedialität. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 37–44.

[40] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 36.

[41] Rajewsky: Border Talks, 53.

[42] U. a. Rajewsky: *Intermedialität*, 82 (et passim).

[43] Hannelore Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel“ von Günter Grass. Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte.* Berlin: Frank & Timme 2009, 199.

> ‘[M]usicalization of literature’ points towards a presence of music in the signification of a text which seems to stem from some kind of transformation of music into literature. The verbal text appears to be or become to a certain extent similar to music or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music ‘through’ the text.[44]

Das Problem intermedialer Bezüge besteht im analytischen Nachweis dieser Wahrnehmung. Während sich die expliziten Erwähnungen des Bezugsmediums leicht belegen lassen, entziehen sich strukturelle Bezüge einer vergleichbaren Eindeutigkeit. Die Übertragung von Termini aus dem Bezugsmedium zur Analyse struktureller Parallelen stellt sich im analytischen Detail als problematisch heraus.[45] Auch Versuche, intermediale Bezüge als die direkte Umsetzung von aus dem Bezugsmedium bekannten Formen zu belegen, führen früher oder später in Widersprüche und nie zu den erhofften Resultaten.[46] In einem Text mit intermedialen musikalischen Bezügen findet sich keine Technik, die sich nicht in einem anderen Text ohne musikalische Bezüge finden lassen könnte. Die Musikalität des intermedialen Bezuges ist, so stellt bereits Wolf fest, „to large extent a metaphor, whose justification is anything but self-explanatory“.[47]

Aufgrund dieser methodologischen Probleme stehen manche Forscher jeglicher Untersuchung intermedialer Bezüge ablehnend gegenüber. Völlige Ablehnung geht aber, wie die vorschnelle Übertragung, ebenfalls implizit von dem Anspruch aus, dass nur eine mehr oder weniger komplette als ‚fremdmedial‘ angesehene Struktur im Text den intermedialen Bezug belegen könnte.[48] Stattdessen sind viele unterschiedliche Bezüge auf mehreren Ebenen, auch in bislang marginal betrachteten Textelementen, zu finden.[49]

Explizite Erwähnungen

Eine Terminologie intermedialer Bezüge, die die Rückgriffe auf die Termini des Bezugsmediums vermeidet, ist insbesondere von Wolf und Rajewsky[50] weiter entwickelt worden, deren wichtigste Kategorien hier vorgestellt werden. Jedoch treten mit zunehmenden Grad an Abstraktion und Detailliertheit auch die Probleme der Typologisierung deutlicher hervor.

---

[44] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 51.
[45] Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Zima (Hg.): *Literatur intermedial*, 73.
[46] Vgl. 4.3.
[47] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 71. Auf dieses Problem weist bereits Brown hin. Calvin S. Brown: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Scher (Hg.), *Literatur und Musik*, 30f.
[48] Johannes Odendahl: *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann*. Bielefeld: Aisthesis, 2008, 143–147.
[49] Rajewsky: *Intermedialität*, 26.
[50] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 35–70; Rajewsky: *Intermedialität*, 78–180.

Als Hinweis zu weiteren intermedialen Bezügen fungieren häufig paratextuelle *explizite Erwähnungen*, insbesondere im Titel,[51] die die Aufmerksamkeit auf den intermedialen Bezug lenken.[52] Auch textuelle explizite Erwähnungen erhalten durch zentrale Stellung und auffällige Häufigkeit eine Hinweisfunktion. Neben Oskars penetrantem Trommeln in der *Blechtrommel* fallen bspw. in *Ein weites Feld* wiederholte Schilderungen des Singens an zentralen Stellen auf (5.1). Weiterhin kann das Bezugsmedium in einer Weise erwähnt werden, in der bereits eine *gedankliche oder strukturelle Verbindung* zwischen beiden Medien hergestellt wird. Solche *evokativen Erwähnungen* finden sich in der *Blechtrommel* immer wieder, wenn Oskar eine Verbindung zwischen Trommeln und Schreiben zieht (4.3).[53] *Reproduktive Erwähnungen* beschreiben Musik,[54] entweder in der Repräsentation durch Melodieverlauf, Instrumentierung und Noten,[55] oder in der Perzeption, in den Bildern und Erinnerungen, die gespielte Musik hervorruft.[56] Der *Hundejahre*-Erzähler Harry Liebenau schildert zum Beispiel eine „bestimmte und besonders traurige Passage" (Hj 235) eines Klavieradagios und beschreibt die gehörte Musik durch die Wiedergabe seiner semantischen Assoziationen:

> Anruf Scheiden Dahin: Wellenspiel Wolkenheer Vogelflug Liebestrank Waldeslust Frühertod […] Sterbensmüd Übergang Heiterkeit […] (Hj 235)

Gleichzeitig ist diese Passage ein Beispiel für das, was Rajewsky eine *simulative Erwähnung* nennt. Der narrative Diskurs wird derart modifiziert, dass der Text als Simulation von Musik wahrgenommen wird.[57] Allerdings legt der Begriff der Simulation die Idee einer ungewöhnlichen Grenzüberschrei-

---

[51] Möglich sind bspw. auch Motto (vgl. Eyvind Johnsons *Romantisk berättelse* [1953], „Romantische Erzählung") oder Selbstaussage des Autors. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 56.

[52] Neben der *Blechtrommel* ist dies bei Grass bei *Im Krebsgang* der Fall. Weitere Beispiele: Aldous Huxleys *Point counter point* (1928), Marguerite Duras' *Moderato cantabile* (1958) und Paul Celans „Todesfuge" (1948).

[53] Den von Rajewsky verwendeten Überbegriff der Systemerwähnungen qua Transposition, von denen sie die evokative Erwähnung als eine Möglichkeit nennt, möchte ich hierbei nicht verwenden, da die Verwendung von „Transposition" wieder einen Übertragungsprozess nahelegt.

[54] Nach Clüver lassen sich Reproduktionen auch als Ekphrasis bezeichnen. Clüver definiert Ekphrasis als „verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system", dies schließt also Musikbeschreibungen mit ein. Claus Clüver: Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-verbal Texts. In: Ulla-Britta Lagerroth et al. (Hg.): *Interart Poetics.* Amsterdam: Rodopi, 1997, 26. Paul Scher beschreibt Musikekphrasis ausführlich unter dem Begriff *verbal music*. Steven Paul Scher: *Verbal Music in German Literature.* New Haven: Yale University Press. 1968. Die Unklarheit des Begriffes *verbal music* beklagt schon allerdings schon Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 59ff.

[55] Bei Thomas Mann finden sich zahlreiche reproduktive Musikerwähnungen, die mit für den gesamten Text bedeutenden Themen und Konstellationen verknüpft sind. Odendahl: *Literarisches Musizieren,* 12–110.

[56] Wolf nennt dies *imaginary content analogy*. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 63.

[57] Rajewsky: *Intermedialität,* 91.

tung nahe, in einer Passage, die sich strukturell ebenso als Prosapoesie auffassen lässt. Nach Max Nänny ist jedoch rhythmische Gestaltung eines solchen Textes weniger eine Simulation; vielmehr ähneln die syntaktischen Relationen der rhythmischen Repetition eines musikalischen Motivs in diagrammatischer Ikonizität.[58] Harry Liebenau schildert somit Musik als *akustisches Diagramm*.[59] Auch in der Erwähnung von Beethovens 5. Sinfonie als „Dadada Daaah" (KuM 77) ist die Nennung der Sinfonie gar nicht notwendig. In diesem Kontext reicht die explizite Nennung von Beethoven aus, damit diese Silbenfolge als akustisches Diagramm des bekannten Themas des ersten Satzes fungiert.

In den hier vorgestellten unterschiedlichen Möglichkeiten (und Terminologien) medialer Erwähnungen zeichnet sich bereits die Problematik der Typologie ab. Zwar betont Rajewsky immer wieder, dass dem bezugnehmenden Medium nur seine eigenen Mittel zur Verfügung stehen.[60] In der Benennung gewinnt dennoch immer wieder die Idee einer Umsetzung ‚fremdmedialer' Strukturen an Relevanz. Die Terminologie der intermedialen Bezüge gibt eher ihre Interpretation, nicht ihre tatsächliche Umsetzung im Text wieder. Nicht nur zwischen den Medien, auch zwischen den einzelnen Kategorien erscheinen die Grenzen bei näherer Betrachtung schwer definierbar.

Das Problem struktureller Bezüge

Diese Probleme treten in der Unterscheidung struktureller Bezüge noch deutlicher hervor. Zusammenfassend lässt sich hier feststellen, dass sich die bisherigen Typologisierungen als „Imitation" (Wolf), „Systemkontamination" (Rajewsky) oder auch „strukturelle Adaption" (Odendahl)[61] immer noch zu sehr am Bezugsmedium orientieren. Implizit wird in der Wahl des Begriffs weiterhin von einer Übersetzung oder einem Transfer als ‚fremdmedial' definierter Eigenschaften ausgegangen. Hier lassen sich keine unterschiedlichen Kategorien benennen, ohne in Widersprüche zu geraten. Rajewsky versucht zwar auch hier, die „Simulation" „fremdmedialer" von der „Reproduktion" medienübergreifender Formen zu unterscheiden. So können medienübergreifende Strukturen wie Variation in einem Text im Zusammenhang mit expliziten Erwähnungen als intermedialer Bezug zur Musik gewertet

---

[58] Das Diagramm bezeichnet in der Semiotik eine Unterform des Ikons, das eine Ähnlichkeit der Relation der Zeichen untereinander ausdrückt. Max Nänny: Ikonicitet. In: Lund (Hg.), *Intermedialitet*, 137. Mehr zur Bedeutung ikonischer Diagramme bei intermedialen Bezügen unter 2.2. Max Nänny und Olga Fischer (Hg.): *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: Benjamins, 1999, xvi–xxxvi.

[59] Max Nänny: Ikonicitet. In: Lund (Hg.), *Intermedialitet*, 137. Scher nennt solche simulativen Passagen bei musikalischen Bezügen in der Literatur *Wortmusik* (word music). Scher, Literatur und Musik, 12.

[60] Rajewsky: *Intermedialität*, 25 und 39f.

[61] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 57–67; Rajewsky: *Intermedialität*, 118–149; Odendahl: *Literarisches Musizieren*, 143–265.

werden. Schwierig wird es jedoch, einen grundlegenden Unterschied in der Umsetzung struktureller Bezüge zu Mehrstimmigkeit und Polyphonie zu definieren. Nach Rajewsky werden in Bezügen zur Polyphonie „fremde Regeln […] zu den Bedingungen des Erzählens“ gemacht. Gerade die Verwendung der Bezeichnung „Translation“ (in der Bezeichnung als *Systemkontamination qua Translation*)[62] in diesem Kontext zeigt, dass immer noch ein impliziter Übersetzungsprozess vorausgesetzt wird, der sich in einer Textanalyse nicht finden lässt. Dies wird deutlich, wenn Odendahl nach eingehender Beschäftigung mit Manns Konzept der Polyphonie und seiner literarischen Umsetzung zu dem Schluss kommt, dass ähnliche Verknüpfungstechniken, die in *Doktor Faustus* den Bezug zur Polyphonie herstellen, auch schon in *Joseph und seine Brüder* zu finden sind und somit „die Rede von der Polyphonie [bei Thomas Mann] eine Metapher“[63] bleibe. Dies ist jedoch kein Grund zur Enttäuschung, wie sie oft in solchen Feststellungen mitschwingt, es verringert auch nicht den musikalischen Bezug, wie noch deutlich werden wird. Ein solches Ergebnis stellt jedoch Kategorien in Frage, die die Aufmerksamkeit von der tatsächlichen Umsetzung im Text lenken. Stattdessen gibt es Anlass zu einem Perspektivenwechsel hin zu der Frage, was im bezugnehmenden Medium tatsächlich geschieht und warum.

2.1.2 Funktion und Perspektive intermedialer Bezüge

Eine allgemein verbindliche Typologie intermedialer Bezüge hält Eric Prieto schon allein aus dem Grund nicht für möglich, weil in jedem Text mit intermedialem Bezug unterschiedliche Aspekte des Bezugsmediums auf unterschiedliche Weise zu unterschiedlichen Zwecken hervorgehoben werden. Prieto interessiert stattdessen die Funktion des Bezugs und was er zur Gesamtinterpretation des Textes beiträgt. Prieto hebt die Metaphorizität des intermedialen Bezugs hervor, der deshalb nur eine Ähnlichkeit zwischen zwei im Grunde unterschiedlichen Dingen herstellen kann. Ihn interessiert die Frage, was in dem Text mit der assoziativen Verknüpfung mit Musik bezweckt wird. Somit gilt ihm beispielsweise nicht die Existenz einer zusammenhängenden Fugenstruktur als Nachweis, sondern eine schlüssige Interpretation der Rolle intermedialer Bezüge zur Fuge belegt ihre Relevanz. Für Prieto lautet die Frage nicht, *ob* dem Text der Bezug auf Fuge gelingt. Auch die Frage, *wie* der Bezug hergestellt wird, lässt sich für Prieto nur in enger Verbindung mit der Frage beantworten, *warum* Bezug auf die Fuge genommen wird und *was* er bewirken soll. Gibt man die Suche nach einer zusammenhängenden Struktur auf, so öffnet sich auch der Blick auf Entsprechungen etwa in semiotischen Entsprechungen, die im intermedialen Bezug

[62] Rajewsky: *Intermedialität*, 123.
[63] Odendahl: *Literarisches Musizieren*, 205.

ausgenutzt werden.[64] Möglich wird es dann auch, im intermedialen Bezug die Metapher in ihrer doppelt gerichteten Wirkung wahrzunehmen: Dabei werden nicht nur bestimmte Eigenschaften des Textes, sondern auch des Bezugsmediums Musik hervorgehoben.[65] Die Betonung der Funktion innerhalb des bezugnehmenden Mediums lässt Kritik an angeblichen ‚Fehlübertragungen' hinfällig werden. So entsteht die wiederkehrende Verknüpfung von Musik mit assoziativen Strukturen aus der Perspektive des Musikhörers, nicht des Komponisten. Dies mindert jedoch nicht die Relevanz des intermedialen Bezuges. Auch wird der intermediale musikalische Bezug im Sirenenkapitel des *Ulysses* nicht schwächer, weil Joyce womöglich nur eine schemenhafte Vorstellung von einer Fuge hatte.[66]

Auch die Perspektive des bezugnehmenden Mediums ist in intermedialen Bezügen zu beachten. Aus der Perspektive der Literatur erscheint Musik (auch in dieser Arbeit) aufgrund ihrer Möglichkeit zur Vielstimmigkeit immer wieder als räumlich dominierte Kunst. Musiker und Musikwissenschaftler betonen dagegen immer wieder gerade eine doppelte Abhängigkeit der Musik von der Zeit, sowohl aufgrund der Zeit der Aufführung, als auch im metrischen Verhältnis der Notenwerte untereinander. Aus der Perspektive der Musik wird stattdessen die Literatur ihrer fiktiven Welten wegen als räumlich(er) empfunden.[67] Wenn die Literatur aus der Perspektive der Musik durchaus über vorzügliche räumliche Qualitäten verfügt, wozu benötigt die Literatur in der Gestaltung von Räumlichkeit immer wieder die Bezüge zu Vielstimmigkeit und Polyphonie und damit zur Musik? Im intermedialen Bezug kann es offensichtlich nicht um das Übertragen und Imitieren von Eigenschaften gehen, die das bezugsnehmende Medium nicht besitzt. Der Bezug auf ein anderes Medium geschieht offenbar nicht aus einem tatsächlichen Mangel heraus, vielmehr scheint es um die Betonung von Eigenschaften zu gehen, die im bezugsnehmenden Medium gemeinhin nicht mit gleicher Selbstverständlichkeit wahrgenommen werden.

Intermedialer Bezug – transmediale Umsetzung

Dies ist das wiederkehrende Paradox der intermedialen Bezüge. In expliziten Erwähnungen weisen intermediale Beziehungen über das Medium hinaus, hierbei werden konventionelle Grenzen überschritten. Doch in der strukturellen Umsetzung lassen sich keine Übersetzungen, Entlehnungen, Imitationen

---

[64] Prieto: *Listening In*, 65.

[65] Axel Englund: *Still Songs: Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Aldershot: Ashgate 2012, 17 und 30–36.

[66] Prieto: *Listening In*, 56f. Zu Joyces Vorstellung der Fugenstruktur s. a. Gudrun Budde: Fuge als literarische Form? Zum Sirenenkapitel aus *Ulysses* von James Joyce. In: Albert Gier (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft.* Frankfurt/Main: Lang, 1995, 195–196.

[67] Edward Said: Melody, Solitude, and Affirmation. In: *Musical Elaborations.* New York: Columbia University Press, 76; Anthony Burgess: A Matter of Time and Space. In: *This Man and Music*. London: Hutchinson, 1982, 42f.

eines anderen Mediums finden, hier scheint die Perspektive der Intermedialität als Grenzüberschreitung nicht weiterzuhelfen. Dieses Problem wird nicht durch verschiedene Formen der Typologisierung gelöst. Letztendlich verleihen die Bemühungen um eine möglichst exakte Kategorisierung noch immer den Unterschieden zu viel Gewicht – in diesem Fall zwischen verschiedenen Formen intermedialer Bezüge. Eher scheinen unterschiedliche Formen intermedialer Bezüge aufeinander aufzubauen, als dass sie sich kategorisch voneinander trennen lassen.

Die in der expliziten Erwähnung (insbesondere evokativer Art) nahegelegte Grenzüberschreitung findet auf der strukturellen Ebene des Textes nicht statt. Die Dynamik des intermedialen Bezugs rührt gerade daher, dass eine Überschreitung konventioneller Grenzen angekündigt, aber strukturell nicht umgesetzt wird. Stattdessen weisen explizite Erwähnungen der Musik im Text darauf hin, dass im Text Elemente hervorgehoben werden, die gemeinhin stärker mit Musik verknüpft sind. Ziel des intermedialen Bezugs ist es deshalb nicht, wie das andere Medium zu werden. Ziel ist es auch nicht, bestimmte Mängel durch Entlehnung, Imitation etc. zu beheben. Stattdessen wird der intermediale Bezug benutzt, um bestimmte Eigenschaften im bezugnehmenden Medium selbst hervorzuheben. Die *intermediale Ebene des Bezugs* ist folglich von der *transmedialen Ebene seiner Durchführung* gedanklich zu trennen. Deshalb ist es zur Lösung des Paradoxes intermedialer Bezüge hilfreich, zwischen verschiedenen medialen Ebenen zu unterscheiden.

2.2 Medialität, Modalität, Transmedialität

Ein grundlegendes Problem der Intermedialitätsforschung sieht Lars Elleström in der Tatsache, dass jenseits einer Definition des Begriffs Medium dessen Beschaffenheit nicht eingehender untersucht worden ist, „that intermediality has tended to be discussed without clarification of what a medium actually is".[68] Eine im Zusammenhang der Intermedialität häufig zitierte Definition des Mediums findet sich bei Werner Wolf:

> '[M]edium' could be defined […] as a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural 'messages'.[69]

[68] Elleström: The Modalities of Media, 11.

[69] Diese Definition des Mediums schafft bei Wolf eine gemeinsame Basis für Interartialität und Medienwissenschaften, sie trägt auch der Tatsache Rechnung, dass die Künste Literatur, Kunst und Bild längst mit Massenmedien interagieren. Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 35f.

Wolf formuliert hier drei Bedingungen für ein Medium, das über 1. einen Kommunikationskanal, 2. ein semiotisches Zeichensystem zur Übertragung kultureller Botschaften verfügt und das 3. bestimmten Konventionen folgt. Diese Mediendefinition ermöglicht es, auch die traditionellen Künste als Medien auffassen zu können. Sie ist allerdings zunehmend für ihre Komplexität kritisiert worden, da diese Definition von Medium letzten Endes eigentlich nur von den Künsten erfüllt werden kann.[70] Deshalb scheint es hilfreicher, die oben aufgezählten Kennzeichen als drei aufeinander aufbauende mediale Ebenen aufzufassen, wie Lars Elleström es tut:[71] Jedes Medium definiert sich durch die materielle Form des *technischen Mediums* (z.B. Buch, Ölgemälde, Körper). Medien unterscheiden sich voneinander durch die Verwendung ihres Zeichensystems, des *Basismediums* (z.B. Text, Bild, Gesten) und bilden (konventionell) *qualifizierte Medien* (z.B. Literatur, Bildkunst, Tanz). Die letztgenannte Ebene zeichnet sich durch bestimmte Kriterien aus, die eine Form von Medium qualifizieren, entweder durch die Funktion (operational) oder den Kontext (kontextuell). Das Medium Literatur setzt sich zusammen aus einem geeigneten technischen Medium (Buch, CD, Computer, E-Book-Reader), einem symbolischen Zeichensystem, meist dem Basismedium Text (oder auditiv vermitteltem Text) und nicht zuletzt aus der Erfüllung bestimmter konventioneller, ästhetischer Kriterien, die von Funktion und Kontext abhängig sind. Technisches Medium, Basismedium und qualifiziertes Medium sind drei gedankliche Kategorien, von denen lediglich das technische Medium als Gegenstand materiell anwesend ist,[72] während die anderen beiden Kategorien sich im Verhältnis zu anderen semiotischen Zeichensystemen (Text vs. Bild) sowie zu anderen Textformen (Gebrauchsanweisung, Fachliteratur) definieren.

Diese drei medialen Ebenen sind in der Betrachtung intermedialer Interaktion auseinanderzuhalten. Während man es gewohnt ist, das qualifizierte Medium Film von seinen wechselnden technischen Medien (Speichermedien wie Zelluloidfilm, Magnetband, digitale Speicherkarten; Aufnahmemedien wie Laufbild-, Video- oder Stereokamera und Wiedergabemedien wie Digital-Projektor oder Video/DVD-Spieler) zu unterscheiden, ist die mediale Bedingtheit des qualifizierten Mediums Literatur insbesondere durch die lange Kontinuität des technischen Wiedergabe- und Speichermediums Buch lange unbeachtet geblieben.[73] Sie findet erst wieder Beachtung, seit Literatur über andere Wiedergabemedien verbreitet wird. Wenn Literatur in Audio-Book-Formaten wie mp3 und CDs (oder früher Kassetten) wiedergegeben wird, beeinflusst dies auch das Basismedium Text, das nun nicht mehr sta-

[70] Bruhn: Heteromediality, 227.
[71] Elleström: The Modalities of Media, 16 und 27–30.
[72] Elleström: The Modalities of Media, 15.
[73] Morten Kyndrup: Mediality and Literature. Literature versus Literature. In: Jan Alber et al. (Hg.): *Why Study Literature?* Aarhus: Aarhus University Press, 2011, 85–97; Paech, Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren, 14.

tisch und visuell, sondern temporal und auditiv vermittelt wird.[74] Gerade wenn Innovationen im Bereich des technischen Mediums stattfinden, wird deutlich, wie sehr das qualifizierte Medium in seiner konkreten Ausformung auch vom technischen Medium mitgestaltet ist, was McLuhan zu der provokanten Feststellung bringt: „The medium is the message".[75]

Für den intermedialen Bezug auf Musik innerhalb der Literatur können alle drei medialen Ebenen relevant werden. Der intermediale Bezug kann Anpassungen im technischen Medium mit sich bringen.[76] Weiterhin ist zu beachten, inwieweit im symbolischen Zeichensystem Text auf das überwiegend ikonisch strukturierte Zeichensystem Musik verwiesen wird. Schließlich ist es wichtig, zwischen dem linearen Basismedium Text und dem ästhetisch qualifizierten Medium Literatur zu unterscheiden, da Literatur im Schaffen fiktiver Welten beispielsweise Räumlichkeit besitzt und mehr klangliche Qualitäten aufweist, als etwa ein Verwaltungstext oder eine Gebrauchsanweisung. Das qualifizierte Medium Literatur strebt in einem gewissen Grad schon immer über die Begrenzungen des Basismediums Text hinaus.[77] Hier wird ebenfalls deutlich, wie der intermediale Bezug nicht so sehr aufgrund der Begrenzungen auf der Ebene des qualifizierten Mediums vorgenommen wird, sondern eher aufgrund der Begrenzungen, die technisches Medium und Basismedium mit sich bringen. Dayan lokalisiert deshalb die Unterschiede, die in intermedialen Bezügen thematisiert und überbrückt werden in den verschiedenen (technischen und Basis-)Medien.[78]

Die Modalitäten der Medien

Damit Medien ihre Aufgabe als Kommunikationsträger erfüllen können, müssen sie materiell anwesend, perzeptiv wahrnehmbar und kognitiv zu verarbeiten sein.[79] Ein Medium ist durch die *materiellen* Qualitäten der verwendeten technischen Medien anwesend: in Form eines Buches, eines Bildschirms, einer Leinwand, eines Fotoabzugs oder des Körpers eines Tänzers. Das Medium muss auch für den Menschen *sensorisch*, d.h. visuell, auditiv oder auch taktil, wahrnehmbar sein. Gemeinsam ist allen Medien ihre Wahrnehmbarkeit in Zeit *und* Raum, ihre *Spatiotemporalität*: Auch wenn bei Bild und Skulptur der Raum zu dominieren scheint, so spielt doch auch hier die Zeit in der Rezeption durch den Betrachter eine Rolle. Darüber hinaus kann Zeit auch virtuell im Bild vermittelt werden, wie im Bild eines galoppieren-

[74] Elleström, E-Mail vom 03. 02. 2012.
[75] McLuhan: *Unterstanding Media*, 13.
[76] So ist die Wirkung von Kurt Schwitters Lautgedicht „Ursonate" (1922–1932) stärker als Lyrik sonst vom stimmlichen Vortrag abhängig.
[77] Dayan: Seeing Words and Music as a Painter Might, 268f.
[78] Peter Dayan unterscheidet in seiner Formulierung der Interart Aesthetics zwischen „Kunst", was bei Elleström einem ästhetische qualifizierten Medium entspricht, und dem „Medium", womit er die von Elleström unterschiedenen Ebenen technisches und Basismedium bezeichnet. Dayan: *Art as Music*, 3f.
[79] Hier wie im Folgenden Elleström: The Modalities of Media, 11–48.

den Pferdes, dessen vier Beine in der Luft schweben. Dieses Bild wird von den meisten Betrachtern nicht als schwebendes, sondern als galoppierendes Pferd und damit als Teil einer Abfolge erkannt. Somit ist in dem dargestellten Augenblick auch eine virtuelle Zeitdimension vorhanden. Entsprechend verhält es sich auch mit der Räumlichkeit fiktiver Welten. Kategorien wie *virtuelle Zeit* und *virtueller Raum* werden in intermedialen Bezügen wiederholt genutzt.[80]

Ein Medium ist Bedeutungskommunikation, deshalb ist auch seine *semiotische* Interpretierbarkeit eine Grundvoraussetzung. Hier lassen sich Medien danach unterscheiden, welche Art von Zeichensystem (symbolisch, ikonisch oder indexikalisch) sie als Basismedium verwenden. Auch hier gibt es keine klaren Grenzen, so weist das hauptsächlich symbolisch geprägte Zeichensystem Sprache auch ikonische Eigenschaften auf. Dies erscheint in der Linguistik selbstverständlicher als in der Literaturwissenschaft.[81] Dabei ermöglicht gerade die abstrakte Form ikonischer Ähnlichkeit des ikonischen Diagramms den intermedialen Bezug zwischen bezugnehmenden Medium und dem Bezugsmedium als eine relationelle Ähnlichkeit.[82]

Diese vier Modalitäten, die materielle, sensorische, raumzeitliche und semiotische Modalität, sind also in jedem Medium vorhanden. In der Beschreibung der Modalitäten lässt sich folglich die Beschaffenheit einzelner Medien charakterisieren. Doch dieses Vorgehen ermöglicht es auch, intermediale Interaktion auf der Basis modaler Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu verstehen.[83] Intermediale Bezüge erscheinen somit als Interaktion zwischen unterschiedlichen qualifizierten Medien. Diese Medien sind durch konventionelle Grenzen voneinander unterscheidbar, sie nutzen meist verschiedene technische Medien. Auf der Ebene der Modalitäten bestehen jedoch nicht nur Unterschiede, sondern auch grundlegende transmediale Gemeinsamkeiten. Die ausdrückliche Betonung dieser Gemeinsamkeiten stellt einen strukturellen intermedialen Bezug her, der dennoch nur die eigenen Mittel des bezugnehmenden Mediums verwendet. Das Konzept Intermedialität wird also nicht durch Transmedialität ersetzt, sondern der Wechsel auf die transmediale Ebene der Medien ermöglicht es, die Struktur des intermedialen Bezugs eingehender zu analysieren.

Die Transmedialität intermedialer Bezüge

Das Thema dieser Arbeit ist nicht in erster Linie die Transmedialität zwischen Musik und Literatur in Günter Grass' Prosa, auch wenn diese grundlegenden Übereinstimmungen, die transmediale Basis, auf der weitere Bezüge stattfinden können, im folgenden Kapitel vorgestellt werden. In den Textana-

---

[80] Elleström: The Modalities of Media, 20f.
[81] Nänny: Ikonicitet, 134.
[82] Lars Elleström: Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1/2008, 59–74.
[83] Elleström: The Modalities of Media, 16.

lysen wird dagegen der Frage nachgegangen, was in einem Text geschieht, in dem die transmediale Gemeinsamkeit von Musik und Literatur betont und bewusst in expliziten Musikerwähnungen hervorgehoben wird. Dabei orientiert sich die Analyse der intermedialen Bezüge an den Gemeinsamkeiten der beteiligten Medien. Bestimmte transmediale, aus mehreren modalen Merkmalen zusammengesetzte Gemeinsamkeiten spielen dabei ebenfalls eine Rolle, Elleström setzt sie deshalb als *compound media characteristics*[84] von der transmedialen Basis der Modalitäten ab. Solche transmedialen komposite Kategorien sind beispielsweise Rhythmus,[85] Stimme,[86] Narrativität,[87] Ikonizität,[88] Ironie,[89] und Performativität.[90] Bei ihnen hat die Forschung im Verlauf der letzten Jahrzehnte festgestellt, dass ihnen eine medienübergreifende Bedeutung zusteht, diese wird ihrerseits durch eine gemeinsame transmediale Basis in den Modalitäten ermöglicht. Auch auf der Ebene dieser transmedial zusammengesetzten Kategorien weisen Literatur und Musik Gemeinsamkeiten auf: Rhythmus, Stimme, Performativität, Repetitivität sind keine Kategorien, die allein in der Musik vorkommen, sie sind ebenfalls in der Literatur vorhanden. Allerdings ist ihre Rolle dort nicht so zentral wie in der Musik. Folglich kann der intermediale Verweis auf Musik als einem Medium, das mit Stimme und Performativität per Konvention stärker verknüpft ist, dafür genutzt werden, diese Ebenen auch in einem Text hervorzuheben.

Diese Vorgehensweise bringt einen Perspektivenwechsel in doppelter Hinsicht mit sich: Statt intermediale Bezüge mit dem Überschreiten von Mediengrenzen zu erklären, steht die transmediale Basis der beteiligten Medien im Fokus. Der Verweis auf ein anderes Medium scheint dazu verwendet zu werden, eigene Eigenschaften besser hervorheben zu können; hieraus erklärt sich ihr grundlegend selbstreflexiver Charakter. Die Stärkung einer transmedialen Gemeinsamkeit rückt dabei oft eher unbeachtete Möglichkeiten des bezugsnehmenden Mediums in den Mittelpunkt, es können aber auch zentrale Techniken des bezugnehmenden Mediums verwendet werden. Die Stärkung der Transmedialität kann auf allen medialen Ebenen geschehen. Denkbar ist bspw. die Änderung des technischen Mediums.[91] Auf der Ebene

---

[84] Lars Elleström: A Theoretical Approach to Media Transformations. 2012, I. E.

[85] Sissel Furuseth (Hg.): *Kunstens rytmer i tid og rom.* Trondheim: Tapir, 2005.

[86] Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006, 7–15.

[87] Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Trier: WVT, 2002.

[88] Max Nänny und Olga Fischer (Hg.): *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature.* Amsterdam: Benjamins, 1999.

[89] Lars Elleström: *Divine Madness. On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically.* Lewisburg: Bucknell UP, 2002.

[90] Sybille Krämer: Was haben „Performativität“ und „Medialität“ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung“ gründende Konzeption des Performativen. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink, 2004, 11–32.

[91] Günter Grass’ Lesungen mit Musik, die Weyer unter dem Begriff Konzertmelodramen zu fassen versucht (Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 186–203), können sich so verstehen lassen. Dabei findet kein Medienwechsel, keine Vertonung statt. Jedoch wird insbesondere

des Basismediums fällt auf, wie der Text seine eigene transmediale Gemeinsamkeit mit Musik durch eine gesteigerte Ikonizität stärken kann. Auch in den expliziten Erwähnungen lässt sich ein transmedialer Aspekt ausmachen. Evokative Erwähnungen von Musik weisen nicht ausschließlich über den Text hinaus, sondern heben Ebenen im Text hervor, die gemeinhin mit Musik in Verbindung gebracht werden.

So löst sich das wiederkehrende Paradox intermedialer Bezüge in einer transmedialen Perspektive überraschend auf. Der explizite intermediale Bezug zur Musik erscheint nicht mehr als Hinweis darauf, dass die formulierte Grenzüberschreitung im Text wirklich umgesetzt wird. Stattdessen wird die Erwähnung der Musik als Hinweis darauf gewertet, dass im Text Simultanität, Repetitivität und Kontrast sowie eine stärkere Performativität angestrebt werden. Diese transmediale Perspektive wird in dieser Arbeit auf die Analyse intermedialer Bezüge angelegt. Dabei zeigt es sich, dass die expliziten Erwähnungen meist bereits diejenigen transmedialen Gemeinsamkeiten thematisieren, die in der Textstruktur besonders hervorgehoben werden. Diese Kombination aus expliziter Erwähnung und transmedialer Umsetzung bildet den intermedialen Bezug. Der intermediale Bezug zur Musik im Text entpuppt sich somit nicht als eigentliches Ziel, sondern als Teil einer komplexen Wechselwirkung von behaupteter Grenzüberschreitung zur Hervorhebung transmedialer Eigenschaften im Text selbst.

Die folgenden Analysen intermedialer Bezüge müssen deshalb nicht auf eine Identifizierung explizit musikalischer Strukturen aufbauen. Am Ende stehen keine direkten Entsprechungen zu Kontrapunkt, Durchführung, musikalischen Themen oder Stimmen. Nicht das Herausarbeiten einer zusammenhängenden musikalischen Struktur wird angestrebt. Stattdessen ist zu analysieren, wie innerhalb des Textes die Gemeinsamkeiten mit Musik betont werden: in einer auffälligen Repetitivität, der Verwendung von Variation, von Kontrasten oder der Hervorhebung von Akustik und Rhythmus des Textes.

Deshalb erübrigen sich Fragen der Art, inwieweit etwa Polyphonie im Text umgesetzt wird. Aus transmedialer Perspektive findet der durch die intermediale Interaktion nahegelegte Übertragungsprozess nicht statt. Dagegen findet sich im Text die transmediale Kategorie der Simultanität hervorgehoben (die auch der Polyphonie zugrunde liegt), etwa durch Nutzung der im Text vorhandenen virtuellen Räumlichkeit, in der Darstellung von Gleichzeitigkeit, durch Betonung semantischer Ambiguität, durch Polysemie oder durch akustische Ikonizität. Möglich ist auch die Hervorhebung literarischer Stimmkategorien. Erzählerstimme und Dialog lassen sich in einer Weise einsetzen, dass der transmediale Zusammenhang mit Musik gestärkt wird (5.2.2; 6.2.1).

---

die transmedialen Kategorie Performativität durch die besondere Art der Lesung hervorgehoben.

Aus diesen Überlegungen erfolgt eine Aufteilung der Textanalysen in drei Schritte: (1) Eingangs werden die expliziten Musikerwähnungen des Textes zusammengestellt, in denen eine intermediale Interaktion angestrebt wird. Gleichzeitig finden sich in der Art der Erwähnungen die für den Text relevanten transmedialen Kategorien bereits thematisiert. (2) In der Textanalyse wird die Transmedialität des Textes mit Musik herausgearbeitet. Hier werden Elleströms Erkenntnisse einer transmedialen Gemeinsamkeit der Medien auf die Analyse intermedialer Bezüge angewendet. Die Transmedialität des Textes lässt sich mit literaturwissenschaftlichen Analysetechniken erfassen. (3) In der Interpretation des Analysebefunds wird die Wechselwirkung zwischen dem intermedialen expliziten Bezug und der strukturellen Transmedialität des Textes interpretiert und im Sinne Prietos diskutiert, welche Rolle die hohe transmediale Gemeinsamkeit des Textes mit Musik für die Gesamtinterpretation des Textes spielt. Der intermediale Bezug zur Musik erscheint nie als Selbstzweck, sondern zur rhetorischen Unterstützung eigener ästhetischer Interessen.

2.3 Transmedialität von Musik und Literatur

In Texten, die ihre Transmedialität mit Musik betonen, spielen immer wieder die transmedialen Kategorien Repetition und Kontrast, Simultanität und Performativität eine Rolle. Obwohl in Literatur wie auch in Musik zu finden, werden sie doch als besonders charakteristisch für die Musik aufgefasst: Repetition und Kontrast in der Durchführung musikalischer Themen, Simultanität im gleichzeitigen Klang unterschiedlicher Stimmen und Performativität in der stärkeren Bedeutung der Aufführung, der körperlichen Wirkung von Musik, sowie in der engen Verbindung von Form und Bedeutung. Ihre Rolle für musikalische Bezüge in der Literatur wird nicht zuletzt darin deutlich, dass in Überlegungen zu intermedialen Bezügen zwischen Literatur und Musik häufig auf diese Kategorien Bezug genommen wird. Dabei wird meist ihre unterschiedliche Umsetzung betont, weniger ist die Bedeutung der gemeinsamen, transmedialen Basis erkannt worden.[92] Auch wird mit den hier relevanten vier Kategorien die Transmedialität zwischen Musik und Literatur noch nicht erschöpfend beschrieben. Musik und Literatur teilen beispielsweise ebenfalls die Sequenzialität, die zeitliche Folge artikulierter Laute oder Töne.[93] Diese ist in Text und Sprache jedoch so grundlegend, dass

[92] S.u.a. Calvin S. Brown: *Music and Literature. A Comparison of the Arts.* Athens, GA: UGA Press, 1948; Theodor W. Adorno: Fragment über Musik und Sprache. In: *Musikalische Schriften I–III. Gesammelte Schriften. Band 16.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990, 251–256.
[93] Burgess: A Matter of Time and Space, 41.

deren Herausstellung nicht auf Musik verweisen kann und umgekehrt.[94] Die folgende Auswahl der transmedialen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Musik und Literatur ist folglich von der literarischen Perspektive auf die Musik bestimmt. Dies ist allen weiteren Überlegungen voranzustellen. Es handelt sich nicht um essentielle Unterschiede, sondern auch um die gegenseitige Wahrnehmung dieser beiden Medien, die wiederum historisch veränderlich und kulturell verschieden ist, wie in diesem Kapitel abschließend erörtert werden wird.

Repetition und Kontrast

Repetition und Kontrast gelten als Grundlagen musikalischen Ausdrucks. Alle komplexeren musikalischen Formen, Rhythmus, Variation und unterschiedliche Großformen lassen sich von dem Grundpaar Repetition und Kontrast ableiten.[95] Dabei impliziert Repetition bereits Kontrast, da eine ständige Wiederholung des exakt Gleichen rasch als monoton empfunden wird. Musikalischen Genuss findet der Hörer gerade in dem Wechsel zwischen dem Bekannten (Repetition) und des Unerwarteten (Kontrast).[96]

Repetition und Kontrast stellen deshalb auch den kleinsten gemeinsamen transmedialen Nenner zwischen Literatur und Musik dar. Auch Sprache ist von Repetition abhängig und baut auf Kontrasten auf. Auf der Ebene des qualifizierten Mediums Literatur ist Narration ebenfalls von einem Erzählrhythmus geprägt und kann mit Varianten und Umkehrungen arbeiten. Am deutlichsten treten diese Merkmale in oral geprägter Literatur auf.[97] Da in oral tradierter Literatur repetitive Strukturen als Gedächtnisstütze verwendet werden, haben schriftbasierte Speichermedien die Entstehung einer Prosaliteratur ohne sichtbare repetitive Strukturen erst ermöglicht.

Auf das erhöhte Bedürfnis an Repetition in der Musik im Vergleich zu Literatur wird immer wieder hingewiesen: „Music demands far more repetition than literature can tolerate“, erwähnt bereits C. S. Brown.[98] Diese wiederkehrende Feststellung bedarf jedoch genauerer Betrachtung. Denn sowohl auf der Ebene der Grapheme und Lexeme, als auch in der Syntax ist Sprache ebenfalls repetitiv organisiert. Doch die Aufteilung des sprachlichen Zei-

---

[94] Die Sequenzialität wird dagegen als transmediale Kategorie bei intermedialen Bezügen des Bilds auf den Text hervorgehoben. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning und Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, 53–75.

[95] Johannes Balve: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik.* Wiesbaden: DUV, 1990, 16.

[96] „Identität in der Nichtidentität“ bezeichnet Adorno deshalb als den „Lebensnerv“ der Musik. Theodor W. Adorno: Vers une musique informelle. In: *Musikalische Schriften I–III*, 506.

[97] Vgl. Vladimir Propp: *Morphology of the Folktale.* Austin, TX: Texas UP, 1968. In oraler Literatur findet auch Brown Beispiele, die nicht nur von stärkerer Repetitivität, sondern auch von größerer Polyphonie als Literatur der Schriftkultur geprägt sind. Brown: *Music and Literature*, 41.

[98] Brown: *Music and Literature*, 47 und 100–113.

chens in Signifikat und Signifikant bewirkt, dass Repetitivität auf der Signifikantenebene mit Diversifikation auf der Bedeutungsebene der Signifikate einhergeht. Deshalb wird die graphemische, phonologische und lexikalische Repetitivität der Sprache nicht ebenso deutlich wahrgenommen wie Repetitivität in der Musik: Sie ist in der Sprache nicht in erster Linie bedeutungstragend.

Repetitive Muster erscheinen in der Literatur der linearen und kausalen Verknüpfung der Narration untergeordnet. Die lineare Verknüpfung unterschiedlicher Ereignisse in einer Erzählung durch das erzählende ‚und dann' bringt ihre kausale Verbindung zwingend mit sich, da sie verknüpft werden, um zum Ende der Geschichte hinzuführen.[99] In der linear geordneten Abfolge entsteht eine Kette kausaler Zusammenhänge, in der gerade die Anziehungskraft der narrativen Struktur besteht. Erzählung arbeitet mit den gleichen Rationalisierungsmustern, die zum Verständnis von Alltag und Umwelt notwendig sind, von daher ist die kausale Aneinanderreihung von Ereignissen zu einem sinnvollen Geschehen so universal: Die Umgestaltung einer Ereignisfolge in ein einzigartiges Geschehen prägt das alltägliche Welt- und Zeitverständnis.[100]

Während das Verständnis von Musik also auf repetitiven Strukturen beruht, ist das Verständnis insbesondere von erzählender Prosa in erster Linie von der Erkenntnis kausaler Zusammenhänge abhängig. Dieser Unterschied erklärt auch die unterschiedliche Ausformung des Themabegriffs in Musik und Literatur. Ein musikalisches Thema wird erst durch seine exakte Wiederholung zum Thema geprägt. Diese eindeutige Signifikantenkette ist durch ständige Repetition in Erinnerung zu behalten. Hierzu führt Prieto aus:

> [A]s soon as the elements of disjunction overwhelm the elements of continuity, the [musical] piece begins to lose its ability to communicate. This is one of the reasons exact repetition plays such an important role in music: a theme must be constantly recalled to our attention so that we can follow it in its successive transformations.[101]

Aus diesem Grund ist das Interesse der Hörer von der Vorkenntnis von Genres und Konventionen abhängig, etwa davon, in klassischer Instrumentalmusik das Thema zu erkennen, seiner Wiederholung und Variation folgen zu können.[102] In der Literatur hingegen erfolgt die Wiederholung des Themas in

---

[99] Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart: Metzler, 1955, 19ff. Zu Bedeutung der Sukzession siehe bereits G.E. Lessing: *Laokoon.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1921, insb. Kap. 15 und 16.

[100] Prieto: *Listening In*, 54. Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*. München: Fink, 1988, xi.

[101] Prieto: *Listening In,* 57.

[102] Brown: *Music and Literature*, 132. Gerade das Vermeiden dieser Konventionen in moderner Kunstmusik erschwert dem Laien den Zugang. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, 252. S.a. Prieto: *Listening In*, 36: „[T]he audience needs to know what conventions are in effect so that it will know what to listen for".

der Regel nicht auf der lexikalischen Ebene. Das literarische Thema zeichnet sich gerade durch Vielfalt im Ausdruck aus. Selten wird es explizit im Text genannt und noch seltener exakt in einer wiederkehrenden Formulierung wiederholt.[103]

Repetition und Kontrast stellen somit eine grundlegende transmediale Gemeinsamkeit zwischen Musik und Literatur dar, haben aber einen unterschiedlichen Stellenwert. In Literatur mit intermedialen Bezügen zur Musik werden folglich Repetitivität und Kontrast nicht übertragen. Stattdessen werden innerhalb der Möglichkeiten des Basismediums Text Repetitivität und Kontrast gesteigert und somit die Transmedialität mit Musik hervorgehoben: Von untergeordneten textinternen Strukturierungsmitteln werden Repetitivität und Kontrast zu bedeutungstragenden Elementen. Die narrative kausale Verknüpfung gerät in den Hintergrund. Dies bedeutet, dass in Texten mit intermedialen Bezügen zur Musik nicht in erster Linie eine linear-kausal strukturierte Handlung, sondern die Berücksichtigung ihrer repetitiven Darstellung den Schlüssel zur Interpretation liefert. Für literarische Konventionen wird der Text gewissermaßen rückwärts gelesen. Die Interpretation orientiert sich nicht mehr an der Denotation, so Prieto, sondern an Exemplifikation:

> [A]ll of the literary techniques that have been explained or justified in relation to music […] are intended to shift the reader's attention away from an exclusive focus on *what* is being represented (denotation) and on to the matter of *how* it is being represented (exemplification). […] Writers who invoke music as a model for their work are telling readers to read backward […].[104]

Der intermediale Bezug zur Musik geschieht in der Literatur folglich nicht, weil innerhalb der Sprache nicht repetitiv erzählt werden könnte. Ein Bezug auf Musik ermöglicht es jedoch, auf bekannte repetitive Strukturvorlagen aus der Musik zurückgreifen zu können.[105]

Ebenso wie das literarische Thema nicht im Text genannt wird, so finden sich narrative repetitive Strukturen nicht an der Textoberfläche, sondern in der Tiefenstruktur. Sie können bspw. mit Greimas' textsemiotischem Verfahren beschrieben werden oder in der Analyse von Grundoppositionen, wie sie Claude Lévi-Strauss für die Repetitionen mythischen Erzählens ausgearbeitet hat. Hierbei stellt Lévi-Strauss fest, dass sich auf der Ebene der Bedeutung Muster aus Repetition und Kontrast bilden, die den Verlauf der Handlung bestimmen. Lévi-Strauss sieht hier eine Parallele zu musikalischen Strukturen, die ebenfalls Muster aus Repetition und Kontrast bilden und aus

[103] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 20.
[104] Prieto: *Listening In*, 41.
[105] Brown: *Music and Literature*, 128.

diesen ihre Bedeutung ziehen.[106] Lévi-Strauss' Vergleich ist auch deshalb von Interesse, weil dem repetitiven Erzählen von Günter Grass nicht nur musikalische, sondern auch mythologische Qualitäten in der gegenständlichen Bedeutungsbildung zugeschrieben werden.[107] Die Strukturanalyse des Mythos kann deshalb auch Ansatzpunkte für die Analyse repetitiver Bedeutungsstrukturen bei Grass bieten. Die Verwendung repetitiver Tiefenstrukturen im Mythos ist jedoch eine Erzählstruktur, die an der Oberfläche nicht notwendigerweise als repetitiv wahrgenommen wird. Intermediale Bezüge zur repetitiven Oberflächenstruktur der Musik können deshalb verwendet werden, um auf repetitive Tiefenstrukturen aufmerksam zu machen.

Simultanität und Performativität

Musikalische Bezüge in der Literatur werden jedoch selten in erster Linie als ein Streben nach gesteigerter Repetitivität interpretiert. Viel häufiger werden sie als eine Annäherung an die musikalische Vielstimmigkeit verstanden. Die klangliche Simultanität wird dabei nicht, wie Repetition und Kontrast, als gemeinsame Grundlage, sondern eher als ein unerreichbar scheinendes Ideal präsentiert. Doch auch der Bezug zur Vielstimmigkeit lässt sich mit transmedialen Gemeinsamkeiten verstehen.

Polyphonie im musikalischen Sinne wird in der Sprache, wiederum durch die Binarität sprachlicher Zeichen, verhindert. Selbst in der Aufführung können Texte nicht in gleicher Simultanität rezipiert werden wie Musik, weil in der Rezeption des symbolischen Zeichensystems Sprache das Verständnis gewährleistet werden muss.[108] Die der Polyphonie zugrundeliegende transmediale Kategorie der Simultanität spielt aber auch in Sprache und Text eine Rolle. Zwar kann Sprache nicht die Simultanität des Klangs in der gleichen Weise wie Musik umsetzen, in der Semantik spielt simultane Wahrnehmung durchaus eine Rolle: In Sprachspielen und Doppeldeutigkeiten sind Polysemie und Ambiguität häufig eine Quelle von Witz und Humor. Die gesteigerte Simultanität in der Verwendung sprachlicher Ambiguität kann mit Verweisen auf das bekannte Konzept der Polyphonie noch verstärkt werden. Denn wie im Fall der Repetition verhält es sich auch hier so, dass die Musik ein Regelwerk für in der Literatur und Sprache eher unbeachtete transmediale Kategorien besitzt. In der Harmonielehre oder in den Regeln des Kontrapunkts existieren in der Musik feste Regeln zur Strukturierung simultaner

---

[106] Claude Lévi-Strauss: Die Struktur der Mythen. In: *Strukturale Anthropologie I*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, 226–254. In diesem Artikel fasst Lévi-Strauss seine Vorgehensweise u. a. am Beispiel des Ödipus-Mythos zusammen.

[107] Hoesterey: Schrift und visuelle Differenz bei Günter Grass, 89; Ingeborg Hoesterey: Aspekte einer Romanfigur: Der Butt im *Butt*. In: *The German Quarterly* 54, 4/1981, 463–466.

[108] In der Kirchenmusik des MA wurde Polyphonie gerade wegen ihrer Gefährdung der Verständlichkeit auch kritisch betrachtet. Aus dem gleichen Grund werden in Vokalpolyphonie entscheidende Textpassagen oft durch homophonen Satz hervorgehoben. Burkholder: *A History of Western Music,* 227f.

Verläufe. In der Sprache jedoch, deren kommunikativer Vorteil gerade in ihrer Eindeutigkeit liegt, gibt es kein derartiges Regelwerk der Doppeldeutigkeit. Ambiguität stellt deshalb in der Sprache vergleichsweise ein Randphänomen dar.

Der intermediale Bezug auf Polyphonie oder Vielstimmigkeit spielt in der Literatur eine wichtige Rolle, weil auf diese Weise in einem Text Organisation und Zusammenhang jenseits kausaler Verknüpfung ermöglicht wird. Simultanität ist ein ebenso prägendes Strukturierungsprinzip wie die Kausalität der Narration. Die Simultanität bezeichnet somit nicht nur die Gleichzeitigkeit zweier Ereignisse. Angesichts millionenfacher gleichzeitiger Ereignisse ist der Hervorhebung von simultanen Prozessen bereits eine Auswahl nach bestimmten Kriterien vorausgegangen:[109] Die Ereignisse erscheinen entweder über das Prinzip der Ähnlichkeit (Repetition, Variation) oder des Gegensatzes (Kontrast) miteinander verbunden. Während Kausalität Sinn durch die sukzessive Verknüpfung schafft, schafft die Simultanität Sinn durch den raumzeitlichen Bezug der Ereignisse aufeinander. Die Hervorhebung der Simultanität geht folglich mit einem Streben nach Räumlichkeit einher. In der Hervorhebung von Simultanität nutzt die Literatur folglich auch die raumzeitlichen Modalitäten, die ihr zur Verfügung stehen, indem er etwa seine virtuelle Räumlichkeit betont. Simultanität kann auch durch einen raschen Kontextwechsel erreicht werden, der mehrere Handlungsstränge parallel beim Leser präsent hält. Dabei müssen sich diese Handlungsstränge nicht kausal aufeinander beziehen, ihr struktureller Bezug aufeinander wird allein durch ihre räumliche Anordnung nahe gelegt.[110] Die Bezeichnung mehrerer Vorgänge als simultan impliziert bereits den gegenseitigen Bezug, so wie zwei polyphon oder homophon miteinander verbundene musikalische Stimmen sich innerhalb eines Notensystems aufeinander beziehen.

In der Frage der Simultanität des Klangs spielt auch die transmediale Kategorie der Stimme eine Rolle.[111] Für die Sprache ist die Stimme ebenso grundlegend wie für die Musik.[112] Im visuellen Basismedium Text ist die Stimme zwar lediglich ein metaphorischer Begriff.[113] Dennoch sind auch in

---

[109] Catharina Dyrssen: Into Noise. Heteregenous Sounds and Polyphonic Space. Vortrag auf dem Workshop *Spatiotemporal simultaneity* an der Universität Kopenhagen, März 2008.

[110] Das Verfahren ist der „latenten Mehrstimmigkeit" in der Musik nicht unähnlich, die etwa in Barocksonaten für einstimmige Instrumente Mehrstimmigkeit durch einen raschen Wechsel der Tonebenen suggeriert. Wolf: The Musicalization of Fiction, 21.

[111] Sybille Krämer: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 323–346.

[112] Adorno sieht die Stimme in der Musik ihrerseits als eine Anlehnung an die Stimme der Sprache. Adorno: Fragment über Musik und Sprache, 252.

[113] Andreas Blödorn und Daniela Langer: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette. In: Andreas Blödorn und Daniela Langer (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: de Gruyter, 2006, 51.

einem Text mehrere Formen der transmedialen Kategorie der Stimme zu finden.

Michail Bachtin bezeichnet die Multiperspektivität des Romans mit Polyphonie, und mit Zweistimmigkeit die Tatsache, dass in einer Äußerung im Roman immer mehrere Stimmen zu Wort kommen, dass neben der Romanfigur gleichzeitig der Autor spricht.[114] Wenn Bachtin vom „polyphonen Roman" spricht, nimmt er bereits in der Wahl seiner Terminologie einen intermedialen Bezug vor. Bachtin verweist auf aus der Musik bekannte Strukturen nicht zur Hervorhebung einer Entlehnung aus der Musik, sondern er bezeichnet eine grundlegende literarische Eigenschaft, die mit Polyphonie die grundlegende transmediale Gemeinsamkeit der Simultanität aufweist. Wie im Fall von Ambiguität und Polysemie zeigt sich auch hier in der Komplexität des Romans eine simultane Überlagerung unterschiedlicher Ebenen. Auch die Redewiedergabe in mündlicher Rede erscheint, in Übereinstimmung mit Bachtin, eher als ein Mittel zur Gestaltung eines vielschichtigen Diskurses, statt lediglich die Wiedergabe einer tatsächlichen Äußerung.[115] Parallel dazu bezeichnet Genette mit seiner narratologischen Kategorie der Stimme den Standpunkt des Erzählers, der unterschwellig in der Art des Erzählens mit vermittelt wird.[116] In diesen text- und sprachgebundenen Stimmkonzepten wird deutlich, wie Simultanität in einem Text auf der semantischen Ebene möglich und uns sogar selbstverständlich ist. Auch diese rein texttypischen Mittel können – in auffälliger Weise verwendet – zur Hervorhebung von Simultanität beitragen.

Die Eigenschaft der Musik als sich in Raum und Zeit entfaltendes Klangsystem bringt eine Verbundenheit mit der Zeit mit sich, die, anders als die temporale Linearität des Textes, eng an ihre Aufführung gebunden ist.[117] Seit sich das stille Lesen als Hauptrezeption von Literatur durchgesetzt hat, erscheint Musik als wesentlich abhängiger von ihrer Aufführung als der Text.[118] Die Verknüpfung von Musik und Performanz ist aber nicht nur durch die Aufführungssituation gegeben, die ja in einer Literaturlesung oder im Hörbuch ähnlich möglich ist. Die größere Bedeutung musikalischer Aufführung zeigt sich auch darin, dass ‚Interpretation' in der Sprache das *Deuten* einer Signifikantenkette, in der Musik ihr *Nachvollziehen* bezeichnet. Letzteres schließt zwar Verständnis mit ein, beruht aber auf der Auffüh-

---

[114] Michail Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor, MI.: Ardis, 1973, 38–82.

[115] Coletta Cortès und Sibylle Sauerwein Spinola: Auf Deutsch gesagt, „Polyphonie". Zur Markierung der „diskursiven Mehrschichtigkeit" im Deutschen. In: Daniel Baudot (Hg.): *Redewiedergabe, Redeerwähnung. Formen und Funktionen des Zitierens und Reformulierens im Text*. Tübingen: Stauffenberg, 2002, 15–26.

[116] Dies geschieht ausgehend von den grammatischen Kategorien des Aktiv und Passiv (die im frz. als *voix active,* im engl. *active voice*, bezeichnet werden). Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink, 1998, 151–188.

[117] Burgess: A Matter of Time and Space, 44f.

[118] Edward Said: Performance as an Extreme Occasion. In: *Musical Elaborations.* New York: Columbia UP, 1991, 1–34.

rung.[119] Weiterhin erklärt sich die stärkere Performativität der Musik auch aus der direkten physiologischen Wirkung der Musik auf Körper und Sinne. Nicht nur die Bässe eines Rockkonzerts, sondern alle Töne interagieren mit dem Körper auf unmittelbarere Weise als die sprachlichen Zeichen.[120] Die Körperlichkeit der Musik in der Aufführung ist eine Eigenschaft, die in der Selbstwahrnehmung westlicher Kunstmusik in der Stilisierung als „reine Form" in den Hintergrund geraten ist. Die Abhängigkeit der musikalischen Performativität von der körperlichen Anwesenheit eines Musikers, seinen Fähigkeiten und Grenzen ist deshalb hierbei gern ausgeblendet worden.[121] Dieselben Aspekte der Performativität sind dagegen bspw. für den Jazz in Interpretation, Improvisation, Intonation von grundlegender Bedeutung.[122]

Auch wenn die körperliche performative Unmittelbarkeit im Zeichensystem Text so nicht gegeben ist, findet sich auch hier ein transmedialer gemeinsamer Nenner. Performativität umfasst als transmediale Kategorie weit mehr als die *Performance* der Aufführung, wie Uwe Wirth zusammenfasst:

> *Performanz* kann sich ebenso auf das *ernsthafte Ausführen* von Sprechakten, das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Botschaften im „Akt des Schreibens" oder auf die *Konstitution von Imaginationen* im „Akt des Lesens" beziehen.[123]

Diese unterschiedlichen Aspekte der Performativität bieten eine breite transmediale Gemeinsamkeit, auf die in intermedialen Bezügen zur Musik hingewiesen werden kann. Performativität, so fasst es Sybille Krämer zusammen, bildet in allen ihren Varianten letztendlich eine Bedeutung, die zusammen mit dem Vollzug einer Form entsteht.[124] Die Performativität des Klanges ergibt sich aus seiner Wirkung ohne den Umweg der Bedeutung; diese direkte Wirkung ist im Regelfall der Sprache durch die Binarität und Arbitrarität des linguistischen Zeichens eben nicht gegeben.

---

[119] Adorno: Fragment über Musik und Sprache, 253: „Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen". Eine Zwischenposition nimmt das Interpretieren einer dramatischen Rolle durch einen Schauspieler ein, hier ist Verständnis ebenfalls mit performativer Aufführung verbunden.

[120] Prieto: *Listening In*, 51f.

[121] Englund: *Still Songs*, 123. In der Aufführung eines Werks, die die Grenzen körperlicher Möglichkeiten auslotet, kann Kunstmusik als körperliche Wahrnehmung wieder erfahrbar gemacht werden. Englund: *Still Songs*, 129–131.

[122] Jan Bruér und Lars Westin: *Jazz. Musik Människor Miljöer*. Göteborg: Bo Ejeby, 2006[5], 9–11.

[123] Uwe Wirth: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 9. Wirth unterscheidet zwischen dem Begriff Performanz als „Akt der Verkörperung", während der Begriff der Performativität die „Frage nach dem Zeichenkörper als Phänomen" hervorhebt. Ebd. 52. Den Aspekt der Verkörperung hebt Sybille Krämer dagegen als „korporalisierende Performativität" hervor. Krämer: Was haben „Performativität" und „Medialität" miteinander zu tun?, 18.

[124] Krämer: Sprache – Stimme – Schrift, 336.

Eine Verringerung des grundlegenden Unterschieds zwischen Inhalt und Form steigert auch in der Sprache die Wahrnehmung an Performativität. Ein Zusammenfall von Inhalt und Form findet sich etwa in den performativen Akten bei Austin, in denen der ausgesprochene Akt durch seine Äußerung mit vollzogen wird.[125] Im rituellen Sprechen wird deshalb der sprachlichen Form zum Transport des Inhalts eine größere Bedeutung als sonst in der Sprache zugeschrieben.[126] Aber auch auf andere Weise kann der Zusammenfall von Inhalt und Form innerhalb des Textes angestrebt werden. So erreicht die Hervorhebung des reinen Klangerlebnisses der Sprache eine Schwächung der Signifikatsseite des sprachlichen Zeichens. Solche Tendenzen finden sich mit intermedialen Bezügen zur Musik in der Lyrik der Symbolisten, etwa bei Mallarmé, oder im Dadaismus oder der konkreten Poesie. Der Jugendslang Nadsat in Burgess' *A Clockwork Orange* (1962) hat ebenfalls eine solche Wirkung, wenn dem Leser die Bedeutung der verfremdeten Slangworte nicht erklärt, sondern nur durch Kontext und Repetition ersichtlich wird. Auch in der Verweigerung einer von der sprachlichen Form unabhängigen Inhaltsseite, wie sie bei Grass' Gegenständlichkeit angestrebt wird, lässt sich ein performatives Element finden. Der performative Aspekt der Verkörperung, die Stärkung der Inszenierung und Reinszenierung von Körperlichkeit und Wahrnehmung,[127] spielt in der Gegenständlichkeit bei Grass, als Hervorhebung des Konkreten und Körperlichen, eine Rolle.

Wiederholt ist deutlich geworden, dass die hier zusammengestellten transmedialen Parallelen in Literatur und Musik von unterschiedlichem Stellenwert sind. Repetition und Kontrast sind in Musik wie in Literatur vorhanden, in der Literatur sind sie jedoch gewöhnlich Eigenschaften wie Linearität und Kausalität untergeordnet. Auch die Literatur weist simultane und performative Elemente auf, die sich aber für gewöhnlich, im Gegensatz zu Simultanität und Performativität der Musik, eher in Randerscheinungen äussern. Im intermedialen Bezug zur Musik in der Literatur werden derartige sonst meist untergeordnete Eigenschaften gestärkt, auf diese Weise wird der Text als musikalisch aufgefasst. Diese Erkenntnis lässt auch den Umkehrschluss zu: Eine höhere Performativität des Textes, ein Unterlaufen linearer Strukturen und eine gesteigerte Simultanität im Text lassen sich durch intermediale Bezüge zur Musik erreichen. Ein solches Interesse an Simultanität und Performanz lässt sich in Günter Grass' Prosa feststellen, wie im nächsten Kapitel (3) ausgeführt wird. Dabei wird deutlich, wie dieses Inte-

---

[125] John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (1962). In: Uwe Wirth (Hg.): *Performativität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 63–82.

[126] Ludwig Jäger: Zur medialen Logik der Rituale. In: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*. München: Fink, 2004, 301–317.

[127] Uwe Wirth: „…Habt ihr denn keine Mäuler mehr?" Die Performanz des komischen Körpers in Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: Stefanie Arend et al. (Hg.): *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Amsterdam: Rodopi, 2008, 172f.

resse eng mit dem intermedialen Umgang von Günter Grass mit Musik zusammenhängt.

2.4 Idealisierung und Ideologisierung der Musik

In der Interpretation intermedialer Bezüge spielen jedoch nicht nur transmediale Parallelen, sondern auch die Konnotation des Bezugsmediums eine Rolle. Auf Unterschiede der Außen- und Innenwahrnehmung eines Mediums sowie die damit verbundene Bedeutung der Perspektive ist vor der Zusammenstellung transmedialer Gemeinsamkeiten bereits hingewiesen worden (2.3). Wenn Jørgen Bruhn für die modale Zusammensetzung aller Medien eine innere Spannung geltend macht, die sich als Ausdruck des ideologischen und historischen Kontextes deuten lässt, gilt das umso mehr für intermediale Bezüge.[128] Intermediale Bezüge zur Musik geschehen also immer vor dem Hintergrund der herrschenden oder hinzugezogenen Musikästhetik.[129] Für die Erwähnung der Musik in Grass' Prosa ist die Idealisierung der Musik in westlicher Kultur bedeutsam, die im 19. Jahrhundert einsetzte und Musik erst zur Sprache des Gefühls, dann zur absoluten Form stilisierte. Die Tatsache, dass Musik zum ästhetischen Vorbild schlechthin idealisiert worden war, ermöglicht im 20. Jahrhundert ihre ideologische Instrumentalisierung in der Zeit des Nationalsozialismus, die in der deutschsprachigen Literatur und ihrem Bezug zu Musik nicht wegzudenken ist.[130]

Der ästhetische Aufstieg und die Idealisierung der Musik

Für intermediale Bezüge zur Musik in der Literatur gibt es zwei ästhetische Grundvoraussetzungen. Erstens müssen Musik und Literatur getrennt wahrnehmbar sein. Der griechische Begriff *mousikê* bezeichnet ursprünglich Produkte aller neun musischen Künste. Dichtung, Tanz und Musik fallen also unter einen Begriff und bleiben noch über die Antike hinaus eng miteinander verknüpft.[131] Eine selbständige Instrumentalmusik entwickelt sich in der westlicher Musikgeschichte im Zuge der Renaissance. Aufgrund der daraus folgenden Wahrnehmung als unterschiedlich qualifizierte Medien können sich Literatur und Musik intermedial aufeinander beziehen. Als zweite ästhetische Grundvoraussetzung für intermediale Bezüge zur Musik in der Literatur ist ein gewisser nachahmenswerter Status der Musik notwendig. Solange

---

[128] Bruhn: Heteromediality, 231f.

[129] Englund: *Still Songs*, 16; Bruhn: Heteromediality, 233; Lawrence Kramer: *Musical Meaning. Toward a Critical History.* Berkeley: UC Press, 2002, insb. 11–15. Dies macht auch Edward Said deutlich, der die westliche Musikästhetik in einem erweiteren Kontext stellt. Said: *Musical Elaborations.*

[130] Huber: *Text und Musik*, 13–31.

[131] Bruno Nettl: Music. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Eingesehen am 18.01.2012.

jedoch Mimesis als oberstes Ideal der Künste gilt, ist, bis ins 18. Jahrhundert hinein, Musik den abbildenden Künsten wie Bildkunst und Dichtung in der Hierarchie der Künste untergeordnet.[132] Musik durchläuft jedoch im Zuge der Romantik eine beispiellose Karriere. Von der niedrigsten steigt sie zur höchsten der Künste auf, in der symphonischen Tradition bildet sich die Vorstellung einer ‚reinen', ‚absoluten' Instrumentalmusik heraus. Von einer „empfindsamen, am Naturton orientierten Gefühlsästhetik" wandelt sich die Musikanschauung in dieser Zeit „zur Kunst-Religion und schließlich zur Kunst-Metaphysik".[133] Diese Vorrangstellung der Musik ermöglicht es, dass im Laufe des 19. Jahrhunderts intermediale Bezüge zur Musik in der Literatur nicht nur möglich, sondern auch erstrebenswert erscheinen.

Bereits bei Aufklärern wie Rousseau, aber auch bei Diderot wird Musik als die Sprache des Gefühls betrachtet.[134] In der Folge entwickelt sich in der Romantik literarische und musikalische Ästhetik in enger Wechselwirkung: Die Dichtung orientiert ihr Ideal am Liedhaften, Musik wird als Sprache jenseits der Worte stilisiert;[135] umgekehrt findet die romantische Musikästhetik in der Literatur ihre Grundideen bereits gedanklich vorbereitet.[136] Diese neue Wertschätzung der Musik mündet in einer geradezu metaphysischen Überhöhung der Musik nicht zuletzt in Schopenhauers Musikphilosophie.[137]

Die Auffassung von Musik als Sprache des Gefühls wird jedoch bald wieder in Frage gestellt. In seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) sieht Eduard Hanslick die Musik nicht als Gefühlsausdruck. „Inhalt der Musik" so Hanslick, „sind tönend bewegte Formen".[138] Vom Ausdruck des Gefühls rückt Musik nun in die Nähe der abstrakten Formsprache der Mathematik. In dieser formästhetischen Umwertung der Musik werden die a-mimetischen Eigenschaften, die ihr früher als Nachteil ausgelegt wurden, zum

---

[132] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 99.

[133] Julia Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik.* Berlin: de Gruyter, 2001, 6.

[134] Für Jacques Rousseau war die Musik (unter Rückbezug auf die Einheit von Wort und Ton) die älteste der Künste, auf die es sich in der Suche nach Ursprünglichkeit zurückzubesinnen galt. Wolf: *The Musicalization of Fiction,* 103; Denis Diderot entwickelt in *Le Neveu de Rameau* eine am „echten" und „wahren" Gefühlsausdruck orientierte Musiktheorie. Richard Mellein: Le neveu de Rameau. In: *KLL Band 4*, 2009[3], 588.

[135] Umgekehrt hat sich auch Musik in der Entwicklung ihrer Formsprache immer wieder an der Sprache orientiert. So entstand etwa die Fugenform in enger Auseinandersetzung mit der Rhetorik. Manfred Peters: *Johann Sebastian Bach: Was heißt „Klang-Rede?" Musik-Konzepte* 119, 1/2003, 5–28; Die Instrumentalmusik der Klassik bemühte sich um eine Umsetzung einer sprachähnlichen Prosodie. Geoffrey Chew: Articulation and phrasing. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Eingesehen am 11.09.2011.

[136] E.T.A Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Sinfonie, aber auch die Musikschilderung in Jean Pauls Romanen spielen eine prägende Rolle für die Entwicklung der Musikästhetik der deutschen Romantik. Huber: *Text und Musik*, 18–20; Julia Cloot: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik.* Berlin: de Gruyter. 2001.

[137] Bei Schopenhauer wird Musik zum „Abbild des Willens selbst". Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1*. München: Piper, 1911, 304, § 52.

[138] Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, 59

Vorteil. Gerade ihre semantische Offenheit bewirkt eine Einheit von Inhalt und Form, die sie Ende des 19. Jahrhunderts zum Vorbild aller anderen Künste werden lässt. Der Ästhetizist Walter Pater ist deshalb überzeugt: „All art constantly aspires towards the condition of music".[139] Von den französischen Symbolisten, insbesondere von Mallarmé, wird das Ideal der Musik als Vorbild für die Literatur umgesetzt. Musik steht somit nicht nur über allen Künsten, sondern erscheint auch als reine, absolute Kunst aller sprachlichen, sozialen und historischen Bedeutung enthoben. Dies zieht im 20. Jahrhundert ästhetische aber auch politische Konsequenzen nach sich.

Vorerst wird durch den Erfolg von Richard Wagners Musikdramen die ästhetische Vormachtstellung der Musik weiter befestigt. Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks, das eine Einheit von Musik und Dichtung nach antikem Vorbild anstrebt, prägt dabei auch die Literatur. Mehrere erzähltechnische Neuerungen jener Zeit lassen sich auf Wagners Musikästhetik zurückführen. Dies gilt nicht nur für das Leitmotiv, das Thomas Mann für die Literatur adaptiert hat.[140] Der innere Monolog bei Dujardin, seine Umsetzung bei Schnitzler sowie schließlich Joyces *stream of consciousness* haben alle ihre Wurzeln in Wagners „unendlicher Melodie".[141] Der durchschlagende Erfolg von Wagners Gesamtkunstwerken bildet, gemeinsam mit der Vorstellung von Musik als reiner Form, die Grundlage für den enormen Einfluss der Musik auf die gesamte Kunstästhetik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.[142] Nicht mehr als Sprache des Gefühls, wie für die Romantiker, sondern als Sprache der Form, als Syntax ohne Semantik, erscheint Musik nun als ebenso unerreichbares wie attraktives Vorbild der Literatur. Musik hat „Modellcharakter": „Man kann in der Musik leichter und freier denken, auch tiefer denken als in der Sprache", schreibt Alfred Döblin in „Nutzen der Musik für die Literatur".[143] Dabei spielen auch bestimmte Entwicklungen in der literarischen Ästhetik eine Rolle, wie zum Beispiel das Hinterfragen der zeitlich und kausal gesteuerten Erzählsyntax sowie ein wachsendes Interesse für die Simultanität scheinbar zusammenhangloser Abläufe, in deren Umsetzung Literatur sich auf Musik bezieht.[144] In Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928) erwägt der Protagonist Philip Quarles den Nutzen der Verwendung musikalischer Strukturen für die Prosa als „*musicalization of fiction*", eine evokative Musikerwähnung in einem Roman, der bereits den Kontra-

---

[139] Walter Pater: The School of Giorgione. In: *The Renaissance* (1873). Oxford: Oxford UP, 1986, 86.
[140] Odendahl: *Literarisches Musizieren,* 141–198.
[141] Hans Rudolf Vaget: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik.* Frankfurt/Main: Fischer, 2006, 101; Prieto: *Listening In*, 62.
[142] Balve: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin*, 13; Alfred Döblin: *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik.* Olten: Walter. 1980.
[143] Alfred Döblin: Nutzen der Musik für die Literatur (1930). In: *Die Zeitlupe*. Olten: Walter, 1962, 160.
[144] Prieto: *Listening In*, 53.

punkt im Titel trägt.[145] James Joyce stützt die Struktur des Sirenenkapitels in *Ulysses* auf musikalische Prinzipien, auch Virginia Woolf experimentiert in „*String Quartet*“ (1921) und *The Waves* (1931) mit musikalischen Strukturen.[146] André Gide diskutiert in *Les Faux-Monnayeurs* (1925), ob und wie sich Bachs *Kunst der Fu*ge als Roman umsetzen ließe.[147] Aufgrund ihrer Ablehnung eines linear-chronologischen Handlungsverlaufs benötigen auch die Autoren des *nouveau roman* alternative Strukturen; musikalische Bezüge finden sich deshalb auch in Robert Pingets *Passacaille* (1969)[148] oder Marguerite Duras' *Moderato cantabile* (1958).

Die Anti-Kausalität, die Musik gerade für Schriftsteller des Modernismus als Vorbild für ein Erzählen jenseits linear-kausaler Muster attraktiv macht, ist auch die Grundlage für das manipulative Potential der Musik. Die emotionale Wirkung von Musik liegt einerseits in ihrer unmittelbaren physischen Wirkung begründet.[149] Ihre manipulative Kraft erklärt sich für Theodor Adorno auch aus dem performativen Zusammenfall von Form und Inhalt. Er sieht die Musik als „urteilslose Sprache“, die Exemplifikation eines „Das ist so“; sie vermag deshalb zu überzeugen, ohne sagen zu müssen wovon.[150] Ihre formale Geschlossenheit verleiht jedem unterlegten Text oder anders vermittelten Inhalt zusätzliche Überzeugungskraft. Wenn Döblin von der Möglichkeit einer „Zaubermusik“, einer „Vergewaltigung durch die Inhalte“ spricht,[151] wird hier die Verbindung zwischen der emotionalen Wirkung und der Möglichkeit ihrer Instrumentalisierbarkeit deutlich.

Die manipulative Wirkung der Musik wird von Politik, Religion und Wirtschaft, in jedem Werbejingle ausgenutzt. Es ist auch kein Zufall, dass von Platons *Politeia* bis hin zu Hesses *Glasperlenspiel* Musik eine stabilisierende und stützende Rolle in der literarischen Schilderung utopischer Staaten zugeteilt bekommt.[152] Auch in den totalitären Staaten des 20. Jahrhunderts

---

[145] Aldous Huxley: *Point Counter Point* (1928). London: Chatto & Windus, 1963, 408. Der Titel engl. Übersetzung des Prinzips *punctus contra punctum* von dem der Begriff → Kontrapunkt abgeleitet wird.

[146] Wolf: *The Musicalization of Fiction,* 125–163.

[147] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs* (1925). Paris: Gallimard, 1958, 237. Diese Bemerkung hat offensichtlich die vermehrte Auseinandersetzung mit Bachs *Kunst der Fuge* gerade in der französischsprachigen Literatur provoziert. Raymond Queneaus *Exercises de style* (1947) wie auch Michel Tourniers *Le Roi des Aulnes* (1970) zeigen sich auf unterschiedliche Weise von der Kunst der Fuge inspiriert. Lars Hagström: Förord. In: Raymond Queneau: *Stilövningar.* Lund: Bakhåll, 1988,3; Cornelia Klettke: *Der Postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes“.* Bonn: Romanistischer Verlag, 1991.

[148] Prieto: *Listening In,* 59–100.

[149] Prieto und vgl. 2.3. *Simultanität und Performativität.*

[150] Adorno: Fragment über Musik und Sprache, 253.

[151] Döblin: Nutzen der Musik für die Literatur, 159.

[152] Fred K. Prieberg: *Musik und Macht*. Frankfurt/Main: Fischer, 15. Zur strukturellen Rolle der Musik in Hesses *Glasperlenspiel* siehe Siglind Bruhn: „Sie entsteht aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen“. Musik als Inhalt, Form und Metapher in Hesses Kastalischer Utopie. In: Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 3. Tübingen: Niemeyer 2006, 95–119.

erfüllt Musik diese Rolle. Das Ausmaß an Manipulation und Politisierung der Musik in NS-Deutschland wurde allerdings durch die vorangegangene Idealisierung der Musik noch verstärkt. Diese Idealisierung ließ gleichzeitig die Rolle der Musik in der NS-Vernichtungspolitik noch verstörender erscheinen. Bei deutschsprachigen Nachkriegsautoren ist dagegen eine unkritische Übernahme musikalischer Strukturen nicht mehr denkbar, die Rolle der Musik im Nationalsozialismus ist aus dem ästhetischen Diskurs über Musik nicht mehr wegzudenken.[153] Dieser Zusammenhang findet sich in Thomas Manns *Doktor Faustus* nachgezeichnet, gut zehn Jahre später wird er in Günter Grass' *Blechtrommel* performativ inszeniert.

Die Nationalisierung der Musik in Deutschland

Die Instrumentalisierung der Musik durch die Nationalsozialisten war das Ergebnis einer „Verkettung von Ästhetizismus, Nationalismus und Nationalsozialismus",[154] und hatte ihre Wurzeln in der politischen Entwicklung Deutschlands, die hier kurz zu skizzieren ist.[155] In dem 1871 neugegründeten Kaiserreich bildet sich deutsches Nationalbewusstsein nicht durch Identifikation mit dem Staat heraus. Stattdessen überträgt sich das „Unbehagen an bestimmten Erscheinungsformen der Moderne"[156] auf den Staat. Diese Skepsis dem „modernen" Staat gegenüber verstärkt die bereits überwiegend unpolitische Haltung im deutschen Bürgertum, die wiederum auf die gescheiterte Revolution von 1848 zurückzuführen ist. Aufgrund dieser mangelnden Verankerung eines politischen Bewusstseins im deutschen Bürgertum werden Kunst und Kultur zur ganz besonderen Grundlage des nationalen Selbstbildes. Politisches Engagement gehört dagegen nicht zum allgemeinen bürgerlichen Selbstverständnis. Gleichzeitig bringt das Unbehagen an der Moderne den „Rückgriff auf vormodernes und archaisches Denken" mit sich. Zunehmend wird eine „deutsche" Kultur der Innerlichkeit, Haltung und heroischen Moral westlichen Werten wie Aufklärung, Vernunft und parlamentarischer Demokratie konfrontativ gegenüber gestellt,[157] eine Haltung, wie ihr Thomas Mann noch völlig unbefangen in seinen patriotischen „Betrachtungen eines Unpolitischen" Ausdruck verleiht.[158] In der Definition des beschworenen „Deutschtums" spielt Musik eine entscheidende Rolle, da seit

---

[153] Huber: *Text und Musik*, 120–136.
[154] Huber: *Text und Musik*, 105.
[155] Im folgenden nach Huber:*Text und Musik*, 92–106.
[156] Dies betrifft Phänomene wie Massenkultur, Demokratisierungsprozesse, fortschreitende Industrialisierung und Spezialisierung der Wissenschaften. Wolfgang Martynkewicz: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*. Berlin: Aufbau, 2009, 17.
[157] Martynkewicz: *Salon Deutschland*, 18. In manchen bürgerlichen Kreisen wird auch vor 1933 Führerkult und Reichsmythos gepflegt. Ebd., 17.
[158] Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen (1918). In: *Gesammelte Werke in Zwölf Bänden. Band 12. Reden und Aufsätze 4*. Frankfurt/Main: cop., 1960, 8–589.

Houston Chamberlain Musik als *die* deutsche Kunst überhaupt gilt,[159] was man in den Werken der ‚deutschen Meister' wie Bach, Beethoven und Brahms und nicht zuletzt durch Wagners Einfluss und Erfolg bestätigt zu finden glaubt. Dabei verstärkt die Vorrangstellung der Musik noch die unpolitische Einstellung des deutschen Bildungsbürgertums. Politik und Kultur erscheinen als unüberbrückbare Gegensätze, auch in Manns „Betrachtungen eines Unpolitischen" figuriert die Politik als die „Verdrängerin der Musik".[160] Im Nationalstolz auf die ‚deutschen Meister' kommt jedoch gerade der Stellung der Musik als der höchsten aller Künste auch nationalpolitisch Bedeutsamkeit zu: Aus dem Anspruch auf kulturelle Hegemonie als Kulturnation lässt sich nur allzu leicht ein Anspruch auf politische Hegemonie ableiten, der im Nationalsozialismus dann auch umgesetzt wird.[161]

Musik im Nationalsozialismus

Bei der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 vollzieht sich eine totale „ideologische Indienstnahme"[162] der Musik, als Teil eines umfassenden Programms, in der alle Künste ihre Rolle in der Bildung einer neuen Identität spielen. Musik als die höchste der Künste wird zur Machlegitimierung und -demonstration des ‚Tausendjährigen Reiches' hinzugezogen. Dabei führt die Wahrnehmung von Politik und Kunst als konkurrierende Gegensätze paradoxerweise zu einer umso engeren Verquickung von Ästhetik und Politik unter den Nationalsozialisten.[163] Die Politik der Nationalsozialisten ist eine Anti-Politik, die als ästhetisches Schauspiel inszeniert wird, als theatralischer Rausch unter ständiger Berufung auf das Schicksal. Dabei wird besonders in der Inszenierung der Führergestalt Hitlers Kunst und Politik noch enger verstrickt. Als Politiker mit künstlerischer Ader ist er ein Anti-Politiker, der Macht und Kunst in sich vereinigt. Das NS-Regime erscheint als „endliche Versöhnung" der so lang als unüberwindbar empfundenen Gegensätze von Kunst und Politik.[164] Dabei bietet Hitler nicht nur das Bild eines im Grunde unpolitischen Politikers, sondern bedient auch den romantischen Heilsgedanken einer Erlösung durch die Kunst.[165] Hier berühren sich der romantische Geniekult und der nationalsozialistische Heldenkult und

---

[159] „Der Germane […] ist der musikalischste Mensch auf Erden; Musik ist seine spezifisch eigene Kunst". Houston Stewart Chamberlain: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. München 1912[10], 959.
http: //www.hschamberlain.net/grundlagen/abschnitt0_index.html. Eingesehen am 16.08.09.
[160] Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, 303.
[161] Vaget: *Seelenzauber,* 26.
[162] Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat.* Köln: Dittrich, 2000, 108; Hanns-Werner Heister und Jochen Wolff: Macht und Schicksal. Klassik, Fanfaren, höhere Durchhaltemusik. In: Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt/Main: Fischer, 1984, 115.
[163] Joachim C. Fest: *Hitler. Eine Biographie.* Frankfurt/Main: Propyläen, 1973, 524–529.
[164] Fest: *Hitler. Eine Biographie*, 526.
[165] Fest: *Hitler. Eine Biographie*, insb. 513–529.

nehmen dabei in ihrer Verquickung beinahe messianische Züge an.[166] Für die Instrumentalisierung der Musik durch die Nationalsozialisten braucht Propagandaminister Goebbels folglich nur das zuzuspitzen, was sich in den vergangenen Jahrzehnten als Konsens verbreitet hat. Dies wird in der folgenden Rundfunkansprache anlässlich der Aufführung von Wagners *Meistersingern* deutlich:

> Deutschland ist das klassische Land der Musik. Die Melodie scheint hier jedem Menschen eingeboren zu sein. Aus der Musizierfreudigkeit der ganzen Rasse entspringen seine großen künstlerischen Genies vom Range eines Bach, Mozart, Beethoven und Richard Wagner; sie stellen die höchste Spitze des musikalisch-künstlerischen Genius überhaupt dar.[167]

Die Aufführung der ‚deutschen Meister' kann somit mit der Bestätigung der Überlegenheit deutscher Kultur gleichgesetzt werden. Dies bringt wiederum eine noch tiefere Verstrickung von Musik und Politik sowie eine Politisierung der Musikästhetik mit sich.[168] In der klassischen Musik findet man neben Wagners Musikdramen insbesondere in Beethovens Werk den für das ‚Tausendjährige Reich' passenden Ausdruck des „Heroischen, Faustischen, Erhabenen und Monumentalen".[169] Besonders ausgiebig werden Beethovens Symphonien Nr. 3 (Eroica) und Nr. 5 (Schicksalssinfonie) ausgenutzt.[170] Musik wird Teil der psychologischen Kriegsvorbereitung und später der Durchhaltepropaganda, denn sie ermöglicht eine Mythologisierung des Kriegsgeschehens: „It gave war a meaning that transcended the events themselves".[171] Wochenschauberichten wird folglich Wagners oder in seinem Stil nachkomponierte Musik unterlegt: Zu den Bildern eines Flugzeugangriffs etwa ertönt Wagners ‚Walkürenritt' (*Die Walküre* III, 1).[172] Nach Bekannt-

---

[166] Ann L. Mason: *The Skeptical Muse*, 54.

[167] Joseph Goebbels: „Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit". Rundfunkrede, gehalten am 6. August 1933 in der Pause der Rundfunkübertragung der Bayreuther *Meistersinger*, in zahlreichen deutschen Zeitungen abgedruckt. Zitiert nach: Susanna Großmann-Vendrey: *Bayreuth in der deutschen Presse. Dokumentenband 3,2 (1908–1944)*. Regensburg: Bosse, 1983, 253–255; hier 254.

[168] Burkholder: *A History of Western Music*, 875; Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 108f.

[169] Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 116f.

[170] Gleichzeitig wird die Auswahl ideologisch genehmer Komponisten immer enger. Die Entscheidung der Stadt Essen, 1941/42 in ihren Konzerten ausschließlich Beethoven spielen zu lassen, ist hierfür symptomatisch. Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 374.

[171] Mary A. Cicora: Music, Myth and Metaphysics. Wagner Reception in Günter Grass' *Hundejahre*. In: *German Studies Review* 16, 1/1993, 51.

[172] Die Deutsche Wochenschau 30.05.1941. Sieg auf Kreta. Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 14.11.2011. Mit dieser Szene als Vorbild (und gleicher musikalischer Untermalung) wird in Francis Ford Coppolas Film *Apokalypse Now* (1979) auch ein Angriff von US-Hubschraubern gezeigt.

gabe der Niederlage von Stalingrad wird im Radio der Trauermarsch für Siegfried gespielt (*Götterdämmerun*g III, 2).[173]

Auch in der Förderung des Musizierens zeigt sich der Zugriff der Nationalsozialisten auf die Musik. Hausmusik aller Art wurde gefördert, um die besondere Musikalität der Deutschen zu demonstrieren.[174] Singen ist ein fester Bestandteil der NS-Jugendbewegungen, ihr Repertoire haben sie von der Wandervogel- und Pfadfinderbewegung übernommen und einfach um NS-Liedgut erweitert. So wird der gesamte Volksliederfundus für Propagandazwecke eingesetzt.[175] Ziel dieser ‚Verstaatlichung' der Musik ist es, „Musikhören und Musikmachen [...] zur Gewohnheit werden zu lassen".[176] Dahinter liegen zwei Absichten: Die Allgegenwart der Musik erbringt einerseits den Beweis der allseits behaupteten deutschen Musikalität; gleichzeitig wird sie zur Stärkung der neuen Identität genutzt. Jungvolk und HJ sangen nicht nur Volkslieder. Fanfarenzüge und Landsknechttrommeln gaben ihren Aufmärschen einen kriegerischen Anschein.[177] Dabei wird die Militarisierung der Gesellschaft auch mit Hilfe der Musik vorangetrieben.

Die Förderung der Musik ging mit der Forderung nach ideologischer Anpassung einher. Auf die Unterhaltungsmusik wurde zwar weniger Druck ausgeübt, nachdem zunächst unzählige Komponisten und Musiker ins Exil gezwungen worden waren. Die verbliebene Unterhaltungsbranche vollzog die reflexartige Selbstanpassung an den herrschenden Zeitgeist selbst.[178] Im Bewusstsein seines Ablenkungspotentials förderte Goebbels die Unterhaltungsindustrie, darunter auch den Schlager und mit ihm den Musikfilm als einen weiteren Verbreitungskanal populärer, eskapistischer Melodien.[179] Andererseits registriert Fred Prieberg in der Unterhaltungsbranche auch

---

[173] Adolf Dresen: Das rhetorische Defizit – über das schwierige Verhältnis von affectus et intellectus. In: Hans-Peter Beyerdörfer (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel*. Tübingen: Narr, 2002, 384; Heister: Macht und Schicksal, 118.

[174] „The youth and singing movements in Germany in the early 20th century brought new political and social importance to *Hausmusik*". Hausmusik. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Eingesehen am 14. 11. 2011.

[175] Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich.* Gütersloh: Sigbert Mohn, 1963, 446; Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 243f.

[176] Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 243.

[177] Wulf: *Musik im Dritten Reich,* 446, Bildtafel 15.

[178] Dies macht ein Vergleich der Schlagertexte der 20er und 30er Jahre deutlich. Volker Kühn: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist". Anmerkungen zum Schlager und zu seiner Fähigkeit, mit der Zeit zu gehen. In: Heister und Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, 213–226.

[179] „Goebbels und seine Männer brachten eine gewaltige Traumfabrik in Gang, die fortan massenhaft scheinbar Unpolitisches produzierte", Kühn: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist", 219; Fred Ritzel: „Schöne Welt, du gingst in Fransen!" – Auf der Suche nach dem authentischen deutschen Tango. In: Bernd Hoffmann et al (Hg.): *Rock/Pop/Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs.* Hamburg: Coda. 1992, 432–460. Wie Elsaesser für den Unterhaltungsfilm der NS-Zeit hervorhebt, so trifft die Abwesenheit aktueller politischer wie gesellschaftlicher Verhältnisse auch auf den Schlager zu. Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary.* London, New York: Routledge. 2000, 472

mehr Selbstbewusstsein im Umgang mit dem ideologischen Druck. Dies gilt beispielsweise für den Jazz, der trotz offiziellen Verbots während der gesamten NS-Zeit weiterhin sein Publikum fand.[180]

Neben der Rolle der Musik als Propagandainstrument und als Machtdemonstration der Herrschenden, wirkt die Rolle als Maskierung eines Terrorsystems in ihrer Ausübung und Aufführung in den KZs besonders verstörend.[181] Musik wird in der Vernichtungsmaschinerie der Lager gezielt eingesetzt, zur Erniedrigung und Folter, in der musikalischen Begleitung von Bestrafungen, im erzwungenen Absingen von Liedern bei der Zwangsarbeit. Generell spiegelten Gefangenenorchester durch Musizieren bei der Ankunft neuer Transporte eine Normalität vor, die den tatsächlichen Zuständen Hohn sprachen. Sie wurden zur Unterhaltung der SS-Offiziere abkommandiert, aber spielte auch vor den Gaskammern, um die Todesschreie zu übertönen. Gerade diese schockierende Nähe von Kunstausübung mit Mord ist ein immer wiederkehrendes Motiv in der Darstellung des NS-Terrors und der Vernichtungslager.[182]

Als eine Begleitmusik des Grauens erscheint Musik in den literarischen Bearbeitungen, in denen die Shoah mit dem Motiv des Totentanzes verbunden wird. Angesichts einer langen Geschichte von Pogromen ist der Totentanz in der jüdischen Tradition ein Tanz *in den* Tod, anstatt Ausdruck der Gleichheit aller vor dem Tod wie in der christlichen Tradition des Mittelalters.[183] Paul Celans „Todesfuge", in dem im Angesicht des Todes der Tanz befohlen wird, spricht die Unfassbarkeit des Nebeneinanders von Kunst und Barbarei sowie die Idee des Totentanzes an. Der Tanz klingt nicht nur im Text, sondern auch in dem ursprünglichen Titel des Gedichtes „Todestango" an. Durch die Änderung in „Todesfuge" streicht Celan die Ideologisierung der Musik in Deutschland hervor. Mit der Genrebezeichnung Fuge im Titel ruft das Gedicht die klassische Musiktradition auf, die der deutsche Nationalstolz für sich beanspruchte und in die sich neben Bach, Beethoven,

---

[180] Prieberg: *Musik im NS-Staat*, 292. Zur Stellung des Jazz schreibt Kater: „In the case of Jazz, Goebbels the politician was compelled to a never-ending series of circumstances to allow for the continued existence of a phenomenon which he personally found contemptible as much from an aesthetic vantages point as from the perspective of the racial purist". Michael H. Kater: *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany.* Oxford: Oxford UP, 1992, 202.

[181] Guido Fackler: „Des Lagers Stimme". Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Bremen: Edition Temmen, 2000; Gabriele Knapp: *Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück.* Berlin: Metropol, 2003

[182] Vgl. u.a. Böll: *Wo warst du, Adam?* Frankfurt/Main: Ullstein, 1966, 97–113. Paradigmatisch ist auch die Szene in Steven Spielbergs Film *Schindler's List* (1993) zu nennen, in der ein SS-Offizier während der gewaltsamen Räumung des Krakauer Ghettos auf dem Klavier in einer geräumten Wohnung Bach spielt.

[183] Franz Link (Hg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Berlin: Duncker & Humblot, 1993, 25–34; Christoph Daxelmüller: Vom Tanz der Juden in den Tod, jüdischen Totentänzen und Todesengeln. Anmerkungen zu einer Legende, aus der in Auschwitz Wirklichkeit wurde. In: Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*, 587–598.

Brahms und Wagner nun der Tod als ein weiterer „Meister aus Deutschland“ einreiht.[184]

Thomas Mann setzt sich in *Doktor Faustus* mit der Rolle der Musik in der deutschen Gesellschaft auf ihrem Weg in den Nationalsozialismus auseinander.[185] Hier reflektiert Mann die politisch-gesellschaftlichen Konsequenzen der ästhetischen Vormachtstellung der Musik in Deutschland. In diesem Roman erscheint die Wurzel der deutschen Katastrophe ausgerechnet in der Idealisierung der Musik und ihrer Ersatzfunktion für politisches Engagement (wie Mann es selbst noch in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ als Ideal propagiert hatte). Indem Mann den Nationalsozialismus nicht einzig aus wirtschaftlichen und politischen Umständen, wie dem Versailler Vertrag, der Weltwirtschaftskrise oder der Instabilität der Weimarer Republik, herleitet, durchkreuzt er auch gängige deutsche Entschuldungsmechanismen. Dabei ist der Roman nicht als direkte Allegorie auf NS-Deutschland zu verstehen, sondern sollte laut Vaget als eine Diagnose der deutschen Mentalität gedeutet werden, die die Akzeptanz des Nationalsozialismus als ästhetische, im Grunde un-politische Politik überhaupt erst ermöglicht hat.[186]

Die Instrumentalisierung der Musik durch die Nationalsozialisten, die Verknüpfung von Musik mit Manipulation und Maskierung hinterlässt Spuren, in der deutschen Nachkriegsgesellschaft,[187] aber auch, wie Huber darlegt, in der Nachkriegsliteratur, allerdings ohne auf Günter Grass einzugehen.[188] Dabei tritt die Bearbeitung dieser Verknüpfung von Musik und Ideologie insbesondere in der *Blechtrommel* deutlich hervor und geschieht auch in intertextueller Auseinandersetzung mit Thomas Manns *Doktor Faustus.* Aber auch über den Rahmen der *Blechtrommel* hinaus ist die Schilderung von Musik bei Günter Grass eng mit Politik und deutscher Geschichte verbunden, wie im Folgenden deutlich werden wird.

---

[184] Englund: *Still Songs*, 37.
[185] Vaget: *Seelenzauber*, 31–47.
[186] Vaget: *Seelenzauber*, 34.
[187] Johannes Hodek: „Sie wissen, wenn man Heroin nimmt...“. Von Sangeslust und Gewalt in Naziliedern. In: Heister und Klein (Hg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, 19.
[188] Huber:*Text und Musik*, 120–128.

3 Transmedialität und Intermedialität in Erzählstrukturen bei Grass

In der Betrachtung der Erzählstrukturen in Günter Grass' Prosa werden immer wieder Sprachrhythmus, die Gegenständlichkeit und das Streben nach Vergegenkunft als besonders kennzeichnend hervorgehoben (1.1.1).[1] Diese wiederkehrenden Merkmale sind hier besonders von Interesse, da sie, als literarische Umsetzung der transmedialen Kategorien Repetitivität und Kontrast, Performativität und Simultanität, eine breite transmediale Basis mit Musik aufweisen. Darüber hinaus werden gerade dieser Kategorien konventionell eher mit Musik in Verbindung gebracht (2.3). Ihre Umsetzung in Literatur kann folglich mit Hilfe intermedialer Bezüge zur Musik hervorgehoben werden. Diese transmediale Gemeinsamkeit bedeutet nicht, dass jede Form von Repetitivität als Zeichen eines Strebens nach ‚Musikalität' in Grass' Prosa zu werten ist. Eher wird für das umgekehrte Verhältnis argumentiert: Intermediale Bezüge zur Musik bilden eine mögliche Umsetzung des übergreifenden Interesses in Grass' Prosa nach Gegenständlichkeit und Vergegenkunft. In dieser Hinsicht verwendet Grass auch die musikalisch konnotierten Begriffe „Engführung" und „Krebsgang" im poetologischen Sinne (3.2).

3.1 Transmediale Gemeinsamkeit mit Musik

Inwiefern die aufgezählten transmedialen Eigenschaften in Einzelaspekten in der Forschung bereits angesprochen worden sind, soll hier kurz zusammengestellt worden, insbesondere deshalb, weil sie bislang meist getrennt betrachtet worden sind. Im Folgenden soll jedoch ausgehend von den bereits beachteten Aspekten insbesondere auf die gemeinsame Basis mit Musik hingewiesen werden. Dabei wird auch deutlich, wie Repetitivität und Kontrast, Simultanität und Performativität in Günter Grass' Prosa keine getrennten Interessen sind, sondern aufeinander aufbauen.

[1] Diese drei Elemente nennt bereits Wagenbach in seinem kurzen Artikel *Günter Graß*. Gegenständlichkeit und Vergegenkunft werden allerdings zu Beginn nicht so benannt, sondern mit wechselnden Begriffen zu umschreiben versucht.

3.1.1 Sprachrhythmus – Repetitivität und Kontrast

Strukturell sind die Texte von Günter Grass von Wiederholung und Variation geprägt.[2] In den Lesungen seiner Texte, mit musikalischer Begleitung oder ohne, wird das Entstehen der Texte im Sprechen deutlich.[3] Diese eingehende rhythmische Gestaltung der Prosa lässt sich dabei, wie bei Harscheidt und Angenendt, in den Analysen bis ins Detail belegen und herausarbeiten.[4] Aber Rhythmus und damit Repetition findet sich auch in übergreifenden Gestaltungsmerkmalen. In der Forschung wird früh der grundlegend zyklische Aufbau der Prosatexte erwähnt; immer wieder spiegeln Anfangs- und Endsituation einander; dabei ist der Kreislauf struktureller Art, die lineare Handlung dagegen bleibt offen. Deshalb kann man mit Weyer auch das Gegenteil sagen, dass es „bei Grass zumeist keine Enden oder Anfänge"[5] gibt. In ihrer Gestaltung als Kreisläufe wird Geschichte nicht chronologisch-linear erzählt, stattdessen wird die teleologische Komponente linearer Narration unterminiert.[6] Ein räumlicher Effekt stellt sich ein, der später noch in der Konstruktion von Vergegenkunft verstärkt wird.

Auffällig ist auch die Wiederkehr dreifacher Repetition. Sie findet sich auf allen textuellen Ebenen, von der rhythmischen Mikrostruktur[7] bis hin zur paratextuellen Gliederung. Dass Grass sich nicht auf eine bestimmte Deutung dieser Vorliebe festlegen mag, ist angesichts der Vielschichtigkeit der Dreizahl nicht weiter erstaunlich.[8] Jedoch ist die Dreizahl in allen ihren Bedeutungen mit der Idee der Vollkommenheit verbunden, da 3 mit seinen Summanden 1 und 2 eine Folge von Anfang, Mitte und Ende bildet.[9] Dieses Verhältnis findet sich bei Grass in Hauptpersonenpaaren wieder, die um eine dritte Figur erweitert werden.[10] In den frühen Werken lässt sich immer wieder eine paratextuelle Dreiteilung in drei Bücher, drei Hauptabschnitte feststellen. Diese Dreiteilung entspricht, so Gerstenberg, inhaltlich und chrono-

---

[2] Tank: *Günter Grass*, 13.

[3] „Grass' außerordentliche Erfolge bei Lesungen sind darauf zurückzuführen, daß er beim Schreiben den Text mitspricht und einen Satz erst dann niederschreibt, wenn er mundgerecht ist." Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, 76f.

[4] Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott,* 85–230; Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*.

[5] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 32.

[6] Reddick: *The „Danzig Trilogy"*, 7ff.

[7] Harscheidt nennt z. B. dreifache Prädikation ohne Kommata, Dreigliedrigkeit der Alliterationen und dreifache Wiederholungen. Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 259.

[8] Grass schreibt hierzu: „[Es] kann gut sein, daß mir (unterschwellig) solch dreiteilige Einteilung einer Stoffmasse besonders liegt […] Inwieweit die klassische Theaterdreiteilung […] Pate gestanden hat (oder gar der theologische Begriff der Dreieinigkeit), vermag ich nicht zu untersuchen." Zitiert in: Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*; s. a. 258–273.

[9] Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 266.

[10] Das konträre Hauptpersonenpaar Amsel–Matern wird *Hundejahre* mit dem dritten Erzähler Harry Liebenau erweitert und umfasst so Opfer, Täter und Zeuge. Albrecht Goetze: *Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman „Hundejahre" von Günter Graß.* Göppingen: Alfred Kümmerle, 1972, 28. Ähnlich wird im *Krebsgang* das konträre Figurenpaar Wilhelm Gustloff und David Frankfurter mit Alexander Marinesko zu einem „Trio" erweitert. (IK 14).

logisch einer Aufteilung in „Davor – Geschichte (Ereignis) – Danach“, wobei der zweite Teil den eigentliche Kern der Erzählung birgt.[11] In späteren Werken wird die deutliche chronologische Dreiteilung des Materials zunehmend im Konzept der Vergegenkunft synchronisiert. In der *Rättin* ist die Dreiteilung nicht mehr paratextuell sichtbar wie etwa in den drei Büchern der *Blechtrommel*, aber im Sinne von Vergegenkunft immer noch relevant, wenn Vergangenes und Zukünftiges durch das Erzählen der Gegenwart zusammengehalten werden. Die Kategorien „Davor“ und „Danach“ als Erweiterung der jeweiligen Gegenwart behalten das gesamte Werk hindurch ihre Bedeutung und haben in ihrem Bezug aufeinander Teil an der Entwicklung der Vergegenkunft. So stellt Grass in *Grimms Wörter* fest: „In jedem Danach liegt ein Davor begraben“ (GW 118).

Die dreifache Wiederholung eines Handlungsablaufs (*trebling*) verknüpft die Dreizahl auch mit dem Märchen. Grass’ Verbindung zu mündlicher Tradition, zu Kinderreimen, Lieder und Märchen, ist immer wieder, nicht zuletzt von ihm selbst, hervorgehoben worden:

> [M]eine schriftstellerische Arbeit [ist] ohne die stilbildende Kraft des Märchens nicht denkbar […]. Sie erlaubt Einsicht in eine weitere, das heißt die menschliche Existenz erweiternde Wirklichkeit. Denn so verstehe ich Märchen und Mythen: als Teil, genauer: als Doppelboden unserer Realität. (EuR III 22)

Das Märchen etabliert bei Grass Überzeitlichkeit[12] und erweiterte Wirklichkeit.[13] Es ermöglicht eine kritische Darstellung von Gegengeschichte.[14] Als Unterlaufen der chronologischen Erzählweise[15] ist es daher mit dem Konzept von Vergegenkunft verknüpft. Strukturell baut das Märchen als mündliche Erzählform auf Repetition und Variation auf.[16] Das Märchen bietet somit

---

[11] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 13. So schildert Buch 1 der *Blechtrommel* den Vorkrieg, Buch 2 den Krieg und Buch 3 den Nachkrieg. Folglich käme Oskars Verhalten im Krieg die meiste Bedeutung zu. Dies stimmt mit Klaus von Schillings These überein, wonach Oskars Schuld nicht so sehr gegenüber seinen Verwandten besteht (Buch 1), sondern in der Korruption seiner Kunst und seinem Engagement im Krieg (Buch 2). Schilling: *Schuldmotoren*, insb. 51.

[12] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 40f; Neuhaus: *Günter Grass*, 42.

[13] Platen: Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft, 68; Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 100f.

[14] Walter Filz: Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in *Butt* und *Rättin*. In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 98; Neuhaus: *Günter Grass*, 135–137. Grass und Arnold: Gespräche, 31.

[15] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 100f.

[16] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 93; Manfred Durzak: Es war einmal. Zur Märchenstruktur des Erzählens bei Günter Grass. In: Manfred Durzak (Hg.): *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*. Stuttgart: Klett, 1985, 172

eine repetitive Struktur des Erzählens, die im Verlauf dieser Arbeit in Verbindung mit intermedialen Bezügen zur Musik eine Rolle spielen wird.[17]

Repetitionsstrukturen finden sich auch in einer Art der Narration, die mehrere Male zu einem bestimmten Ereignis zurückkehrt: Die Novelle *Katz und Maus* kommt immer wieder auf die Anfangsszene zurück, in der die Katze Mahlkes Adamsapfel anspringt (KuM 33, 44, 115, 118, 124, 146). Die Novelle *Im Krebsgang* wiederholt das Attentat David Frankfurters auf den NS-Funktionär Wilhelm Gustloff (IK 47, 48, 68, 81ff, 189–192). Was auf den ersten Blick redundant wirkt, signalisiert tatsächlich das Gegenteil des Iterativs bei Proust.[18] Während der Iterativ einmal beschreibt, was so oder ähnlich noch häufiger geschehen ist, kann der Modus des ‚Repetitivs' bei Grass betonen, dass ein Ereignis zwar vergangen ist, aber noch in die Gegenwart Auswirkungen hat. Das repetitive redundante Erzählen eignet sich dazu, um das „epische Geschichtsbild"[19] bei Grass, in dem das Vergangene stets gegenwärtig bleibt, im Text zu gestalten.

Auffällig ist auch die motivische Repetitivität bei Grass. Bereits in der *Blechtrommel* arbeitet Grass „mit dem Anschlagen von Tönen, die erst hundertfünfzig Seiten später ihr Echo finden".[20] „Bis in die Steinzeit hinein […] kann dieser Autor seine Stoffe wiedererkennen, rückbeziehen, variieren, abbrechen, weiterspinnen", erkennt Brode.[21] Von daher kann Klaus von Schilling zeigen, wie das dritte Buch der *Blechtrommel* „nahezu sämtliche Themen der ersten beiden Bücher wieder auf[greift]", was „dem Ganzen damit die musikalische Form der Wiederholung" gibt.[22] Diese Repetitivität der Motive verbindet auch auf der Handlungsebene scheinbar unzusammenhängende Episoden des Romans zu einer einheitlichen Struktur:

> Wird also auf der einen Seite in der Episode die Wirklichkeit in einzelne Bilder zerlegt, so bleibt dennoch kein Scherbenhaufen zurück, denn auf der anderen Seite entwickelt sich aus den Episoden heraus ein dichtes Netz von inhalt-

---

[17] Parallelen zwischen Märchenstruktur und musikalischer Struktur findet Wolf bereits bei Novalis erwähnt. Wolf: *The Musicalization of Fiction,* 107.

[18] Genette weist auf die Bedeutung eines „Iterativs" bei Proust hin, der es ermöglicht, ein Ereignis einmal zu schildern und gleichzeitig zu vermitteln, wie sich ähnliche und fast identische Szenen noch viel häufiger abgespielt haben. Genette: *Die Erzählung*, 81–114.

[19] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 75. So beschreibt Platen den in der *Rättin* entstehenden Zeitraum „von der Sintflut bis in die posthumane Zeit als Weltgeschichte, die aber nicht als lineare Historie von Daten und Fakten aufzufassen ist, sondern eben als ein epischer Zeitraum, in dem sich Geschichten befinden, die aufeinander bezogen und vermischt sind, die abgebrochen und wieder aufgenommen werden". Platen: Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft, 48.

[20] Klaus Stallbaum und Günter Grass: „Der vitale und vulgäre Wunsch, Künstler zu werden" – ein Gespräch. In: Neuhaus und Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie" von Günter Grass*, 25.

[21] Hanspeter Brode: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß". Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass. In: Franz Josef Görtz (Hg.): *Günter Grass: Auskunft für Leser*. Darmstadt: Luchterhand, 1984, 75.

[22] Schilling: *Schuldmotoren*, 58.

lichen wie formalen Bezügen, die hinter dem Rücken der Erzähler den Zusammenhang sicherstellen und die Kontinuität des Geschehens betonen.[23]

Für Richter erhalten hier die Objekte in der *Blechtrommel* strukturierende Qualität. Ihr repetitives Auftreten schafft ein Netz an Bezügen; ganze Motivketten[24] spielen in der Interpretation der Texte eine Rolle. Diese repetitive Stringenz ist besonders für die Novelle *Katz und Maus* geltend gemacht worden.[25] Aber repetitive Strukturen sind für Grass' gesamte Prosa bedeutsam. In der Verknüpfung von Bildern, der Vernetzung von Gegenständen bilden sie einen interpretativen Zusammenhang. Was sich auf den ersten Blick wie „motivischer Schutt" und „blinde Motive"[26] ausnimmt, bekommt durch seine Wiederholung, Umkehrung und Spiegelung Bedeutung zugewiesen. Allerdings werden insbesondere Elemente in Umkehrung selten als variierte Repetition erkannt.[27] Dabei ist bereits in der Konzeption von Oskar als „umgepolter Säulenheiliger"[28] das Potential der Inversion erkennbar, ebenso wie die Spannung, die Grass durch die Konzeption gegensätzlicher Bilder erzeugt.

Gerade im Zusammenhang der repetitiven Strukturen bei Grass wird immer wieder zu musikalischen Metaphern gegriffen. So erscheint das erste Kapitel von *Katz und Maus* Daniela Hermes als eine „Engführung",[29] die Wiederkehr der Motive im dritten Buch der *Blechtrommel* erinnert von Schilling an eine „Rondoform".[30] Ein anderes Erklärungsmuster, das zum Verständnis der motivischen Repetition herangezogen wird, ist der Mythos, auf den sich bereits Tank beruft.[31] Dabei erinnern die grundlegenden binären Gegensatzstrukturen im Mythos an die ständige Arbeit mit Repetition und Kontrast bei Grass.[32] Dem gemeinsamen Nenner zwischen dem Bezug zur Musik einerseits und dem Mythos andererseits, soll im Kontext der Begriffe Thema und Motiv nachgegangen werden.

---

[23] Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 60.
[24] Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 56.
[25] Reddick: *The „Danzig Trilogy"*, 89; Daniela Hermes: „Was mit Katz und Maus begann" – Ein Kabinettstück Grassscher Prosakunst. In: Neuhaus und Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie",* 170–180.
[26] Wagenbach: *Günter Graß*, 123.
[27] Eine Ausnahme bildet hier Weyer: *Günter Grass und die Musik,* 45–51.
[28] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 59.
[29] Hermes: „Was mit Katz und Maus begann", 171.
[30] Schilling: *Schuldmotoren,* 70.
[31] In der repetitiven Struktur erkennt Tank „das Muster einer modernen Mythologie". Tank, *Günter Grass*, 13.
[32] Den Mythos sieht Ingeborg Hoesterey als dynamisches Prinzip im *Butt* wirksam. Hoesterey: Aspekte einer Romanfigur: Der Butt im *Butt*, 461–472; Hoesterey: *Schrift und visuelle Differenz,* 89.

3.1.2 Der Zeit-Raum der Vergegenkunft – Simultanität

Die Unterwanderung chronologischer Strukturen durch repetitive Muster bedeutet allerdings nicht, dass die Dimension der Zeit in Grass' Werk keine Rolle spielt. Im Gegenteil hält Grass seine literarischen Fiktionen immer rekonstruierbar in Zeit und Raum verortet.[33] Als Struktur spielt die Chronologie allerdings eine untergeordnete Rolle. Für Grass bedeutet Erzählen vielmehr, das Vergangene in die Gegenwart zurückzuholen, er sieht sich als einen Schriftsteller, der „gegen die verstreichende Zeit schreibt" (Tb 148). Die Vergangenheit interessiert aufgrund ihrer Auswirkungen auf die Gegenwart des Erzählers.[34] Die Rolle der Erzähler, die mit ihren Assoziationen, Vorgriffen und Korrekturen aus der Gegenwart heraus in ihre eigene Erzählung eingreifen, schließt ein rein chronologisches Berichten bereits aus.[35]

Die Dimension der Zeit ist bei Grass nicht in erster Linie als chronologisch-lineare Struktur, sondern als „simultanes, und jederzeit gegenwärtiges Geschehen"[36] zu verstehen. Zwischen Zeit und Raum findet eine Wechselwirkung statt: „Zeit wird zum Raum, alles ist simultan gegenwärtig".[37] Das Erzählen wird zu einem räumlichen, mehrdimensionalen Vorgang. „Erzählen schafft Zeiträume", hebt Platen hervor, und in diesen Zeiträumen bleibt „das dem linearen Denken Vergangene Bestandteil der Gegenwart".[38]

Eine Form der Wechselwirkung zwischen Zeit und Raum sieht Øhrgaard im Gebrauch der Zeitlupe. Hier wird ein Stück Zeit gewissermaßen zu einem Bild vergrößert, wie beispielsweise der Messerwurf über drei Kapitel in *Hundejahre* einen Stillstand suggeriert.[39] Auch Wagenbach fällt bereits auf, wie der Erzähler „sich Zeit nimmt", wenn er ein Ereignis in Variationen schildert.[40] Umgekehrt erzeugt auch der Zeitraffer einen gewissen Effekt der Verräumlichung. So entsteht auch in der von Gerstenberg beobachteten „Parallelschaltung historischer Ereignisse"[41] ein Zeit-Raum, ebenso in der Überlappung unterschiedlicher Erzählstränge, die der Erzähler des *Butts* beschreibt:

---

[33] Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 51–72.
[34] Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 54.
[35] Wagenbach: *Günter Graß*, 125.
[36] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 103.
[37] Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 54.
[38] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 211.
[39] Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 60.
[40] Eine solche Zeitdehnung findet sich in folgender Beschreibung: „Mahlke bewies es uns, löschte mit Schaum, zeigte uns, wie man mit Schaum löscht, löschte mit Schaum die glasgrüne See" (KuM, 10). Wagenbach: *Günter Graß*, 122f. Platen spricht von der Ausdehnung einzelner Objekte zu Bildfeldern. Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 232.
[41] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 39.

> Ich schreibe gestauchte Zeit. Ich schreibe, was ist, während anderes auch, überlappt von anderem, neben anderem ist oder zu sein scheint, während unbeobachtet etwas, das nicht mehr da zu sein schien, doch, weil verdeckt, blöd dauerte, nun einzig noch da ist […]. (Btt 546)

In der Verräumlichung der Zeit und der Verzeitlichung des Raums wird eine Verschränkung angestrebt, wie sie sich in dem von Grass geprägten Begriff der Vergegenkunft ausdrückt. Vergegenkunft hat ihre Wurzeln in der Tatsache, dass Erzählen bei Grass immer aus der Gegenwart heraus geschieht. Roehm spricht sogar von einem „Zustand ständiger Gegenwart".[42] Das bedeutet weniger die Darstellung der Gegenwart, sondern aus der Gegenwart heraus werden „nachvollzogene Vergangenheit und vorweggenommene Zukunft" präsentiert.[43] Die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erzählstränge liegt dabei nicht im Geschehen, sondern in der Wahrnehmung: „Wir haben verschiedene Zeitebenen, aber wir erleben sie gleichzeitig, weil sie zeitlich parallel vorgeführt werden", was, so Roehm, den Eindruck von Polyphonie hervorruft.[44] Die Gegenwart allein erscheint zu eng, Grass strebt deshalb eine Erweiterung dieses begrenzten Spielraums an.[45] Eben dies wird im Konzept der Vergegenkunft umgesetzt. Vergegenkunft erscheint als ein narrativer Raum, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichberechtigt anwesend sein können, ohne miteinander zu verschmelzen, wie Grass es in *Kopfgeburten* ausformuliert:

> Wir haben das so in der Schule gelernt: nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft, geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist alles möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung. Sogar Löcher sind Inhalt hier. Und nicht verzurrte Fäden sind Fäden, die gründlich nicht verzurrt wurden. (Kg 127)

In Vergegenkunft wird gleichzeitige Wahrnehmung ungleichzeitiger Vorgänge ermöglicht. Vergegenkunft hängt offensichtlich auch eng mit einer offenen („nicht reinlichen") Form zusammen. Da der Vorgang des Erzählens traditionellerweise eng an chronologische oder wenigstens kausale Abläufe gebunden ist, erscheint eine Erzähltechnik, die die zeitliche Strukturierung unterläuft, als offen und lose. Vergegenkunft ist somit auch eine Zeit des Entwurfes, die Varianten und Improvisationen zulässt.[46]

---

[42] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 127.
[43] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 127.
[44] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 125.
[45] „Gegenwart ist ein sehr fragwürdiger Begriff […] Es hat etwas vom flüchtigen Augenblick und wenig Spielraum. Es ist wenig ‚Raum' um die Gegenwart" („Phantasie als Existenznotwendigkeit", WA X 261f).
[46] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 125.

Die Verknüpfung unterschiedlicher Zeitebenen ermöglicht die für Grass so wichtige Erweiterung der Wirklichkeit, es entsteht ein „epische[r] Zeitraum“, der die lineare Geschichtsschreibung infrage stellt.[47] Dabei wird die Chronologie nicht abgeschafft, sondern sie wird um eine Dimension des Raums oder der „Raum um die Dimension der Zeit erweitert“.[48]

Das Konzept der Vergegenkunft hat, wie Platen gezeigt hat, seine ethischen Wurzeln in Günter Grass' Erfahrung des Nationalsozialismus, die ihn gegen das Vergessen anschreiben lässt. Deshalb versteht Grass in seiner poetologischen Rede „Schreiben nach Auschwitz“ (EuR III 235–256) Adornos Ausspruch, dass ein Gedicht nach Auschwitz zu schreiben, barbarisch sei,[49] nicht in erster Linie gegen das *Schreiben* von Gedichten gerichtet. Grass sieht das Veto vielmehr gegen die Vorstellung gerichtet, es könne ein *nach Auschwitz* geben, und Auschwitz somit in eine abgeschlossene Vergangenheit verwiesen werden. Auschwitz beendet deshalb die Möglichkeit, in linearer Chronologie zu erzählen.[50] „Die Vergangenheit“, so Grass, „wirft ihren Schlagschatten auf gegenwärtiges und zukünftiges Gelände“ (EuR III 251). Schreiben kann von daher für Grass nur *mit* Auschwitz geschehen (EuR III 241).[51]

In Vergegenkunft wird Vergessen verhindert, da Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleich gegenwärtig aufgefasst werden.[52] In einer linear chronologisch dargestellten Geschichtsschreibung lässt sich Geschichte jederzeit von der Gegenwart trennen. Der Gefahr des Vergessens, die zeitlicher Abstand mit sich bringt, setzt Grass sein, so Platen, „episches Erinnern“ entgegen.[53] Mit jedem Roman vergegenwärtigt Grass Vergangenheit (oder mögliche Zukunft), die aus dem zeitgenössischen Kollektivgedächtnis verdrängt wurde. Gerade die bewusste Verknüpfung von (Nachkriegs-)Gegenwart und (NS-)Vergangenheit hat bezeichnenderweise in Grass' Romanen immer wieder Widerspruch und Kritik hervorgerufen.[54] Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit in der Gegenwart provoziert und wird häufig als angeblich unnötig abgetan.

Diese Unterwanderung des chronologischen Erzählens, für die Vergegenkunft steht, lässt sich bis in die repetitiven Strukturen der *Danziger Trilogie*

---

[47] Platen: *Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft*, 48.
[48] Platen: *Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft*, 49.
[49] Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft. In: *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 10/1*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, 30.
[50] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 64.
[51] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 63.
[52] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 230.
[53] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 225.
[54] So wird das dritte Buch der *Blechtrommel*, der dritte Teil der *Hundejahre* und auch die Gegenwartshandlung im *Krebsgang* als schwach, als unglaubwürdig kritisiert (vgl. Schilling: *Schuldmotoren*, 70; Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 48). Immer wieder erzählt Grass über das oft als „Stunde Null“ maskierte Kriegsende hinweg, und hebt die Kontinuität statt den Neuanfang hervor. Neuhaus: *Günter Grass,* 159.

zurückverfolgen. In *Hundejahre* schreiben beispielsweise der Romanfiktion zufolge drei Erzähler gleichzeitig an den drei Teilen des Romans. Doch auch wenn sie dem Leser diese Tatsache zuweilen ins Gedächtnis rufen (z. B. Hj 20, 55f, 144, 388), folgt ein Teil des Romans auf den anderen. Die fiktive Simultanität der Erzählsituation in *Hundejahre* wird in den folgenden Romanen zunehmend in der Struktur konkret umgesetzt:

Intermediale Bezüge zur Musik sind nur eines der Mittel, die Grass einsetzt, um eine Vergegenwärtigung der Vergegenkunft zu erhalten. Vornehmlich intermedialen Techniken, die den Bezug auf simultane Techniken aus anderen Medien herstellen, helfen, im Text den für *Vergegenkunft* benötigten Eindruck von Simultanität zu erzeugen.[55]

Eine wichtige Rolle spielen, insbesondere in der zweiten Phase des Prosawerks,[56] auch audiovisuelle Medien.[57] In *örtlich betäubt* erscheinen (phantasierte) Vergangenheit und Zukunft auf dem Fernsehbildschirm in der Gegenwart des Ich-Erzählers präsent. Als Fernsehzuschauer kann der Erzähler Vergangenheit wie Zukunft als Augenzeuge wahrnehmen. In dieser Erzählweise verliert die chronologische Reihenfolge der Erzählstränge an Bedeutung: „Zeitlich verschiedene Ereignisse", so Gerstenberg zu *örtlich betäubt*, „können nebeneinander laufen und im Wechsel ohne Vermittlung erzählt werden".[58] Da der in audiovisuellen Medien gespeicherte Inhalt beliebig in der Gegenwart wiederholbar, rückspulbar und auch manipulierbar ist, trägt der intermediale Bezug zu audiovisuellen Medien zur Auflösung chronologischer Strukturen bei. Nicht mehr der Augenblick des Geschehens, sondern der Augenblick, in dem der Vorgang vom Erzähler dank medialer Vermittlung gesehen und bezeugt wird, rückt in den Vordergrund. Die mediale Beglaubigung über den Bildschirm, die den Erzähler zum Augenzeugen vergangener und zukünftiger Ereignisse werden lässt, findet sich ebenfalls in der *Rättin.* Dabei ist die bewusste Bezugnahme auf das in den 1980ern noch junge Medium Video besonders interessant. Wie Oskars Trommeln in der *Blechtrommel* bewirkt auch die Videoproduktion des gealterten Oskar Mat-

---

[55] Beate Schirrmacher: Die Engführung der Zeit. Intermedialität und Günter Grass' Konzept der Vergegenkunft. In: Bo Andersson et al. (Hg.): *Sprache – Literatur – Kultur*. Uppsala: AUU, 2010, 279–288.

[56] Dass nach der thematischen Einheit der *Danziger Trilogie* mit *örtlich betäubt* eine neue Phase im Prosawerk von Grass beginnt, hebt u. a. Roehm hervor. Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 128. Allerdings erscheint es sinnvoll, diese Phase als länger zu begreifen, als Roehm, der bereits mit *Kopfgeburten* (1980) eine „dritte Phase" beginnen sieht. Platen versteht die Romane/Texte zwischen *örtlich betäubt* bis zur *Rättin* als „Mittleres Werk", deren Kontinuität er nicht zuletzt im Ausarbeiten der Vergegenkunft sieht. Edgar Platen: „Ein schreibender Zeichner ist jemand, der die Tinte nicht wechselt". Anmerkungen zur Periodisierung des Werkes von Günter Grass. In: Edelgard Biedermann und Magnus Nordén (Hg.): *Text im Kontext 4*. Stockholm: Germanistisches Institut, Univ. 2002, 171–173.

[57] Schon in der *Blechtrommel* greift Grass mit dem Radio das aufsteigende Massenmedium der beschriebenen Zeit auf. Gleiches gilt für das Fernsehen in *örtlich betäubt*, das Video in der *Rättin* und das Internet in *Im Krebsgang*.

[58] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 109.

zerath[59] eine Vergegenwärtigung von Vergangenem aber auch Zukünftigem, die in dem Firmennamen „Post Futurum“ zum Ausdruck kommt. Wenn Matzerath „die Videotechnik der fließenden Übergänge“ (Rt 457) betont, wird deutlich, dass der Bezug auf die veränderte Bildästhetik der (Musik)Videos abzielt und mit ihr arbeitet. Durch die erleichterte Technik von Schnitt und Montagen entstehen im Video neue Ausdrucksmöglichkeiten,[60] die eine eigene (erweiterte) Wirklichkeit zeigen können.

Der Bezug auf audiovisuelle Medien ermöglicht in den Romanen den Eindruck der Gleichzeitigkeit: Umschalten (Rt 272ff), Überblenden, Übersprechen und Ausblenden. Schnitt, Zeitlupe und Zurückspulen evozieren den Eindruck mehrerer Bildspuren. Allerdings fällt auf, dass die gleichzeitige Wahrnehmung der Erzählstränge, die Vergegenkunft anstrebt, auch bei Verweisen zu audiovisuellen Medien eher konzeptuell bleibt. In der Regel verschwindet auch auf dem Bildschirm der eine Kanal, wenn zum anderen umgeschaltet wird (die Technik der *split screen*, der Bildschirmaufteilung, gehört in den 1980ern noch nicht zur alltäglichen Sehgewohnheit wie heute). Deshalb wird besonders auf Techniken wie Überblenden, Übersprechen, Ausblenden Bezug genommen, die eine zeitweise Gleichzeitigkeit ermöglichen.

In einer auditiven Schilderung erscheint Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Stränge leichter zu bewerkstelligen zu sein. Als eine Form der Überblendung weist Roehm in der *Rättin* auf eine Technik hin, die er „Assoziationsklammer“[61] nennt. Hierbei macht sich bereits am Ende eines Absatzes der folgende Erzählstrang bemerkbar, indem bestimmte seiner Schlüsselworte auftauchen, ehe der erste Erzählstrang beendet ist: Im Erzählstrang ‚Rättin‘ wird zum Beispiel plötzlich der Pilzreichtum der kaschubischen Wälder erwähnt, was einen Übergang zum Erzählstrang ‚Märchenwald‘ schafft:

> Jaja, sagt die Rättin. […] deshalb erzählt sie [d.h. Oskars Großmutter] uns traurige und manchmal lustige Geschichten von früher. […] Und was alles ihre Kiepen füllte: […] Und jeden Herbst körbevoll Grünlinge und Maronen, Pfifferlinge und Braunkappen, weil in den Wäldern der Kaschubei die Pilze zuhauf standen…
>
> Bei aller Skepsis: Dieser Wald ist immer noch heil. In unserem Film, der Grimms Wälder heißt, stehen hier dunkelnd, dort licht Buchen, Tannen, Eichen, Eschen und Birken, Ahorn und Ulmen sogar. (Rt 270f, Hervorh. B.S.)

---

[59] „Grimms Wälder“ und das „Malskat“-Projekt (Rt 457–460) sind als Drehbuchentwürfe des Erzählers für Oskars Firma „Post Futurum“ gedacht. Anna Koljaiczeks Geburtstagsfeier wird in einem Video vorproduziert (303–308), das Video „Davor und danach“ (438–445) spiegelt Elemente aus ‚Damroka‘ und der ‚Watsoncrick‘-Handlung.
[60] Ralf Schnell: *Medienästhetik*, 229–236.
[61] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 43f.

Wenn jedoch Gleichzeitigkeit vornehmlich visuell umgesetzt werden soll, geschieht das als technische Panne, als sogenannter „Bildsalat“:[62]

> So viele endgültige Bilder, Bildsalat schließlich, [I] in den sich immer wieder, doch tonlos und untertage nun, die Rättin mischte. [II] Dann sah ich unseren Herrn Matzerath, wie er zur Rede ansetzte, [V] darauf des Kanzlers Kinder als Hänsel und Gretel im toten Wald laufen, [I] sogleich die Rättin wieder, [VI] nein, meine Weihnachtsratte, die eingerollt schlief oder harmlos tat, [IV] worauf der Maler Malskat für wundersam gotische Bilder Farbe anrührte, [III] bis plötzlich mit anderen Frauen strickend Damroka die quallengesättigte See befuhr [I] und die Ratte sich immer tiefer [V] und die Kinder im Wald, der leichenstarr... (Rt 75)

Dies ist keine „momentane Verwirrung der Autorenfigur […] bei dem inneren Erleben des Romans“, wie Roehm nahelegt,[63] sondern eine Inszenierung gleichzeitiger Abläufe, die in raschen Wechsel wahrgenommen werden. Dabei wird deutlich, wie die gleichzeitige Wahrnehmung mehrerer Bilder im Kontext der 1980er Jahre noch mit Störung und Verwirrung verknüpft wird (was im Kontext des Internets im *Krebsgang* bereits anders ist).

In *Die Box* (2008) bezieht sich Grass auf eine andere, im Zeitalter der digitalen Fotographie fast vergessene Bild-„Störung“: die Doppelbelichtung der analogen Kamera. Die alte „Agfa“-Box fotografiert die Gegenwart eines Ortes, und zeigt ihn stattdessen erweitert mit seiner Vergangenheit, aber auch möglichen Zukunft: „Denn alles was die alte Marie mit ihrer Agfa-Box knipset, kam, kaum hatte sie die Rollfilme in ihrer Dunkelkammer entwickelt, ganz anders als in Wirklichkeit raus“ (Bx, 34). Diese besonderen Fotos bilden in der *Box* die Voraussetzung für schriftstellerische Arbeit und zeigen eine neue Facette der vergegenwärtigenden Funktion intermedialer Bezüge in Grass’ Prosa.

Die Umsetzung von Vergegenkunft geschieht häufig aber nicht ausschließlich mit intermedialen Bezügen, auch wenn sie in dieser Arbeit von besonderem Interesse sind. So macht es der beinahe palimpsestische intertextuelle Bezug auf Fontane in *Ein weites Feld* möglich, zwei Zeitebenen gleichzeitig präsent zu halten.[64] Auch weist Neuhaus darauf hin, dass der Bezug auf die Apokalypse in der *Rättin* ebenfalls Vergegenkunft umsetzt. Die Zeitwahrnehmung der Apokalypse vereint Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer „Verkündigungszeit“.[65] Die Videos des Oskar Mat-

---

[62] Im folgenden Beispiel treffen alle sechs Erzählstränge der *Rättin* aufeinander: [I] Rättin, [II] Oskar Matzeraths Rückkehr, [III] die Expedition nach Vineta, [IV] der Fälschungsskandal des Malers Malskat, [V] der Aufstand der Märchenfiguren, sowie [VI] die Schreibtischsituation des Ich-Erzählers.

[63] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 118.

[64] Morwenna Symons: *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek’s* Die Klavierspielerin*, Günter Grass’s* Ein weites Feld*, and Herta Müller’s* Niederungen *and* Reisende auf einem Bein. London: Many Publishing, 2005, 61–105.

[65] Neuhaus: *Günter Grass*, 171.

zerath scheinen wie eine moderne Umsetzung mit der Vision der Apokalypse verknüpft,[66] da die Etymologie des Wortes *video* (lat. ‚ich sehe') als gegenständliche Umsetzung des prophetisch-seherischen „ich sah" darstellt. Die Vermittlung in Videos verknüpft daher die Handlung des Romans, die Vision des Weltuntergangs, ganz konkret mit seiner Form. Auch solche wiederkehrende enge Verknüpfungen von Inhalt und Form sind ein Kennzeichen der Prosa von Günter Grass.

3.1.3 Gegenständlichkeit – Performativität

Die Gegenständlichkeit in der Prosa von Günter Grass hat ihren Ursprung in seiner bildkünstlerischen Ausbildung, in dem „Genau[en] hingucken" (EuR I, 285), was der Bildhauer Karl Hartung bereits seinem Schüler Grass abverlangt. Als bildender Künstler bezieht Günter Grass deutlich Stellung für das Gegenständliche in der Kunst; die gegenstandslose Kunst begreift er als eine Verdrängung der konkreten Vergangenheit, der Verantwortung für Auschwitz.[67] Auch die Prosa von Günter Grass ist deshalb im Konkreten und Anschaulichen verankert. Das macht sich nicht nur in intermedialen bildlichen Bezügen bemerkbar und bleibt auch nicht auf die besondere Schilderung sinnlicher Wahrnehmung begrenzt.[68]

Der Anspruch der Gegenständlichkeit hängt auch mit der oft erwähnten „Objektherrschaft" zusammen (1.1.1), die sich als Verweigerung einer symbolischen Überhöhung der Gegenstände verstehen lässt.[69] Objekte finden sich mit Bedeutung aufgeladen, ohne dass sie jedoch auf eine weitere symbolische Ebene verweisen. Das Allgemeine lässt sich von der gegenständlichen Darstellung nicht trennen.[70] Wenn sich abstrakte oder unanschauliche Vorgänge in der konkreten Handlung ausgedrückt finden, nimmt der Leser das als eine Art symbolischen Bedeutungszuwachs wahr: „[W]hen Grass writes about potatoes he can mean anything from bourgeois morality to Bavarians – and potatoes only in passing", so formuliert etwa David Schermann diesen Eindruck. Grass widerspricht dem vehement: „[S]ymbols are nonsense – when I write potatoes, I mean potatoes".[71] Grass wendet sich hier gegen die Sichtweise, dass die bei ihm konkret geschilderte Gegenstände als

---

[66] Neuhaus: *Günter Grass*, 174.
[67] In der Kontroverse an der Berliner Akademie Mitte der 1950er Jahre zwischen dem abstrakte Kunst befürwortenden Will Grohmann und dem die Abstraktion ablehnenden Karl Hofer bezog Grass Karls Hofers Partei. Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit,* 53f; Jürgs: *Bürger Grass*, 83.
[68] s. u. a. Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 75f.
[69] Neuhaus: *Günter Grass*, 11–18.
[70] Schwarz spricht von „Anti-Symbolen[n]"und führt aus: „Wiederholt hat Grass behauptet, er habe keine Symbole in seinem Werk versteckt. Hier können wir ihm ohne weiteres glauben, sofern wir unter Symbol im Sinne Goethes das Besondere verstehen, in dem immer und überall das Allgemeine steckt". Schwarz: *Der Erzähler Günter Grass*, 38f.
[71] David E. Schermann: Green Years for Grass. In: *Life Magazine* 58, 1965, 56.

literarische Zeichen ähnlich zweigeteilt sind, wie das sprachliche Zeichen nach Saussure, so dass sich die Kartoffel, um im obigen Beispiel zu bleiben, als literarischer Signifikant für mehr oder weniger arbiträre Signifikate („Bayern“ oder „bürgerliche Moral“) gelten kann. Stattdessen entsteht der dennoch wahrgenommene Bedeutungszuwachs durch Verknüpfung innerhalb des Textes:

> Der ‚Objektzwang‘ bei Grass schafft nicht Symbole an sich, sondern vernetzt Dinge und Menschen und erzeugt so neue Kontexte. […] Diese Bedeutungsaufladung geht aber bei Grass nie soweit, dass die Kartoffel sich daraus als Symbol verselbständigen und lösen könnte. Sie erfährt keine Verallgemeinerung.[72]

Das Ding, der Gegenstand, die sinnliche Beschreibung, verweist bei Grass also nicht auf eine symbolische Ebene. Er wird nicht abstrahiert. Stattdessen erhält der Gegenstand seine Bedeutung durch Zusammenhang und Vernetzung, in der Auswahl der Gegenstände und in der Durchführung der Handlung.[73] Dies tritt in den Text-Bild-Bänden besonders deutlich zu Tage, in denen sich die Bedeutung des konkret dargestellten in der Verknüpfung mit dem Text und weiterem anschaulichen Material findet.[74] Die Bedeutungsbildung durch die Verknüpfung konkreten Materials ist ebenso grundlegend für Günter Grass’ gesamtes Werk.[75] Das Streben nach Gegenständlichkeit findet sich deshalb auch in einer ständigen besonders engen Verknüpfung von Inhalt und Form wieder, deren performativer Aspekt hier besonders von Interesse ist. Gegenständlichkeit ist deshalb mit Grass’ performativer Auffassung von Sprache verbunden, in der Inhalt und Form enger als gewöhnlich miteinander verbunden sind. Form steht somit in engster Verbindung zur Handlung. Seine Wertschätzung der Form formuliert Grass bereits in dem Essay „Die Ballerina“ (1956):

> Die Ballerina lebt einer Nonne gleich, allen Verführungen ausgesetzt, im Zustand strengster Askese. Dieser Vergleich darf deshalb nicht überraschen, da alle auf uns gekommene Kunst stets Ergebnis konsequenter Beschränkung und nie genialischer Maßlosigkeit war. Auch wenn zeitweise Ausbrüche ins Unerlaubte zu denken gaben und geben, der Kunst sei alles erlaubt, erfand sich immer, und gerade der beweglichste Geist, Regeln, Zäune, verbotene Zimmer. (EuR I 11)

Der Bezug auf die Disziplin und Formstrenge des Balletts bildet einen merkwürdigen Kontrast zum in der frühen Grass-Kritik gern herbeizitierten

---

[72] Standfuss: *Gegenständlichkeit*, 43f.
[73] Standfuss: *Gegenständlichkeit*, 37–44.
[74] Platen: *Reden vom Ende*, 98.
[75] Vgl. Richters Beobachtung zur Verknüpfung der scheinbar lose zusammenhängenden Episoden in der *Blechtrommel* durch repetitive Muster. Richter: *Die Zerschlagung der Wirklichkeit*, 60.

Bild des urwüchsigen Erzählers, des „Anarchisten“ und des „wilden Einzelgängers“.[76] Auch angesichts des häufig als zu lose kritisierten Aufbaus seiner Romane[77] mag der in „Die Ballerina“ ausgedrückte „Wille zur Bändigung durch die Form“[78] auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen.[79] Er beruht jedoch auf der besonders engen Verknüpfung von Form und Inhalt. Eine Aufteilung in Form und Inhalt sieht Grass selbst als „eine deutsche Art oder Unart“ und führt aus:

> Für mich gibt es diesen Gegensatz nicht: Es entwickelt sich eins aus dem anderen: Jede Form produziert ihren Inhalt und umgekehrt. Es ist in den meisten Fällen nicht feststellbar, was zuerst da war. (WA X 184)

Erst bei näherer Beschäftigung erschließt sich die Form in Grass’ Prosa, etwa in sorgfältig aufgebauten strukturellen Parallelen mit der Handlung. Die zugrundliegende Form ist jedoch nicht immer leicht ersichtlich, weil Grass das formale „Gerüst zum Schluß weg[…]schlagen“ (WA X 184) kann. Dies bedeutet, dass metareflexive Hinweise auf die Art des Zusammenhangs von Struktur und Inhalt sich eher selten im Text selbst finden. Nur in Texten, in denen Grass stärker als anderswo seinen eigenen Schreibprozess reflektiert, im *Tagebuch einer Schnecke* und in *Kopfgeburten*, wird dieses Gerüst in Ansätzen sichtbar (3.2). In den Romanen und Novellen finden sich dagegen kaum explizite Hinweise auf die Art der Verknüpfung zwischen Inhalt und Form, sondern lediglich in konkreter Umsetzung ausgeführt. Dies bedeutet, dass nicht eine Handlung geschildert wird, in deren Lauf, als Erzählerkommentar, im Personendialog oder -monolog, Ideen in erster Linie propagiert und Gedanken vornehmlich geäußert werden. Stattdessen erscheinen Ideen und Gedanken in erster Linie konkret in der Handlung umgesetzt, explizite Hinweise und Reflexionen finden sich eher am Rande. Dieses Prinzip beobachtet Just bereits als Grundlage der „Objektherrschaft“: Die „Darstellung psychischer oder anderer unanschaulicher Vorgänge“ geschieht auf eine Weise, in der sie „als reale Gegenstände der epischen Handlung angehören“.[80] Dieses Prinzip geht aber über die Darstellung von Objekten hinaus und bedeutet beispielsweise, dass Oskar seine pikarische Perspektive von unten ganz konkret auf Höhe eines Dreijährigen einnimmt. In dem Wenderoman *Ein weites Feld* erscheinen in der Handlung immer wieder Wenden, Umkehrungen und Rollentausche werden durchgeführt, beispielsweise in

---

[76] Diese und andere Klischees aus der Grass-Kritik finden sich zusammengestellt in Franz Josef Görtz: Der Provokateur als Wahlhelfer. Kritisches zur Grass-Kritik. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 162f.

[77] s. u. a. Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 1 und 6. Bei ihrem Erscheinen sehen Literaturkritiker in der *Rättin* einen „Wust unzusammenhängender Einzelelemente“, ebd.

[78] Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 54.

[79] Gleichzeitig erkennt nicht nur Roehm in Grass einen Autor „mit ausgeprägtem Formbewußtsein“. Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 1.

[80] Just: *Darstellung und Appell*, 118.

den Wendepunkten des Paternosters oder in Fontys und Hoftallers Platzwechsel im Ruderboot. Diese besonders enge Verknüpfung von Form und Handlung findet sich auch in der Romantradition, in der Grass sich selbst immer wieder einordnet,[81] eben jene Tradition, die Bakhtin von der menippeischen Satire herrühren sieht und sich durch karnevalistisches und polyphones Schreiben auszeichnet.[82]

Das Streben nach Gegenständlichkeit zeigt sich deshalb innerhalb der Prosa in einer besonderen Form sprachlicher Performativität. So wie in Austins Performativen die sprachliche Äußerung Teil dessen ist, was sie beschreibt, so ist bei Grass die Form der Handlung Teil dessen, was sie erzählt. Sie findet sich beispielsweise in der Bedeutung der Wiederaufführung von Geschichte, die nicht nur erinnert wird, sondern neu verkörpert, wieder aufgeführt wird: etwa durch Oskars Zurücktrommeln (4.2), in der Bedeutung von Fernsehen, Monitoren und Videos, die in den Roman der zweiten Periode geographisch oder zeitlich Handlungsstränge in der Gegenwart vorführen, aber auch in Fontys Nachleben der Biographie seines Idols Fontane (5.2.3) und der Re-Inszenierung der Geschichte durch Konny im *Krebsgang* (6.2.2). Zu Steigerung der angestrebten Performativität des Textes, als eine Umsetzung von Gegenständlichkeit, lassen sich intermediale Bezüge zur Musik einsetzen, was in den folgenden Analysen immer wieder zum Tragen kommen wird.

So zeigt sich ein innerer Zusammenhang der drei aufgegriffenen grundlegenden Erzählstrukturen bei Grass, von Repetitivität, Vergegenkunft und Gegenständlichkeit. Die Vernetzung der gegenständlichen Handlung wird durch Repetitivität ihrer Elemente erreicht. Die Betonung der Performativität ist auch mit der Vergegenwärtigung verknüpft. Dieses Interesse an Repetitivität, Simultanität und Performativität bildet die transmediale Basis, auf der Bezüge zur Musik stattfinden können. Diese Eigenschaften bilden auch die Grundlage für die wiederkehrenden musikalischen Metaphern in der Forschungsliteratur. Weiterhin wird der Frage nachgegangen, ob ein musikalischer Bezug aufgrund einer hohen transmedialen Übereinstimmung nicht nur möglich, sondern auch durch die poetologische Verwendung musikalischer Begriffe von Grass selbst beabsichtigt wird.

---

[81] Dieses Verhältnis stellt Jürgen von Stackelberg für Rabelais' Romane fest. Jürgen von Stackelberg: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans.* München: Beck, 1970, 18. Im Gespräch mit Arnold stellt sich Grass in eine Romantradition, die von Rabelais ausgeht. Er sieht sich von Rabelais und Fischarts Übersetzung, Grimmelshausen, Sterne, Jean Paul, sowie Joyce, Dos Passos und Döblin beeinflusst. Heinz Ludwig Arnold: Gespräche mit Günter Grass. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 6.

[82] Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 100–113. Zur Verbindung zum Karnevalismus s.a. Peter O. Arnds: *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*. Rochester, NY: Camden House, 2004, 28–48; sowie Mirjam Gebauer: *Wendekrisen: Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre*. Trier: WVT 2006, 124–191.

3.2 Intermediale Bezüge zur Musik

> If Johann Sebastian Bach's music may be referred to as 'polyphonic', then Grass's work may be described as 'polythematic'. […] Various elements – themes, images and strands represented by characters and actions – are interwoven – polyphonically – to form a satisfying and stimulating whole.[83]

In seiner Interpretation von *örtlich betäubt* vergleicht Noel Thomas Grass' Prosa mit polyphonischer Musik. In Analogie zur polyphonen Musik sieht er bei Grass „polythematisch" verschiedene Themen zu einer „stimulierenden Gesamtheit" geformt. Offensichtlich können selbst in Texten von Grass, die nicht explizit auf Musik verweisen, aus der Musik bekannte Strukturen eine Interpretationshilfe darstellen. Denn ebenso wie die verschiedenen Stimmen der polyphonen Musik lassen sich die Erzählstränge bei Grass als selbstständig aber auch als voneinander abhängig sehen. Die Bedeutung des Textes erschließt sich erst aus der Gesamtheit der Erzählstränge.

Ähnliche Verweise auf Musik finden sich in der Forschung wiederholt in dem Versuch, Grass' Erzähltechnik zu charakterisieren. Klaus von Schilling sieht in den Kreisbewegungen der *Blechtrommel* Parallelen zu „liturgieähnlichen Formen, dem liedhaften Refrain".[84] Auffenberg betrachtet Oskars Rede von sich selbst in der dritten Person als einen „Kontrapunkt der Identität".[85] Ebenfalls als „kontrapunktisch" empfindet Vormweg die Funktion der Gedichte im *Butt* als „selbstständige Stimme".[86] Im *Tagebuch einer Schnecke* überkreuzen sich für Brode Themenfelder in einer Weise, dass man „fast versucht [wäre], an die strenge Bauform eines Sonatensatzes zu denken".[87] Ein Rezensent der *New York Times* vergleicht *örtlich betäubt* nach den „große[n] Opern" der *Danziger Trilogie*, mit einer „faszinierende[n], nie langweilige[n] Fuge".[88] Gemeinsam ist vielen musikalischen Vergleichen, ganz gleich, ob man nun die Terminologie der kontrapunktischer Kompositionsform oder der Sonatenform heranzieht, die Verknüpfung mehrerer, als gegensätzlich aufgefasster Themen (Sonatenform) oder Stimmen (Kontrapunkt), die durch räumliche Nähe dennoch einen Zusammenhang bilden.

Da solche Verweise in der Forschungsliteratur nicht weiter ausgeführt werden, ist damit jedoch noch nicht geklärt, auf welche Strukturen im Text sie sich beziehen: Sind es immer wieder die gleichen oder werden unterschiedliche Elemente mit Musik in Verbindung gebracht? Ungeklärt bleibt

---

[83] Thomas: *The Narrative Works of Günter Grass*, 170.
[84] Schilling: *Schuldmotoren*, 49.
[85] Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass*, 83.
[86] Heinrich Vormweg: Eine phantastische Totale. Nachtrag zur „Butt"-Kritik. In: *Text+Kritik* 1/1a, 1978[5], 96.
[87] Hanspeter Brode: Von Danzig zur Bundesrepublik. Grass' Bücher „örtlich betäubt" und „Aus dem Tagebuch einer Schnecke". *Text+Kritik* 1/1a, 1978[5], 84.
[88] Zit. in: Jürgs: *Bürger Grass*, 255.

dabei auch, wie sich der Einfluss der Musik in der Textanalyse nachweisen ließe. Gerade der Verweis auf musikalische Themen- oder Motivarbeit bringt eine problematische Verwirrung von literarischen und musikalischen Termini mit sich, deren Unterscheidung im Folgenden eingehender diskutiert werden soll. Aber nicht nur in der Forschungsliteratur greift man auf Musik zurück. Bestimmte mit Musik konnotierte Begriffe verwendet Grass selbst in einer Weise, die eine poetologische Bedeutung und somit einen intermedialen Bezug zur Musik nahelegen. Die von Grass wiederholt verwendeten Begriffe Engführung und Krebsgang sind von der Forschung dankbar aufgegriffen worden, jedoch ohne dass je erläutert würde, wie diese Begriffe im Text zu verstehen sind. Sie werden zum Beleg eigener Beobachtungen verwendet, ohne dass zuvor untersucht wird, auf welche Parallelen und Unterschiede sich der Gebrauch der Termini bei Grass gründet. Ehe in den folgenden Textanalysen auch auf Krebsgang und Engführung Bezug genommen wird, ist es wichtig, grundlegend zu erörtern, ob und wie in den Begriffen „Engführung“ und „Krebsgang“ tatsächlich ein musikalischer Bezug mitschwingt. Nach einer Diskussion des musikalischen und literarischen Thema- und Motivbegriffs geht es also um die Frage, ob die Engführung mehr ist als ein argumentativer Kurzschluss und der Krebsgang mehr als ein Rückgang.

3.2.1 Thema, Motiv und Leitmotiv

Thema, Motiv und in gewisser Hinsicht auch Leitmotiv sind feststehende Begriffe sowohl in der Musik als auch in der Literatur. Dies stellt in der Regel in der Betrachtung einer dieser beiden Medien kein Problem dar, führt in der Diskussion intermedialer Bezüge zwischen Literatur und Musik allerdings dazu, dass die Begriffe voreilig parallelisiert, übertragen oder einfach vertauscht werden. Häufig wird nicht berücksichtigt, dass sich die gleichlautenden Termini trotz bestimmter Gemeinsamkeiten in Musik wie in Literatur auf unterschiedlichen Ebenen befinden (2.3). Im Folgenden soll erörtert werden, inwiefern man angesichts der terminologischen Überschneidung der Begriffe bei Grass von einer Behandlung von Thema und Motiv sprechen kann, die Parallelen zur Musik aufweist. Hinweise in diese Richtung gibt Grass selbst. So findet sich im *Tagebuch einer Schnecke* folgende Verknüpfung:

> Endlich das Motiv gefunden […] (Werde Aurèle Nicolet, der nach zuviel Bach und Telemann vor Bach- und Telemannpublikum vorgibt, Musik zu hassen, nach Nebenmotiven fragen.) (Tb 220)

Im Vorfeld dieses Zitats schildert der Ich-Erzähler seine Suche nach dem (Selbstmord-)Motiv des Apothekers Manfred Augst, der auf dem evangelischen Kirchentag öffentlich Selbstmord begeht (Tb 169ff). In dem Absatz,

der obigem Zitat vorausgeht, schildert eines der Kinder Augst, wie der Vater in seiner eigenen Familie oft fremd gewirkt habe. Selbst wenn er sich bei der Hausmusik der Familie beteiligte, habe er doch immer außen vor gewirkt. In diesem Versuch der Beteiligung und doch fortwährenden Außenseitertums erkennt der Ich-Erzähler ein für ihn verwendbares Motiv, das sich mit dem, was er über den Mann bereits in Erfahrung gebracht hat, in ein Muster einfügen lässt. Das „endlich gefundene" Motiv ist also rein literarischer Art.

Wenn jedoch im nächsten Satz der Musiker Nicolet nach Nebenmotiven gefragt werden soll, ist von musikalischen Motiven die Rede. Die Tatsache, dass literarisches und musikalisches Motiv unmittelbar hintereinander erwähnt werden, lässt den Schluss zu, dass Grass selbst hier an eine Verknüpfung der beiden Motivbegriffe denkt. Die Frage nach musikalischen Nebenmotiven scheint dem Zweck zu dienen, Anregung aus der Musik für die Gestaltung des literarischen Textes zu bekommen. Dieses Zitat aus dem *Tagebuch einer Schnecke* bringt die terminologische Fragestellung, um die es im nächsten Abschnitt gehen soll, auf den Punkt.

Thema

Das musikalische Thema ist eine Signifikantenkette, die mehr oder weniger exakt wiederholt werden muss, um sich als Thema ins Gedächtnis einzuprägen. Das literarische Thema hingegen wird relativ selten wörtlich ausgesprochen. Eine auffällige Repetitivität auf der lexikalischen oder syntagmatischen Ebene wird in literarischen Texten immer wieder gern mit einer gewissen Musikalität in Verbindung gebracht, als Parallele zur expliziten Repetitivität des musikalischen Themas. Die genaue Benennung solcher als ‚musikalisch' empfundenen literarischen Themen erweist sich allerdings immer wieder als problematisch. Denn in Analogie zum musikalischen Thema wird bei solchen Vergleichen meist nur Repetition auf der Ebene der Signifikanten beachtet. Wenn zum Beispiel Irmela Schneider in ihrer Analyse des *Blechtrommel*-Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe" die wiederkehrende Phrase „Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn…" als Fugenthema bezeichnet,[89] ist zwar die Repetitivität gegeben, jedoch kann diese Phrase nicht den Grundgedanken des Kapitels wiedergeben (Kap 4.3). Diese beiden Kennzeichen fallen in der Musik aufgrund der Untrennbarkeit von Inhalt und Form auf der Ebene der Signifikanten zusammen. Die Wiederholung einer einleitenden Phrase erinnert zwar auf der Textebene an die Form und die Position des musikalischen Themas. Dennoch erfüllt diese Phrase im obigen Fall nicht die generelle Hauptbedingung eines Themas in Musik wie in Literatur, nämlich, die Formulierung eines Grundgedankens darzustellen. Eher hat die Wiederholung der Phrase „Es war einmal…" in „Glaube Hoffnung Liebe" indexikalische Funktion. Indem sie auf der Textebene an die Repeti-

[89] Irmela Schneider: *Kritische Rezeption. Die Blechtrommel als Modell*. Frankfurt/Main: Lang, 1975, 107f.

tivität des musikalischen Themas erinnert, weist sie auf die Repetition in der Tiefenstruktur des Textes hin, auf der sich das literarische Thema befindet.

Eine Möglichkeit, Repetition in der Tiefenstruktur eines Textes festzustellen, bietet sich in Anlehnung an die Mythenanalyse von Lévi-Strauss. Sie ermöglicht es, die thematische Repetitivität herauszuarbeiten, die nicht auf der rein sprachlichen, sondern auf der Darstellungsebene vor sich geht. Dies lässt sich am Beispiel der Novelle *Katz und Maus* demonstrieren, deren sorgfältige Komposition auf repetitiven Mustern aufbaut, die auch in den Texten mit intermedialen Bezügen zur Musik eine wichtige Rolle spielen. Daniela Hermes weist darauf hin, dass im Eingangskapitel alle für die Novelle entscheidenden Motive bereits erwähnt werden.[90] Diese starke Repetitivität beschränkt sich jedoch nicht auf das erste Kapitel, sondern prägt die gesamte Novelle. Darüber hinaus lassen sich die erwähnten Motive in zwei Gegensatzpaaren zusammenfassen. Der Gegensatz von Bewunderern und Helden prägt die Beziehung der beiden Hauptpersonen. Der Erzähler Pilenz drückt ständig seine Bewunderung für seinen Schulkameraden Joachim Mahlke aus, der aufgrund seines Strebens nach Heldentaten schließlich das begehrte Ritterkreuz erhält. Gleichzeitig sind sie aber auch Jäger und Gejagter, ein Gegensatz, der auch im Titelpaar von Katze und Maus zum Ausdruck kommt. Beide Gegensatzpaare lassen sich miteinander verbinden, denn Mahlke wird nur zum Helden, weil er versucht, seinem Status als Mobbingopfer zu entkommen, den er aufgrund seines hervorstehenden Adamapfels hat. Seine Klassenkameraden, allen voran Pilenz, sind nicht nur seine Bewunderer, sondern auch seine Jäger, die sich anfangs nicht scheuen, die Schulkatze auf Mahlkes Adamsapfel anzusetzen und ihn letztlich in den Selbstmord treiben.

Eine solche paradoxe Beziehung zweier gegensätzlicher Oppositionspaare stellt Lévi-Strauss auch für den Mythos fest. Mit Hilfe dieser beiden Oppositionspaare lässt sich die Beziehung von Pilenz und Mahlke als sogenanntes Beziehungsbündel zusammenfassen:

Jäger : Bewunderer
Gejagter : Held

Hier wird folgendes Verhältnis ausgedrückt: Jäger und Gejagter verhalten sich zueinander wie Bewunderer und Held. Durch die Positionierung der Gegensatzpaare drückt diese Formel auch optisch den inhaltlichen Gegensatz bei formaler Parallelität aus. Die formale Einheit von Gejagtem und Helden kommt in Mahlkes Figur zum Ausdruck und spiegelt sich darin, dass sie sich im obigen Beziehungsbündel auf der gleichen Ebene befinden. Gleichzeitig birgt die Behauptung dieser Parallelität einen semantischen

[90] Hermes: „Was mit Katz und Maus begann“, 171. Auch in *Hundejahre* lässt der Erzähler Brauxel einen Großteil der Motive des gesamten Romans anklingen. Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 69.

Gegensatz, da der „Held“ mit der Rolle des Siegers und nicht mit der des gejagten Opfers verknüpft wird. Der Mythos ist bemüht, solche Gegensätze durch immer neue Umformulierung aufzulösen.[91] An der Auflösung des Gegensatzes ist Grass in *Katz und Maus* zwar nicht interessiert. Jedoch öffnet der strukturalistische Ansatz die Augen dafür, dass auch in der Novelle das grundlegende Beziehungsbündel immer wieder wiederholt wird, in das sich selbst die kleinsten Handlungsdetails einordnen lassen. Dieses Grundmuster bleibt gleich, die Figuren können allerdings wechselnde Positionen einnehmen. So ist zum Beispiel Mahlke ebenfalls einer der Bewunderer, er verehrt seinen Vater und die Jungfrau Maria. Seine Verehrung dieser beiden ist ebenso latent aggressiv wie die seiner Schulkameraden: Das Geheimnis seiner Treffsicherheit als Panzerschütze liegt darin, dass er sich jedes Mal vorstellt, auf seine verehrten Vorbilder zu zielen (KuM 170). Verehrung spiegelt sich auch in der Faszination, die Tulla auf die heranwachsenden Jungen ausübt. Gleichzeitig weist Tulla auch Kennzeichen der Opfer und Gejagten auf: Froschschenkelbeine (KuM 97) und mausgrauer Badeanzug (KuM 99) verbinden sie mit den gejagten und verzehrten Beutetieren.

Das Herausarbeiten von Grundoppositionen und Beziehungsbündeln kann eine Repetitivität auf der Tiefenstruktur nachweisen, auf die in der Forschung mit musikalischen Metaphern hingewiesen wird.[92] Ein Text mit intermedialen Bezügen zur Musik kann folglich von ähnlichen Repetitionsstrukturen, wie sie im Mythos verwendet werden, Gebrauch machen, um seine transmediale Gemeinschaft mit Musik zu stärken.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass auch in einem Text mit intermedialen Bezügen zur Musik das Thema auf der Ebene der Signifikate zu finden ist. Die Parallele zum musikalischen Thema drückt sich darin aus, dass Repetition auf der Darstellungsebene stattfindet, auf der sich das literarische Thema befindet. In dieser Hinsicht erscheint die Handlung als Variation oder Durchführung eines Grundthemas. Gleichzeitig ist es möglich, auf der Ebene der Signifikanten, auf der sich das musikalische Thema befindet, wiederkehrende Phrasen zu verwenden, die in ihrer Position, jedoch nicht in ihrer Funktion, an das musikalische Thema erinnern.

Motiv, Leitmotiv

Neben dem repetitiven Grundmuster lassen sich in *Katz und Maus* wiederholt auftretende kleinere Motive ausmachen, z. B. das Motiv des Essens und der Sexualität, sowie die motivische Verknüpfung von Sport/Militär und Religion. All diese Motive können aber in das oben beschriebene Grundbeziehungsbündel eingeordnet werden. So ordnet sich die Bedeutung des Es-

---

[91] Lévi-Strauss: Die Struktur der Mythen, 242–250.

[92] Ein intermedialer Bezug zwischen dem repetitiv geprägten Erzählen des Mythos und der Themenarbeit der Musik findet sich bei Lévi-Strauss. Claude Lévi-Strauss: Mythos und Musik. In: *Mythos und Bedeutung.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 57–67.

sensmotivs als Opposition von Fressen und Gefressenwerden in die Opposition von Jäger und Gejagten ein. Genau dies versucht Enzensberger zu beschreiben, wenn er zu *Katz und Maus* schreibt:

> Die Technik der Leitmotive wird hier nicht einfach übernommen, sie wird auf die Spitze getrieben, und qualitativ verändert, indem schlechterdings alles zum Leitmotiv werden kann […] Sprachlich erscheinen solche Motiv-Reprisen als Refrains oder Echos.[93]

Auch wenn die Beobachtung Enzensbergers für die motivische Dichte in *Katz und Maus* zutreffend erscheint, ist die Wahl des Begriffes Leitmotiv hier irreführend. Für die vorliegende Arbeit erscheint es notwendig, das literarische Motiv und seine Sonderform, der aus der Musik entlehnte Begriff des Leitmotivs, die Enzensberger hier vermischt, deutlich voneinander zu trennen.

Das Leitmotiv ist ein Ergebnis wechselseitiger intermedialer Bezüge zwischen Musik und Literatur. In der Musik stellt das Leitmotiv einen Prozess der Semantisierung dar, der besonders mit der Musik Richard Wagners verbunden wird. In „programmatischer oder wortgebundener Musik" gilt das Leitmotiv als eine

> öfter wiederkehrende Tonfolge, die durch ihr erstes Auftreten in Verbindung mit einer Person, einem Vorgang, einer Naturstimmung oder einer Gefühlsäußerung eine bestimmte Bedeutung erhält und bei ihrer Wiederkehr die Erinnerung daran auslöst.[94]

Das Leitmotiv verknüpft bei Wagner bestimmte musikalische Motive mit gleichzeitig auftauchenden Personen, Objekten oder Worten. Die Verbindung zwischen Motiv und Handlung wird wiederholt, bis das Motiv allein ausreicht, um die damit verknüpfte Person oder Situation auch in anderen Kontexten zu evozieren.[95]

Aufgrund seiner semantischen Funktion lässt sich das Leitmotiv leicht in Sprache übertragen, was besonders aus der (musikalisch beeinflussten) Prosa Thomas Manns bekannt ist. In der Literatur gilt das Leitmotiv als eine „einprägsame, im selben oder im annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage", die, wie das musikalische Leitmotiv, einem bestimmten Sachverhalt zugeordnet ist, rhythmische Mittel verwenden kann und „durch ihr

---

[93] Hans Magnus Enzensberger: Der verständige Anarchist. In: *Einzelheiten*, 231f. Auch Wagenbach findet bei Grass werkübergreifende Leitmotive. Wagenbach: *Günter Graß*, 121.

[94] Leitmotiv. In: *Musik-Brockhaus.* Wiesbaden/Mainz: Brockhaus/Schott, 1982, 31.

[95] Diesen Prozess vergleicht Brown mit dem basalen Spracherwerb des Kindes. So nimmt das Kind z.B. das Wort „Teddy" erst in Verbindung mit dem Auftauchen eines Plüschbären wahr, ehe es entdeckt, dass das Äußern des Wortes allein das Auftauchen des Bären ermöglichen oder das Verlangen danach ausdrücken kann. Brown: *Music and Literature*, 94.

mehrfaches Auftreten gliedernd und akzentuierend wirkt".[96] In der Literaturwissenschaft wird der Begriff Leitmotiv jedoch häufig, aber fälschlicherweise, für das vorherrschende Motiv[97] eines Werkes verwendet. Selbst in der Thomas Mann-Forschung, beklagt Odendahl, wird der Begriff des Leitmotivs zwar häufig verwendet aber selten definiert und meist nicht ausreichend von Symbol oder Motiv getrennt.[98] Eine deutliche Trennung von repetitiven Motiven auf der Darstellungsebene einerseits und Leitmotiven im engeren Sinne andererseits wird jedoch im Folgenden nötig sein, besonders da beide Strukturen in Grass' Prosa eine Rolle spielen.

In der Literatur gilt das Motiv als „stofflich-thematisches situationsgebundenes Element, dessen inhaltliche Grundform schematisiert beschrieben werden kann".[99] Wie das literarische Thema findet sich das Motiv nicht explizit und unveränderlich im Text. Abgeleitet von *motivus* (lat. ‚beweglich') zeichnet sich das Motiv gerade dadurch aus, in *veränderlicher* Form wiederzukehren. Dagegen ist die relative Unveränderlichkeit auf der Signifikantenebene Grundgedanke des Leitmotivs. Die motivische Repetition in *Katz und Maus* geht weit über wiederkehrende leitmotivische Versatzstücke hinaus. Die Repetitivität eines übergreifenden Themas zeigt sich gerade in der variierten Wiederkehr der Motive. Bei Grass finden Forscher ganze Motivketten,[100] die häufig mit konkreten Gegenständen verknüpft sein können. Eine solche Motivkette entspannt sich in *Katz und Maus* in der Variation der Gegenstände, die Mahlke sich um den Hals hängt, um von seinem hervorstehenden Adamsapfel abzulenken: Schraubenzieher, Marienamulett, Büchsenöffner, Grammophonkurbel, Puscheln, Krawatte. Mahlkes ersehntes Ritterkreuz stellt den krönenden Abschluss dar.[101] Diese Motivkette allerdings mit Leitmotiv zu beschreiben, ist nicht ratsam, gerade weil sie mit dem thematischen Grundmuster verbunden ist. In dieser Arbeit werden solche Strukturen als motivische Repetition bezeichnet. Der Begriff Leitmotiv soll für Elemente reserviert sein, die eben als „kleine, leicht erkennbare Versatzstücke" weitaus mehr Ähnlichkeiten mit dem musikalischen Leitmotiv aufweisen als repetitive Motive.

---

[96] Leitmotiv. In: *Metzler Literaturlexikon*. Stuttgart: Metzler 1990, 264.

[97] Leitmotiv. In: *Metzler Literaturlexikon*, 264; Jürgen Link dagegen definiert das Leitmotiv als „erhöhte Rekurrenz von Morphemen und Lexemen", folglich als ein Überbegriff für Iteration, Anapher, Epipher und Chiasmus. Diese einerseits sehr erweiterte und andererseits lediglich auf den unmittelbaren Textkontext begrenzte Auffassung wird hier nicht angewendet. Jürgen Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München: Fink, 1993, 116 –118.

[98] Odendahl: *Literarisches Musizieren*, 145.

[99] Motiv. In: *Metzler Literaturlexikon*, 292.

[100] Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 56; Gerstenberg: *Erzählstrukturen*, 79. Just spricht hierbei von „tektonischer Leitmotivik". Just: *Darstellung und Appell*, 141f.

[101] Als begehrte Statusobjekte gehören sie in die Kategorie der/des Bewunderten. Da sie aber von Mahlkes hervorstehendem Adamsapfel (in der Novelle oft als „Maus" bezeichnet) ablenken sollen, stehen sie auch mit den Gejagten in Verbindung.

In Grass' Prosa fällt wiederholt die hartnäckige Wiederholung exakter Phrasen auf. Im Schlusskapitel der *Blechtrommel* kehrt der Kinderreim „Ist die Schwarze Köchin da? Jajaja!" immer wieder. (Bt 768, 772, 778, 779) In *örtlich betäubt* schwingt der eingangs geäußerte, aus den Klageliedern Jeremias stammende, Seufzer „Ach, wie ist das Gold so gar verdunkelt" (Klag 4, 1; öb 19, 31, 178, 264), in Folge auch in jedem mit „Ach" eingeleiteten Seufzer mit. In *Hundejahre* kehrt der im biblischen Tonfall formulierte Stammbaum des Schäferhundes Prinz beinahe wortwörtlich wieder (Hj 23, 49, 76, 330, 412, 423, 465, 662). Überhaupt ist in *Hundejahre* ein dichtes Vorkommen solcher repetitiver Phrasen zu verzeichnen. Im ersten Buch des Romans, „Frühschichten", werden alle entscheidenden Motive des gesamten Romans angeschlagen, auch Tulla, an die eigentlich erst die „Liebesbriefe" des zweiten Erzählers Harry Liebenaus gerichtet sind, taucht bereits einleitend im Text auf (Hj 59, 73, 85). Der Ausruf „Itzig!" (Hj 46, 102, 217) kehrt ebenfalls wieder, zuweilen auch in andere Schimpfworte wie „Paaslack!" (Hj 79) und „Nazi!" (Hj 317) verkehrt. Im dritten Buch der *Hundejahre* kehrt der Satz „Der Hund steht zentral" (Hj 469), später „Jeder Hund steht zentral" (Hj 632) nicht nur wortwörtlich wieder, sondern Weyer findet seine syntaktische Struktur auch in anderen absoluten Feststellungen, die mir „jede/r" eingeleitet werden, wieder.[102]

Diese Beispiele sind „einprägsame, im selben oder im annähernd gleichen Wortlaut wiederkehrende Aussage[n]"[103] und erscheinen deshalb mit dem Leitmotiv verwandt. Wie das Leitmotiv in der Musik vermögen diese Art von Phrasen, bestimmte Schlüsselszenen oder Personen in stets neuen Kontexten in Erinnerung zu rufen, zu kommentieren oder auch umzuinterpretieren. Leitmotive, wie sie in dieser Arbeit verstanden werden, sind von daher nicht notwendigerweise Hauptmotive oder besonders eng mit dem Thema der Erzählung verknüpft. Stattdessen führen sie die Gedanken zu einer Schlüsselszene. Durch die Verknüpfung mit einer wiederkehrenden Phrase lassen sich ganze Szenen äußerst effektiv evozieren, die in neuen Kontexten kommentierend wirken können. In *Hundejahre* ist beispielsweise die erste Szene, in der Walter Matern seinen Freund Amsel mit „Itzig!" als Jude beschimpft und diesen niederschlägt (Hj 102), derart einprägsam, dass sie in jeder weiteren Szene mitschwingt, in der die Interjektion „Itzig!" auftaucht. In Betracht zu ziehen ist dabei auch die Wiederholung einer syntaktischen Struktur, die mit anderem Inhalt gefüllt wird. Wenn Matern später den Schäferhund Harras als „Nazi!" (Hj 317) beschimpft, erscheint dies als Umkehrung des Leitmotivs.

---

[102] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 27. Noch deutlicher als Versatzstück gekennzeichnet sind plakative, optisch hervorgehobene Sätze (Hj 493, 530, 583, 591, 592, INV 600, 649, 706) Ebd., 26. Die gehäufte Verwendung einer Leitmotivtechnik gerade in *Hundejahre* reiht sich auch in die Auseinandersetzung des Romans mit Wagners *Ring des Nibelungen* ein (4.3.3).
[103] Leitmotiv. In: *Metzler Literaturlexikon*, 264.

Zudem lässt sich bei Grass auch von werkübergreifenden Leitmotiven sprechen. Seit dem *Blechtrommel*-Kapitel „Karfreitagskost“ (Bt 187–204) schwingt das Bild des Pferdekopfköders voller Aale in jeder weiteren Erwähnung von Aalen in einem Text von Grass mit. Aufgrund ihrer Verwendung in dem Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ evoziert die Märcheneinleitung „Es war einmal…“ in jeder weiteren Verwendung bei Grass das fulminante Kapitel zu den Novemberpogromen. Das werkübergreifende Netz an motivischer Verknüpfung wird also nicht allein durch motivische Variation, sondern auch durch den Gebrauch von Leitmotiven erreicht, durch Phrasen, die vom Leser beinahe unweigerlich mit bestimmten Szenen in Verbindung gebracht werden. Die textinterne wie die textexterne Verweiskraft dieser Leitmotive erzeugt eine Überlagerung unterschiedlicher Zeitebenen und sogar unterschiedlicher Werkkontexte. Die Verwendung von Leitmotiven ermöglicht deshalb eine gleichzeitige Wahrnehmung des Ungleichzeitigen, die Vergegenkunft auszeichnet.

Der Begriff Leitmotiv wird in dieser Arbeit also für kurze, relativ unverändert auftretende Phrasen verwendet, die mit einer bestimmten Person oder Situation verknüpft sind. Auf solche Leitmotive wird in den folgenden Analysen wiederholt zurückzukommen sein. Die variierte Wiederkehr bestimmter Motive, die als Teil der repetitiven Gestaltung des literarischen Themas auftreten, wird dagegen als motivische Repetition bezeichnet. Dabei haben solche Leitmotive als besonders explizite Form der Repetitivität auch eine Hinweisfunktion. Wo auf der Textoberfläche Leitmotive auftauchen, finden sich auch verdecktere Formen repetitiver Strukturen.

3.2.2 Engführung

Engführung ist ein anderer, mit Musik verknüpfter Begriff, der in der Grass-Forschung häufig erwähnt wird und der mit kontrapunktischer Kompositionsform verknüpft ist. Grass verwendet Engführung, wie auch den Krebsgang (2.3.3) in einer Weise, die den Begriffen eine grundlegend poetologische Bedeutung verleiht. Engführung und Krebsgang werden im Kontext der Prosa von Günter Grass zu Erzähltechniken, und als solche werden sie in der Grass-Forschung aufgefasst. Die Tatsache, dass die Forschung diese Begriffe bereitwillig akzeptiert hat und in unterschiedlichen Kontexten einsetzt, zeugt davon, wie typisch sie für Günter Grass’ Prosa empfunden werden. Allerdings wird lediglich der von Grass verwendete musikalische Bezug reproduziert statt analysiert. Deshalb soll der nahegelegten Verbindung von Erzähltechnik und Musik im Folgenden genauer nachgegangen werden.

Grass erwähnt den Begriff „Engführung“ im *Tagebuch einer Schnecke* und in *Kopfgeburten.* Beides sind Texte, in denen Grass deutlicher als anderswo über Erzählprozesse reflektiert. Es handelt sich nur um kurze Kommentare, und sie sind keinesfalls selbsterklärend. Im *Tagebuch einer Schnecke* gibt der autornahe Ich-Erzähler eine Unterhaltung mit seinen Kindern

über die Schikanen jüdischer Studenten durch SA-Studenten wieder. Diese werden dann mit Hinblick auf die 68er Studentenbewegung kontextualisiert. Denn auf die Frage der Kinder nach den Beweggründen der SA-Studenten antwortet das Erzähler:

> ‚Kann sein, daß einige SA-Studenten glaubten, nur Quatsch zu machen.'
> ‚Und die Studenten heute? Würden die auch?'
> […]
> ‚Es kann gut sein, daß einige studierende Maoisten glauben, nur Quatsch zu machen.'
> ‚Aber wenn sie dagegen und für Gerechtigkeit sind?'
>
> Ich will das nicht *engführen*. Die Gewalttätigen und die Gerechten hören schlecht. (Tb 30f, Hervorh. B.S.).

Die Polemik dieser Passage, die Parallelisierung der aus ideologischer Überzeugung handelnden Studenten selbst bei gegensätzlicher politischer Einstellung, wird nach dem Absatz durch „Ich will das nicht engführen" zurückgenommen. Hier lässt sich *engführen* einerseits in seiner sprachbezogenen Bedeutung verstehen, nämlich als einen unzulässigen Kurzschluss in einer Argumentation.[104] Jedoch findet in dieser Gegenüberstellung von SA-Studenten und der 68er Studentenbewegung nicht nur eine Parallelisierung, sondern gleichzeitig eine Kontrastierung ihrer unterschiedlichen Motivationen statt. Diese Ambivalenz fasst der Erzähler zusammen: „Die Gewalttätigen und die Gerechten hören schlecht". Die Parallelisierung erkennt also auch die völlig gegensätzlichen Ziele an. An diesem kleinen Zitat kommt somit zum Ausdruck, dass Grass nicht so sehr die Ziele der 68er, sondern ihren Weg dorthin kritisierte und ihnen vorwarf, bei umgekehrten Vorzeichen genauso ideologiegläubig zu sein wie die Jugend der NS-Zeit.[105] Parallele und Kontrast sind also in dieser Figur gleichzeitig anwesend.

In kontrapunktischer Musik bezeichnet Engführung den Neueinsatz des Themas in einer zweiten Stimme, ehe es in der ersten beendet worden ist. Somit wird das Thema zu seinem eigenen Kontrapunkt, zu seiner eigenen Gegenstimme. Diese in der Engführung und im Kontrapunkt vorhandene Spannung von Parallele und Gegensatz drückt das Verhältnis von SA-Studenten und 68er Studenten verblüffend treffend aus. Eine der Triebkräfte der 68er Bewegung war die Auseinandersetzung und Kritik an der NS-Vergangenheit der Elterngeneration. Insbesondere die Entwicklung zum

---

[104] So verwendet bspw. Luhmann „Engführung" als überwiegend negativ konnotierten Kurzschluss. So wird „die Engführung solcher (und aller) pädagogischen Konzepte" aus einer mangelnden Auswahl als auch durch die „Striktheit ihrer konditionalen Verknüpfung" erklärt und mit „engen Grenzen" in Verbindung gebracht. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984, 329, s. a. 381f.

[105] Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, 113, sowie „Die angelesene Revolution" (EuR I 332–346).

RAF-Terror gegen einen als faschistisch empfundenen Staat ist als verspäteter Widerstand gegen den NS-Staat verstanden worden.[106] Während die 68er Bewegung für die Bundesrepublik Modernisierung und Ausbruch aus überholten Traditionen bedeutet, hatte sie in ihrer Unbedingtheit und Rigorosität auch anti-demokratische Züge, die in der späteren Radikalisierung als Terrorismus deutlich hervortraten. In der Gegenüberstellung von SA-Studenten und 68er Studenten wird ein komplexer Zusammenhang und seine paradoxe gegenseitige Bedingung auf knappste Weise dargestellt. In der gleichzeitigen Darstellung von Parallele und Kontrast findet sich eine Verbindung zur musikalischen Engführung und kontrapunktischer Kompositionsform, auf die Grass sich hier selbst bezieht.

Den Begriff „Engführung" hat die Grass-Forschung dankbar aufgegriffen und ihn als Bezeichnung für unterschiedliche Phänomene verwendet, für die offensichtlich prägnante literaturwissenschaftliche Begriffe fehlen. Claudia Mayer bezeichnet das Wechselspiel von Lyrik und Prosa im *Tagebuch einer Schnecke* als „Engführung": „Die eingebetteten lyrischen Passagen verdichten und steigern den Prosafluß, es kommt – so Grass – zu lyrischen ‚Engführungen'".[107] Mit einer Fußnote verweist Mayer jedoch auf den oben erwähnten Kommentar zur Studentendiskussion, die sich nicht so explizit mit dem ästhetischen Zusammenspiel von Lyrik und Prosa befasst, wie Mayers Hinweis „so Grass" nahe legen will. Neuhaus legt in seiner Definition der Engführungen (ebenfalls mit dem Hinweis auf das *Tagebuch einer Schnecke*) den Schwerpunkt auf die Verschränkung unterschiedlicher Themen:

> Auf diese Weise berichtet er vom Wahlkampf, vom Leben zu Hause, von den Kindern, von seiner Ehe, vom Urlaub, von den Juden, von Stomma, Lisbeth und Zweifel und lernt so, eine Fülle von Themen zu entfalten und immer in „Engführungen", – den Begriff hat Grass von Paul Celan übernommen – zu konzentrieren.[108]

Ein Beispiel für diese Engführungen liefert Neuhaus nicht. Ähnlich agiert Angenendt wenn er seine Definition der Engführung als „thematische Vielfalt bei formaler Einheit"[109] ohne weiteren Kommentar auf das gleiche Zitat zurückführt. Jedoch legt Angenendt mit der Verknüpfung unterschiedlicher Themenkreise, die formal parallelisiert werden aber einen inhaltlichen Kontrast bilden, den Finger auf den wiederkehrenden Aspekt, der offensichtlich die Verwendung musikalischer Begriffe wie Engführung oder auch Kontrapunkt provoziert, nämlich die Gleichzeitigkeit von Kontrast und Parallelismus. Daniela Hermes empfindet es als „Engführung", wenn in *Katz und*

---

[106] Angelika Holderberg: Begegnungen, Berührungen, Reflexionen. In: Angelika Holderberg (Hg.): *Nach dem bewaffneten Kampf*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2007, 38.
[107] Claudia Mayer: Von „Unterbrechungen" und „Engführungen": Lyrik und Prosa in „Butt" und „Rättin". In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 87.
[108] Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, 130f.
[109] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, 168.

Maus auf den ersten Seiten bereits „alle Motive der Geschichte angeschlagen“ werden: „[D]ie gesamte Novelle ist in dieser typisch Grassschen ‚Engführung’ in nuce enthalten“.[110] Wie Weyer bereits bemerkt, entspricht dies eher der Exposition oder Ouvertüre.[111] Als Engführung sieht Weyer selbst die Rundfunksendung „Eine öffentliche Diskussion“ in *Hundejahre* (Hj 622–668), da dieses Kapitel in jeder Äußerung auf den Gesamtroman verweist.[112]

Es werden also in der Grass-Forschung unterschiedliche Phänomene mit dem von Grass verwendeten Begriff „Engführung“ in Verbindung gebracht: die wiederkehrende Koppelung verschiedener Sachverhalte in Grass’ Prosa, die Verschränkung unterschiedlicher Themen durch „formale Einheit“ oder das konzentrierte Anschlagen sämtlicher Romanmotive sei es am Anfang oder am Ende des Textes, oder in lyrischen Einschüben. Indem die Forschung wiederholt den Begriff Engführung aufgreift, erkennt sie ein spezifisches Charakteristikum in Grass’ Prosa an, jedoch bleibt eine nähere Definition, worum es sich dabei handelt, meist aus. Stattdessen wird lediglich auf das Grass-Zitat zurückverwiesen, als sei es dort völlig eindeutig, was mit Engführung gemeint sei.

Ein Blick auf das zweite Beispiel für Grass’ Gebrauch von Engführung kann weiterhelfen. Er findet sich in *Kopfgeburten* in der Beschreibung von Nicolas Borns Roman *Die Fälschung* (1979). In Borns Roman kämpft ein Kriegsberichterstatter mit Kontrasten und Parallelen zwischen Krieg (in Libanon) und Frieden (in der Bundesrepublik), zwischen Politik und Privatleben. In *Kopfgeburten* heißt es hierzu:

> Es liest sich wie die Vorwegnahme seiner, unserer Krankheit: das normal Absurde. Die kaum noch erschreckenden Zufälle. Die Verwertung des Schreckens. Der vernünftelnde Wahnsinn. Die wachsende Entfernung bei zunehmender Annäherung. Das Irrlicht Liebe. Die Engführung unseres Zustandes. (Kg 60; Hervorh. B.S.)

Borns Roman zeichnet sich durch den ständigen Wechsel der Schilderung des familiären Alltags und der Eheprobleme in Deutschland einerseits und des Kriegszustands und der neugefundenen Liebe im Libanon andererseits aus. Immer wieder wird thematisch wie formal eine Gleichzeitigkeit der Gegensätze inszeniert. Gerade vor dem Hintergrund von *Die Fälschung* wird das Charakteristische der Engführung deutlich als eine Gleichzeitigkeit von Antithese und Parallele, die sich sogar in einer Art Chiasmus ausdrücken kann. Formal ein Parallelismus, bildet des Satz auf der Bedeutungsebene ein Paradox, einen Zusammenhang, der an die Beziehungsbündel bei Lévi-Strauss erinnert.

---

[110] Hermes: „Was mit Katz und Maus begann“, 171.
[111] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 25.
[112] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 26.

Auch in der Studentendiskussion im *Tagebuch einer Schnecke* kommen Parallele und Antithese gleichzeitig zum Tragen, einerseits findet eine Parallelisierung ideologisch gelenkter Studenten statt, andererseits werden gleichzeitige Unterschiede beibehalten („die Gewalttätigen und die Gerechten hören schlecht"). Diese Spannung wird nicht in Eindeutigkeit aufgelöst. Der Leser wird von Grass immer wieder aufgefordert nicht nur ‚entweder–oder', sondern ‚sowohl–als auch' zu denken. Wenn dies dem Leser nicht gelingt, entstehen die Missverständnisse, von denen die Literaturkritik zu Grass voll ist.

In allen unterschiedlichen Interpretationen scheint man sich in der Forschung einig zu sein, dass die Engführung eine für Grass typische Erzähltechnik ist und nicht lediglich für eine verkürzte Argumentation steht. Der von Neuhaus erwähnte (jedoch ebenfalls nicht belegte) Hinweis auf Celan (s. o.) verweist wohl insbesondere auf dessen Gedicht „Engführung" aus dem Gedichtband *Sprachgitter* (1959).[113] In einem Brief an Celan hebt Grass dieses Gedicht als „ein großes Gedicht unserer Zeit, womöglich Dein großes Gedicht" hervor.[114] Die Parallelen im Verständnis von Engführung bei Grass und Celan sind allerdings nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Auffällig in Celans „Engführung" sind die Iteration von Worten, sowie die Repetition ganzer Phrasen in rechtsbündiger Stellung, die besonders den Eindruck mehrerer nacheinander einfallender Stimmen hervorrufen.[115] In seiner Interpretation des Celan-Gedichtes bezieht Peter Szondi die musikalische Bedeutung des Begriffs Engführung explizit mit ein.[116] Dabei kann Szondi den musikalischen Begriff der Engführung produktiv in seiner Interpretation verwenden, weil er nicht nach der exakten Ausformung und Definition fragt, sondern sich für die interpretatorische Konsequenz des intermedialen Bezugs interessiert und schließlich zusammenfasst:[117]

---

[113] Paul Celan: Engführung. In: *Gesammelte Gedichte I. Gesammelte Werke in fünf Bände*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983, 195–204.

[114] Grass in einem Brief vom 27. 04. 1959 an Celan. Arno Barnert: Eine ‚herzgraue' Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass – Erstveröffentlichung. In: *Text: kritische Beiträge* 9, 2004, 70 und 86f.

[115] Eingehendere Diskussion von Celans Gedicht s. u. a. Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: *Celan-Studien*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, 47–111; Englund: *Still Songs*, 87–106.

[116] Szondi: Durch die Enge geführt, 55f. Insb. FN 3. Dabei heben die von Szondi gewählten Definitionen der musikalischen Engführung aus den französischsprachigen Nachschlagewerken *Littrés* und *Roberts* besonders die Fragmentarisierung des Themas durch die gedrängten Einsätze sowie die Ähnlichkeit mit einem „gedrängte[n] und heftige[n] Dialog" (*Littrés*) hervor.

[117] Insbesondere die Repetition ganzer Phrasen nehmen sich wie der versetzte Einsatz unterschiedlicher Stimmen aus. Dies bewirkt, so Szondi, einerseits einen „engen, sich verengenden Zusammenhang" der neun Gedichtpartien, die somit als beinahe gleichzeitige Stimmen, im akustischen wie im musikalischen Sinne, wirken. Szondi: Durch die Enge geführt, 56.

> Wird ein Gedicht nach dem Modell der Engführung (oder vielleicht allgemeiner: einer musikalischen Form) komponiert, so schließt das wenigstens teilweise den Verzicht auf diskursive Rede mit ein. Es müssen daher nicht nur die Wörter und Sätze, sondern auch und besonders *die Relationen, wie sie durch Wiederholung, Umwandlung und Widerspruch entstehen*, gelesen werden. (Hervorh. B.S.)[118]

Besonders wichtig erscheint Szondi also, dass in „Engführung" die unterschiedlichen Abschnitte weniger durch Kausalität oder Diskursivität als durch Repetition und Kontrast verbunden sind. Dieser Aspekt ist für das Verständnis von Engführung bei Grass ebenfalls bedeutsam, denn auch hier spielen im Kontext der Engführung die Relationen von „Wiederholung, Umwandlung und Widerspruch" eine Rolle. Ein Handlungsstrang zieht somit seine Bedeutung nicht nur aus seiner Aussage, sondern auch aus seinem Verhältnis zu den übrigen Handlungssträngen, als Variation, als Umkehrung, als Kontrast. Die Eigenheit der musikalischen Engführung ist es, dass die „Einsatzabstände so rasch aufeinanderfolgen, dass die Themen sich selbst kontrapunktieren"[119]. In der Engführung birgt das Thema seinen eigenen Gegensatz in sich. Dies findet sich in der willentlich nicht aufgelösten Spannung der Parallelisierung von SA-Studenten und 68er wieder, denen Grass zutraut, bei völlig konträren Absichten in das gleiche Verhalten zu verfallen. Dabei sind formaler Parallelismus und inhaltliche Antithese nicht voneinander zu trennen.

Auch wenn Engführung erst im *Tagebuch einer Schnecke* erwähnt wird, lassen sich überschneidende, kontrastive Handlungsstränge bereits in früheren Werken finden. In der *Blechtrommel* lässt sich beispielsweise die Schilderung gleichzeitiger Vorgänge finden, bei der jedoch ein offensichtlicher Kontrast und Gegensatz hervorgehoben wird. Der gleichzeitige Ablauf einer Beerdigung (I) und des Ausdrückens eines Furunkels im Nacken von Steinmetzmeister Korneff (II) überlagert sich in folgender Schilderung, wobei sie auf einer Ebene auch durch das zeitweilige Mitbeten des Vaterunsers (III) verbunden sind:

> [I] ‚Lasset uns beten', wehte es vom Feld neun herüber. [II] Ich nahm das zum Zeichen, hielt den Kopf seitlich weg, drückte und zog mit den Buchenblättern unter den Daumen. [I] ‚Vater unser…' [II] Korneff knirschte: ‚Ziehen mußte, nicht drücken.' Ich zog. [I] ‚…werde Dein Name.' [II] Korneff gelang es, mitzubeten: [III] ‚…komme Dein Reich.' [II] Da drückte ich doch, weil ziehen nicht half. [I] ‚Wille geschehe, wie im, also auch.' [II] Daß es nicht knallte, war ein Wunder. Und noch einmal: [I] ‚gib uns heute.' [II] Jetzt war Korneff wieder im Text. [III] ‚Schuld und nicht in Versuchung…' [II] Das war mehr als ich dachte. [I] ‚Reich, Kraft und Herrlichkeit.' [II] Holte den bunten Rest heraus. [I] ‚Ewigkeit, Amen.' (Bt 586f)

---

[118] Szondi: Durch die Enge geführt, 60.
[119] Engführung. In: *Der Musik-Brockhaus*, 163.

Der schnelle Wechsel zwischen den Erzählvorgängen hebt ihre Gleichzeitigkeit hervor, dabei erleichtert ihre akustische Schilderung ihr kurzzeitiges Überlappen. Die Hervorhebung von Simultanität stellt immer schon eine Strukturverbindung fest, in diesem Fall der Kontrast zwischen dem pietätvollen Augenblick des Gebetes am offenen Grab und dem Ausdrücken eines Furunkels. Dabei erscheinen die beiden kontrastiven Vorgänge auch in Parallele zueinander, verbunden durch Oskars Kommentare: „Das war mehr als ich dachte", kann sich sowohl auf den aus dem Furunkel hervorquellenden Eiter als auch auf „Schuld und nicht in Versuchung" beziehen, „Herrlichkeit" aus dem Vaterunser steht ebenso im ironischen Zusammenhang mit dem „bunten Rest" des letzten Eiters.[120] Zusammenfassend erscheint das Furunkelausdrücken als eine performativ körperliche Umsetzung der sakralen Handlung.[121]

In der *Blechtrommel* handelt es sich um die gleichzeitige Schilderung gleichzeitiger Vorgänge. In *örtlich betäubt* überlagern sich in ähnlicher Weise ungleichzeitige Vorgänge in der Wahrnehmung des Erzählers Starusch. Insbesondere finden sich im letzten Teil des Romans die zwei Themen der vorhergegangenen Teile häufig gleichzeitig evoziert: die unglückliche Beziehung des Erzählers zu seiner ehemaligen Verlobten Linde einerseits und die Bemühungen des Erzählers andererseits, den Schüler Philipp Scherbaum von seinem Plan einer öffentlichen Hundeverbrennung aus Protest gegen den Vietnamkrieg abzubringen. Im folgenden Zitat befindet sich Starusch im Zahnarztstuhl, während auf dem Fernsehbildschirm nicht nur ein Teil seines „Films" über seine Verlobte läuft, die sich gerade mit ihrem Vater in einer im Sandkasten nachgestellten Kriegsschlacht misst (I). Gleichzeitig malt der Erzähler sich aus, er, Starusch, würde Scherbaums Plan der Hundeverbrennung selbst ausführen (II):

> Während er [d.h. der Zahnarzt] die Zinnkappen setzte, [I] zeigte ich die Generalprobe der Schlacht um Stalingrad [II] und meine Aktion vor dem Hotel Kempinski. [I] In der Zementbaracke D gewann Krings im Sandkasten. [II] Ecke Kudamm/Fasanenstraße lief Nachmittagsbetrieb. [I] Linde reagierte lustlos. [II] Ich hielt den weißen Spitz fest an der Leine. [I] Sie ließ „Wintergewitter" passieren – [II] die Café-Terrasse war voll besetzt –, [I] obgleich die Spritlage im Kessel keine offensiven Bewegungen erlaubt hätte. (öb 265)

Gegen Ende der Passage (öb 265–268), in der Exgeneral Krings im Sandkasten von seiner Tochter Linde vernichtend geschlagen und Studienrat Starusch aufgrund der Hundeverbrennung vom aufgebrachten Passanten zu-

[120] Ähnlich überschneiden sich kurz darauf eine Grabsteinsetzung (I) und eine Umbettung (II) vor dem Hintergrund des Kraftwerkes „Fortuna Nord" am Horizont (III). Diese Passage (Bt 599) befindet sich in Umkehrung zur hier zitierten. Nun sind Oskar und Korneff mit der pietätvollen Aufgabe des Grabsteinsetzens beschäftigt, während ein paar Felder weiter eine Leiche unter allen Anzeichen von Verwesung ans Licht geholt wird.

[121] Vgl. Wirth: „… Habt ihr denn keine Mäuler mehr?", 183.

sammengeschlagen wird, werden die Überschneidungen von Szenen und Material aus der vorangegangenen Passage besonders dicht:

> Und Überschneidungen und Ortswechsel. [I] Schlottau schlägt zu, [II] und ich finde meine Brille [I] zwischen Hoths Panzerspitzen. [II+I] (Und hier und hier). [I] Stichflammen aus den Transformatoren [II] und die Kempinski-terrasse [I] im Sandkasten. (öb 268)

Spätestens hier wechseln die Stränge nicht nur, sondern sie überlappen sich und erscheinen als parallele Verläufe. In beiden Strängen erscheint der Einsatz von Gewalt als Gegengewalt kontraproduktiv. Somit erscheinen die beiden Erzählstränge aus den vorangegangenen Teilen des Romans, die Auseinandersetzung mit der Tätergeneration und der Protest gegen den Vietnamkrieg, die zuvor als gegensätzlich und unverbunden wirkten, nun eng miteinander verbunden.

Dieser zeitweise schnelle Wechsel zwischen den Erzählsträngen findet sich meist gegen Ende eines Textes, wo der Leser mit den Erzählsträngen derart vertraut ist, das er den Wechseln zu folgen vermag. Alle Beispiele zeichnet die Gleichzeitigkeit von Parallelisierung und Antithese aus, die sich in diesen Beispielen nicht voneinander trennen lassen. Hierin liegt die Parallele zum musikalischen Begriff der Engführung, in der sich das Thema selbst kontrapunktiert.

Das engführende Prinzip als rascher Wechsel zwischen zwei (oder mehreren) Erzählsträngen wird in *Ein weites Feld* zum Prinzip eines gesamten Romans, der sich generell an den Prinzipien des Kontrapunkts orientiert (5.3). Hier lebt Hauptperson Theo Wuttke alias Fonty die Biographie Fontanes um 100 Jahre versetzt nach. Wenn Fonty spricht, ist der ständige Wechsel zwischen Fontanes [F] und Wuttkes Biographie [W] die Regel, zuweilen sind beide nicht voneinander zu trennen. Nur eins der zahlreichen Beispiele ist Fontys Monolog vor Fontanes Grab:

> [F] Dabei hatte keiner, der zur Kolonie gehörte, etwas apart Pariserisches an sich, vielmehr waren alle von puritanischer Statur, steif, ernsthaft, ehrpusselig, [W] na, wie diese Kirchenmaus de Maizière, ein Kerlchen, das nun, so mickrig es guckt, Ministerpräsident geworden ist […] Jedenfalls guckt dieser de Maizière calvinistisch genug, um gut fürs Pekuniäre zu sein. [F/W] Und meine Emilie, die es immer schon mit dem Rechnen hatte und selbst während der Sommerfrische den Spargroschen hütete [W] hat beim Wählen das Kreuzchen promt an der richtigen Stelle…[F/W] Während mir jeglicher Wahlkrempel… Aber das kenn ich von Kindesbeinen an… Diese Sechserwirtschaft… Diese Knapserei… [F] Wurde anno sechsunddreißig im Mai […] in der französisch-reformierten Kirche in der Klosterstraße eingesegnet. (WF 148)

Die obige Einteilung in Wuttkes und Fontys Erinnerungen lässt sich nicht einmal mit völliger Eindeutigkeit vornehmen, da Fonty generell in Fontaneschen Sprachduktus Aussagen trifft, die für beide gelten können. Lediglich

Zeitangaben und historische Hinweise ermöglichen es dem Leser, die Sätze in einem der Jahrhunderte zu verorten. Auch wenn Fonty natürlich bemüht ist, die Ähnlichkeit zu seinem Idol hervorzustreichen, entstehen in den Parallelen, die er zieht, auch immer wieder Kontraste. Manche seiner Parallelisierungen provozieren geradezu kontrastiv den Widerspruch des Lesers (5.2.1).

Die Erwähnungen der Engführung treten bei Grass also im Kontext mit (kurzzeitigen) untrennbaren Verknüpfungen von Parallele und Antithese auf, in denen zwei vormals als gegensätzlich aufgefasster Erzählstränge in einen gegenseitigen Zusammenhang gestellt werden. Dabei tritt ihre Ambivalenz besonders hervor, da die gleichzeitige Inszenierung als gegensätzliche Verhältnisse nicht nur eine Parallelisierung, sondern Parallele und Kontrast zugleich schafft. Dabei muss der Leser der Versuchung wiederstehen, diese Paradoxe in Eindeutigkeit aufzulösen.

3.2.3 Krebsgang

Etymologisch bezieht sich der Begriff „Krebsgang“ auf den Volksglauben des rückwärts laufenden Flusskrebses.[122] Dessen rückläufiger Gang ist im deutschen Sprachgebrauch bereits seit der mhd. Fabel „Fuchs und Krebs“ verankert.[123] Allgemein wird der Krebsgang als Metapher für Rückgänge verwendet und impliziert damit eine Verschlechterung.[124] Im Märchen „Das Natternkrönlein“ geht es beispielsweise mit einem Bauern „baldigst den Krebsgang“,[125] als er Hof und Vieh verkaufen muss. Aber auch in der Börsensprache der Gegenwart wird Krebsgang als Rückgang verwendet.[126]

In der Musik dagegen ist der Krebsgang nicht automatisch negativ konnotiert, sondern bezeichnet ein „Verfahren, eine Melodie oder ein Satzgefüge rückwärts zu lesen“,[127] also die Spiegelung einer Notenfolge an einer verti-

---

[122] Der rückwärts laufende Krebs ist jedoch ein Mythos. Es handelt sich dabei um kräftige Schläge mit der Schwanzflosse, mit denen der Flusskrebs bei drohender Gefahr nach hinten ausweichen kann. Siehe: Kräftgång. In: *Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyclopedi. Band 12.* Stockholm: Nordisk familjeboksförlag, 1930, 215.

[123] Fuchs und Krebs. In: *Mittelhochdeutsches Lesebuch.* Hrsg. von Albert Bachmann. Zürich: Beer, 1949, 243–245. Ludwig Bechstein: Der Fuchs und der Krebs. Auf: *hekaya.de*. Eingesehen am 14. 04. 2011.

[124] Krebsgang. In: *Deutsches Wörterbuch*. Hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Auf: *dwb. uni-trier.de.* Eingesehen am 14. 04. 2011.

[125] Ludwig Bechstein: Das Natternkrönlein. Auf: *maerchenwald.velicitas.de*. Eingesehen am 14. 04. 2011.

[126] Euro im Krebsgang. Auf: *focus.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011; Gold: Im Krebsgang. Auf: *boerse-go.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011; Europäische Märkte bleiben im Krebsgang. Auf: *ad-hoc-news.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011

[127] Krebsgang. In: *Riemann Musiklexikon*, 496. Den in der musikalischen Definition vorhandenen Aspekt der Gegensätzlichkeit sieht Adelung (1766) auch im Sprachgebrauch seiner Zeit gegeben, wenn er für „nicht den erwünschten Erfolg haben, einen der Absicht entgegen gesetzten Erfolg haben“ „krebsgängig“ verzeichnet. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Auf: *woerterbuchnetz.de/Adelung*. Eingesehen am 22. 02. 2012.

kalen Achse darstellt. Der Krebsgang ist insbesondere mit kontrapunktischer Kompositionsform verbunden, aber auch eine der Ableitungsweisen der Grundreihe in der Zwölftonmusik. Als sprachliches Vorbild des Krebsgangs gilt das Palindrom, also Wörter oder Sätze, die vorwärts wie rückwärts gelesen identisch sind (z.B. *Rentner, Otto, Ein Esel lese nie*) oder vorwärts wie rückwärts gelesen einen Sinn ergeben (*Lager – Regal*).[128] Auch der Krebsgang ist also, neben Fuge und Sonatenform, ein musikalischer Terminus mit sprachlichem Vorbild. Aufgrund seiner spiegelnden Form, in der Anfang und Ende zusammenfallen, gilt der Krebsgang in der Musik auch als Sinnbild für Ewigkeit, wird aber auch mit Tod in Verbindung gebracht.[129] Adorno charakterisiert den musikalischen Krebsgang als „antizeitlich",[130] seine „kreisend geschlossene Form" vermittelt Eingesperrtsein und Ausweglosigkeit.[131]

Wie im Fall der Engführung bringt also der musikalische Fachbegriff Krebsgang andere Implikationen mit sich als im allgemeinen Sprachgebrauch. Deshalb ist im Folgenden zu untersuchen, in welcher Weise Grass den Begriff Krebsgang verwendet und ob dabei, wie bei Engführung, bereits ein intermedialer Bezug auf den musikalischen Begriff vorliegt. Dies wird insbesondere in Hinblick auf die Analyse der Novelle *Im Krebsgang* (6) von Bedeutung sein.

In einer einleitenden Rede zur Präsentation des Hörspiels „Eine öffentliche Diskussion" (EuR I 307–309) geht Grass auf den Gegensatz zwischen erzählender Prosa und der Gegenwärtigkeit des Dramas ein. Im Gegensatz zum Drama, so Grass, „erreicht Prosa [niemals] den heutigen Tag". Erzählt kann werden, was vergangen ist, denn „[d]as Erzählte liegt hinter uns". In der *Danziger Trilogie* baut Grass in dem Bestreben nach Vergegenwärtigung und zur Konfrontation unterschiedlicher Erzählstränge dramatische Dialoge ein. Ein Beispiel hierfür ist die Rolle des Dialogs „Eine öffentliche Diskussion" in *Hundejahre* (Hj 622–668), dessen Funktion Grass wie folgt beschreibt:

> Das entrümpelte Kapitel bietet Platz für eine Szene, in der das Präsens regiert; danach mag wieder raunende Prosa im Imperfekt ihren Krebsgang üben. (EuR I 308)

Mit „Krebsgang" bezeichnet Grass hier die Eigenschaft der Literatur, „rückwärts verhaftet" zu sein, da nur das Vergangene erzählt werden

---

[128] Krebsgang. In: *Riemann Musiklexikon*, 496f.
[129] Krebsgang. In: *Riemann Musiklexikon*, 497. Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1979, 199–203.
[130] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 48f; Theodor W. Adorno: *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften. Band 13*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986, 34
[131] Adorno: *Die musikalischen Monographien*, 459.

kann.[132] Zur Erzeugung von Unmittelbarkeit müssen andere Techniken, etwa der freistehende Dialog des Dramas verwendet werden. Auch in der Rede über die beiden deutschen Staaten bezeichnet Grass den Rückgriff auf die Vergangenheit mit Krebsgang, wobei er in dieser Rede gerade davon absehen will, „historisch den Krebsgang zu üben, also beim Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zu beginnen." (EuR II 38). In beiden Zitaten wird der Krebsgang nicht, wie in Bechsteins Märchen oder im Börsenjargong mit Rückgang als Verschlechterung, sondern als eine zeitliche Rückwärtsbewegung bezeichnet.

In den Romanen ist ebenfalls wiederholt von Krebsgang die Rede. Weyer hat bereits gezeigt, dass in diesen Erwähnungen räumliche wie zeitliche Rückwärtsbewegung verknüpft sind, der Krebsgang findet sich somit mit der Schaffung eines Zeit-Raumes verknüpft, den Grass später Vergegenkunft nennt.[133] Wenn sich z. B. Oskar in der *Blechtrommel* im „Krebsgang" (Bt 333) auf dem Marktstand seiner Großmutter zubewegt und unter ihre Röcke schlüpfen möchte, läuft er einerseits buchstäblich räumlich rückwärts. Gleichzeitig schwingt auch eine zeitliche Rückwärtsbewegung mit, da die Zuflucht unter die Röcke der Großmutter für Oskars Sehnsucht nach der Rückkehr in den Mutterleib steht. In den meisten Erwähnungen in den Romanen ist „Krebsgang" und „krebsen" allerdings mit dem Vorgang des Erzählens verknüpft. Besonders Erzählerfiguren, wie Starusch in *örtlich betäubt*, sind „fleißig im Krebsgang" (öb 96). Paul Pokriefke will in der gleichnamigen Novelle „nicht weiter im Krebsgang" forschen (IK 30). Aber insbesondere Fontys „Ausflüge im Krebsgang" (WF 527) aus *Ein weites Feld* machen deutlich, dass es sich beim Krebsgang nicht so sehr um ein Eintauchen in die Vergangenheit handelt. Denn Fonty verliert sich nicht in der Vergangenheit. Eher holt er die Welt des 19. Jahrhunderts in die Gegenwart. Auch dies ist ein weiterer Hinweis darauf, dass der Krebsgang eng mit dem Konzept der Vergegenkunft zusammenhängt. Der Krebsgang ist somit auch mit Grass' generellem schriftstellerischen Anliegen, „gegen die verstreichende Zeit" anzuschreiben (Tb 148), verknüpft und mit dem Festhalten, Vergegenwärtigen des Vergangenen verbundenen. Somit bedeutet Krebsgang in Grass' Werk schon immer eine doppelte Bewegung: Durch die rückläufige Bewegung in die Vergangenheit wird Vergangenes in die Gegenwart geholt. Die raumzeitliche Komponente des Krebsgangs sowie die Verknüpfung mit Vergegenkunft soll insbesondere im Rahmen der Novelle *Im Krebsgang* eingehender aufgegriffen werden.

Die Verknüpfung von Krebsgang und krebsen mit dem musikalischen Begriff wird in Passagen deutlich, wo der Krebsgang mit vertikalen Spiegel-

---

[132] Grass verweist hier auf Thomas Manns Bezeichnung des Erzählers als „den raunenden Beschwörer des Imperfekts". Auch hier wird das Erzählen über seinen Bezug auf Vergangenes definiert. Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt/Main: Fischer, 1964, 3.
[133] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 40–45.

figuren verbunden wird. In folgender Passage wird Krebsgang mit dem Zurückspulen eines Films verknüpft, wie in dieser Schilderung einer Rückfahrt von einem Ausflug in *Kopfgeburten*:

> [A]ber nach langer Einstellung wird […] der Film rückläufig: das Hinterrad voran, vorauswehend das Haar, schnurrt die Kawasaki, als könne sie *krebsen*, zurück zum Hotel, in den Kreis der restlichen Burschen. Dörte steigt, wie sie aufstieg, ab. (Kg 116; Hervorh. B.S.)

Im letzten Satz („steigt, wie sie aufstieg, ab") spiegelt das Ende der Motorradtour ihren Anfang, in einer chiastischen Konstruktion, in der Aufstieg im Absteigen als ikonisch mit eingeschlossen ist (1[2]1). Auch der Chiasmus „das *H*interrad *vor*an, *vor*auswehend das *H*aar", lässt sich als ikonisches Diagramm (1-2x2-1) des Krebsgangs verstehen.[134] Ähnlich wird „krebsen" in *örtlich betäubt* verwendet, wo die auf dem Bildschirm der Praxis sichtbare Gewaltfantasie des Studienrates Starusch zurückgespult wird: „Meine Bulldozer, soeben noch fleißig im Einebnen von Produktionsstätten und Buttersilos, leisteten, rückwärts krebsend, Aufbauarbeit" (öb 127).

Weyer sieht den Krebsgang im Kontext einer generellen „Affinität zur Inversion"[135] bei Grass, die in Umkehrungen und Palindromen vielfach zum Ausdruck kommt. Das Rückwärtssprechen der Jungen Amsel und Matern in *Hundejahre* wie in „Draude Lesma teder sträwkcür" („Eduard Amsel redet rückwärts", Hj 117) hat dabei eine indexikalische Funktion. Weiteres über den Zusammenhang von Palindrom, Umkehrung und Krebsgang erfährt man aber im „Meißner Tedeum" (GuK 459–464), auf das hier kurz näher eingegangen wird.[136]

Zur 1000-Jahr-Feier des Meißner Doms komponiert Wolfgang Hufschmidt 1968 ein Te Deum. Als Ergänzung zu diesem traditionellen Gotteslob bittet Hufschmidt Grass um eine Antiphon, einen Gegentext. Bei aller Aufregung, die der „atheistisch-umstrittene[]"[137] Gegentext des Te Deums verursacht, so macht Weyer deutlich, dass traditioneller Text und Antiphon nicht nur im Gegensatz zueinander stehen. Vielmehr lässt er sich als komplexe Ergänzung beschreiben: Der in der Antiphon ausgedrückte Zweifel erscheint untrennbar mit Glauben verknüpft. Insbesondere wenn Grass dem abschließenden „Amen" des Gotteslobes ein „Nema" entgegengesetzt (GuK 464) wird die grundsätzliche Bedeutung der Umkehrung, die auch für diesen Text gilt, deutlich. Die Umkehrung erscheint als Infragestellung aber auch als Ergänzung. Auch der Komponist Wolfgang Hufschmidt betont für das

---

[134] Nänny: Ikonicitet, 135.
[135] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 44.
[136] Das zur 1000-Jahr-Feier des Meißner Doms komponierte *Tedeum* von Wolfgang Hufschmidt beinhaltet von Günter Grass verfasste Sprechpassagen, die dem traditionellen Text eine Antiphon des Zweifels gegenüberstellen (GuK 459–464). Ausführliches zum Meißner Tedeum siehe Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 54–113.
[137] *Ruhr-Nachrichten*, Nr. 247, 18. 10. 1969. Zit. in Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 108.

Verhältnis von traditionellem Text und Antiphon die Wichtigkeit der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Standpunkte und die daraus entstehende Ambivalenz:

> Das MEISSNER TEDEUM ist ein „pro und contra" mit unentschiedenem Ausgang, keine Seite behält am Ende recht; zum Ausdruck kommen zwei mögliche und in sich schlüssige Alternativen.[138]

Die Bedeutung der Umkehrung für Grass' Gegentext wird auch darin deutlich, dass Hufschmidt die Antiphon als Umkehrung oder Krebsgang der Vertonung des Luthertextes gestaltet. Auch hierin wird „das ‚Gegenteil' […] aus der gemeinsamen Wurzel abgeleitet".[139]

Als eine Figur der Umkehrung erscheint der Krebsgang als Gegensatz und Variation zugleich. Er ist als spiegelnde Figur auch mit dem Kreislauf verbunden und bietet damit eine weitere Möglichkeit, lineare Strukturen zu unterlaufen. Deshalb tauchen im Umkreis der Erwähnungen des Krebsgangs bei Grass auch häufig Chiasmen als ikonische Diagramme des Krebsgangs auf.[140] Den abschließenden Chiasmus in der Novelle *Im Krebsgang* „Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (IK, 216) wertet schon Weyer als „Wink, […] doch bitte auch die musikalische Bedeutung des Ausdruckes in Betracht zu ziehen",[141] der bis dahin jedoch in der Forschung zumeist ignoriert worden ist.[142] In der Art, wie der Krebsgang in Grass' Texten erwähnt wird, ist er also immer wieder mit Kreislauf, Palindrom und Spiegelung assoziiert. Die Nennung des Krebsgangs bei Grass lässt sich somit mit dem musikalischen Begriff Krebsgang verknüpfen. Der Krebsgang ist aber auch als Metapher für ein Erzählen zu verstehen, dessen Anliegen es ist, im Festhalten und Vergegenwärtigen, im Erinnern des Vergangenen sich gegen den Verlauf der Zeit zu stemmen. Auf diese zweifache Bedeutungsmöglichkeit des Krebsgangs wird zurückzukommen sein.

Ehe es in den folgenden Kapiteln um die Analysen der musikalischen Intermedialität insbesondere dreier Werke gehen wird, lässt sich also bereits folgendes festhalten: Die wiederkehrenden musikalischen Metaphern in der bisherigen Forschungsliteratur lassen sich mit für Grass charakteristischen Erzählstrukturen durchaus sinnvoll in Verbindung bringen. Zum einen weist die Prosa von Günter Grass Kennzeichen auf, die auf die transmediale gemeinsame Basis von Musik und Literatur zurückführen lassen: Dies findet sich in der Ausgestaltung von Repetitivität unterschiedlichster Art, in dem

---

[138] Hufschmidt: „Struktur und Semantik", 7. Zit. in Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 79.
[139] Hufschmidt: „Struktur und Semantik", 8. Zit. in Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 82.
[140] Nänny: Ikonicitet, 135.
[141] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 44.
[142] Dieser Hinweis ist auch unterdessen nicht aufgegriffen worden. Bei Wassmann fehlt jeglicher Hinweis zum Krebsgang als intermedialer Bezug zur Musik in der Novelle. Wassmann: *Die Novelle als Gegenwartsliteratur*, 311–360.

Interesse an einer räumlichen Zeitstruktur, sowie in dem Streben nach einer ständigen konkreten Verbindung von Form und Inhalt. Darüber hinaus wurde deutlich, dass in Grass' Behandlung musikliterarischer Synonyme wie Thema und Motiv eine ungewöhnliche große Übereinstimmung mit den musikalischen Bedeutungen dieser Begriffe besteht.

Abschließend wurde herausgearbeitet, dass Engführung und Krebsgang bei Grass nicht im gängigen Sprachgebrauch verwendet, sondern schon als explizite Musikerwähnungen zu zählen sind. In der Verwendung dieser Begriffe bei Grass beziehen sie sich auf Strukturmerkmale, die Gemeinsamkeiten mit den musikalischen Begriffen aufweisen. Die Erwähnung von Engführung bei Grass kann mit einer kurzfristigen Gleichzeitigkeit von Gegensatz und Parallele in Verbindung gebracht werden. In der Erwähnung von Krebsgang bezieht sich Grass nicht auf Verschlechterung, sondern um zeiträumliche Rückwärtsbewegungen, wobei das Element der Spiegelung immer wieder eine Rolle spielt. Betont werden soll jedoch abschließend, dass es dabei nicht in erster Linie das Ziel war, bestimmte Phrasen oder Figuren als direkte Entsprechung zum musikalischen Krebsgang oder der Engführung zu isolieren. Ziel kann es jedoch nicht sein, jeden Chiasmus bei Grass als Krebsgang bezeichnen zu können. Stattdessen teilen Verwendung von Umkehrstrukturen, Chiasmus und Palindrom bei Grass sowie der Krebsgang in der Musik die gleiche transmediale Basis. Der intermediale Bezug in der poetologischen Verwendung von Krebsgang (und Engführung) soll auf diese transmediale Übereinstimmung aufmerksam machen.

4 *Die Blechtrommel* (1959)

[D]och es dröhnt die unverwüstliche Blechtrommel […], baleng, baleng, balaleng, weiter gegen den Takt unter dem Podest der Herren, tff, tff, tff…[1]

Jean Pierre Lefèbvre

Obwohl *Die Blechtrommel* immer wieder, wie in diesem Zitat, intermediale Bezüge zur Musik provoziert hat, findet sich doch der musikalische Aspekt in den Analysen des Romans oft nur am Rande thematisiert. Eher noch ist eine angebliche Vernachlässigung des Gehörsinns durch Grass beklagt worden.[2] Doch die *Blechtrommel* ist von der gleichen akustischen Aufmerksamkeit geprägt, die auch im Gedicht „Schlager im Ohr" zu finden ist, in dem man „Geräusche sammeln und an die Wand pinnen" (GuK 139f) kann. Nicht nur das Scheppern der Blechtrommel, auch das Radio, die Schreie der Möwen oder die Glocken der Stadt Danzig finden sich immer wieder beschrieben. In der *Blechtrommel* haben Geräusche und alltägliche Musik Vorrang vor der Schilderung klassischer Musik; der Blechtrommler Oskar Matzerath spielt schließlich auch kein Melodieinstrument. Er ist weit mehr als ein ewig protestierender „Gnom"[3] und Dreikäsehoch. Doch wieso tritt Oskar nicht nur als Zwerg auf, der als „Gestalt gewordene[r] Blick von unten"[4] mit dem Pikaro und insbesondere Simplicissimus verwandt scheint?[5] Und warum persifliert er den Bildungs- und Künstlerroman ausgerechnet als Musiker, als Schlagzeuger noch dazu?

Zwar hat die häufig zitierte Begegnung des Autors Grass mit einem völlig in sein Blechtrommelspiel versunkenen Jungen[6] sicherlich entscheidend zur konkreten Ausformung Oskars als „umgepolten Säulenheiligen" (EuR II

---

[1] Jean-Pierre Lefèbvre: Sarabande in heimatlichem G für Blechtrommel und modernes Orchester. In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 32.

[2] Frank Richter ist der Ansicht, dass Grass „den Hörsinn in seinem System der sinnlichen Ansprache ausklammert". Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit,* 79. Indem Brode auf eine Auseinandersetzung mit Wagner in *Hundejahre* hinweist (Brode: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß", 80f), revidiert er – allerdings stillschweigend – sein früheres kategorisches Urteil, dass bei Grass der Gehörsinn nur „schemenhaft" auszumachen sei. Brode: *Günter Grass*, 21.

[3] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 59.

[4] Neuhaus: *Günter Grass*, 31.

[5] S. u. a. Peter O. Arnds: *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*. Rochester; NY: Camden House, 2004, 43–46.

[6] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 60; Jürgs: *Bürger Grass*, 75.

326) beigetragen, jedoch führen solche werkgenetische Hinweise in der Interpretation des Romans nicht weiter. Auch die Suche nach intertextuellen Vorbildern[7] belegen eher Trommler und Trommel als literarischen Topos, als dass sie die Rolle des Musikers Oskars in der *Blechtrommel* erhellen.

Die Perspektive des Künstlerromans ist bereits wiederholt auf die *Blechtrommel* angelegt worden,[8] der Aspekt des Musikers ist dabei jedoch seltsam ausgespart geblieben. Dabei ist das Trommeln mehr als eine auswechselbare Chiffre für die Kunst an sich, als die sie meist behandelt wird.[9] Thomas Mann schildert in *Doktor Faustus* Deutschlands Weg in den Nationalsozialismus ebenfalls mit Bezug zur Musik. Aber trotz eindeutiger intertextueller Bezüge auf *Doktor Faustus* in der *Blechtrommel* und obwohl beide Romane dieselbe Epoche, wenn auch auf völlig unterschiedliche Weise, schildern, ist diese Parallele unausgeleuchtet geblieben. Jendrowiak diskutiert zwar ausführlich den Einfluss des *Doktor Faustus* auf die *Blechtrommel* in Hinblick auf Erzählperspektive, Dialektik und die Rolle der Fausthandlung.[10] Dennoch liegen hier zwei Musikerromane vor, die sich nicht nur in dem ehrgeizigen Ansatz gleichen, „in der Lebensgeschichte eines Künstlers eine Epoche erzählerisch in ihrer Herkunft zu erklären und zu deuten“,[11] sondern sich auch beide intermedial auf die Musik beziehen. Bislang ist die Trommel

---

[7] Der Tambour Le Grand bei Heinrich Heine komuniziert ebenfalls mit Rhythmen. Heinrich Heine: Ideen. Das Buch Le Grand. In: *Werke und Briefe in zehn Bänden. Band 3*. Hrsg. von Hans Kaufmann. Berlin: Aufbau, 1972, 149; Weyer: *Günter Grass und die Musik,* 20–23; Böschenstein erwähnt einen Mann mit einem Kindertrommel in Jean Pauls *Titan* als mögliches Vorbild des Blechtrommlers Oskar. Bernhard Böschenstein: Günter Grass als Nachfolger Jean Pauls und Döblins. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 6, 1971, 92. Herbert van Uffelen diskutiert die Möglichkeit eines Einflusses des flämischen Autoren Louis Paul Boon auf die Konzeption der *Blechtrommel*: Herbert Van Uffelen: Von Boons ‚Romantaplan‘ zu Grass’ Blechtrommler? In: Honsza und Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, 99–116. Viel eher hilft jedoch Peter Arnds Perspektive weiter, der betont, dass Oskar Matzerath „aus einer Unmenge von literarischen Vorbildern zusammengesetzt“ ist: Peter Arnds: Harlekin, Rattenfänger und Erlkönig. Zur Mythologie der Opfer-Täter-Dualität bei Günter Grass und Michel Tournier. In: Brandt et al. (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*, 166.

[8] Vgl. Kap 1 FN 40. Mason: *The Skeptical Muse*; Jendrowiak, *Günter Grass und die „Hybris“ des Kleinbürgers*; Stallbaum: *Kunst und Künstlerexistenz*; Klaus von Schilling: *Schuldmotoren.* Mason beschreibt die Auseinandersetzung mit der Rolle des Künstlers vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte, besonders der Politisierung unter den Nationalsozialisten, Jendrowiak sieht in Oskars Künstlertum die radikale Distanzierung vom Kleinbürgertum, Stallbaum legt dar, wie die Künstlerthematik nicht in der *Blechtrommel* sondern im gesamten Frühwerk bestimmend ist. Schilling interpretiert die *Blechtrommel* als artistischen Roman und zeichnet somit die Schilderung künstlerischer Entwicklung nach.

[9] So verweist Just zwar auf die Bedeutung der Blechtrommel sowie auf ihren Status als Musikinstrument, sieht sie jedoch lediglich als Ausdruck für Oskars „ästhetizistisches Verhalten zur Welt“. Just: *Darstellung und Appell,* 142f.

[10] Jendrowiak: *Günter Grass und die „Hybris“ des Kleinbürgers*, 222–241.

[11] Jendrowiak: *Günter Grass und die „Hybris“ des Kleinbürgers,* 222.

hauptsächlich als „Attribut“[12] Oskars oder als Teil des nationalsozialistischen Zeitkolorits aufgefasst worden. Oskar ist dabei entweder als Hitlerparodie oder als protestierender Gegenentwurf zu den in NS-Deutschland allgegenwärtigen Trommelbuben gedeutet worden.[13] Das Trommeln steht in diesen Deutungen für Militarisierung, Marschrhythmus oder Lärm und Protest: „Im Trommeln verschränken sich Momente des Lauten und Primitiven mit dem gleichförmigen Tritt marschierender Kolonnen“, fast Arker zusammen.[14]

Doch der Rolle der Musik in der *Blechtrommel* ist mehr Beachtung zu schenken. Deshalb wird im Folgenden sowohl die thematische Auseinandersetzung mit Musik als auch ihr struktureller Einfluss auf die Textstruktur untersucht.[15] Die zahlreichen expliziten Musikerwähnungen lassen sich als Auseinandersetzung mit der Rolle der Musik im Nationalsozialismus verstehen (4.1). Die strukturelle Bedeutung von Musik in der *Blechtrommel* wird am Beispiel der bislang vernachlässigten Rolle des Musikinstrumentes Trommel hervorgehoben. In den Schilderungen des Trommelns lässt sich eine erhöhte transmediale Gemeinsamkeit im Rhythmus feststellen, die in diagrammatischer Ikonizität mündet (4.2). Besonders verdichtet treten musikalische Bezüge im Romankapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ auf, an dessen Beispiel ausführlich gezeigt werden soll, wie der intermediale Bezug in transmedialen Parallelen zur Musik umgesetzt wird (4.3). Ähnliche Strukturen wie in „Glaube Hoffnung Liebe“ finden sich auch in dem verwandten Kapitel „Schlußmärchen“ aus *Hundejahre*, auf das abschließend kurz eingegangen werden soll (4.4). Die Perspektive musikalischer Intermedialität führt in beiden Romankapiteln zu einer einheitlicheren Interpretation, als sie bislang in der Forschung zu finden ist.

Die Auseinandersetzung mit Musik in der *Blechtrommel* wird in den folgenden beiden Teilen der *Danziger Trilogie* fortgesetzt.[16] Das Verhältnis von klassischer und populärer Musik, der ständige Hinweis auf ihre ideologische Verführ- und Verfügbarkeit, die Hervorhebung der Performativität der Musik in der Aufführung und ein damit verbundener Vergegenwärtigungscharakter sowie die Verwendung der Performativität der Liturgie kehren in *Katz und Maus* und *Hundejahre* wieder. In *Katz und Maus* fällt Mahlkes Geschick im Pfeifen auf, neben dem Singen der Liturgie und exzessivem Schallplattenspiel. In *Hundejahre* wird klassische Musik eingehender als zuvor thema-

---

[12] Dieter Arker: *Nichts ist vorbei. Alles kommt wieder. Untersuchungen zur Günter Grass' „Blechtrommel“*. Heidelberg: Winter, 1989, 150.
[13] Arker: *Nichts ist vorbei*, 154.
[14] Arker: *Nichts ist vorbei*, 152.
[15] Die bereits vorliegenden Interpretationen der *Blechtrommel* als Künstlerroman sollen keineswegs ersetzt, sondern um den musikalischen Aspekt ergänzt werden.
[16] Darüber hinaus sind die Bezüge zur Musik nur *ein* Aspekt intermedialer Bezüge der *Danziger Trilogie*. Verwiesen sei auf die Bedeutung des Fotoalbums und des Films. In der trommellosen Phase der Nachkriegszeit gewinnt die Bildkunst an Bedeutung. In *Hundejahre* ist Amsels Zeichnen und Scheuchenbau Teil dieses Komplexes.

tisiert. Durch Jennys Klavier- und Ballettunterricht sowie den engen Bezug zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk sind explizite Musikerwähnungen in *Hundejahre* eng mit der Bühnenmusik verknüpft. In beiden Fällen wird ausgeführt, was sich in der *Blechtrommel* nur angerissen findet. Deshalb werden im Rahmen der Musikerwähnungen auch Zitate aus den folgenden Romanen der *Danziger Trilogie* hinzugezogen.

Die herausragende Rolle der Musik in der *Blechtrommel* hängt eng mit Hauptperson und Erzähler Oskar Matzerath zusammen. Oskar erhält zu seinem dritten Geburtstag eine Blechtrommel und stellt sein Wachstum ein (so behauptet er jedenfalls),[17] um sich die Distanz zur Erwachsenenwelt zu bewahren. Bis er sich zu Kriegsende zu einem verspäteten Wachstum entschließt, kommuniziert er mit seiner Familie hauptsächlich mittels seiner Trommel und glaszerstörendem Schreien. Seine kritische Distanz zur Erwachsenenwelt sowie die Interpretation der „Trommel als Protestform"[18] hat Oskar den Ruf als Rebell gegenüber der kleinbürgerlichen Gesellschaft und ihrer Rolle im Nationalsozialismus eingebracht. Dabei ist diese einseitige Interpretation einer „Protesthaltung" Oskars im Text so nicht belegt.[19] Vielmehr zeichnet sich Oskar durch eine „gesteigerte Widersprüchlichkeit"[20] aus; er lässt sich sowohl als Repräsentant der Naziverbrechen[21] interpretie-

[17] Da es im Folgenden immer wieder um die Wirkungskraft von Oskars Trommel (und Stimme) geht, sei vorausgeschickt, dass Oskars Wahrnehmung nicht mit der fiktiven Realität der *Blechtrommel* übereinstimmen *muss*. Als Insasse einer Heilanstalt ist Oskar ein extrem unzuverlässiger Erzähler, die Grenzen seiner Unzuverlässigkeit lassen sich nicht eindeutig ziehen. Siehe hierzu ausführlich: Patrick O'Neill: *The Tin Drum:* Implications of Unreliability in Günter Grass's *Die Blechtrommel*. In: Patrick O'Neill (Hg.): *Acts of Narrative: Textual Strategies in Modern German Fiction*. Toronto: UTP, 1996, 97–116. Zusammenfassend spricht für Neuhaus jedenfalls nichts dagegen, dass Oskar, „sich und seine Geschichte […] zum Teil oder ganz selbst erfindet", so dass die *Blechtrommel* als gewaltige Kompensation, und Oskar als „der arme Irre, der sich […] ein überlegenes Leben zusammenphantasiert" verstanden werden kann. Da diese grundlegende Unzuverlässigkeit Oskars jedoch weder bewiesen noch widerlegt werden kann, scheint es geboten, die Fiktion des Romans und Oskars Wirklichkeitsversion als solche zu akzeptieren: „wo alles gelogen ist", schließt Neuhaus: „ist alles so ‚wahr', wie ‚fiction' eben ‚wahr' ist. Neuhaus: *Günter Grass,* 26. Im Detail lässt sich Oskars rhetorische Unzuverlässigkeit jedoch vom Leser durchaus erfassen. Dies betrifft insbesondere sein Verhältnis zur Schuld. Schilling: *Schuldmotoren*, 51.

[18] Stallbaum: *Kunst und Künstlerexistenz*, 79.

[19] Die ambivalente Rolle Oskars ist erst in jüngerer Forschung deutlicher dargelegt worden. Elisabeth Krimmer: „Ein Volk von Opfern?" Germans as victims in Günter Grass's *Die Blechtrommel* and *Im Krebsgang*. In: *Seminar* 44, 2/2008, 272–290. S. a. Schilling: *Schuldmotoren*, 39f, insb. FN 34.

[20] Arker: *Nichts ist vorbei*, 159.

[21] Brode: *Günter Grass*, 79. Scherman sieht Oskar sogar als Inkarnation des Nationalsozialismus schlechthin. Schermann, *Green Years for Grass*, 56. Eine Zusammenstellung der Argumente für die Interpretation Oskars als Hitler-Karikatur findet sich bei Arker, auch wenn dieser selbst eher skeptisch bleibt: „Oskar und seine Trommel gehen weder im Bild noch im Gegenbild des historischen Hitler auf". Arker: *Nichts ist vorbei*, 151–161, insb. 159.

ren, nimmt aber gleichzeitig in der Nachkriegszeit die Rolle eines unbequemen Mahners ein.[22]

Ähnlich komplex wie die Rolle des Blechtrommlers ist die Rolle der Trommel selbst, dieses „albernen, blechernen Spielzeug[s]", das im Roman zum „Inbegriff der Kunst"[23] wird. Hauptsächlich wird sie in der Forschung als „billiges Kinderspielzeug" (WA II 734) und als verkleinerte Imitation eines Kriegsgeräts[24] wahrgenommen. Im Verlauf des Romans wird sie jedoch auch zu einem Instrument der Erinnerung und Vergegenwärtigung, darüber hinaus erscheinen Trommeln und Erzählen untrennbar miteinander verbunden.[25] Die *Bedeutung* des Musikinstrumentes sieht bereits Weyer gut beschrieben,[26] kaum berücksichtigt wurde bislang ihr Charakter als Musikinstrument. Auch ist das Verhältnis von Trommeln und Erzählen weitaus komplexer als es auf den ersten Blick erscheint. Im Gegensatz zu anderen Künstlerromanen, in denen sich der Roman in einem in der Handlung geschilderten Kunstwerk spiegelt, erkennt Neuhaus in der *Blechtrommel* eine Einheit von Kunstwerk und Roman:

> Der Künstlerroman [d.h. *Die Blechtrommel*] selbst ist weitgehend identisch mit den Kunstwerken des Helden, ist deren Umsetzung in Sprache, ist dessen Oeuvre, nachgestaltet in einer anderen Gattung. […] Die Episoden, in denen „Die Blechtrommel" überwiegend erzählt ist, und die durch Kommentare und raffende Zusammenfassungen Oskars verbunden sind, sind umgeformte Trommelstücke Oskars, Nachschriften dessen, was er sich vorgetrommelt hat.[27]

Neuhaus sieht den Roman als „Nachschriften der entsprechenden Trommelstücke des Helden" (WA II 734), die Trommel erscheint in ihrer Fähigkeit, Vergangenes zu vergegenwärtigen, bereits als Vorform des Videos in der *Rättin*. Der (inter)mediale Aspekt der Trommel ist in dieser Perspektive bereits angedeutet.

Den Aspekt des Musikinstruments hebt Weyer explizit hervor, wenn er die Trommel als ein „Zeitinstrument" beschreibt. Als Bestandteil der Rhythmusgruppe wird die Trommel im Jazz auch „time-keeper" genannt. Aufgrund der darin beinhalteten Polysemie von *time* (engl. ‚Zeit', ‚Takt')

---

[22] Brode: *Günter Grass*, 80.
[23] Enzensberger: Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt, 222.
[24] Diesen Aspekt hebt Brode hervor. Brode: *Günter Grass*, 81. Arker sieht den militaristischen Aspekt des Trommelns wiederum als Teil ihrer Ambivalenz, denn „die Trommel als Medium individuellen Protestes gegen das Massenzeitalter widerspricht geradezu ihrer kollektivbildenden Fähigkeit". Arker: *Nichts ist vorbei*, 159.
[25] In seiner Zusammenfassung der Interpretation der Trommel in der Forschung sieht Auffenberg die Trommel von daher beinahe als ein selbständiges Subjekt. Auffenberg: *Vom Erzählen des Erzählens*, 61, FN 127.
[26] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 20. Eine zusammenfassende Übersicht verschiedener Interpretationsrichtungen findet sich bei Arker: *Nichts ist vorbei*, 151f.
[27] Neuhaus: *Günter Grass*, 37.

entsteht eine Verknüpfung von Erzählzeit und Rhythmus.[28] Weyer deutet auch bereits einen Zusammenhang von Vergegenkunft und intermedialen Techniken an, wenn er schließt: „Der Umgang mit der Zeit ist es dann auch, der zumeist im Vordergrund zu stehen scheint, wenn Grass sich musikalischer Techniken bedient".[29]

Die Rolle der Trommel als Musikinstrument ist jedoch auch im Kontext der vielfältigen expliziten Musikerwähnungen des Romans zu verstehen, in denen eine kritische Haltung insbesondere zu klassischer Musik zum Ausdruck kommt.

4.1 Explizite Musikerwähnungen – verführte und verführende Musik

Übergreifend lässt sich in der *Danziger Trilogie* eine kritische Distanz zur klassischen Musiktradition feststellen. Den Grund hierfür sieht Brode in ihrer Nähe „zu traditionellen bürgerlichen Gesellungsformen"; ihre „'idealische[]' Tendenz" sowie ihr „Rauschcharakter" mache die Musik für Grass „suspekt". Somit kommt Brode zu dem Schluss:

> Das Fehlen musikalischer Bezüge bei Grass scheint ebenso charakteristisch zu sein wie die Dominanz von Sinnenfreude und Gaumengenuß. Grass als Musiker: das würde ein Zurücklenken in Kulturkonventionen bedeuten […].[30]

Das ist jedoch ein voreiliger Schluss. Das Erscheinungsbild klassischer Musik in der *Blechtrommel* ist sicherlich, wie Brode nahelegt, als Distanzierung von ihrer Idealisierung zu deuten.[31] Die unreflektierte Verknüpfung von Bildungsbürgertum und klassischer Musik ist allerdings auch 1979 noch wirksam, wenn Brode von Grass' kritischer Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle klassischer Musik auf ein Desinteresse an Musik überhaupt zu schließen vermag.

Die *Danziger Trilogie* setzt sich mit Musik im weitesten Sinne sehr detailliert auseinander, sie reflektiert dabei insbesondere die totale Vereinnahmung der Musik durch die Nationalsozialisten. Wagner und Beethoven sind nicht nur Inbegriff bürgerlichen Musikkultes, ihre Werke wurden von der nationalsozialistischen Propaganda regelrecht geplündert. Über die Schilderung von Klassik und Militärmusik hinaus wird auch die Instrumentalisierung von Volksliedern, Schlagern und anderer Populärmusik gestaltet.

---

[28] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 22.
[29] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 23.
[30] Brode: *Günter Grass*, 21.
[31] Cicora: Music, Myth and Metaphysics, 50.

Klassische Musik

Klassische Musik reduziert sich in der *Blechtrommel* beinahe ausschließlich auf Beethoven und Wagner. Der Roman parodiert damit die zunehmend enge Aufführungspraxis während der NS-Zeit. Ein Schaukelschwan als Weihnachtsgeschenk legt Oskar eine alternative Rolle als Lohengrin statt als Blechtrommler nahe (Bt 335). Bei der Aufführung des *Fliegenden Holländers* führt Oskar, gewollt naiv, den Gesang der Sopransängerin auf die blendenden Scheinwerfer zurück, um gleich darauf der geplagten Sängerin mit seiner glaszerstörenden Stimme beizuspringen (Bt 141). Die Instrumentalisierung Beethovens wird in der Konfrontation der Porträts von Beethoven und Hitler im Wohnzimmer der Matzeraths inszeniert (Bt 145f). In dieser „finstersten aller Konfrontationen" (Bt 146) wird nicht nur oberflächlich der typisch ernste bis finstere Gesichtsausdruck beider Porträtierten verglichen, es ist auch eine Gestaltung der Vermischung von Genie- und Heldenkult in der NS-Zeit.[32] Ähnlich wie das Trommeln in der *Blechtrommel* den militarisierten nationalsozialistischen Alltag spiegelt, inszeniert der intertextuelle Bezug zur *Götterdämmerung* in *Hundejahre* die Allgegenwart Wagners in NS-Deutschland. Besonders in der Phase des Endkriegs wird das „mythologisch unterfütterte Untergangserlebnis des Dritten Reiches" re-inszeniert.[33]

Oskar nimmt die bürgerliche Tradition der Hausmusik aufs Korn. Wenn Oskars Mutter Agnes die langsamen Sätze der Beethovensonaten „dann und wann dahintropfen" (Bt 146) lässt, bezieht sich Oskar einerseits auf das romantische Ideal des gefühlsbetonten und -vermittelnden Spiels, gleichzeitig deutet er an, dass Agnes einer flüssigeren Wiedergabe der langsamen Sätze (von den schnellen ganz zu schweigen) nicht gewachsen ist. Hausmusik steht in *Hundejahre* aber auch für ein in Klischees erstarrtes bürgerliches Musikverständnis, das eher dem Verdecken gesellschaftlicher Konflikte dient. Als Walter Matern Amtsgerichtsrat Lüxenich wegen seiner NS-Vergangenheit zur Rede stellen will, überrascht er ihn beim gemeinsamen Musizieren. Musik ist hier kein dem Sprichwort gemäßes, positives Charakterzeugnis der Spielenden („böse Menschen kennen keine Lieder"), Musik fungiert als Ablenkung. In dieser extrem ironisch geschilderten Szene überredet Lüxenich Matern, „sich erst einmal den zweiten Satz eines Schubert-Trios anzuhören", in dem Glauben, dass Musik, „die große Trösterin" (Hj 504), Matern von seinen Racheplänen abzubringen vermag. Und tatsächlich verfällt Matern zu den Klängen von Beethovens Kreutzersonate seinen Erinnerungen. Diese berühmte Violinsonate steht spätestens seit Tolstois Erzählung paradigma-

[32] Oskars Stilisierung zum Messias („Ich bin Jesus", Bt 481) läßt sich ebenfalls im Kontext des politischen Heldenkults der NS-Zeit zu verstehen. Mason: *The Skeptical Muse*, 46.

[33] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 36; Brode: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß", 80. Zu den strukturellen Beziehungen zwischen Wagners *Ring* und *Hundejahre* siehe 4.4.1 und Cicora: Music, Myth and Metaphysics.

tisch für die emotionale Wirkung der Musik.[34] Die Musik ruft in Matern Erinnerungen an den Gesang seines Freundes Amsel hervor, den er verraten hat. Sie erscheinen allerdings fast völlig von Musikklischees verdeckt, wie auch ikonisch im Text sichtbar wird:

> Die großen Meister. Unvergängliches Erbe. Leitmotive und Mordmotive. Gottes frommer Spielmann. Im Zweifelsfall Beethoven. Der Harmonielehre ausgeliefert. *Wie gut, daß niemand singt; denn er sang silberte schäumte*: […] Nur wahrhaft Unmusikalische vermögen bei ernster klassischer deutscher Musik zu weinen. Hitler weinte beim Tod seiner Mutter und anno achtzehn, als Deutschland zusammenbrach; und Matern, der gekommen ist, zu richten mit schwarzem Hund, weint, während der Studienrat Petersen des Genies Klaviersonate Ton für Ton anschlägt. (Hj 505, Hervorh. B.S.)[35]

Besonders die elliptische Form der Sätze weist auf ihren phrasenhaften Inhalt hin. Mit ihnen, wie auch mit der Hitleranekdote, reproduziert Matern, der selbsternannte Entnazifizierer, die NS-Ideologisierung der Musik. Materns Tränen der Rührung erscheinen eher als Ersatz denn als Ausdruck von Trauer (vgl. WF 64). Die Musik bringt Matern nur zum Erzählen einer geschönten Erinnerung, die seine Schuld an Amsels Schicksal ausblendet (Hj 506). Im Gegensatz zur Überzeugung des cellospielenden Fräulein Oelling heilt Musik hier nicht Wunden, sondern überkleistert als „Alleskleber. Gummi Arabicum. Uhu. Porzellankitt. Spucke“ (Hj 507).

Die extreme Politisierung der Musik während der NS-Zeit verhindert in der *Danziger Trilogie* eine positive Annäherung an westliche Kunstmusik. Im Gegensatz zu Thomas Manns immer noch vom romantischen Geniekult geprägten Hauptfigur Leverkühn[36] stellt Grass seinen Musiker völlig außerhalb der klassischen Tradition.

Volkslieder

Die bereits oben erwähnte Rolle des Verdeckens von Konflikten und Missständen lässt sich in der *Danziger Trilogie* auch für das Singen von Volksliedern nachweisen, etwa, wenn Gretchen Scheffler in Augenblicken der sexuellen Frustration leidenschaftlich russische Volkslieder singt (Bt 116). Ähnlich sublimiert der Gemüsehändler Greff seine pädophilen Neigungen.[37] Als vorbildlicher Pfadfinderleiter kann Greff „Morgenlieder, Abendlieder, Wanderlieder, Landsknechtlieder, Erntelieder, Marienlieder, in- und ausländische Volkslieder“ singen und weiß „von allen Liedern auch alle Strophen“

---

[34] In Tolstois „Die Kreutzersonate“ (1891) gibt der Erzähler der verderblichen Macht der Musik indirekt Schuld an dem Verfall der Sitten und auch an seinem eigenen Eifersuchtsmord an seiner Ehefrau.

[35] Beethovens „Kreuzersonate“ (Nr. 9 A-Dur) ist eine Sonate für Pianoforte und Violine.

[36] Mason: *The Skeptical Muse*, 48f.

[37] Eine Vorladung bei der Sittenpolizei (die Musiker Meyn wohl mitverursacht hat, Bt 384) treibt Greff in den Selbstmord.

(Bt 381). An Greffs Beispiel wird die Vereinahmung musizierender Jugendbewegungen durch die Nationalsozialisten samt ihres Liederrepertoires illustriert. Deshalb dienen die „unzählige[n] Lieder mit präzisem Lokalbezug“[38] in der *Danziger Trilogie* nicht nur der Schilderung des Zeitkolorits, sie stehen auch für die Instrumentalisierung des Liedes als „Gleichschaltungsinstrument“.[39] Insbesondere Volks- und Fahrtenlieder werden in der *Danziger Trilogie* häufig als zusammengeschriebene Liedanfänge zitiert. Diese Art der Schreibweise steht nicht nur für „wiederholbares Kollektivgut“.[40] Die Zusammenschreibungen inszenieren eine „leiernde Satzmelodie“,[41] die auch das sofortige Erkennen und „innere“ Mitsingen des Lesers verhindert.[42] In der *Blechtrommel* steht „Otannenbaumotannenbaumwiegrünsinddeineklingglöckchenklingelingelingallejahrewieder“ als Demonstration eines geheuchelten Weihnachtsfriedens, aber auch hier überbrückt Musik „nur vordergründig tiefe Diskrepanzen“.[43] In *Hundejahre* wird das gemeinsame Singen im öffentlichen Raum umfunktioniert, als Jungvolk-Pimpfe auf dem Brösener Seesteg Volkslieder singen, und einen Gruppendruck schaffen, der das Mitsingen unvermeidlich werden lässt:[44]

> „Gloriaviktoria“ und „Wiedewiedewittjuchheirassa“ heißt der Kehrreim des schier endlosen Liedes: Mitsingen wird langsam zur Pflicht. Umblicken: „Warum der noch nicht?“ Seitliches Schielen: Herr und Frau Ropinski singen auch. (Hj 168)

Die Zusammenschreibung von Liedanfängen signalisiert somit stets die Instrumentalisierung des Gesangs. Der Gruppendruck, die Verbindung von „Mitsingen! Mitmachen!“, wie Grass in der „Rede von der Gewöhnung“ schreibt (EuR I 222),[45] schwingt in der *Danziger Trilogie* in alle Schilderungen des gemeinsamen Singens mit.

Von den Zusammenschreibungen ausgenommen sind jedoch Kinderreime und -lieder. Zwar sind auch sie „wiederholbares Kollektivgut“. Jedoch sind sie im Gegensatz zu klassischer Musik und Volksliedergut weder vom Bil-

---

[38] Anselm Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen“. Utopie und Ideologie des Gesangs im Werk von Günter Grass. In: Marion Brandt et al. (Hg.): Günter Grass. Literatur Kunst Politik, 267.
[39] Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen“, 268.
[40] Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 102.
[41] Angenendt: „*Wenn Wörter Schatten werfen*“, 80.
[42] So meint auch Grass in einem Gespräch mit Schülern, es „zwingt gleichzeitig den Leser zu stutzen, innezuhalten, eine Sekunde lang nochmals zu überfliegen“ (WA X 8).
[43] Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen“, 272.
[44] Die Verpflichtung zum Mitsingen war keineswegs eingebildet. Heinrich Guthmann erwähnt 1935 lobend: „Die Jugend der Bewegung stellt sich heute unangekündigt und aus dem Stegreif auf die Märkte, singt Volkslieder und fordert mit gutem Erfolg mit Mitsingen auf“. Zit. in: Wulf: *Musik im Dritten Reich*, *255.*
[45] „[W]ir, die […] Deutschen haben, als es ‚Mitsingen! Mitmachen!’ hieß, […] das politische Verbrechen […] in die Welt gesetzt“ (EuR I 222).

dungsbürgertum noch von der Politik vereinnahmt worden und lassen sich im produktiven Sinne in Oskars Trommelrhythmen einsetzen.

Militärmusik

Nicht erst Oskar setzt seine Trommel zur Kommunikation ein. Die Trommel ist neben der Trompete seit Jahrhunderten Kommunikationsinstrument der Armee. Sie dienten aber auch dazu, die Angriffslust zu wecken oder Angst zu überdecken.[46] Grass selbst hebt den Aspekt der Blechtrommel als Kriegsinstrument hervor, als Ausdruck einer militarisierten Gesellschaft, in der „von früh bis spät […] getrommelt und gepfiffen [wurde] und gesungen dazu".[47]

Für Militärmusik hat Oskar wenig übrig. Als Oskar im Kapitel „Die Tribüne" (Bt 136-156) durch sein Trommeln eine NS-Kundgebung sprengt, stört ihn das musikalische Mittelmaß der Musizierenden, denn diese „stießen in übelster Landsknechtmanier in ihr sidolgeputztes Blech, daß es Oskar weh tat", ihr Rhythmus ist nichts als „massives Gebumse auf fellbespannten Trommeln" (Bt 152). Diese negativen Qualitäten scheinen ebenso auf den kriegerischen Hintergrund als auf das Defizit der Musiker zurückzuführen zu sein. Denn auch der Musiker Meyn, der betrunken doch so „wunderschön" spielt, stößt als Mitglied der SA nur noch „nüchtern und laut" in sein Blech (Bt 256).

Doch auch Oskar spielt ein Kriegsinstrument, allerdings im Kinderformat. Die anderen Instrumente, die in der *Blechtrommel* eine Rolle spielen, Meyns Trompete und Klepps Querflöte, sind ebenfalls mit der Militärmusik verknüpft. Gemeinsam stellen Trommel, Trompete und Flöte aufgrund ihrer Aufgabe als Signalinstrumente die Kernbesetzung der Militärmusik dar.[48] Auch Marias Pfeifen spiegelt als Echo die schrillen Querpfeifen[49] des Militärorchesters. So ist Oskars Blechtrommel, Meyns betrunkenes Trompetenspiel und Marias melodieloses Pfeifen einerseits als Gegenmusik offiziell abgespielter Militärmärsche, ideologisch vereinnahmter Volksmusik und stets höhere Werte evozierender Klassik zu verstehen, andererseits ist sie über ihr Instrumentarium in der Militärmusik verwurzelt.[50] Wie schnell die

---

[46] Jeremy Montague et al.: Military music. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Eingesehen am 17.08.2009. Fred K. Prieberg: Mordsmusik. In: *Musik und Macht*. Frankfurt/Main: Fischer, 1991, 236.

[47] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 56.

[48] Montague: Military music, *Grove Music Online.*

[49] Auch „Trommelpfeife" genannt aufgrund ihrer Verwendung in militärischer Marschmusik. Querpfeife, *Der Musik-Brockhaus*, 478.

[50] Trompete, Holzbläser, wie Klarinette, und die Trommel gelangten über die Militärkapellen und deren Einsatz als Tanzorchester in die Jazzband. Raoul F. Camus: Bands 1: American wind bands. In: *Grove Music Online. Oxford Music online.* Eingesehen am 17.08.2009. Auch das Saxophon, Jazzinstrument *par excellence* wurde zunächst in französischer Militärmusik verwendet. Frithjof Strauß: *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen*. Freiburg/Brsg: Rombach, 2003, 15f.

latente historische Verknüpfung der Instrumente aktualisiert werden kann, wird in Meyns Trompete deutlich, die mal von einem alkoholisierten Bohemien, mal von einem SA-Mann geblasen wird.

Populärmusik

Populär- und Tanzmusik, insbesondere der Jazz, erscheinen im Vergleich zu den Marschrhythmen der Militärmusik potentiell subversiv. Ganz gegenständlich ist das im Kapitel „Die Tribüne" (Bt 136–156) der Fall: Versteckt unter der Tribüne unterläuft Oskar die Marschmusik, erst mit dem ¾-Takt des Walzers, ehe er in den Charleston übergeht und dabei bekennt: „Ich liebe die Jazzmusik, wie ich den Wiener Walzer liebe" (Bt 704). Es ist also der populäre Charakter des Jazz, der es Oskar angetan hat, sowie seine Tanzbarkeit. Einem ideologischen Alleinvertretungsanspruch des Jazz, wie ihn sein Bandkollege Klepp in der Nachkriegszeit vertritt, der die „Lehren des Marx mit dem Mythos des Jazz" vermixt (Bt 671), steht Oskar genauso kritisch und spöttisch gegenüber wie der Verabsolutierung klassischer Musik. Die Verwendbarkeit der Musik für jegliche ideologische Zwecke zeigt sich erneut, wenn Klepp die Mitteilung von Stalins Tod mit ein paar Takten von „New Orleans Function" feierlich umrahmt (Bt 367). Verstorbenen Nazigrößen wurde mit der Trauermarsch für Siegfried aus der *Götterdämmerung* gedacht.[51] Verkehrt sind hier lediglich die ideologischen Vorzeichen.

Auch seine eigenen Trommelrhythmen positioniert Oskar in diesem Spannungsfeld. Gleich zu Beginn des Romans, angesichts der Schwierigkeit, das Trommeln eines Nachtfalters gegen eine Glühbirne zu beschreiben, verweist Oskar erst auf die militärische Verankerung des Trommelns in der westlichen Kultur, ehe er es mit der außereuropäischen Tradition verknüpft, aus der sich der Jazz ebenfalls speist:

> [Man] spricht von Trommelrevolvern, vom Trommelfeuer, man trommelt jemanden heraus, man trommelt zusammen, man trommelt ins Grab. Das tun Trommelknaben, Trommelbuben. […] Ich darf an den Großen und den Kleinen Zapfenstreich erinnern, […]. Vielleicht gibt es Neger im dunkelsten Afrika, auch solche in Amerika, die Afrika noch nicht vergessen haben, vielleicht mag es diesen rhythmisch organisierten Leuten gegeben sein, gleich oder ähnlich meinem Falter oder afrikanische Falter imitierend – die ja bekanntlich noch größer und prächtiger als die Falter Osteuropas sind – zuchtvoll und entfesselt zugleich zu trommeln; […]. (Bt 53)

Dabei unterscheidet sich die Populärmusik der 1920er Jahre, repräsentiert durch „Jimmy the Tiger", von den Schlagern der 1930er Jahre, die nicht mehr auf Provokation sondern auf gefühlige Wunschträume setzen.[52] Zwar ist die Populärmusik der 1920er Jahre den Jüngeren kein Begriff mehr, wie

[51] Heister: Macht und Schicksal, 118.
[52] Kühn: „Man muss das Leben nehmen, wie es eben ist", 213–226.

Oskar unter der Tribüne feststellen muss: „[…] doch die Jungs vor der Tribüne kapierten den Charleston nicht. Das war eben eine andere Generation“ (Bt 153). Aber in Bebras Fronttheater zieht das Publikum die alte Glanznummer „Jimmy the Tiger“ dem Marsch „Erika“ oder dem rührseligen Schlager „Mamatschi schenk mir ein Pferdchen“ vor (Bt 428). Besonders drastisch erscheint der Eskapismus der Schlagermusik, als Bebras Fronttheatertruppe den Atlantikwall besichtigt. Hier werden zu den Tönen von „The Great Pretender“ Nonnen am Strand erschossen (Bt 449).[53]

Zur Verbreitung der Populärmusik trägt das Radio als das entscheidende Massenmedium der Zeit bei, in dem sich Schlager, „unvergängliche Walzerklänge“ (Bt 377) und Sondermeldungen abwechseln. Und nachdem Oskar Maria und Matzerath auf dem Sofa überrascht und den geplanten *coitus interruptus* verhindert hat, bemühen sich Maria wie Oskar ihre Wut durch Mittrommeln oder -pfeifen der Radiomusik zu überspielen (Bt 376ff).

Liturgie

Auch liturgischer Gesang spielt in der *Danziger Trilogie* eine Rolle. Liturgische Gebete, auf Latein und in deutscher Übersetzung, Bibelzitate werden häufig in ihrem natürlichen Kontext der Messe und des Kirchenbesuchs erwähnt (Bt 182, 499, 466). Ihre Umsetzung als liturgischer Sprechgesang wird dabei nicht immer betont, ist aber mitzudenken. Dies wird zum Beispiel in *Katz und Maus* deutlich, wenn der Erzähler Pilenz den hohen Sprechgesang mit schwebenden Seifenblasen vergleicht:

> ‚Misereatur vestri omnipotens Deus, et, dimissis peccatis vestris...‘ hob es sich seifenblasenleicht von Hochwürden Gusewskis gespitztem Mund, schillerte regenbogenbunt, schaukelte, vom insgeheimen Strohhalm entlassen, unschlüssig, stieg endlich [...] und platzte schmerzlos, sobald der Segen Blasen warf: ‚Indulgentiam, absolutionem et remissionem peccatorum vestrorum‘. (KuM 159)

Neben seiner Umsetzung im Gesang ist die Eingebundenheit des liturgischen Wortes in den rituellen Kontext und somit seine performative Komponente von besonderem Interesse. In dieser Eigenschaft erreicht sie für bestimmte Passagen strukturelle Bedeutung. Grass ist mit der katholischen Liturgie derart vertraut,[54] dass sie auch immer wieder in Handlungsabläufe eingebaut

---

[53] Dabei korrespondiert der Anachronismus der Liedwahl (das Vokalensemble *The Platters* hatten erst 1955 ihren Erfolg mit „The Great Pretender“) mit dem generellen Vorgriff auf die Nachkriegszeit in diesem Kapitel.

[54] Neuhaus: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, 20: „Nach Ausweis nicht nur dieses Werkes [KuM] könnte Grass noch heute nach kurzem Nachdenken eine vorkonziliare lateinische Messe fehlerfrei zelebrieren“. Wie ungerechtfertigt der in diesem Zusammenhang anfangs geäußerte Blasphemievorwurf ist, zeigt Hans-Gernot Jung: Lästerungen bei Günter Grass. In: Manfred Jurgensen (Hg.): *Grass. Kritik – Thesen – Analysen*. Bern: Francke, 1973, 75–85.

wird. Harscheidt hat bereits für *Hundejahre* nachgewiesen, wie Liturgie als Subtext für säkulare Handlungen verwendet wird. So folgt das gemeinsame Bad Brauxels und Materns nach dem Besuch der Kaligrube der Taufliturgie.[55] Auch in der *Blechtrommel* erscheinen Bruchstücke liturgischer Gebete sowie andere offensichtliche Bestandteile der Messeliturgie. Als Oskar der Jesusstatue seine Trommel umhängt und sie zum Trommeln herausfordert, spult er eine Messe im Schnelldurchgang ab (Bt 182). Die Messe der Stäuber, in dessen Zentrum Oskar sich selbst und seine Trommel setzt (Bt 499f), wird deutlich so benannt. Versatzstücke der Messe kommen auch in eindeutig säkularen Kontexten vor: Kurz vor seiner Verhaftung zieht Oskar Bilanz in einem Rhythmus, der immer wieder in diagrammatischer Ikonizität zum Sprechrhythmus des Glaubensbekenntnisses steht (Bt 776, 4.2.3).[56] In der Bitte um Ersatz hebt Oskar seine kaputte Blechtrommel „anklagend hoch, über Augenhöhe hoch, hoch, wie Hochwürden Wiehnke während der Messe die Hostie hob, hätte auch sagen können: das ist mein Fleisch und Blut“ (Bt 278). Der Introitus und das damit verbundene Stufengebet zu Beginn der Messe haben oft indexikalische Funktion, und können auch in einem säkularen Kontext den vorgezeichneten Ablauf der Messe aktualisieren. So bezeichnet Oskar den beginnenden Angriff auf die Polnische Post „als einen Geschichte machenden Introitus“ (Bt 287). Diese explizite Erwähnung des Messebeginns lässt die folgenden Ereignisse, wie etwa das stufenweise Hinaufsteigen einer Treppe, das statt vom Stufengebet vom Stöhnen eines Verwundeten begleitet wird (Bt 290), sowie der „Kniefall“ der einstürzenden Pfeiler (Bt 296) im Bewegungsablauf der Messe lesbar werden. Die Messe wird zu einem Deutungsrahmen des Kriegsausbruchs. Dies lässt sich als Kritik gegen eine Kirche verstehen, die ihren Ansprüchen nicht gerecht wird,[57] die sich nicht den Nationalsozialisten entgegengesetzt, sondern sich mit ihnen arrangiert hat, die Führer und Heer in ihren Segen miteinschließt.[58] Das Verdecken von Unrecht unter dem Mantel der Religion[59] wird in der Analyse des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe“ nochmals explizit aufgegriffen.

Dennoch dient der intermediale Bezug auf die Liturgie nicht nur der Religionskritik. Wie Oskars vergegenwärtigendes Trommeln (4.2) heben die Erwähnungen der Liturgie die transmediale Kategorie der Performativität hervor. Als rituelle Sprache ist Liturgie stärker als literarische oder Alltagssprache mit Performanz, mit „Stimme, Körper, Mimik, Gestik, Tanz,

---

[55] Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 682. Weiterhin hält Amsel mit einem zerrissenen Frack eine Vorstellung, die mit Messeelementen eingeleitet wird (Hj 235). Als Goldmäulchen singt er eine komplette Messe in Jennys brennenden Café (Hj 702).
[56] Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel“ von Günter Grass*, 201f.
[57] Jung: Lästerungen bei Günter Grass, 77.
[58] Jürgs: *Bürger Grass*, 25.
[59] Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen“, 271.

Rhythmus und rituelle[r] Handlung“ untrennbar verknüpft.[60] In der katholischen Liturgie, auf die sich Oskar bezieht, ist Performativität darüber hinaus im Gedanken der Transsubstantiation besonders präsent, da sich aufgrund der Worte und Handlungen während der Eucharistie Brot und Wein tatsächlich in Fleisch und Blut Christi wandeln. Dies spricht den Worten der Eucharistieliturgie und den damit verknüpften Handlungen eine ungeheure performative Kraft zu.[61] Ein ähnlich enges Verhältnis zwischen Inhalt und Form wird in der Gegenständlichkeit bei Grass angestrebt. Der intermediale Bezug auf die Liturgie weist also indexikalisch auf die Performativität der Sprache generell hin, stellt eine Stärkung der transmedialen Gemeinsamkeit mit Musik dar.

„Trümmermusik“

Klassische Musik, Militärmusik und Volkslieder werden in der *Danziger Trilogie* aus einer kritischen Distanz heraus geschildert, ständig wird dabei hervorgehoben, dass sie Gewalt, Unrecht, Spannungen decken, verdecken. Ihr offenbarer Missbrauch durch die NS-Propaganda resultiert in einer Skepsis gegenüber der manipulativen Kraft der Musik im Allgemeinen. Wenn liturgische Sprache und Abläufe jedoch in unkonventionellen Kontexten eingesetzt werden, dienen sie der Hervorhebung performativer sprachlicher Qualitäten.

Musik entzieht sich in die *Blechtrommel* nur in ihrer einfachsten Form automatischer Instrumentalisierung und Manipulation. Dies wird deutlich in der Wahl einfacher Instrumente, wie Marias Mundharmonika oder Bebras Flaschen (Bt 142); in einem Pfeifen, „ohne ein Lied zu meinen“ (Bt 15) ist Musik beinahe nur Geräusch, in Oskars Trommeln erscheint Musik auf ihre Grundlagen reduziert. Diese basale Musik erscheint als eine Art Trümmermusik, ein musikalischer Gegenentwurf zu den etablierten musikalischen Formen, die durch ihre rücksichtslose Propagandisierung der NS-Zeit so unverwendbar, so problematisch erscheinen wie die deutsche Sprache für die ersten Generation der Nachkriegsautoren.[62] Musik wird auf ihre einfachsten Bestandteile zurückgeführt, als Kinderreim, in Musik aus Gebrauchsgegenständen, als nackter Rhythmus auf einer Spielzeugtrommel. Diese Musik-Trümmer werden mit neuen Einflüssen, wie dem Jazz, verknüpft. Doch auch diese Musik bleibt ambivalent. Gerade in Oskars Trommel klingt selbst in der trommelnden Gegenmusik der Militarismus mit.

---

[60] Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis.* München: Beck, 1992, 56f.

[61] Peter Strohschneider: Text-Reliquie. Über Schriftgebrauch und Textpraxis im Hochmittelalter. In: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, 249–267.

[62] Auf Elemente der Trümmerliteratur bei Grass verweist Kurt R. Buhanan: Re-Thinking *Trümmerliteratur*. The Aesthetics of Destruction – Ruins, Ruination, and Ruined Language in the Works of Böll, Grass, and Celan. Department of German. Brigham Young University, 2007.

4.2 Die Trommel – Schlagzeug, Werkzeug und Erinnerungsinstrument

Im Zentrum aller Musikerwähnungen in der *Blechtrommel* steht die Trommel. Dabei interessiert hier im Folgenden besonders, wie sich der intermediale Bezug auf rhythmische Musik in Narration und Struktur des Romans niederschlägt. Der Einfluss der Trommel auf die Erzählstruktur wird immer wieder angesprochen: Vladimir Kafka empfindet „das Variieren der Motive, die Wiederkehr der Bilder, der Worte, der Wortverbindungen" als eine „Begleitmusik".[63] Tank spricht von Kapiteln, „in denen der Erzähler die Führung an seine Trommel abzutreten scheint".[64] Auch für Gerstenberg bestimmen Ton und Rhythmus das Erzählprinzip.[65] Die musikalische Metapher steht dabei nie am Beginn, sondern anstelle einer Untersuchung. Hannelore Schwartze-Köhler geht zwar von einer „Syntax des rhythmischen Trommelns" aus, aber auch hier bleibt der Nachweis syntaktischer Anlehnung sehr disparat.[66] Neuhaus stellt fest, dass dem Text besonders bei den Themen der deutschen Schuld gegenüber Polen und Juden der „Ursprung in Oskars Trommeln" anzumerken ist (WA II 744). Dieser Hinweis ist im Folgenden aufzugreifen. Bevor strukturelle Parallelen zum Trommelrhythmus diskutiert werden können, ist der Rahmen expliziter Erwähnungen der Trommel abzustecken und damit auf Oskars Musikerkarriere einzugehen.

4.2.1 Explizite Erwähnungen des Trommelns – „Hätte ich nicht meine Trommel"

Für die Kinderjahre in Danzig ist die Trommel Oskars ständiges Begleitinstrument, dadurch wird sie zusehends Ausdrucksmittel seiner künstlerischen Ambitionen. In der Nachkriegszeit sowie in der Erzählzeit in der Heilanstalt ist die Trommel schließlich ein für das Schreiben notwendiges Erinnerungsinstrument, deren konkrete Rolle im Schreib- und Erinnerungsprozess nachzugehen ist.

Vom Trommelbuben zum Schlagzeuger – Oskars Karriere

Seit seinem dritten Geburtstag ist die Trommel ständiger Begleiter Oskars, und er schlägt sie beinahe pausenlos. Ein rhythmischer ‚Soundtrack' legt sich unter die Romanhandlung. Oskar gibt alles, was er sieht, kommentierend auf der Trommel wieder. So kann man ihn „leichthin auf meiner

[63] Kafka: Oskars Kosmos, 54.
[64] Tank: *Günter Grass*, 63.
[65] Gerstenberg bemerkt hierzu: „Ton und Rhythmus lösen aber nicht nur den Erinnerungsprozeß aus, sondern bestimmen auch das Erzählprinzip". Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 23. Just spricht vom „Trommelmotiv als Integrationszentrum" hauptsächlich jedoch als selbstreflexives Element. Just: *Darstellung und Appell*, 144.
[66] Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel" von Günter Grass*, 197–210.

Trommel dröselnd“ (Bt 73) hören, „die sparsamen aber gleichmäßigen Trommeltöne“ (Bt 82) untermalen seine Erzählung, was durchaus „zwei Stunden aufmerksamster Trommelei“ (Bt 84) mit sich bringen kann. Oskar zieht weithin hörbar durch das Mietshaus im Labesweg, „trommelte Rat suchend auf jeder Etage“ (Bt 105), „trommelte und hielt die drei Erwachsenen vom Sprechen ab“ (Bt 196), oft ist er „ganz und gar mit seiner Trommel beschäftigt“ (Bt 198). Mit seiner Trommel „kämpft er gegen den Lärm“ der Teppichklopfer an (Bt 120), die sein „in Aprilluft getrommeltes Tempelchen“ (Bt 121) zum Einsturz bringen. Der Selbstmord seiner Mutter Agnes lässt allerdings seine „Hände von der Trommel“ fallen (Bt 206), kurz darauf beklagt er trommelnd ihren Tod (Bt 222). Offenbar lässt er nur auf Mutter Truczinskis Bitten seine Trommel ruhen (Bt 225).

Die glaszerstörende Wirkung der Stimme setzt Oskar anfangs nur ein, um seine Trommel zu schützen, doch so wie er sein Trommeln zunehmend als Kunst auffasst, setzt er auch seine Stimme allmählich bewusst ein. In der zunehmenden Emanzipation von Stimme und Trommel sieht Klaus von Schilling die Entwicklung einer „freilegenden“ und „auflösenden“ Kunst,[67] die, so Arnds, in ihrem Durchkreuzen der etablierten Ordnung karnevalistische Elemente aufweist.[68] Das gemeinsame Spiel mit dem stockbetrunkenen Musiker Meyn (Bt 106) und Oskars Sabotage der Parteikundgebung unter der Tribüne (Bt 136–156) machen seine künstlerischen Ambitionen deutlich. Im Gebrauch seiner Stimme jedoch wird eine größere Ambivalenz deutlich. Mit ihrer Hilfe entglast Oskar das Stadttheater (Bt 119–135). Die Schilderung dieser Aktion als „ans Manierierte grenzend[]“ und reproduzierbar, der Vergleich mit einem „modernen Kunstmaler“ (Bt 131) stellt aber Oskar Stimme bereits in den bestenfalls selbstgenügsamen, destruktiven Kontext, den seine Kunst im späteren Fronttheater prägt. Auch lässt sich bei Oskars Spaß am Zerscherben der Glasfronten an die Scherben der ‚Kristallnacht‘ denken.

Wenn Oskar sein Trommeln als ernsthafte subversive Arbeit betrachtet hat (Bt 77), wird sie in Bebras Fronttheater zur harmlosen Unterhaltung im Dienst der herrschenden Nazis degradiert. Sein Trommeln und Singen wird korrumpiert und systemkonform. Aus einer destruktiven Kunst wird Kunstvernichtung, die sogar mit der Vernichtung von Menschenleben am Atlantikwall einhergeht (Bt 449). Bei Kriegsende wirft Oskar deshalb seine Trommel in das offene Grab seines Vaters Matzerath.

Nach einer trommellosen Phase in der ersten Nachkriegszeit entsteht das für Oskar spezifische „Zurücktrommeln“. In mehreren langen Erinnerungssequenzen wird Trommeln mit Erinnerung in Verbindung gebracht. Dabei knüpfen seine ersten Schritte in Richtung Profimusiker an frühere Phasen seiner Biographie an. Versteckt in einem Schrank, in einer beinahe pränata-

[67] Schilling: *Schuldmotoren*, 38–72.
[68] Arnds: *Representation, Subversion, and Eugenics*, 114.

len Stellung, gibt Oskar sich Erinnerungen bis zum Tod seiner Mutter hin und trommelt „einige Takte mehr oder weniger geschickt gegen die trockene hintere Kastenwand“ (Bt 653). In einer Jam-Session mit dem Flötisten Klepp greift er das gemeinsame Musizieren auf, das er bislang nur mit dem Musiker Meyn erprobt hat. Als Schlagzeuger der *Rhine River Three* schließlich spielt Oskar zur Unterhaltung im Lokal „Zwiebelkeller“. Als er an den Gästen des „Zwiebelkellers“ erstmals das Zurücktrommeln öffentlich erprobt (Bt 704), steht er auf der Bühne und nicht mehr, wie im ersten Buch, unter der Tribüne.

Gegen Ende des Dritten Buchs macht Oskar, gefördert von Bebras Musikeragentur, eine gefeierte Solokarriere als Trommler. Sein „Zurücktrommeln“ verknüpft die Phase der unmittelbaren spontanen „Begleitmusik“ und der Unterhaltung des Frontheaters. Aus dem Trommeln seiner Kindheit bezieht das Zurücktrommeln sein Repertoire, es greift zurück auf Kinderlieder einfachster Art wie „Backe, backe Kuchen“, „Grün, grün, grün sind alle meine Kleider“, und in der körperlichen Reaktion des Publikums kommt seine Vergegenwärtigungskraft zum Ausdruck. Die Wirkung des Zurücktrommelns scheint von grundlegender Ambivalenz, manipulativ und erinnerungsfördernd zugleich. Für Schilling kommt der kommerzielle Erfolg (Bt 711) einem künstlerischen Tiefpunkt gleich, er beurteilt das Zurücktrommeln als regressiv und infantilisierend, das erst in seiner Bedeutung für Oskars Schreiben in der Heilanstalt eine produktive Funktion erhält. Stallbaum dagegen sieht Oskars Kunst im Zurücktrommeln als vollendet.[69] Die Frage nach einer Bewertung des Zurücktrommelns lässt sich letztendlich eher mit Kleists Überlegungen in „Über das Marionettentheater“ beantworten:[70] Im künstlerischen Werdegang scheint in der *Danziger Trilogie* der Unschuldsverlust in der Kunstausübung unvermeidbar.

Letztendlich erscheint das Zurücktrommeln ebenso ambivalent wie das Instrument der Trommel oder das Glaszersingen. Zwar ist das Zurücktrommeln eine Verführung, wie die Nazis mit Tönen, Bildern, Sprache und Liedern verführt haben, gleichzeitig betont Platen, dass gerade durch die Inszenierung der verdrängten Verführung in der erinnerungsunwilligen Nachkriegszeit dem Zurücktrommeln eine wichtige Rolle zufällt.[71] Die Rückkehr zu den Rhythmen seiner Kindheit bringt einen Vergegenwärtigungseffekt mit sich, die unvermittelte Reaktionen im Publikum hervorruft. Dieser Vergegenwärtigungseffekt kann nicht vollständig negativ gewertet werden.

---

[69] Schilling: *Schuldmotoren*, 63; Stallbaum: *Kunst und Künstlerexistenz*, 109.

[70] Grass und Stallbaum: „Der vitale und vulgäre Wunsch, Künstler zu werden“, 28. Grass' Einteilung in eine unbewusste, zweckorientierte Frühphase, eine Bewusstwerdung des künstlerischen Aspektes in einer *l'art pour l'art*-Phase, ehe sich in einem dritten Schritt die Kunst produktiv umsetzen lässt, erinnert an die Argumentation in Kleists Essay „Über das Marionettentheater“ (1810), in dem die verlorene Grazie des Unbewussten sich erst im totalen Bewusstsein über das eigene Handeln wieder erreichen lässt.

[71] Platen: *Perspektiven literarischer Ethik*, 229f.

Schließlich wird hierin deutlich, wie Oskars Kunst stets performativ ausführt, was sie zum Thema hat: Oskar erinnert im Zurücktrommeln nicht nur an die Verführung der Nationalsozialisten, er führt sie, mit den ihm gegebenen Mitteln, auf. So zeigt sich in der Beschreibung von Oskars Kunst dieselbe Ambivalenz wie in der Beschreibung der Musik überhaupt.

Evokative Musikerwähnungen – Zurücktrommeln und Nach-Schreiben

Das erinnernde, vergegenwärtigende Zurücktrommeln ist die notwendige Voraussetzung für das Schreiben des Erzählers Oskar. Wiederholt hebt Oskar hervor, dass er nur nachschreibt, was er zuvor vorgetrommelt hat.[72] So schreibt er über die Möglichkeit, die Geschichte seiner Großeltern zu erzählen:

> Hätte ich nicht meine Trommel, der bei geschicktem und geduldigem Gebrauch alles einfällt, was an Nebensächlichkeiten nötig ist, um die Hauptsache aufs Papier bringen zu können, und hätte ich nicht die Erlaubnis der Anstalt, drei bis vier Stunden täglich mein Blech sprechen zu lassen, wäre ich ein armer Mensch ohne nachweisliche Großeltern. (Bt 23)

Die Trommel ist mehr als ein Medium der Erinnerung, sie ist Instrument der Vergegenwärtigung. Oskar erinnert sich nicht nur beim Hören vertrauter Lieder und Melodien. Erst mit dem Wiederaufführen ist das Wiedererleben verbunden. Das Trommeln ist nicht nur Metapher für den Schreibprozess, für Oskar ist das Verhältnis zwischen Trommeln und Schreiben konkret und gegenständlich. Volker Neuhaus erkennt das Besondere in diesem intermedialen Verhältnis von Trommeln und Schreiben, wenn er Oskars musikalisches und literarisches Werk gleichsetzt: Oskars Erzählung wird als narrative Reproduktion seiner eigenen Trommelkompositionen dargestellt. Auch wenn in dieser Narrativisierung die Kompositionen „durch Kommentare und raffende Zusammenfassungen verbunden“[73] sind, lässt sich die Grenze zwischen musikalischem Werk und Erzählung nicht klar ziehen. Einige Romankapitel tragen den gleichen Titel wie explizit genannte Trommelstücke („Glas, Glas, Gläschen“, „Stundenplan“, „Fünfundsiebenzig Kilo“ etc.), die auch von anderen aufgegriffen und variiert werden können: Die Jesusstatue in der Herz-Jesu-Kirche trommelt ein „Potpourri“ (Bt 469) aus Oskars Stücken, und auf der Grundlage dieser Stücke kann Oskar zusammen mit dem Flötisten Klepp stundenlang improvisieren (Bt 666ff). Jede neue Aufführung der Stücke geht mit einer erneuten Nacherzählung der damit verbundenen Handlung einher (Bt 469, 667, 715).[74] In diesem Sinne lässt sich die gesamte

---

[72] *Die Box* (2008) beschreibt eine ähnliche Abhängigkeit von Maries Fotografien, die vorliegen müssen, ehe der Vater zu schreiben beginnen kann.

[73] Neuhaus: *Günter Grass*, 37.

[74] Der Roman spiegelt sich aber auch in anderen intermedialen Bezügen, in Oskars Fotoalbum (Bt 56–71; 557) oder in den Knotenskulpturen des Pflegers Bruno Müntzer (Bt 552f).

Blechtrommel als reproduktive Musikerwähnung, als umfassende literarische Ekphrase von Oskars Trommelkompositionen auffassen (2.1.1).[75]

Auffällig oft wird die Vergegenwärtigungskraft des Trommelns mit weiteren intermedialen Bezügen zur Bildenden Kunst beschrieben: Mit der Trommel bemüht sich Oskar, „die Schraffur eines Oktoberregens nachzuzeichnen“ (Bt 23). „Mensch Oskar“, ruft auch der Maler Lankes, „So möcht ich malen können, wie du trommelst“ (Bt 715). Und auch wenn Oskar seiner eben verstorbenen Mutter Agnes einen getrommelten Nachruf widmet, formuliert er das Trommeln in einem visuellen Bezug, indem er „noch einmal das Idealbild ihrer grauäugigen Schönheit auf dem Blech zur Gestalt werden lässt“ (Bt 209). Wiederum wird hier die enge Verknüpfung verschiedener intermedialer Bezüge deutlich.[76] Inwiefern sich die konzeptuelle Identität des Romans als Musikreproduktion von Oskars Trommelstücken in ikonischen Entsprechungen in der Textstruktur wiederfindet, soll im Folgenden erörtert werden.

4.2.3 Transmediale Parallelen zum Trommeln

Das konzeptuelle Zusammenspiel von Oskars musikalischem und narrativem Werk wird im Text durch die Hervorhebung der transmedialen Gemeinsamkeiten von Text und Musik umgesetzt. Besonders hervorgehoben erscheinen die transmediale Kategorie der Repetitivität, aber auch Performativität wird betont.

Dennoch gestaltet es sich konkret nicht immer einfach, Repetitivität im Text explizit mit dem Rhythmus der Trommel in Verbindung zu bringen. Wenn Schwartze-Köhler etwa das erste Wort des Romans „Zugegeben:“ als „ein[en] einleitende[n] Schlag mit beiden Trommelstöckern synchron aufs Blech“ interpretiert,[77] kann in dieser Passage kein repetitives Muster diesen Eindruck untermauern. Auch der Hinweis auf anaphorische Parallelismen bieten allein nur eine schwache Parallele zur Repetitivität eines Trommelrhythmus.[78] Denn Anaphern, rhythmische Satzperioden und andere Wortstellungsphänomene werden häufig von Grass zur rhythmischen Gliederung

---

[75] Diese Annahme beruht jedoch auf der Behauptung Oskars, dass das Schlagen einer Blechtrommel solch einen Umfang an Assoziationen und Erinnerungen vermitteln kann. Dies zweifelt Fischer an, wenn er die „Identifizierung und Semantisierung von Erzähltem als Getrommeltes“ insgesamt als ludistisch naiv beurteilt. André Fischer: *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski.* München: Fink. 1992, 119. Dabei stellen sich ähnliche Fragen wie bei Oskars Unzuverlässigkeit als Erzähler. S. o. FN 17.

[76] Auf eine solche Verwendung intermedialer Bezüge in der Schilderung grundlegender Eigenschaften des eigenen Mediums weist Dayan hin. Peter Dayan: Seeing Word and Music as a Painter Might: The Interart Aesthetic. In: Walter Bernhart (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surverying the Field.* Amsterdam: Rodopi 2012, 265–277.

[77] Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel“ von Günter Grass*, 198.

[78] Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel“ von Günter Grass*, 203.

seiner Texte eingesetzt.[79] Eine besondere Hervorhebung transmedialer Parallelen zur Musik findet sich meist in unmittelbarem Kontext expliziter Erwähnungen der Trommel: Wenn mit dem Trommeln gewisser Stücke auch bestimmte Episoden neu erzählt werden, setzt entweder verstärkte narrative Repetitivität ein oder verstärkte syntagmatische und lexikalische Repetition bildet akustische Diagramme des Trommelrhythmus. Hier tritt Handlung und Inhalt hinter dem Klang der Sprache zurück. Darüber hinaus lässt sich die Steigerung der Performativität der Sprache in Zusammenhang mit der Performativität des Spielaktes feststellen. In manchen Passagen, die Oskar trommelnd schildert, erscheinen Inhalt und Form derart eng miteinander verknüpft, dass Oskar mit Hilfe seiner Trommelrhythmen handeln kann. Abschließend sei auf die erhebliche motivische Repetition der *Blechtrommel* verwiesen, die jedoch am Beispiel des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe" eingehender erörtert werden kann (4.3).

Repetitive Narration – syntagmatische Repetitivität

Wenn Oskar trommelt, werden Episoden wiederholt, wie etwa in der Jamsession mit dem Flötisten Klepp (Bt 666–668), oder in Oskars Nachruf auf seine Mutter Agnes Matzerath (Bt 209). Dieser Nachruf wird in vielfacher Hinsicht vom übrigen Romantext abgehoben: Erstens kündigt Oskar an, das Bild seiner Mutter noch einmal „auf dem Blech Gestalt werden zu lassen". Zweitens wird die narrative Handlung durch den folgenden Abschnitt unterbrochen, der drittens besonders von repetitiven Strukturen geprägt ist, wie bereits zu dessen Beginn deutlich wird:

> Mama konnte sehr lustig sein. Mama konnte sehr ärgerlich sein. Mama konnte schnell vergessen. Mama hatte dennoch ein gutes Gedächtnis. Mama schüttete mich aus und saß dennoch mit mir in einem Bade. Mama ging mir manchmal verloren, aber ihr Finder ging mit ihr. Wenn ich Scheiben zersang, handelte Mama mit Kitt. Sie setzte sich manchmal ins Unrecht, obgleich es ringsherum Stühle genug gab. Auch wenn Mama sich zuknöpfte, blieb sie mir aufschlußreich. (Bt 209)

Der narrative Verlauf wird dieser Stelle unterbroche, insbesondere durch das fünf Mal anaphorisch auftretende „Mama" unterbrochen, das zusammen mit der syntagmatischen Repetition von „Mama konnte/hatte…" erscheint. Inhaltlich bilden sich antithetische Paare. Auch die folgenden parataktischen Verknüpfungen je zweier Hauptsätze bilden Antithesen. Auf diese Weise bemüht sich Oskar, Agnes' widersprüchliches Wesen einzufangen. In dieser Steigerung von einfachen Hauptsätzen zu parataktisch organisierten Antithesen spiegelt sich die Art, wie Oskar anderswo sein Trommeln beschreibt, als „ruhige[s], schließlich komplizierte[s], alle meine Kunststücke aufzeigende[s] Weitertrommeln" (Bt 97). Trotz gesteigerter Repetitivität und wieder-

[79] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, insb. 129–132.

kehrendem syntaktischen Rhythmus benötigt diese Passage dennoch eine Ankündigung Oskars, um als ein ikonisches Diagramm des Trommelns wahrgenommen zu werden.

In anderen Passagen, wird nicht nur wie oben, die narrative Handlung unterbrochen, auch die Semantik tritt in den Hintergrund, bis der Sprachrhythmus in akustischen Diagrammen des Trommelrhythmus als vorherrschende Struktur bleibt. So fällt Oskars allgemeine Aufzählung von Kreuzvarianten, die ihm angesichts der Allgegenwart des Kreuzes in der Herz-Jesu-Kirche in den Sinn kommen, schnell in einen einheitlichen, nur leicht variierten Rhythmus:

> Schön ist das Glevenkreuz, begehrt das Malteserkreuz, verboten das Hakenkreuz, de Gaulles Kreuz, das Lothringer Kreuz, man nennt das Antoniuskreuz bei Seeschlachten: Crossing the T. Am Kettchen das Henkelkreuz, häßlich das Schächerkreuz, päpstlich des Papstes Kreuz, und jenes Russenkreuz nennt man auch Lazaruskreuz. Dann gibt's das Rote Kreuz. Blau ohne Alkohol kreuzt sich das Blaue Kreuz. Gelbkreuz vergiftet dich, Kreuzer versenken sich, Kreuzzug bekehrte mich, Kreuzspinnen fressen sich, auf Kreuzungen kreuzt ich dich, kreuzundquer, Kreuzverhör, Kreuzworträtsel sagt, löse mich. Kreuzlahm, ich drehte mich […]. (Bt 178f)

Zusammen mit dem Rhythmus wird fast unmittelbar der Kontext von Gewalt und Krieg aktualisiert, erst durch die Nennung von Kreuzen mit militärischem Hintergrund, dann durch die Seeschlachttaktik *Crossing the T*, und schließlich in „Kreuzer versenken sich" und „Kreuzzug". Die Verknüpfung von Religion und Gewalt geschieht hier nicht durch eine logische Erörterung, sondern durch eine rhythmische Durchführung, in der Wiederkehr und Variation einer rhythmischen Phrase.

Auch in Oskars Reflektionen zur Nachkriegssituation Polens verknüpfen sich Krieg und Musik. Denn Oskars Gestaltung einer bedrohlichen Nichtakzeptanz des Nachkriegs-Polens erscheint eingerahmt von Variationen des ersten Verses der polnischen Nationalhymne *Mazurek Dąbrowskiego* („Noch ist Polen nicht verloren"), deren lexikalische Repetitivität wieder als ein ikonisches Diagramm des Trommelrhythmus verstanden werden kann:

> Und ich suche das Land der *Polen, das verloren ist, das noch nicht verloren ist.* Andere sagen: *bald verloren, schon verloren, wieder verloren*. Hierzulande sucht man das Land Polen neuerdings mit Krediten, *mit* der Leica, *mit* dem Kompaß, *mit* Radar, Wünschelruten und Delegierten, *mit* Humanismus, Oppositionsführern und Trachten einmottenden Landsmannschaften. *Während* man hierzulande das das Land Polen mit der Seele sucht – halb mit Chopin halb mit Revanche im Herzen – *während* sie hier die erste bis zur vierten Teilung verwerfen und die fünfte Teilung schon planen, *während* sie mit Air France nach Warschau fliegen und an jeder Stelle bedauernd ein Kränzchen hinterlegen, wo einst das Ghetto stand, *während* man von hier aus das Land Polen mit Raketen suchen wird, suche ich *Polen* auf meiner Trommel und trommle: *Verloren, noch nicht verloren, schon wieder verloren, an wen verlo-*

ren, bald verloren, bereits verloren, Polen verloren, alles verloren, noch ist Polen nicht verloren. (Bt 135, Hervorh. B.S.)

Die fortwährende Bedrohung Polens durch seinen großen Nachbarn im Westen wird nicht nur behauptet sondern dargestellt, indem Oskar die erste Liedzeile negiert: „bald verloren, schon verloren, wieder verloren", ehe er der Überzeugung der Hymne recht gibt: „Noch ist Polen nicht verloren".

Als Oskar vor dem Weckglas kniet, in dem sich der angebliche Ringfinger der von ihm verehrten Schwester Dorothea befindet, beschreibt der temporäre Erzähler Vittlar, dass Oskar nicht nur betet, sondern dass er „kniete und seine Blechtrommel bearbeitete" (Bt 753). Sein Trommelrhythmus tritt in folgender Passage durch den eher ungewöhnlichen Rhythmus, in dem mehre betonte Silben aufeinander folgen, in einem besonders deutlichen akustischen Diagramm hervor:

Schuldig weil, kam zu Fall weil, wurde schuldig trotz, sprach mich frei von, wälzte ab auf, biß mich durch durch, hielt mich frei von, lachte aus an über, weinte um vor ohne […]. (Bt 752)

Von rhythmischer Wortmusik geprägt ist auch Oskars Lebenslauf (Bt 776), der von syntagmatischer und lexikalischer Anlehnungen an das Apostolische Glaubensbekenntnis (Apostolikum)[80] durchsetzt ist, wie die Gegenüberstellung einiger Auszüge aus Glaubensbekenntnis und Lebenslauf zeigt:

***Die Blechtrommel* (776)**	**Apostolikum[81]**
Unter Glühbirnen *geboren*	*geboren* von der Jungfrau Maria
im Alter von drei Jahren vorsätzlich das Wachstum unterbrochen	am dritten Tage auferstanden von den Toten
Trommel *begraben*	gekreuzigt, gestorben und *begraben*
nach Westen *gefahren*	*niedergefahren* zur Hölle
lachend geflüchtet, *aufgefahren*	*aufgefahren* gen Himmel
verhaftet, verurteilt und eingeliefert	gekreuzigt, gestorben und begraben
demnächst freigesprochen […] Amen.	*von dannen er kommen wird*, zu richten die Lebendigen und die Toten [...] Amen.

[80] Auf diese Parallele weist auch Schwartze-Köhler hin. Schwartze-Köhler: *„Die Blechtrommel" von Günter Grass*, 201.
[81] Zitiert wird alte Version des Apostolikums vor seiner Revision 1971.

Der Rhythmus der Partizipformen erinnert an das Apostolikum, bestimmte Verben können als Zitate gewertet werden, wie „geboren“, „begraben“, „aufgefahren“. Besonders eng ist der Bezug „verhaftet, verurteilt und eingeliefert“ an „gekreuzigt, gestorben und begraben“ des Apostolikums. Insbesondere solche deutlichen Zitate des Gebetsrhythmus ermöglichen es, die gesamte Passage vor dem Hintergrund des Apostolikums zu lesen, auch wenn der übergreifende Rhythmus der Passage dadurch schon ein anderer ist, da das Verb nicht wie im Glaubensbekenntnis vorangestellt ist. Die Reminiszenzen an das Credo finden sich quer über den Absatz verteilt. Wie bereits in der Kreuzvariation (s.o.) findet sich ein wiederkehrender, jedoch immer leicht variierter Rhythmus.

> Unter Glühbirnen geboren, im Alter von drei Jahren vorsätzlich das Wachstum unterbrochen Trómmel bekómmen, Glás zersúngen, Vanílle geróchen, in Kírchen gehústet, Lúzie gefúttert, Ámeisen beóbachtet, zum Wáchstum entschlóssen, Trómmel begráben, nach Wésten gefáhren, den Ósten verlóren, Stéinmetz gelérnt und Modéll gestánden, zur Trómmel zurúck und Betón besíchtigt, Géld verdíent und den Fínger gehútet, den Fínger verschénkt und láchend geflúchtet, áufgefáhren, verháftet, verúrteilt, éingelíefert demnächst freigesprochen, feiere ich heute meinen dreißigsten Geburtstag und fürchte mich immer noch vor der Schwarzen Köchin. – Amen. (Bt 776)

Der übergreifende Rhythmus dieser Passage ist ein anderer als im Glaubensbekenntnis. Vielmehr stellt das Apostolikum, wie bereits die polnische Nationalhymne, den Ausgangspunkt für eine eigene Variationen dar, wieder lässt sich die Passage als ein ikonisches Diagramm davon auffassen, wie Oskar „seine Trommel bearbeitet“ (Bt 753), mit Hilfe lexikalischer und syntagmatischer Repetition entsteht eine relationale Ähnlichkeit zur Repetitivität und Variation des Trommelrhythmus.

Performativität – aufführendes Schreiben

Im Gegensatz zu Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus* ist Oskar kein vergeistigtes Genie, sondern ein körperlich geradezu grotesker Musiker. Er unterhält eine dialogische Beziehung zu seinem Musikinstrument, Kommunikation und Komposition (und Erzählen) lassen sich kaum trennen. Oskars Kompositionen werden auch nicht in Notenschrift aufgezeichnet, sie werden im Erzählen niedergeschrieben und sind in ihrer wiederholten Aufführung präsent. Oskars Musik und er selbst unterlaufen also die Transzendenz des Körpers, die in der westlichen klassischen Musik angestrebt wird, wenn Musik stets in ihrer Performativität dargestellt wird.

Über die Betonung körperlicher Performativität hinaus, die der später bucklige Musiker und sein Musikinstrument mit sich bringen, kommt der Trommel in ihrer Vergegenwärtigung die Möglichkeit performativen Handelns zu. Dies wird deutlich, wenn Oskar beispielsweise die Eingangsszene

des Romans, als seine Großmutter seinen Großvater *in spe* unter ihren Röcken versteckt, auf seiner Trommel gestaltet:

> Einen feinen schrägen Regen ließ ich aufs Blech fallen, bis über mir Seufzer und heilige Namen laut wurden, und es bleibt Ihnen überlassen, hier jene Seufzer und heiligen Vornamen wiederzuerkennen, die damals im Jahre neunundneunzig laut wurden, als meine Großmutter im Regen saß und der Koljaiczek im Trockenen. (Bt 277)

Oskars Großmutter erinnert sich nicht nur. Sie reagiert körperlich performativ, als ob sich Koljaiczek wieder unter ihren Röcken bewegen würde. Bereits in seiner Beschreibung ahmt Oskar den Regen nicht nur nach, sondern in der für Grass typischen Umgehung des ‚wie'-Vergleichs erreicht er in seinem Schreiben den Eindruck eines Zusammenfalls von Inhalt und Form, wie er für performative Sprechakte typisch ist. Parallel dazu formuliert Oskars Großmutter nicht verbal ihre Erinnerungen, sondern führt die Vergangenheit in verkörpernder Performativität beinahe unverändert wieder auf.

Oskars Rhythmen rufen folglich nicht nur Erinnerungen wach. In seiner Schilderung tritt, was er trommelt, konkret im Text auf. Somit fungiert die Trommel als Hervorhebung gegenständlichen Erzählens. Während der Kundgebung auf der Maiwiese verdreht Oskar, unter der Tribüne versteckt, den von den Spielzügen gespielten Marschrhythmus erst in den Walzer „An der schönen, blauen Donau" und dann in den Charleston „Jimmy the Tiger", den auch Bebra auf Flaschen spielen kann. Zunächst werden evozierende Bruchstücke des Donauwalzertextes in die Schilderung eingestreut. Teilweise lässt sich dies noch als Wiedergabe des Mitsingens auffassen:

> Schon wollte Oskar verzweifeln, da ging den Fanfaren ein Lichtchen auf und die Querpfeifen, *oh Donau*, pfiffen *so blau*. […] da sangen schon welche mit, *oh Donau*, und über den ganzen Platz, *so blau*, bis zur Hindenburgallee, *so blau* und zum Steffenspark, *so blau*, hüpfte mein Rhythmus […]. (Bt 152f, Hervorh. B.S.)[82]

Als Oskar dann in den Charleston wechselt, entfesselt er nicht nur den Rhythmus, sondern auch den Tiger aus dem Titel des Charlestons. Jimmy und der Tiger werden in Oskars Beschreibung zu Wesen, die in Danzig frei herumstreifen und die Veranstaltung auflösen:

> Es verlor sich das Volk mit „Jimmy the Tiger" in den weiten Anlagen des angrenzenden Steffensparkes. Dort bot sich Dschungel, den *Jimmy* versprochen hatte, *Tiger* gingen auf Sammetpfötchen, ersatzweise Urwald fürs Volk […] weil ich nicht locker ließ, bis es mir und den braven Burschen am Tribünen-

[82] Die Zeile „Donau, so blau" leitet Franz von Gernerths (1821–1900) Liedtext von 1889 zu Johan Strauß' „Donauwalzer" ein.

> fuß gelang, mit *Jimmys* entfesseltem *Tiger* die Maiwiese bis auf die Gänseblümchen zu räumen. (Bt 154, Hervorh. B.S.)

Diese performative Qualität des Trommelns in Oskars Erzählung erinnert an die performative Kraft der Austinschen Sprechakte. Wie sprachliche Performative soziale Tatsachen schaffen können, tritt durch das Trommeln (in Oskars Erzählung) das in Kraft, was es beschwört.

Die geschilderte Performativität des Trommelns wird besonders deutlich, als Oskar im dritten Buch Viktor Wehluhn, den letzten überlebenden Verteidiger der Polnischen Post, rettet Ehemalige Gestapomänner haben Wehluhn nach Kriegsende endlich ausfindig gemacht, um einen Erschießungsbefehl von 1939 vollstrecken zu können. Dies erscheint einerseits als Parodie deutscher Gründlichkeit, andererseits fällt auf, dass Oskar hier (vielleicht zum ersten Mal in diesem Roman) Stellung bezieht. Er trommelt seine Version der polnischen Nationalhymne, mit erstaunlicher Wirkung, das beeindruckt auch den momentanen Erzähler Gottfried von Vittlar:

> Das hörte sich fremd an und kam mir dennoch bekannt vor. Oft und immer wieder rundete sich der Buchstabe O: *verloren, noch nicht verloren, noch ist nicht verloren, noch ist Polen nicht verloren!* Doch das war schon die Stimme des armen Viktor, die da zur Trommel des Herrn Matzerath den Text wußte: *Noch ist Polen nicht verloren, solange wir leben*. Und auch den Grünhüten schien der Rhythmus bekannt zu sein, […] rief doch jener Marsch, den der Herr Matzerath und der arme Viktor im Scherbergarten meiner Mutter laut werden ließen, die polnische Kavallerie auf den Plan. Mag sein, daß der Mond nachhalf, daß Trommel, Mond und die brüchige Stimme des kurzsichtigen Viktor gemeinsam so viele berittene Rosse aus dem Boden stampften […] nichts donnerte, schnaubte, klirrte, wieherte, […] sondern glitt lautlos über die abgeernteten Felder hinter Gerresheim, war dennoch eine polnische Ulanenschwadron […] verwüsteten dennoch keinen, nahmen nur den armen Viktor mit und auch die beiden Henker, *verloren* sich dann gegen das offene Land unterm Mond hin – *verloren, noch nicht verloren*, beritten in Richtung Osten, nach *Polen*, hinter dem Mond. (Bt 759–761)

Oskars Version der polnischen Nationalhymne holt die Polnischen Ulanen herbei, die Wehluhn vor seinen Verfolgern rettet. Oskar hat zwar die Verteidigung der Polnischen Post zu Kriegsausbruch miterlebt, aber sich nicht daran beteiligt. Nun rettet er ihren letzten Überlebenden. Die gesamte Szene ist traumhaft gestaltet, erscheint eher wie eine Vision, stärkt aber in ihrer Darstellung die Wahrnehmung der Performativität.[83]

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in der *Blechtrommel* also nicht nur ständig getrommelt wird; Trommeln wird (nach-)erzählt, durch Trommeln wird Erzählen erst möglich und schliesslich prägt dieses Trommeln den

[83] Dieter Mersch: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie. In: Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, 86.

Text in ikonischen Diagrammen. Der intermediale Bezug auf das Musikinstrument der Trommel geht mit einer Hervorhebung der transmedialen Kategorie der Performativität einher, die sowohl durch den Zusammenfall von Inhalt und Form als auch als Hervorhebung einer körperlichen Anwesenheit ein konkret gegenständliches Erzählen gestaltet.

Der ständige intermediale Bezug auf Oskars Trommelstücke gestaltet auch ein repetitives, anti-lineares Erzählen, eine Repetition von Motiven in der Tiefenstruktur. Auf diese Art der Repetition verweist Schilling, wenn er von einer „musikalische[n] Verknüpfung der Motive“[84] zwischen den drei Büchern der *Blechtrommel* spricht.[85] Auch wenn das übergreifend noch nicht nachgewiesen ist, scheint es, als habe wirklich jede Episode des ersten Teils ihr Gegengewicht in den folgenden Teilen. Dies bringt mit sich, dass Teile der Handlung erst als Variation einer früheren Handlung schlüssig erscheinen, wobei insbesondere die Umkehrung stets bedeutsam ist.[86] Deshalb lässt sich die Handlung nicht immer als kausal nachvollziehbarer Verlauf skizzieren und wirkt häufig „undiszipliniert“,[87] solange die repetitiven Muster unbeachtet bleiben. Diese motivische Repetition, die die *Blechtrommel* insgesamt prägt, wird in der folgenden Analyse des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe“ genauer dargelegt werden.

4.3 „Glaube Hoffnung Liebe“ – Kapitel für ein „brüllendes Orchester“

Besonders deutlich tritt der intermediale Bezug zur Musik im Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ (Bt 253–264) hervor. Mit dieser Schilderung der ‚Kristallnacht‘ im November 1938 endet das erste Buch der *Blechtrommel*. Die geschlossene, äußerst repetitive Form des Kapitels wird in der Forschung bereits seit geraumer Zeit als musikalisch bezeichnet.[88] Neben zahlreichen expliziten Musikerwähnungen finden sich kontextuelle und textuelle inter-

[84] Schilling: *Schuldmotoren*, 49.
[85] Schilling: *Schuldmotoren*, 58–72.
[86] Bspw. sind Oskars erste beiden „Auftritte“ als Künstler sind gewissermaßen in horizontaler Umkehrung angeordnet, einmal hoch oben auf dem Stockturm (Bt 128–132), ein anderes Mal unter der Tribüne (Bt 150–156). Der Selbstmord des Gemüsehändlers Greff (Bt 410–415) erfährt eine Umkehrung in der musikalischen Auferstehung des Musikers Klepp (Bt 666ff). Auch die eingangs geschilderte Rettung des flüchtigen Koljaiczek unter den Röcken Oskars Großmutter auf den Kartoffeläckern Ostpreußens erfährt eine totale Umkehrung, wenn im äußersten Westen Europas Oskar die Vergewaltigung einer Nonne deckt (Bt 722ff). Deren Name Agneta und ihr heißhungriges Verschlingen des gebackenen Fisches, ehe sie sich im Atlantik ertränkt, greift Motive des Selbstmords von Oskars Mutter Agnes auf.
[87] Tank: *Günter Grass*, 63.
[88] Schneider: *Kritische Rezeption. Die Blechtrommel als Modell*, 197; Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 237; Corinna Kleßmann: Literarische Musik über die Shoah. Annäherungen an die musikalische Fugenform bei Celan und Grass. In: Norbert Honsza und Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, 275–296.

mediale Bezüge zur Musik. Anhand dieses Romankapitels kann deshalb detaillierter herausgearbeitet werden, wie im intermedialen Bezug nicht nur Musik explizit erwähnt wird, sondern wie in der Struktur transmediale Parallelen zwischen Text und Musik besonders hervorgehoben werden, was wiederum den Eindruck von ‚Musikalität'hervorruft. Abschliessend lassen sich die mögliche Verknüpfung der transmedialen Strukturen mit aus der Musik bekannten Formen und sich daraus ergebende Interpretationen diskutieren.

Tod eines Spielzeughändlers

Das zentrale Ereignis des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe" ist der Selbstmord des jüdischen Spielzeughändlers Sigismund Markus, von dem Oskar bislang seine Blechtrommeln bezogen hat. Mehr Raum nimmt allerdings das Schicksal des Musikers Meyn ein. Markus' Selbstmord gerät in den Hintergrund.[89] Inhaltlich zerfällt das Kapitel in mehrere Episoden. Es setzt ein mit Herbert Truczinskis Beerdigung, von dessen Tod im vorhergehenden Kapitel „Niobe" berichtet wird. Musiker Meyn spielt auf dem Friedhof Trompete. Bislang als alkoholisierter Bohemien bekannt (Bt 106), hat Meyn mit dem Eintritt in die SA ein neues, nüchternes Leben begonnen und erscheint zur Beerdigung in Uniform. Der allen Beerdigungsgästen kondolierende Schugger Leo verweigert ihm jedoch das Beileid. Damit solidarisiert sich der Kauz mit dem jiddisch klingenden Spitznamen[90] mit Sigismund Markus, den Meyn auf Agnes Matzeraths Beerdigung aus antisemitischen Gründen vom Friedhof gewiesen hat (Bt 213). Frustriert und wieder angetrunken kehrt Meyn in seine Wohnung zurück, wo er seine Wut an seinen Katern abreagiert und sie mit dem Feuerhaken totschlägt. Uhrmacher Laubschad beobachtet, wie Meyn einen tropfenden Sack in die Mülltonne presst, wobei sich hinterher der Deckel der überfüllten Tonne wieder anhebt. Laubschads Anzeige wegen Tierquälerei bewirkt Meyns Ausschluss aus der SA. Auch durch besonders eifriges Engagement in der Pogromnacht ist der Ausschluss nicht rückgängig zu machen. Am Morgen nach der ‚Kristallnacht' findet Oskar Sigismund Markus' Spielzeugladen von SA-Männern verwüstet und Markus tot an seinem Schreibtisch vor. Die Aufschrift eines christlichen Transparents „Glaube – Hoffnung – Liebe" veranlasst Oskar, mit diesen Worten „wie mit Flaschen" (Bt 261) zu jonglieren, da sie im krassen Gegensatz zu den Vorgängen ringsumher steht. In der folgenden Passage erzählt er eine Art Weihnachtsmärchen. Dabei bringt er jedes der drei Schlagwörter mit einer Zeitspanne in Verbindung: Glaube mit Vorkrieg, Liebe mit Krieg

[89] Der Selbstmord befindet sich jedoch annähernd im goldenen Schnitt des Kapitels, eine, wie Weyer hervorhebt, bei Grass immer beachtenswerte Position. Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 47.

[90] Vgl. *meschugge* (von jidd. meschuggo, ‚verrückt'). Der Beiname kann ein Hinweis auf Leos jüdische Abstammung sein. Oskar erwähnt allerdings, dass er auf einem katholischen Priesterseminar den Verstand verloren habe (Bt 214).

und Hoffnung mit Endkrieg.[91] Damit skizziert Oskar den Verlauf der Ereignisse ab 1938: Der Glaube an die Ankunft, die Erwartung eines Ereignisses prägt den Advent, aber auch den Vorkrieg. (Eigen-)Liebe soll durch Krieg und Hunger hindurch tragen, aber die Liebe verteilt Bisse statt Küsse und weckt lediglich Kastrationsängste. Die Hoffnung auf den Schluss prägt den Endkrieg, der wieder in einen Anfang verwandelt werden soll. So wie er die drei christlichen Grundtugenden profaniert, so ist für Oskar die Möglichkeit der Bekehrung und Wiedergeburt gestorben: „Es gibt keinen Paulus, der Mann hieß Saulus“[92] (Bt 264). Abschließend beklagt Oskar in einer Gegenüberstellung von Meyns und Markus' Schicksal sein persönliches Unglück, den Tod seines Blechtrommellieferanten.

„Todesfuge über die Themen der Pogromnacht“?[93] *– Forschungslage und Kontext*

Das Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ wird in der Forschungsliteratur zur *Blechtrommel* seiner Geschlossenheit und seines bilanzierenden Charakters wegen häufig explizit aufgegriffen. Schilling deutet die radikale formale Gestaltung als Bemühung um literarische Vergangenheitsbewältigung.[94] Durzak interpretiert die Form als Ausdruck einer beinahe traumatischen Belastung Oskars.[95]

Drei Merkmale des Kapitels werden immer wieder hervorgehoben: die Märchenform, die musikalische Form und/oder die im Titel angekündigte Auseinandersetzung mit Paulus' „Hohenlied der Liebe“ aus 1. Kor. 13. Während Reddick das Kapitel hauptsächlich als „bitter ironisation of Christian assumptions“ interpretiert und eine eingehende Diskussion des letzten Textdrittels liefert, ohne die Märchenform auch nur zu erwähnen,[96] ist die „Es war einmal“-Formel meist Ausgangspunkt der Interpretationen des Kapitels als ein (Anti-)Märchen. Denn auch wenn der Text immer wieder vom knappen anonym-generellen Erzählstil des Märchens abweicht (Schneider spricht von einer Parodie märchenhafter Elemente durch den realistischen Kontext),[97] bleibt das Genre durch die ständige Wiederholung seiner Eingangsformel das ganze Kapitel hinweg präsent, bis zur ebenso klassischen Schlussformel „und wenn er nicht gestorben ist, dann lebt er heute noch“ (Bt 264). Das Märchenhafte wird dabei in der überpersönlichen Erzählweise

---

[91] Schneider: *Kritische Rezeption*, 112. Schneider verknüpft „Hoffnung“ mit Nachkrieg, jedoch ist m. E. „Hoffnung auf den Schluß“ eher im Endkrieg gegeben. (4.3.1).

[92] Auch wenn der Name Paulus erst in Apg. 13 erscheint, wird die Namensänderung von Saulus zu Paulus allgemein (und sprichwörtlich) mit dem Damaskuserlebnis (Apg. 9), der Bekehrung des Christenverfolgers zum Apostel, verbunden.

[93] Werner Frizen: Anna Bronskis Röcke – „Die Blechtrommel“ in „ursprünglicher Gestalt“. In: Neuhaus und Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie“ von Günter Grass*, 150.

[94] Schilling: *Schuldmotoren*, 48f.

[95] Durzak: Es war einmal, 171.

[96] Reddick: *The „Danzig Trilogy“*, 17–22.

[97] Schneider: *Kritische Rezeption*, 107.

gesehen, hinter der Oskar zurücktreten[98] oder sogar ganz zugunsten eines anonymen Märchenerzählers „abdanken“[99] kann. Andere wichtige Kennzeichen des Märchens werden jedoch kaum beachtet. Dabei ist auch die dreifache, sich steigernde Wiederholung eines Vorgangs, wie es in den drei gewaltsamen Toden zum Ausdruck kommt, typisch für das Märchen.[100] Die Abgeschlossenheit und Überzeitlichkeit der Märchenform ermöglichen, so Gerstenberg, die Überführung des Geschehens in einen zeitlosen Bereich, so dass die Schilderung der Novemberpogrome bereits auf Auschwitz verweisen kann,[101] die „historische Zeit wird irrelevant“.[102] Die Aufhebung räumlich-zeitlicher Einbindungen durch das Märchen sowie seine Unabhängigkeit von kausalen Handlungszusammenhängen betont auch Durzak.[103]

Die extreme narrative und lexikalische Repetition des Kapitels lassen sich allerdings nicht auf das Märchengenre zurückführen. Die Elemente von Repetition und Variation werden deshalb häufig als musikalische Struktur interpretiert, etwa als das „Ordnungsgefüge einer Fuge“.[104] In Nebensätzen wird auf die „fugale Form“[105] des Kapitels hingewiesen. Neuhaus erscheint dabei die „überindividuelle, vorsubjektive“ Form der Fuge analog zur anonymen Erzählweise des Märchens.[106] In den meisten Fällen scheint der Hinweis auf die Fuge lediglich als Etikett zu dienen, das in der Interpretation nicht weiter aufgegriffen wird, wie etwa Frizens Bezeichnung des Kapitels als „Todesfuge“.[107] Umgekehrt führt die Verwendung musikalischer Termini in der Textanalyse wiederholt zu Unschärfen und lassen sich nie ausreichend nachweisen. Ob man die wiederkehrende Märchenformel als Rückkehr zur „Tonika“[108] oder als Beginn einer neuen Durchführung der Themen[109] versteht, bleibt Ansichtssache. Für Schneider stellt die Kombination des „Es

---

[98] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 236.
[99] Durzak: Es war einmal, 171.
[100] Dreizahl. In: *Enzyklopädie des Märchens.* Hrsg. von Kurt Ranke. Berlin: de Gruyter, 851–867. Wichtig ist auch das Achtergewicht, d.h. die Bedeutung des dritten Ausführens einer Handlung, was ebenfalls den Selbstmord des Spielzeughändlers hervorhebt.
[101] Gerstenberg: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*, 40.
[102] Schneider: *Kritische Rezeption*, 107.
[103] Durzak: Es war einmal, 173.
[104] Schneider: *Kritische Rezeption*, 107.
[105] Jürgen Rothenberg: *Günter Grass: Das Chaos in verbesserter Ausführung.* Heidelberg: Winter, 1976, 12; Volker Neuhaus: *Günter Grass: Die Blechtrommel*. München: Oldenbourg, 1988, 113. Bereits in seiner Rezension der *Blechtrommel* spricht Enzensberger von einem „Fugato“. Enzensberger, Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt, 226.
[106] Neuhaus: *Günter Grass: Die Blechtrommel,* 84.
[107] Frizen: Anna Bronskis Röcke, 150f. Zwar gibt es in diesem Kapitel durchaus Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit Celans berühmtesten Gedicht (s.u. 4.3.2.2), denen geht Frizen jedoch nicht nach. Weyer sieht Parallelen auch im Märchencharakter, ein Aspekt, der in der „Todesfuge“ bislang weniger Beachtung gefunden hat, sowie eine Parallele durch den Gebrauch unbestimmter Artikel und Relativsätze. Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 248.
[108] Patrick O’Neill: Musical Form and the Pauline Message in a Key Chapter of Grass’s *Blechtrommel*. In: *Seminar* 10, 1974, 299.
[109] Kleßmann: *Literarische Musik über die Shoah*, 289.

war einmal“ mit wechselnden Satzsubjekten (Musiker, SA-Mann etc.) je ein Fugenthema dar, das in Wiederholung variiert wird.[110] Eine Fuge mit sieben Themen, die sich aus den sieben Protagonisten ergeben, erscheint jedoch musikalisch fragwürdig, da sich die Fuge gerade durch die Durchführung *eines* Themas in unterschiedlichen Stimmen auszeichnet. Bei Weyer findet sich folgende Beschreibung:

> Die Fugentechnik, zunächst grundverschieden erscheinende Motive nebeneinander zu setzen, und durch kanonartige Wiederholung sowie Abwandlungen miteinander in Beziehung zu bringen und somit letztlich doch zu verbinden, lässt erst die zentrale Textaussage zu.[111]

Die Fuge zeichnet sich nicht dadurch aus, „grundverschieden erscheinende Motive nebeneinander zu setzen“. Diese Beschreibung erinnert eher an die Sonatenform, an die wohl auch O’Neill in seiner Interpretation des Kapitels denkt, wenn er mit dem Auftreten des Uhrmachers Laubschad, ein zweites, „weiblich“ kontrastierendes, Thema einsetzen sieht.[112] Sieht man jedoch von dem Bezug auf die Fuge ab, trifft die Charakterisierung bei Weyer den strukturellen Kern des Kapitels: In „Glaube Hoffnung Liebe“ werden unterschiedliche, anfangs disparat erscheinende Themenkreise durch repetitive, aus der Musik bekannte Strukturen in Verbindung gesetzt. Repetitivität schafft Struktur in einem augenscheinlich heterogenen Material. Der explizite Bezug auf Musik kann darauf verweisen, dank der transmedialen Gemeinsamkeit zwischen Musik und Literatur.

Auch wenn Weyer die Kompositionsform von Wolfgang Hufschmidts Flötenstück *Ricercar* (1966), das auf dem *Blechtrommel*-Kapitel basiert, als Beleg für die Fugenstruktur von „Glaube Hoffnung Liebe“ wertet, ist Vorsicht geboten.[113] Schließlich ist die Vertonung ein neues, eigenständiges Kunstwerk, das seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgt. Auch wenn Hufschmidts kompositorische Entscheidungen eine Reflexion der Textstruktur bieten, lassen sie keine direkten Rückschlüsse auf den literarischen Text zu.

Der Verweis auf die Fuge hat in der Forschung bisher dazu gedient, auf die Struktur eines Themas mit Variation sowie auf den Eindruck einer Vielstimmigkeit aufmerksam zu machen. So spricht Kleßmann von einer „fugenähnliche[n] Folge sich wiederholender Märchen“ und von „polyphonisier-

---

[110] Schneider: *Kritische Rezeption*, 107f. Ebenso fragwürdig erscheint es, wenn Kleßmann die Phrase „Es war einmal“ als Fugenthema bezeichnet. Kleßmann: *Literarische Musik über die Shoah*, 289 (3.2.1).

[111] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 248.

[112] O’Neill: Musical Form and the Pauline Message, 301.

[113] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 237. *Ricercar* ist ein Flötenstück mit einem Thema und fünf Kontrapunkten zur musikalischen Begleitung einer Lesung von „Glaube Hoffnung Liebe“. Ausführlich analysiert in ebd. 237–247. Zur Aufführung 1966 mit Aurèle Nicolet und Günter Grass siehe ebd. 150–154. S. a. „Ricercar“ im Musikglossar.

t[er]“ Schuldthematik.[114] Eine zweite musikalische Interpretationslinie findet sich in der Betonung des Kreislaufs. Schilling interpretiert das Kapitel in engem Zusammenhang mit dem Todeskarussell am Ende des zweiten Buches (Bt 541f) und zieht deshalb eine Parallele zum Rondo.[115] Hans Dieter Zimmermann beschreibt die Struktur von „Glaube Hoffnung Liebe“ ebenfalls als „Rundform“ und verknüpft damit Form und Inhalt auf einsichtige Weise:

> Es ist eine eindrucksvolle musikalische Form, die aber nicht zum Selbstzweck wird, sondern gewissermaßen die Aussichtslosigkeit des Meyn und der anderen als Rundform, als ein Sich-im-Kreise-Drehen vorführt.[116]

Die extreme periodische Wiederkehr der Eingangsphrase wird oft hervorgehoben. Für Weyer markiert die Märchenformel „ständig einen neuen Anfang, ohne dass dies wirklich immer der Anfang wäre […]. Und das Ende ist auch kein Ende, sondern kehrt zurück zum Anfang“.[117] Diese Hervorhebung der Rundform des Kapitels findet sich in einer kontextuellen Thematisierung durch Grass bestätigt. Anlässlich von Hufschmidts *Ricercar* schreibt Grass in einem Brief an den Komponisten Hufschmidt: „Dieses Kapitel ist kurz und sehr geschlossen in der Form und von mir aus gesehen beinah rondomäßig komponiert“.[118] Gut 30 Jahre später greift Grass diesen Gedanken wieder auf und verknüpft Märchen und musikalische Struktur: „Das Kapitel hebt an mit ‚Es war einmal‘ und zählt dann die handelnden Personen auf, was wie ein Rondo durch das ganze Kapitel hindurchläuft“.[119]

Die für das Rondo so charakteristische, unveränderte Wiederkehr des Themas A findet sich im Kapitel wieder. Eine angenäherte Identität von Anfang und Ende findet sich im Kapitel durch den Abschluss des Kapitels durch die neunmal variiert wiederholte Eingangsformel. Zudem wird solch ein Zusammenfall von Anfang und Ende innerhalb des Textes explizit thematisiert: „Und als dann Schluß war, machten sie schnell einen hoffnungsvollen Anfang daraus; denn hierzulande ist Schluß immer Anfang und Hoffnung in jedem, auch im endgültigsten Schluß“ (Bt 263).

In der Forschung ist die Idee einer musikalischen Struktur von „Glaube Hoffnung Liebe“ also weit verbreitet und wird von der kontextuellen, expliziten Erwähnung des Rondos vom Autors unterstützt. Versuche einer Analy-

---

[114] Kleßmann: Literarische Musik über die Shoah, 289 und 292.
[115] Schilling: *Schuldmotoren*, 49.
[116] Hans Dieter Zimmermann: Spielzeughändler Markus, Lehrer Zweifel und die Vogelscheuchen. In: Herbert A. Strauss und Christhard Hoffmann (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur*. München: dtv, 1985, 297.
[117] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 247.
[118] Brief von Grass an Hufschmidt, 17. März 1966. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 3276-3280. Zit. in Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 238.
[119] Grass und Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 176.

se dieser Struktur mithilfe musikalischer Termini geraten jedoch in Unstimmigkeiten. Statt musikalische Strukturen im Text nachzuweisen, wird die folgende Analyse stattdessen zeigen, wie die transmediale Gemeinsamkeit zwischen Literatur und Musik gestärkt wird. Gemeinsam mit expliziten Musikerwähnungen entsteht durch die erhöhte Transmedialität mit Musik eine literarische Struktur, die der Leser mit Musik zu assoziieren vermag. Statt den Text als *ein* zusammenhängendes Musikstück aufzufassen, wird es dadurch möglich, die vielen unterschiedlichen Ebenen aufzuzeigen, auf denen der Text auf Musik verweist.

4.3.1 Explizite Musikerwähnungen – „Es war einmal ein Musiker"

Die Kapitelüberschrift „Glaube Hoffnung Liebe" liefert keinen paratextuellen Hinweis auf eine musikalische Struktur, sondern nimmt intertextuellen Bezug auf das „Hohelied der Liebe" des Korintherbriefs, insbesondere auf den letzten Vers: „Nun aber bleibt Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größte unter ihnen" (1.Kor.13, 13). Musik wird jedoch Ende des vorhergehenden Kapitels „Niobe" erwähnt, dort antwortet Oskar auf die Ermahnungen des Pflegers Bruno, doch leiser zu trommeln:

> Ja, Bruno, ich will versuchen, ein nächstes, leiseres Kapitel meinem Blech zu diktieren, obgleich gerade jenes Thema nach einem brüllenden, ausgehungerten Orchester schreit. (Bt 252)

Der explizite Verweis auf die erwünschte Instrumentierung durch ein „brüllende[s], ausgehungerte[s] Orchester" kündigt dem Leser musikalische Bezüge als Interpretationsmuster für das folgende Kapitel an, mit Konnotationen zu lauten und ungezügelten Jazzorchestern, aber auch zu den buchstäblich „ausgehungerten" KZ-Häftlingsorchestern. Auf beide Konnotationen wird im Folgenden zurückzukommen sein.

Bereits der erste Satz des Kapitels etabliert neben dem Märchentonfall auch den Referenzrahmen Musik: „Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und konnte ganz wunderschön Trompete blasen" (Bt 253). Explizit wird der Musiker Meyn als Hauptperson etabliert, der dank Wacholderschnaps „wunderschön" und falsch, als SA-Mann zwar fehlerloser aber „nur noch nüchtern und laut in sein Blech" stoßen kann (Bt 254). Als zweiter Musiker tritt später der Blechtrommler Oskar im Kapitel auf. Darüber hinaus birgt der erste, immer wiederkehrende Satz „Es war einmal ein Musiker…" auch ein Liedzitat, das bislang wohl aufgrund der Dominanz der Märchenformel in der Forschung unerwähnt blieb. Die Eingangsformel ist ein Beinahezitat eines der populärsten deutschsprachigen Schlager der frühen 1930er

Jahre: „Es war einmal ein Musikus“ von Friedrich Schwarz,[120] dem der gleichnamige Musikfilm von Friedrich Zelnik noch größere Verbreitung verschaffte.[121] Als möglicher Verweis auf diesen Schlager in „Glaube Hoffnung Liebe“ kann auch der wiederkehrende Zusatz gelten, dass Meyn „wunderschön“ Trompete spielt, denn im Schlagertext heißt es:

> Es war einmal ein Musikus, der spielte im Café
> Und alle hübschen Mädchen setzten sich in seine Näh’
> Er spielte süß in Dur und Moll
> Er spielte einfach *wundervoll.* (Hervorh. B.S.)[122]

Der Liedtext baut auf das Klischee des armen, aber attraktiven Kaffeehausmusikers.[123] Zu dieser Berufsgruppe gehört Meyn wohl auch, da er Oskars Angaben zufolge Tanzmusik auf „Zinglers Höhe“ spielt (Bt 106). Dieses Schlagerzitat eröffnet weitere Interpretationsebenen für die Rolle der Musik in „Glaube Hoffnung Liebe“, die belegen, wie passend die Wahl dieses Schlagers für gerade dieses Kapitel ist.

Erstens ist „Es war einmal ein Musikus“ ein Tango, ein Tanz, der in Deutschland parallel zur Wirtschaftskrise enorme Beliebtheit erlangte.[124] Da sich die deutschsprachige Version des Tangos im Text wie im Rhythmus an den Marsch annäherte,[125] spiegelt sich im diesem Schlager genau die militaristische Wende, wie sie auch der Musiker Meyn mit dem Eintritt in die SA vollführt.

Zweitens etabliert die wiederkehrende Eingangsphrase nicht nur die Märchenform im Kapitel, sondern lässt den Tango „Es war einmal ein Musikus“ zur Begleitmusik der geschilderten gewaltsamen Ausschreitungen werden. Die Wandlung Meyns vom Schlager-Musiker zum Schläger erscheint als gegenständliche Umsetzung der Etymologie des Schlagers als ‚durchschlagender Erfolg‘. Die Ausschreitungen der Novemberpogrome werden somit von einem ‚Gassenhauer‘ untermalt.

---

[120] In einer Notenedition wird „Es war einmal ein Musikus“ als „Sieger der Schlager-Olympiade 1932“ beworben. Siehe Thomas Janikowski: Friedrich Schwarz. Begleitheft zu: *Es war einmal ein Musikus. Die schönsten Schlager und Melodien von Friedrich Schwarz in Originalaufnahmen 1928–1933.* (CD) Bremerhaven: R.Vollstädt-Medienvertrieb, o.J.

[121] Die Musikfilme der 1920/30er Jahre hatten, späteren Musikvideos nicht unähnlich, die Hauptaufgabe, Musikhits zu bewerben. Die meist sekundäre Handlung lieferte den Anlass, den Schlager im Vorspann und im Abspann und meistens auch im Verlauf des Films zu spielen. Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, 408.

[122] Text nach der CD *Es war einmal ein Musikus.* Siehe FN 120.

[123] Das Wort „Musikus“ bezeichnet bereits einen armseligen, heruntergekommenen Musiker. Ritzel: „Schöne Welt, du gingst in Fransen!“, 52.

[124] Ritzel: „Schöne Welt, du gingst in Fransen!“, 49. Das Tangoangebot im Musikalienhandeln steigt von 32 Titeln 1923 auf 882 Titel 1938 an. Ebd., 59.

[125] Ein langsamer Marsch unterscheidet sich vom Tango im Grunde nur durch das Fehlen einer Synkope. Ritzel: „Schöne Welt, du gingst in Fransen!“, 54.

Weiterhin tritt „Es war einmal ein Musikus“ seinen Siegeszug 1933, im Jahr der Machtergreifung, an. Sein Komponist Schwarz floh im gleichen Jahr nach Paris, starb dort unter ungeklärten Umständen[126] und konnte vom Erfolg seines Schlagers nicht mehr profitieren. Die Aneignung des (Gedanken-)Guts bei gleichzeitiger Verfolgung des Urhebers findet seine Parallele in den im Kapitel geschilderten Vorgängen des Novemberpogroms.

Schließlich erklärt das Schlagerzitat auch die unvermittelt erscheinende Evokation des Mediums Film. In Oskars Auslegung des 1. Korintherbriefs fällt das Wort „Schlußmusik“ (Bt 263), die dem Abspann eines Films unterlegt wird. Diese Passage lässt sich mit der Rolle des Schlagers als Titelmusik des Films *Es war einmal ein Musikus* in Verbindung bringen:

> Und während sie noch […] zu knabbern hatten, hofften sie schon, daß bald Schluß sei, damit sie neu anfangen konnten oder fortfahren, nach der Schlußmusik oder schon während der Schlußmusik hoffend, daß bald Schluß sei mit dem Schluß. (Bt 263)

Die evozierende Erwähnung von Filmmusik stärkt gemeinsam mit dem ständig wiederholten Beinahe-Zitat die Rolle des Schlagers als Soundtrack für das Kapitel. Durch die Nennung der „Schlußmusik“ wird der gesamte Krieg sarkastisch auf einen (schlechten) Film reduziert, von dem man hofft, dass er bald zu Ende ist.[127] Wie der Schlager diente auch der Musikfilm der Ablenkung, ihre Aufgabe lag in der Ausblendung sozialer Realität und Politik.[128] In „Glaube Hoffnung Liebe“ erscheinen Schlager und Musikfilm also genau in den Kontext reintegriert, den sie verdrängen sollten.

Neben der Märchenform bewirkt auch der Bezug auf den Filmschlager einen Ausbruch aus der temporalen Linearität. „Es war einmal ein Musikus“ ist durch die ständige Wiederkehr seines Anfangssatzes das gesamte Kapitel hindurch wie ein Soundtrack präsent. Er aktualisiert durch sein Erfolgsjahr 1933 sowie seine Umschreibung als „Schlußmusik“ die gesamten zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft von 1933 bis 1945 und erweitert den narrativen Raum über die Novemberpogrome von 1938 hinaus.

Explizite Musikerwähnungen sind in „Glaube Hoffnung Liebe“ also auf mehreren Ebenen zu finden: 1. Eine evozierende Ankündigung im unmittelbaren Vorfeld markiert die Struktur eines „orchestrierbaren“ Kapitels. 2. Die explizite Erwähnung eines Musikers als Hauptperson illustriert in dessen Werdegang die ideologische Anfälligkeit von Musik. 3. Der Bezug auf einen Filmschlagertext schafft eine „Begleitmusik“ zu den Ereignissen des Kapi-

---

[126] Thomas Janikowski: Friedrich Schwarz. Begleitheft zu: *Es war einmal ein Musikus.*

[127] Die Passage kritisiert somit die Auffassung des Kriegsendes als Neuanfang („Stunde Null“). Mit der Erwähnung der „Schlußmusik“ endet allerdings auch das Vorkriegsbuch: Für Oskar ist 1938 der Frieden zu Ende, und der Krieg hat bereits begonnen.

[128] Elsaesser bezeichnet die Musikfilme der UFA als NS-Deutschlands *screen-memory* beinahe im freudianischen Sinne. Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, 384.

tels. Darüber hinaus erweitert das Zitat des Filmschlagers den narrativen Raum des Kapitels vom Zeitpunkt 1938 auf 1933–1945. Thematisch wird einerseits der Abschied vom Spiel(zeug), sowie von Meyns bohemischer Unordnung durch die neue nationalsozialistische Ordnung geschildert. Diese Ordnung mündet jedoch in Gewalt. Durch die Wahl des Tangos und das Verhalten des Trompeters Meyn wird auch die eklatante Vereinbarkeit von Musik und Gewalt deutlich. Zum Übertünchen von gesellschaftlichen Spannungen und Problemen lässt sich der Schlager zu jeder Zeit verwenden.[129]

4.3.2 Transmediale Parallelen zur Musik

Die wiederholte Charakterisierung des Kapitels als musikalisch gründet sich jedoch nicht in erster Linie auf die oben dargelegten expliziten Musikerwähnungen. Diese sind in der Forschung bislang nicht beachtet worden. Als musikalisch wird immer wieder die Struktur des Kapitels aufgefasst. Dabei werden Begriffe wie „Fuge“, „Thema“ und „Durchführung“ hinzugezogen, um den intermedialen Bezug des Kapitels zur Musik zu beschreiben. Die transmediale Gemeinsamkeit mit Musik tritt in „Glaube Hoffnung Liebe“ besonders deutlich hervor, wie im Folgenden deutlich werden wird.

4.3.2.1 Repetition

Eine transmediale Annäherung an Musik lässt sich im Text insbesondere in der gesteigerten Repetitivität ausmachen. Lexikalische und syntagmatische Repetition findet sich in gehäufter Form. Eine repetitive Handlungsstruktur lässt die einzelnen Abschnitte als Variationen eines Themas erscheinen; gleichzeitig werden in repetitiver Narration bestimmte Ereignisse mehrfach erzählt. In der Tiefenstruktur findet sich eine motivische Repetition, die sich in einer wiederkehrenden Grundopposition nach Lévi-Strauss zusammenfassen lässt.

Repetitive Narration

Die Handlung des Kapitels hat, wie der Gesamtroman, einen episodischen Charakter. Strukturell fällt jedoch auf, dass sämtliche Episoden das Thema von Tod und Begräbnis variieren. Das Kapitel gliedert sich somit in fünf Abschnitte:

I. Herbert Truczinskis **Tod und Begräbnis**
II. Meyns **Totschlag** seiner Katzen und ihr **Begräbnis** in der Mülltonne
III. **Selbstmord** des Spielzeughändlers Markus
IV. Oskars Un-Heilsgeschichte: **Tod und Schlacht** statt Glaube, Hoffnung, Liebe
V. SA-Mann und Jude als **Täter und Opfer** – „**Tod**“ des Spielzeugs

[129] Kühn: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist“, 213–226.

Inhaltlich schildert das Kapitel Meyns Unglück, das im Ausschluss aus der SA gipfelt und für den Sündenböcke wie Schugger Leo und die Katzen verantwortlich gemacht werden. Am Ende des Kapitels steht Meyn in der Wiederholung aller Anfänge dem Opfer Markus als Täter gegenüber. Dies zeigt bereits, wie durch die Struktur jene Zusammenhänge deutlich werden, die die Handlung vermeidet oder sogar zu verdecken versucht:

> Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt.
>
> Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn, und wenn er nicht gestorben ist, lebt er heute noch und spielt wieder wunderschön Trompete. (Bt 264)

In diesem Kapitel wird ausgiebigst von repetitiver Narration Gebrauch gemacht, beinahe alle Ereignisse des Kapitels weren mehrfach geschildert. Abschnitt 1 bis 4 schildern immer wieder aufs Neue Herbert Truczinskis Tod und Begräbnis. Der Katzenmord wird nicht weniger als sieben Mal (5–11) geschildert. Die Vorgänge während der Pogrome in Teil III werden dagegen gerade durch den Rückgang des Repetitiven als eigentlich hervorzuhebendes Ereignis betont. Die repetitive Narration ermöglicht dabei auch, dass in der letzten Wiederholung der Eingangssätze in Teil V die gesamte, nun mehrmals ausgebreitete, Geschichte anklingt.

Lexikalische und syntagmatische Repetition

Auch in der Repetition einzelner Worte und Phrasen wird die sorgfältige Strukturierung des Kapitels deutlich, deren Bedeutung nicht in logischer Erörterung sondern in der Durchführung und Variation repetitiver Muster entsteht. Die herausragendste repetitive Phrase des Kapitels ist die Märchenformel „Es war einmal“. 24 Mal beginnt ein Satz mit „Es war/en einmal“. Die Repetitivität dieser Phrase dehnt sich bis zur wörtlichen Wiederholung ganzer (Ab)Sätze aus:

> Es war einmal ein Musiker, der hieß Meyn und konnte ganz wunderschön Trompete blasen. In der vierten Etage unter dem Dach eines Mietshauses wohnte er, hielt sich vier Katzen, deren eine Bismarck hieß, und trank von früh bis spät aus einer Machandelflasche. (Bt 253)

Diesen beiden Eingangssätzen des Kapitels kommt durch ihre beinahe wörtliche Wiederholung (Bt 254) ein besonderer Status zu. Die in diesem Absatz genannten Beschreibungselemente, Beruf („Musiker“), Wohnung („in der vierten Etage unter dem Dach“), Instrument („Trompete“), Tiere („vier Katzen“), bilden eine Struktur, deren Wiederholung auch in paradigmatischer Ersetzung durch etwa „Uhrmacher“, „in der ersten Etage unseres Mietshau-

ses“, „Tierschutzverein“ erkannt wird.[130] Den Eingangssatz prägt nicht nur die Märchenformel, sondern auch durch sein dreigliedriges Gerüst nach dem Muster: „Es war einmal x, der y und z“, auf dessen Dreierhythmus O’Neill hinweist.[131] Die syntagmatische Wiederholung dieses Gerüstes lässt alle paradigmatische Veränderung als Variation der Eingangssätze erscheinen.

Die strukturelle Aufteilung in 24 Absätze fügt sich in die anfangs vorgenommenen inhaltliche Aufteilung in fünf große Abschnitte ein. Die Wiederholung und Variation der Satzsubjekte lässt sich dabei ebenfalls interpretieren. In den Eingangsformeln von Teil I wird die erzählte Wandlung vom „Musiker“ zum „SA-Mann“ ikonisch sichtbar:

I Herbert Truczinskis Tod und Begräbnis
(1) Es war einmal ein Musiker (253)
(2) Es war einmal ein Musiker (254)
(3) Es war einmal ein SA-Mann (254)
(4) Es war einmal ein SA-Mann (255)

Ähnlich signifikant ist es auch, dass der Totschlag der Katzen nicht nur aus Meyns Perspektive (5), sondern in erster Linie mit Beobachter und Opfer als Subjekt geschildert werden:

II Meyns Totschlag der Katzen und ihr Begräbnis
(5) Es war einmal ein Mann (256)
(6) Es war einmal ein Uhrmacher (256)
(7) Es waren einmal vier Kater (257)
(8) Es war einmal ein Musiker (257)
(9) Es war einmal ein Uhrmacher (257)
(10) Es waren einmal vier Kater (258)
(11) Es war einmal ein Uhrmacher (258)

Der Selbstmord des Spielzeughändlers Markus wird als wichtiges Ereignis durch eine Abnahme an Repetitivität auf allen Ebenen herausgestellt, die Eingangsphrase hebt Täter, Zeuge und Opfer hervor:[132]

III Selbstmord des Spielzeughändlers Markus
(12) Es war einmal ein SA-Mann (258)
(13) Es war einmal ein Kolonialwarenhändler (259)
(14) Es war einmal ein Spielzeughändler (259)

---

[130] Einige lexikalische Repetitionen erhalten fast den Charakter von Epitheta, wie etwa das „wunderschöne“ Trompetenspiel Meyns, sowie die Nennung seiner vier Katzen, „deren eine Bismarck hieß“.
[131] O’Neill: Musical Form and the Pauline Message, 299.
[132] Täter, Opfer und Zeuge stellen eine wiederkehrende Dreierkonstellation bei Grass dar. (3.1.1 FN 10)

In Oskars Auslegung des 1. Korintherbriefes tritt die Märchenformel noch weiter in den Hintergrund. Dabei geht jedoch die musikalisch anmutende Form des Kapitels nicht verloren, wie O'Neill meint.[133] An Stelle der markanten syntagmatischen Wiederholung des Eingangssatzes tritt lexikalische Repetition (Bt 261–263). Wie in der gedrängten Repetition von „Unglück" zu Beginn des Kapitels,[134] werden hier wieder einzele Lexeme sowie kurze mündliche Einwürfe („ich glaube", „sag mal", „oh") wiederholt (4.3.2.2). Der Repetition der Schlagwörter „Glaube" (a), „Hoffnung" (b) und „Liebe" (c) wird nach mehrfacher Wiederholung und einzelner Ausführung die Skepsis, das Nichtwissen (-a) gegenüberstellt. Folgende Lexeme und Morpheme finden sich in diesem Abschnitt wiederholt:

IV Negierung von Glaube Hoffnung Liebe

(15) Es war einmal ein Blechtrommler… (261)
(abc) „Glaube – Hoffnung – Liebe" (261)
(abc) Leichtgläubig, Hoffmannstropfen, Liebesperlen,
(bca) Gutehoffnungshütte, Liebfrauenmilch, Gläubigerversammlung
(a) Glaube (261f): glaube ich, Nüsse u. Mandeln/Gas, Weihnachts/Gasmann
(b) Liebe (262): ich lieb dich/mich, sag mal, oh, Radieschen
(c) Hoffnung (262): Schluss
(-a) *Ich aber, ich weiß nicht*
(abc) glauben […] hoffentlich […] liebevoll […]
(-a) *weiß nicht*
(bca) Liebe […] Hoffnung […] Glaube
(-a) *weiß nicht*

Die Gegenüberstellung von Glauben und Skepsis ist in Grass' Werk zentral (vgl. Tb 149, 198). Es ist jedoch für die *Blechtrommel* und ihren ambivalenten Erzähler Oskar bezeichnend, dass Nichtwissen in diesem Zusammenhang nicht allein die Skepsis als positive, aufklärerische Kraft darstellt. Da gerade im letzten Absatz von IV das Motiv von Tod und Schlacht auf die Vernichtung der Juden hinweist (4.3.2.2), ist Oskars „weiß nicht" auch ein Echo reflexhaften Behauptung nach dem Krieg, von der NS-Vernichtungspolitik nichts gewusst zu haben.[135]

Die Märchenformel kehrt in V in gedrängter Form zurück, so dass der Schlussabsatz nur noch aus Eingangssätzen besteht. Diese Steigerung der Repetitionsstruktur verweist deutlich zum Anfang des Kapitels zurück:

[133] O'Neill: Musical Form and the Pauline Message, 298.
[134] Vgl. auch „Aal" in „Karfreitagskost" (Bt 210), „Blut" (Bt 176) und „Kreuz" (Bt 178f) in „Kein Wunder" (4.2.3).
[135] Vgl. Longerich, Peter: *„Davon haben wir nichts gewusst!". Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*. München: Siedler, 2006.

V Schluss: SA-Mann und Spielzeughändler als Täter und Opfer

(16) Es war einmal ein Musiker (264)
(17) Es war einmal ein Spielzeughändler (264)
(18) Es war einmal ein Musiker (264)
(19) Es war einmal ein Blechtrommler (264)
(20) Es war einmal ein Musiker (264)
(21) Es war einmal ein Uhrmacher (264)
(22) Es war einmal ein Blechtrommler (264)
(23) Es war einmal ein Spielzeughändler (264)
(24) Es war einmal ein Musiker (264)

Das Kapitel schließt, wie es begonnen hat, und bringt endlich das Märchen zu Ende: „[U]nd wenn er nicht gestorben ist, lebt er heute noch und bläst wieder wunderschön Trompete“ (Bt 264). Dieser Schluss drückt jedoch weniger Resignation oder Hoffnung aus, wie Neuhaus nahelegt,[136] vielmehr ist es inszeniert und kritisiert er in der Rückkehr des *Musikers* Meyn den Rückkehr in einen Alltag, die den Tätern (nicht aber den Opfern) des Krieges möglich ist.

Motivische Repetition

In jedem Abschnitt des Kapitels lässt sich die Wiederkehr bestimmter Motive feststellen, diese motivische Repetition verbindet in der Tiefenstruktur die Ereignisse des Kapitels und lässt sich nach Lévi-Strauss auf die gemeinsamen Nenner zweier Grundoppositionen bringen (3.2.1). Einerseits wird Nahrungsaufnahme mit Exkrementen (und Tod) in Verbindung gebracht. Parallel zu diesem natürlichen, wenn auch oft tabuisierten Zusammenhang eröffnet sich ein zweiter Zusammenhang: Jeder Glaube an jegliche Ideologie, legt die repetitive Tiefenstruktur nahe, ob an den „Führer“ oder die alleinseligmachende Kirche, ist in seiner Unbedingtheit auf gleiche Weise mit Gewalt verknüpft, wie Nahrungsaufnahme auf dem Tod anderer Lebewesen beruht und Kot produziert. Das Beziehungsbündel lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Nahrung : Glaube
Tod/Kot : Gewalt

Diese beiden Gegensätze kehren das gesamte Kapitel hindurch immer aufs Neue in verschiedenen Verbindungen wieder. Im Mythos hat die Wiederholung der Gegensätze die Funktion, diese verständlich und vermittelbar zu machen. So wird etwa der unüberbrückbare Gegensatz von Leben und Tod mehrfach in Bildern wiederholt, in denen der innere Abstand von Mal zu Mal abnimmt, bis der Gegensatz aufgelöst ist.[137] In „Glaube Hoffnung Lie-

[136] Neuhaus: *Günter Grass*, 42.
[137] Lévi-Strauss: Die Struktur der Mythen, 242–246.

be“ findet das Gegenteil statt: Anfangs völlig nachvollziehbare Oppositionen kehren in in immer ungeheuerlicheren Bildern wieder und nehmen schließlich monströse Formen an.

Dies soll im Einzelnen verdeutlicht werden. So ist anfangs nur vom Kochgas die Rede, doch ausgerechnet wenn es nicht wie Kochgas stinkt, sondern angenehm nach Mandeln riecht, ist das in den Vernichtungslagern verwendete Blausäuregas Zyklon B mitgemeint.[138] Von einem anfänglichen unverbundenen Nebeneinander von Kochgasleitungen und Kanalisation wird der Zusammenhang von Essen und Tod/Kot immer provozierender wiederholt: Weihnachtlicher Mandelgeruch erinnert an Blausäuregas, in dem verwüsteten Spielzeugladen sieht Oskar halbverdaute Erbsen in Kotwürsten, bis im letzten Abschnitt Metzgerwürste aus menschlichen Därmen gefertigt erscheinen. In diesem kannibalistischen Bild ist Essen schuldhaft mit Tod und Gewalt verbunden. Ähnlich eindringlich wie die Blausäure der Bittermandeln verknüpfen die mit Fleisch gefüllten Därme am Ende des Kapitels den Kreislauf von Essen und Kot mit einer monströsen, kannibalistischen Menschenschlacht:

> Ich weiß nicht, oh, weiß nicht, womit sie, zum Beispiel, die Därme füllen, wessen Gedärm nötig ist, damit es gefüllt werden kann […] Es sind dieselben Metzger, die Wörterbücher und Därme mit Sprache und Wurst füllen, es gibt keinen Paulus, der Mann hieß Saulus […]. (Bt 263f)

Die Gewalt des Glaubens, die ebenfalls im Beziehungsbündel ausgedrückt wird, findet sich zu Anfang lediglich in einem verhältnismäßig harmlosen Gegensatz zwischen Zivil und Uniform angedeutet: Der Musiker Meyn wandelt sich zum SA-Mann, Priesterseminarist Schugger Leo meidet den SA-Mann Meyn. Am Ende des Kapitels erscheint der Apostel (Paulus) als Menschenschlächter. Oskar geht in seinem Jonglieren mit den christlichen Grundtugenden hart mit dem Versagen der christlichen Kirche ins Gericht, deren Blindheit in der transparenttragenden Missionsgruppe neben der brennenden Synagoge offensichtlich wird. Dabei ist Gleichsetzung von Apostel und Metzger, Wörterbüchern und Würsten, von Wort und Fleisch eine völlig gegenständliche und ganz und gar untranszendente Umsetzung der Fleischwerdung Christi: „Das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns […] und von seiner Fülle haben wir alle genommen Gnade um Gnade“ (Joh. 1, 14 + 16). Oskars Un-Heilsgeschichte mündet in einer performativ-gegenständlichen Umsetzung des Abendmahls, in dem Brot und Wein aller Transzendenz beraubt ist.[139] Noch gegenständlicher als in der katholischen

---

[138] Die in der Bittermandel enthaltene Blausäure ist der Giftstoff des in den Gaskammern verwendeten Zyklon B (Zur Mandel als Metapher für Zyklon B vgl. Tb 174).

[139] Diese Art der performativ-körperlichen Deutung findet sich vermehrt in karnevalistisch geprägter Literatur, wie etwas in Grimmelshausens *Simplicissimus*. Wirth: „…Habt ihr denn keine Mäuler mehr?“

Abendmahlslehre wird Nahrung in diesem Kapitel in Fleisch und Blut der Millionen Opfer des Massenmords in den Vernichtungslagern gewandelt. Während es im Abendmahl um die Teilhabe an der Vergebung der Sünden geht, haben hier alle mit Gasanschluss Teil an der Schuld. Durch gedankenloses Essen ist jeder mitschuldig am Tod der Opfer.[140] In der Schilderung der Kristallnacht gestaltet das Kapitel (Mit)Schuld am Tod von Millionen von Juden.

Das Kapitel zielt auf die Sichtbarmachung verdrängter Zusammenhänge ab. Dies geschieht nicht durch kausale Zusammenhänge, sondern durch repetitive Durchführung. Das Erkennen der repetitiven Muster lässt auch von der Handlung her unzusammenhängend empfundene Passagen verständlich werden.

4.3.2.2 Simultanität und Performativität

Simultanität wird in diesem Kapitel insbesondere durch den Gebrauch von Polysemie hervorgehoben, was in Oskars Weihnachtsmärchen besonders deutlich wird. Auch intertextuelle Bezüge führen zu einer Stärkung der Simultanität, indem sich das Kapitel in einen biblischen Kontext stellt. Aber das Kapitel ist auch im Kontext von Celans „Todesfuge“ aufzufassen, denn auch in „Glaube Hoffnung Liebe“ wird die Wirklichkeit von Tätern und Opfern der Shoah aufeinander bezogen. Schließlich erscheint Performativität in der Re-Inszenierung alltäglicher Verdrängung der NS-Vernichtungspolitik.

Polysemie

In Oskars Weihnachtsmärchen werden die Themenbereiche der bereits herausgearbeiteten Grundoppositionen (Nahrung/Tod, Glaube/Gewalt) unter Ausnutzung sprachlicher Ambiguität nicht nur verknüpft sondern gleichzeitig präsent gehalten. Ausgenutzt werden hierbei bestehende Homonyme (Wurst, Schlacht), daneben erscheinen christliche Symbole (Fisch, Taube, Fleisch) konkret im Text. Aber es werden auch neue, nur für den Text geltende, polyseme Beziehungen gebildet. Worte, die zunächst unmittelbar hintereinander als Gegensatz auftreten, können im nächsten Schritt einander ersetzen. Bereits zu Anfang des Kapitels legt die Parallelisierung von Kochgas und „Unglück“ nahe, dass anderes Gas als Kochgas mitgemeint ist: „[N]iemand, der da sein Suppentöpfchen auf die bläulichen Flammen stellt, ahnt, dass da das Unglück seinen Fraß zum Kochen bringt“ (Bt 253). Da Feuerwehr und SA-Männer vor der Synagoge zusammen stehen, bezeichnet Oskar auch im Spielzeugladen die SA-Männer für „Feuerwerker“, eine Berufsbezeichnung, die eigentlich mit der Entschärfung von Munition (Militär)

[140] Auch dies eine performative Umsetzung des Teils des Abendmahlsliturgie: „Welcher nun unwürdig von diesem Brot isst oder von dem Kelch des Herrn trinkt, der ist schuldig an dem Leib und Blut des Herrn“ (1. Kor. 11, 27).

und Bränden (Feuerwehr) und nicht mit Brandstiftung arbeitet (Bt 260). Dieses Überdecken der Gewalt mit harmlosem Vokabular wird konsequent fortgesetzt und ausgeweitet. Auch trifft Oskar die SA-Männer in Markus' Laden „noch beim Spiel" an, gemeint ist jedoch die Zerstörung von Spielzeug.

Die Neukonstruierung polysemer Zusammenhänge im Text geschieht genau in der auffälligen lexikalischen Repetition: So folgen Begriffe des Advents und der Vernichtung anfangs dicht aufeinander, noch im kontrastiven Zusammenhang: „Ich glaube, daß es nach Nüssen riecht und nach Mandeln. Aber es roch nach Gas" (Bt 261). Im nächsten Schritt erscheinen die Begriffsfelder parallelisiert, indem (Gas) „aufdrehen" metaphorisch für (Kerzen) „anzünden" gebraucht wird: „Und der erste, zweite bis vierte Advent wurden aufgedreht, wie man Gashähne aufdreht" (ebd.). Im dritten Schritt ist die explizite Parallelisierung nicht mehr notwendig: „Geist" steht für „Gas": „Und er […] ließ ausströmen den heiligen Geist, damit man die Taube kochen konnte" (Bt 262). Dies ist zudem ein kannibalistisch anmutendes Bild, in dem der Heilige Geist sein eigenes Symbol, die Taube, kocht. Umgekehrt ersetzt „Gasanstalt" die „Kirche" in „alleinseligmachende Gasanstalt" (ebd.). In beiden Begriffsfeldern ‚Kirche' und ‚Vernichtung' klingt schließlich das jeweils andere mit an. Besonders sarkastisch wirkt die Ersetzung, wenn die „anstrengende[n] Feiertage, nur jene überlebten, für die der Vorrat an Mandeln und Nüssen nicht ausreichen wollte" (ebd.). Das scheinbare Paradox, das den ‚Mangel an Essen' mit ‚überleben' gleichsetzt, löst sich auf, da der Vorrat an ‚Mandeln' nicht in erster Linie für ‚Lebensmittel' sondern für Zyklon B steht.

In der Reduktion der Liebe auf Aggressivität und des Geliebten auf Nahrungsmittel („Radieschen") verschränken sich Kriegshandlung und Hungersnot zu einer Kastrationsangst, einem latenten Kannibalismus, der in dem Bild des taubekochenden Heiligen Geistes bereits angedeutet und in der abschließenden Passage vom Metzger und Menschenschlächter weiter ausgeführt wird. In dieser abschließenden monströsen Fleischwerdung des Wortes wird anfangs die Homonymie von „schlachten" und „Schlacht" ausgenutzt, sowie die polyseme Bedeutung von „Därme füllen". Dies kann das einerseits als Umschreibung für ‚essen' aufgefasst werden, aber auch für die Tätigkeit des Schlachters bezeichnen, der Wurstfüllung in Därme stopft. „Preise für Füllungen" unterstützt noch den Kontext des Metzgers. Erst die personalisierte Frage „wessen Gedärm nötig ist" (und nicht das neutralere „welches") lässt die Assoziation der Menschenschlacht zu: „nie werden wir erfahren, wer still werden musste, verstummen mußte, damit Därme gefüllt, Bücher laut werden konnten" (Bt 264). Gleichzeitig evoziert die Wurstfülle im Verlauf des Textes auch sein Homonym, von dem in Joh. 1, 16 die Rede ist: „[U]nd von seiner Fülle haben wir alle genommen, Gnade um Gnade".

Indem ein alltäglicher oder religiöser Begriff für einen gewalttätig konnotierten gebraucht wird, wird der harmlose Begriff polysem. Das christliche

Vokabular wird verwendet, um die Gewalt der Krieges und die monströse Menschenvernichtung in den KZs zu überdecken. Diese sprachliche Technik setzt sprachlich um, was Meyn versucht, wenn er mit dem zivilen Mantel die Uniform auf der Beerdigung verdecken will. Die durchgehende rhetorische Figur des Parallelisierens von eigentlich Unvereinbarem oder Gegensätzlichem lässt einen Effekt der Zweistimmigkeit entstehen.

Intertextualität

Die polyseme Wirkung des Verdeckens ist somit bereits in der Kapitelüberschrift „Glaube Hoffnung Liebe" wirksam. Die Wahl des intertextuellen Bezugs von 1. Kor. 13 lässt sich mehrfach motivieren. Von Glaube, Hoffnung und Liebe steht zu Weihnachten insbesondere die Liebesbotschaft im Zentrum, die innerhalb des Kapitels angesichts der geschilderten Ereignissen der ‚Kristallnacht' vollkommen entwertet wird. Obwohl der biblische Bezug erst explizit in IV aufgegriffen wird, ist Oskars Auslegung von 1. Kor. 13 mit den vorhergehenden Abschnitten I–III eng verbunden. Die rhetorische Parallelisierung von ‚Kristall'- und Heiliger Nacht findet sich in den ersten drei Teilen bereits angekündigt.[141] Statt der Geburt des Heilands in der Heiligen Nacht ereignet sich in der ‚Kristallnacht' der Selbstmord des Spielzeughändlers, und dieser markiert nicht den Beginn eines göttlichen Heilsplans, sondern den Auftakt zu einer unfassbaren Menschenvernichtung. Der Freitod des Spielzeughändlers, von dem es heißt „und [er] nahm *mit sich alles Spielzeug* dieser Welt" (Bt 264; Hervorh. B.S.), erscheint parallelisiert zum Opfertod Christi, der *alle Schuld auf sich* nahm. Diese Assoziation wird durch die biblische Syntaxstruktur unterstützt.[142] Dabei findet das transzendierende, religiöse Opfer (*sacrificium*) nicht statt, denn Markus bleibt lediglich ein konkretes Opfer sinnloser Gewalt (*victima*). Indem christliche Begriffe die Monstrosität der NS-Vernichtungspolitik und des Krieges gewissermaßen überdecken, gerät die Struktur des Textes zur Anklage an Kunst und Religion, Gewalt und Vernichtung nicht verhindert, sondern sie im Gegenteil noch gedeckt zu haben. Wie die Kunst (vertreten durch Musiker Meyn) scheitert die Kirche an der Herausforderung, sich dem Terror der Nationalsozialisten entgegenzustellen: Der Musiker Meyn beteiligt sich an den Pogromen, um seine soziale Stellung zu retten. Missionierende Christen greifen angesichts der Pogrome nicht ein, die doch der Aufschrift auf ihrem Transparent widersprechen.

In der Inszenierung des Wegsehens des Tätervolkes, des Nicht-wissenwollens von Auschwitz findet sich auch ein kontrastiver Bezug zu Celans

---

[141] Statt der Geburt erscheint in I ein Tod durch die Jungfrau (Niobe). Herbert Truczinkis Selbstmord, der sich mit Hilfe eines Beils an die Holzfigur Niobe heftet, ist aber im Kontext der Kreuzigung zu verstehen. Meyn erscheint in II mit dem tropfenden Kartoffelsack als ein blutiger Knecht Ruprecht, die Plünderung des Spielzeugladens III als eine perverse Bescherung.

[142] Vgl. Jes. 53, 4: „Fürwahr, er trug unsre Krankheit und *lud auf sich* unsere Schmerzen".

„Todesfuge“.[143] So wie Celan in seiner Schilderung der Konzentrationslager auch den Alltag des Täters kontrastiv miteinbezieht, so schwingt in „Glaube Hoffnung Liebe“ in der Schilderung des Alltags der Täter stets das verdrängte Wissen um Auschwitz mit, das sich als Gas durch das gesamte Kapitel zieht. Was anfangs Haushaltsgas bezeichnet, meint spätestens seit der Verknüpfung mit Mandeln stets Zyklon B mit. Die abschließende Gegenüberstellung von Täter und Opfer in den letzten Zeilen der „Todesfuge“, „dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith“, spiegelt sich in der abschließenden Konfrontation von Spielzeughändler und Musiker.[144] Während die „Todesfuge“ die Realität der Vernichtungslager gestaltet, inszeniert „Glaube Hoffnung Liebe“ das Wegsehen der Bevölkerungsmehrheit, das Verdrängen der Menschenvernichtung. Dieser Bezug wird aber nicht in erster Linie durch die Handlung, die mit Meyns (und Oskars) Unglück beschäftigt ist, sondern hauptsächlich durch die Repetitionsstruktur transportiert. Durch Repetition und Kontrast, durch die Hervorhebung der Simultanität findet sich Verhalten der Bevölkerungsmehrheit unweigerlich mit der Ungeheuerlichkeit der Shoah verbunden, die durch keine kausale Erklärung relativiert werden kann.

Performativität

Wie bereits Oskars Trommeln eine Inszenierung dessen ist, was er kritisiert, so findet auch in diesem Kapitel eine Re-Inszenierung statt. Das Kapitel inszeniert das bemühte Nicht-Wissen von der Vernichtung der Juden, das bewusste Wegsehen der sich unbeteiligt meinenden restlichen Bevölkerung. Pogromnacht und Auschwitz sind das eigentliche Thema des Kapitels, doch es erscheint vom „Unglück“ der Täter eingerahmt, von biblischer Sprache beinahe verdeckt. Folgerichtig findet von daher die Judenverfolgung nur am Rande des Kapitels Erwähnung. Wenn dann die Opfer von Meyns Gewalt auch noch als Urheber seines Unglücks bezeichnet werden, wird damit die Phrase der NS-Propaganda „Die Juden sind unser Unglück“ inszeniert.[145] Hier findet sich eine weitere Motivation des biblischen Bezuges im Kontext der Novemberpogrome, denn auf diese Weise wird die Pseudoreligiösität der NS-Propaganda inszeniert. Die Profanierung des Christentums durch die Nationalsozialisten, ihr Anspruch auf ein diesseitiges Tausendjähriges Reich, schenkt jedoch keinen Frieden, sondern nur sinnlosen Tod, keinen Heiland,

---

[143] Paul Celan: Todesfuge. *Gedichte I. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 1.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983, 42.

[144] Auch die Wahl des sog. „Hohenlieds der Liebe“ lässt sich als Bezug auf Celans „Todesfuge“ sehen, in der Sulamith aus dem Hohenlied Salomos (Hld. 7, 1) genannt wird.

[145] Dieser Satz stand am Fuß jeder Titelseite der NS-Propagandazeitung *Der Stürmer*. Siehe: Der Stürmer. Auf: *wikipedia.de*. Eingesehen am 25.11.2011. Ursprünglich stammt der Satz aus einem Artikel von Heinrich von Treitschke. Heinrich August Winkler: *Geschichte des Westens. Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert.* München: Beck, 2009, 841.

sondern nur den „Gasmann“. Es gibt keine Gedächtnishandlung, sondern das Abendmahl wird kannibalistisch konkret umgesetzt in der Vernichtung von Millionen, an der alle mitschuldig sind.

Bezeichnend für die Ambivalenz des Erzählers Oskar ist jedoch gerade, dass die gesellschaftliche Generalanklage angesichts der Ungeheuerlichkeit von Auschwitz, gleichzeitig Züge einer traumatisierten Inszenierung des Todes von Oskars Mutter aufweist. Durzaks Verweis auf den traumatischen Charakter des Kapitels[146] lässt sich nicht auf den geschilderten Verlust des Spielzeughändlers beziehen, sondern dieses Kapitel setzt sich aus traumatisch wiederkehrenden Bruchstücken der Vorgänge um Agnes Matzeraths Tod zusammen. In den geschilderten Toden und Begräbnissen spiegelt sich Tod und Beerdigung seiner Mutter. Nicht nur ist die männertötende Niobe eine Umkehrung von Agnes, die an der Unlösbarkeit ihrer Dreiecksbeziehung zerbricht.[147] In dem Kapitel „Karfreitagskost“, in dem Agnes’ Krise ausgelöst wird, liegen in einem Kartoffelsack, „in dem es zuckte“ (Bt 190), nicht halbtote Katzen, sondern die Aale, die sich auf Salz „totlaufen“ (Bt 194). Ab Agnes’ Beerdigung werden auch die Protagonisten des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe“ vermehrt als Oskars Bezugspersonen genannt (Bt 197, 213, insb. 224), insbesondere wird Meyns Eintritt in die SA bereits mehrfach erwähnt, auch seine vier Katzen, „deren eine Bismarck hieß“ (Bt 224). Entscheidend ist jedoch Meyns Auftreten auf Agnes’ Beerdigung. Zusammen mit Bäckermeister Scheffler weist er aus antisemitischen Gründen den Spielzeughändler Markus vom Friedhof (Bt 213). Dabei tippt Meyn dem Spielzeughändler mit einem behandschuhten Finger auf die Brust. Wenn in „Glaube Hoffnung Liebe“ nun Schugger Leo Meyn auf Herbert Truczinskis Beerdigung das Beileid und „seine weiß schimmelnden Handschuhe“ verweigert (Bt 254), entlarvt er Meyns Antisemitismus, ebenso wie die halbtoten Katzen später seine Gewalttätigkeit bezeugen. Meyns kränkendes Verhalten wird nochmals im Antippen des toten Markus durch einen SA-Mann, der eine Kasperlepuppe über die Hand gezogen hat, aufgegriffen, „aber Markus war […] nicht mehr zu kränken“ (Bt 260). Wenn Oskar im Wiedersehen mit Bebra (Bt 219) seiner Mutter ihren Selbstmord verübelt, da sie gegen die Grundsätze mütterlicher Liebe verstoßen habe: „Eine Mutter merkt alles, fühlt alles, eine Mutter verzeiht alles“, spielt dieser Satz auf 1. Kor. 13, 7 an: „Die Liebe verträgt alles, sie glaubet alles, sie hoffet alles, sie duldet alles“.

Oskars Wahl des „Hohenlieds der Liebe“ für das Pogromkapitel ist also auch eine Reaktion auf den Tod seiner Mutter. In „Glaube Hoffnung Liebe“ werden Motive der vorhergehenden vier Kapitel, Tod, Selbstmord, Begräbnis, Tierquälerei, Antisemitismus, sowie das „Hohelied der Liebe“ aufgegriffen. Wie traumatisches Material durchdringen sie den Kontext der Novem-

[146] Durzak: Es war einmal, 171.
[147] Dabei ist Niobe in der griechischen Mythologie ebenfalls eine Mutter.

berpogrome. Die gesellschaftliche Generalanklage des Kapitels ist gleichzeitig auch Ausdruck der Unfähigkeit Oskars, das eigene „Unglück“ zu verarbeiten.

Schließlich ist noch die besonders performative Qualität in Abschnitt IV zu erwähnen, der auf den ersten Blick aus der Gesamtkonzeption des Kapitels herauszufallen scheint. Wenn Oskar zu Beginn des Abschnitts wieder als Erzähler und Blechtrommler hervortritt und ankündigt, mit den Worten ‚Glaube‘, ‚Liebe‘ und ‚Hoffnung‘ umzugehen „wie ein Jongleur mit Flaschen“ ist dies ein indexikalischer Hinweis auf eine ‚Performance‘ des Blechtrommlers. Durch lexikalische wie syntagmatische Repetition findet eine semantische Auslotung der Wortfelder statt (s.o.) und werden neue inhaltliche Verknüpfungen hergestellt. Eingeworfene mündliche Phrasen, wie „glaube ich“, „sag mal“, „weiß nicht“, und der Ausruf „oh“ fallen auf. Im Gegensatz zum übrigen Kapitel wechselt das Tempus ständig zwischen dem Präteritum und dem Präsens der Einschübe. Dies verleiht der Passage einen stärkeren Eindruck von Mündlichkeit und stärkt damit die performative Anwesenheit des Erzählers.

Der abweichende, geschlossene Charakter des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe“ lässt sich also aus der Hervorhebung der transmedialen Gemeinsamkeit mit Musik ableiten. Es ist hier sehr detailliert zusammengestellt worden, wie in „Glaube Hoffnung Liebe“ Repetitivität, Simultanität und Performativität besonders herausgestellt werden. Repetitive Strukturen werden besonders betont, sowohl auf lexikalischer und syntagmatischer Ebene, aber auch auf der Ebene der Tiefenstruktur. Ihre Berücksichtigung führt zu einer schlüssigen Interpretation des Kapitels, da die repetitive Struktur auch dann noch bestehen bleibt, wenn die Handlung des Kapitels kausal nicht mehr nachvollziehbar ist, wie insbesondere für Oskars Weihnachtsmärchen der Fall ist. Die extreme Repetitivität fungiert dabei als Hinweis auf die transmediale Kategorien Simultanität und Performativität und damit auf Gegenständlichkeit und einen erweiterten Zeitraum.

4.3.3 Ein Musikmärchen zwischen Rondo und Jazz

Nachdem die transmediale Nähe des Textes zur Musik deutlich herausgestellt wurde, lässt sich nun interpretieren, ob in der Art, wie die transmediale Gemeinsamkeit mit Musik hervorgehoben wird, Entsprechungen zu musikalischen Genres angestrebt werden und was dies für die Interpretation des Textes mit sich bringt. Die Frage, welche Art von Musikstück der Blechtrommler Oskar für ein „brüllende[s], ausgehungerte[s] Orchester“ (Bt 252) geeignet sieht, ist allerdings nicht eindeutig zu beantworten. Stattdessen finden sich Parallelen zu mehreren musikalischen Genres.

Thema mit Variation und ABA-Form

Obwohl eine transmediale Struktur, wird das Thema mit Variation in erster Linie mit Musik in Verbindung gebracht. Auf ihre Bedeutung für die Handlungsstruktur ist bereits hingewiesen worden. Der wiederkehrende Verweis auf die Fuge in der Forschungsliteratur beruft sich auf den Eindruck, der durch die Verwendung der Struktur Thema mit Variationen hervorgerufen wird. Die für die Fuge ebenfalls typische Struktur, nämlich ein Thema durch unterschiedliche, gleichzeitig erklingende Stimmen zu führen, die Entsprechung in einer simultanen Perzeption der verschiedenen Handlungsstränge, erscheint jedoch im Kapitel nicht derart deutlich verankert, wie es in den folgenden Texten der Fall sein wird. Allerdings erinnert die Beobachtung, dass die repetitiven Strukturen um die wichtigsten Ereignisse des Kapitels, Katzentotschlag und Selbstmord, herum abnehmen, an ähnliche Phänomene in der polyphonen Musik, in der zentrale Stellen durch Homophonie hervorgehoben werden.[148] Auch bewirkt die Wiederkehr der Anfänge der mehrmals wiederholten Episoden in V eine perzeptuelle Mehrstimmigkeit, die an die Steigerung und Intensivierung, wie sie in Engführungen der Themeneinsätze im Schussteil einer Fuge zu finden sind

Über den generellen Eindruck eines Themas mit Variationen hinaus ist ein Bezug zur musikalischen ABA-Form festzustellen. Wenn A für die Kapitelteile steht, die die Märchenformel verwenden und B für Oskars Auslegung des Korintherbriefs (IV), bildet das Kapitel eine ABA-Struktur deutlich ab. Die Rückkehr eines unveränderten Themas A am Ende ist dabei durch die Rückkehr der Eingangssätze eindeutiger gegeben, als in narrativen Strukturen üblich.[149]

Die ständige syntagmatische Wiederholung zu Anfang eines jeden neuen Absatzes sowie ihre gehäufte Rückkehr am Ende des Kapitels ist die auffälligste Struktur des Kapitels. Der Verlauf eines Rondos, in dem das erste Thema wie ein Kehrreim wiederkehrt und in dem Anfang und Ende zusammenfallen, weist durchaus Parallelen mit der Kapitelstruktur auf. In dieser Hinsicht stimmt die Struktur des Kapitels mit dem von Grass geäußerten Hinweis auf eine „rondomässige“ Form überein. Besonders die Form des Sonatenrondos, in dem sich die ABA’-Form des Sonatenhauptsatzes und die episodische Form des Rondos in ABA C AB’A überlagern, so dass C den Charakter einer Durchführung erhält, zeigt Übereinstimmungen mit der Kapitelstruktur. Der intermediale Bezug aufs Rondo verstärkt dabei den Eindruck einer ständigen Wiederkehr gleicher Konstellationen. Auch bildet die als ‚heiter‘, teilweise sogar als oberflächlich aufgefasste Form des Rondos einen ähnlich scharfen Kontrast zum Inhalt, wie es für den vermeintlich ‚na-

[148] Burkholder: *A History of Western Music*, 227f.

[149] Dass sich jedoch in diesem Fall die Proportionen der Wiederholung unterscheiden, darauf hat schon C.S. Brown hingewiesen. Brown: Theoretische Grundlagen, 137.

iven‘ Erzählstil der Märchen gilt (und wie es bereits für den Schlager und den Musikfilm festgestellt wurde).

Die musikalische Grundform ABA betont mit ihrer Rückkehr zum Anfang einen Kreislauf, der auch eine Verbindung zum Ende des zweiten und dritten Buchs herstellt: zu den Fieberträumen des Todeskarussells Ende des zweiten Buchs (Bt 541 ff), in dem sich Oskar in seinen Fieberträumen zusammen mit 4000 ertrunkenen Kindern befindet (ausgelöst von den Schilderungen des KZ-Überlebenden Fajngold) und zu der Rolltreppe Ende des Dritten Buchs (Bt 770 ff). Dies macht nicht nur deutlich, wie auch die drei Bücher des Gesamtromans eine Anzahl wiederkehrender Themen und Motive wiederholen, in diesen Kreisläufen kündigt sich das Prinzip der Vergegenkunft bereits an.

Die Erweiterung der Perspektive in der Schilderung der Novemberpogrome auf Vergangenheit (1933) und Zukunft (1945), wird durch die expliziten Musikerwähnung des Schlagers „Es war einmal ein Musikus“ erreicht, die repetitiven Strukturen erreichen eine Aktualisierung von Ausschwitz im Kriegsalltag der (Mit)Täter. Durch intermediale Bezüge zur Musik sowie die Hervorhebung transmedialer Gemeinsamkeiten erreicht Grass die Erweiterung des narrativen Raums.

Improvisation und Jazz

Von der übergreifenden Struktur des Kapitels weicht Abschnitt IV ab. Hier findet sich Performativität besonders hervorgehoben. Der Einschub wird explizit als Vorführung des Blechtrommlers angekündigt, als ein Kunststück, wie sein Vergleich mit „Jonglieren“ nahelegt. Oskar setzt die Schlagworte des missionierenden Transparents mit seiner Umgebung und den jüngsten Ereignissen in Beziehung, der Bezugsrahmen des Kapitels wird gerade in diesem Abschnitt erweitert. Insofern weist dieser Abschnitt durchaus Parallelen zur Improvisation der Musik auf, besonders der motivischen Improvisation, in der neues Material durch die Durchführung einer fragmentarischen Idee entsteht.[150]

Improvisation ist Teil jeder Musikkultur, doch die Improvisation eines Schlagzeugers, die Oskar in diesem Kapitel ankündigt, ist eher in der Jazzmusik zu Hause. In der Jazzband spiegelt sich die Ankündigung eines „brüllenden Orchesters“. Die für die Passage aufgezählten Charakteristika stimmen darüber hinaus mit den Techniken überein, wie sie Emily Petermann für sogenannte Jazzromane feststellt: Imitation von Mündlichkeit, Zeitenwechsel (zwischen Präsens und Präteritum), insbesondere jedoch die Unterbrechung der Narration durch neues Material, das spielerisch wie im-

[150] Bruno Nettl: Improvisation III. Jazz. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Eingesehen am 23.11. 2011.

provisierend ausgelotet wird.[151] Über diese strukturellen Parallelen hinaus werden Instrumente und Repertoire des Jazz im Roman erwähnt, weiterhin verweist Oskars Ankündigung, mit Wörtern wie mit Flaschen jonglieren zu wollen, auf Bebras Glanznummer, „Jimmy the Tiger“ auf Flaschen gespielt, hin. Auch das Jazzinstrumentalstück baut auf Wiederholung und Improvisation auf, ihm liegt ebenfalls das Prinzip Thema mit Variationen zu Grunde. Zudem kann das wiederkehrende Thema, der „Chorus“ des Jazz, zuweilen bereits aus einem existierenden Musikstück stammen, ähnlich wie das Kapitel den Tango „Es war einmal ein Musikus“ zitiert. Die thematische Verknüpfung zwischen wiederkehrender syntagmatischer Repetition zu Beginn eines jeden Abschnitts mit der variierten Weiterführung entspricht eher dem Aufbau des frühen New Orleans Jazz als dem Wechsel im Rondo zwischen Hauptsatz A und den Episoden. Oskars Jazzband, die *Rhine River Three* spielt Dixieland, das sich aus dem New Orleans Jazz entwickelt hat. Bei ihren Proben am Rheinufer spielen sie „Mississippimusik“ (Bt 684) oder „Rag-time“ (Bt 685), ihr Repertoire umfasst „Tigerrag“ „High Society“ (Bt 686), Klassiker des New Orleans Jazz. Folglich fügen sich viele strukturelle Merkmale des Kapitels vor dem Hintergrund einer vom New Orleans Jazz inspirierten Form zu größerer Schlüssigkeit zusammen: Der Rückgriff auf einen Vorkriegsschlager steht nicht mehr im Gegensatz zu einer ansonsten klassischen Rondoform, auch wird Abschnitt IV mit seinem assoziativen Charakter als ein improvisatorisches Solo des Blechtrommlers verständlich.

Die transmedialen Parallelen zur Musik sind in einem Text stets von so grundlegender Natur, dass sie stets auf mehrere, auch sehr unterschiedliche musikalische Genres verweisen können, die sich jedoch weniger widersprechen sondern ergänzen. Der Tangoschlager „Es war einmal ein Musikus“ thematisiert in gegenständlicher Weise das geschilderte Miteinander von Musik und Gewalt, während die von Grass verwendete Rondometapher den Zweck hat, den Gedanken der ständigen Rückkehr zum Anfang zu verstärken, die den linearen Fortlauf des Kapitels hindert und das Gefühl eines Kreislaufs schafft. Gleichzeitig erinnern Parallelen zum Jazzstück an die musikalischen Voraussetzungen des Erzählers und Jazzmusikers Oskar.

Musik als akausales Ordnungsschema

Ein Ziel der musikalischen Bezüge ist für Grass die Etablierung von Gleichzeitigkeit, eines räumlichen Erzählens, das in späteren Romanen noch deutlicher hervortreten wird. Der intermediale Bezug zur Musik dient somit dem Ziel einer Annäherung an musikalische Vielstimmigkeit, an den Klangraum der Musik, der wiederum für das eigene Erzählen nutzbar gemacht wird.

Insbesondere die exzessive Repetitivität stellt nicht nur eine transmediale Parallele zur Musik dar, gleichzeitig bewirkt sie eine Schwächung der kausa-

[151] Emily Petermann: Jazz Novels and the Textualization of Musical Performance. In: Bernhart (Hg): *Essays on Performance and on Surveying the Field*, 215.

len Verbindungsstrukturen, die angesichts des dichten repetitiven Beziehungsnetzes zweitrangig wirken. Allein die Struktur des Kapitels verhindert die Annahme, dass mit diesem Kapitel Musiker Meyns Handeln erklärt und damit entschuldigt werden soll. Vielmehr erscheint die kausale individuelle Entschuldigung unhaltbar. Die Struktur entlarvt, dass die persönliche Entschuldigung für das eigene Handeln an den katastrophalen Konsequenzen nichts ändern kann.

Die intermedialen Bezüge zur Musik in diesem Kapitel dienen somit der Etablierung einer Alternative zu kausalen Strukturen der Narration. In der Forschung ist bereits mehrfach erwähnt worden, dass in „Glaube Hoffnung Liebe" die Auseinandersetzung mit der Pogromnacht nicht durch „eine rationale Rekonstruktion der Kausalitäten"[152] geschieht, sondern auf eine Weise, die in der Verweigerung von Linearität als alogisch aufzufassen ist. Just sieht im diesem Kapitel eine Steigerung assoziativer Verknüpfung, die in Grass' Texten die Kausalitäten ersetzt. An deren Stelle tritt jedoch nicht Planlosigkeit, wie es in Justs Formulierung „alogische[s] Umkreisen"[153] anklingt. „Die Kausalität des Geschehens, das sich entwickelt", schreibt Durzak, „wird nicht analytisch erhellt, sondern durch Wiederholung und Variation immer stärker intensiviert".[154] Weyer wie Zimmermann weisen darauf hin, was die Form des Kapitels leistet, nämlich: „grundverschieden erscheinende Motive nebeneinanderzusetzen"[155]: „Was zuvor als ungeordnetes Nebeneinander erschien, zeigt jetzt seinen tieferen Sinn".[156] Kausalität und Chronologie werden durch die musikalischen Bezüge nicht völlig außer Kraft gesetzt, aber sie hinterfragen Kausalität als Erklärungsmuster. Nicht die kausale Verknüpfung bleibt haften, sondern das schockierende Nebeneinander von Glaube und Gewalt. Die akausale Zusammenstellung des Materials in einer nicht kausalen Weise hängt also auch mit Grass' erklärter Überzeugung zur Skepsis zusammen.

Das Kapitel setzt die Ereignisse nicht durch ihre kausale Herleitung in Beziehung, sondern strukturiert sie in einem gemeinsamen Rahmen als Wiederholung und Kontrast. Für seine wiederholte Durchführung in Repetition und Kontrast wird der intermediale Bezug zu musikalischen repetitiven Strukturen als Interpretationsfolie genutzt. Deshalb verweist der Text auf musikalische Formen, nutzt die aus der Musik bekannte Form eines Themas mit Variationen, um die im Text vorhandenen Strukturen vor diesem Hintergrund leichter als anti-kausal interpretieren zu können.

---

[152] Durzak: Es war einmal, 171.
[153] Just: Darstellung und Appell, 181.
[154] Durzak: Es war einmal, 172.
[155] Weyer: *Günter Grass und die Musik,* 248.
[156] Zimmermann: Spielzeughändler Markus, 298.

Musik und Gewalt

Die Unterwanderung kausaler Strukturen ist ein Grund für das wiederholte Auftauchen intermedialer Bezüge zur Musik in der Schilderung von Gewalt und Krieg. Musikalisch konnotierte, repetitive Strukturen bilden eine Formvorlage, um Unfassbares zu schildern, darzustellen ohne in zu kurz greifende kausale Erklärungsmuster zu geraten. Der Rückgriff auf musikalische Strukturen in der Schilderung von Krieg und Gewalt ist dabei ein wiederkehrendes Merkmal, besonders in der literarischen Schilderung des Nationalsozialismus.[157] *Die Blechtrommel* und das Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe" gehören deshalb ebenso in diesen Kontext wie Thomas Manns *Doktor Faustus* und Celans „Todesfuge". Mit beiden Texten setzt sich *Die Blechtrommel* intertextuell auseinander. Gleichzeitig inszeniert der Bezug auf musikalische Strukturen die Nähe der Musik zur ideologischen Gewalt. Die leichte Vereinnahmbarkeit der Musik, ihre Vereinbarkeit mit Gewalt, wird paradigmatisch in Meyns „Bekehrung" vom Musiker zum SA-Mann geschildert. Das Wegschauen der Bevölkerungsmehrheit wird durch die unterschiedlichen Methoden des Verdeckens sowie durch die Polysemie inszeniert. In der *Blechtrommel* und in „Glaube Hoffnung Liebe" wird also die Manipulation der Musik durch die Nationalsozialisten gestaltet.

In der Auseinandersetzung mit der Shoah greift Grass wiederholt auf intermediale Bezüge zur Musik zurück. Die eingehende Analyse von „Glaube Hoffnung Liebe" eröffnet auch eine neue Perspektiven auf das oft kritisierte „Schlußmärchen" in *Hundejahre* (Hj 389–466)[158], da beide Kapitel inhaltlich wie strukturelle eng miteinander verwandt sind.

4.4 Das „Schlußmärchen" in *Hundejahre* (1963)

Im zweiten Buch der *Hundejahre* werden die Liebesbriefe Harry Liebenaus an seine Cousine Tulla von einem „Schlußmärchen" abgelöst. Auch Harrys Briefanrede wird von der Märchenformel „Es war einmal" abgelöst. Zwar weist das „Schlußmärchen" seines größeren Umfangs wegen nicht dieselbe repetitive Dichte auf wie „Glaube Hoffnung Liebe", es lassen sich doch verschiedene Parallelen zum *Blechtrommel*-Kapitel feststellen. Auch das „Schlußmärchen" gliedert sich in 24 Abschnitte unterschiedlicher Länge, die

[157] Ein Kontext der in der Verwendung von Musik in Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr präsent ist. Huber: *Text und Musik*, 119.

[158] Jens spricht von den „Albernheiten der Heidegger-Parodie". Walter Jens: Das Pandämonium des Günter Grass. In: *Die Zeit* 36/1963, 17f. Kaiser sieht die „heftige Anti-Heidegger-Attitüde […] kabarettistisch missglückt". Joachim Kaiser: Walter Materns Hundejahre. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21./22.09.1963, 74. Aber auch Durzak bezeichnet es beispielsweise noch als „aufgeschwemmt". Durzak: Es war einmal, 175.

Märchenformel selbst erscheint 32 Mal.[159] Erneut wird die Einleitungsformel syntagmatisch mit gewissen paradigmatischen Ersetzungen wiederholt, deren Variationsbreite jedoch noch deutlicher als im *Blechtrommel*-Kapitel zeigt, dass die Subjekte des Einleitungssatzes nicht als musikalisches Thema oder Motiv gedacht sein können. Das „Schlußmärchen" ist ebenfalls ein Anti-Märchen, das jegliche Sinngebung verweigert, das seine Bestandteile „aufgelöst, […] unverbunden und zufällig nebeneinandertreten läßt", es zeigt dabei die gleiche Verweigerung eines „kausalen Ordnungsschemas", die Durzak von daher als „kontrapunktische Bildbezüge" beschreibt.[160] Die Märchenformel etabliert dabei erneut einen Rahmen der Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit, der sich jedoch mit der Handlung, der Geschichte des Endkriegs, bewusst reibt. Wieder wird das Kriegsgeschehen, diesmal der Zusammenbruch des Dritten Reiches, mit dem parallelen Geschehen der Menschenvernichtung der Shoah verknüpft.

Die als (Schluss-)Märchen stilisierte Schilderung des Endkrieges entspricht der von den Nationalsozialisten tatsächlich vollzogenen mythischen Verbrämung des Endkrieges als schicksalhafte Götterdämmerung. Der Bezug zur Musik im „Schlußmärchen" ist deshalb, wie in *Hundejahre* insgesamt, von der Auseinandersetzung mit Wagner geprägt, von seiner Idee des Gesamtkunstwerks, sowie von Wagners Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten. In der Handlung des Romans finden sich viele Parallelen zu Wagners *Ring*: Aus dem Rhein wird die Weichsel; der sich über vier Kapitel hinziehende Sonnenuntergang (Hj 7–19) entspricht der „unendlichen Dämmerung",[161] der Ring, den Siegfried nicht in den Rhein werfen möchte, findet sich in dem mehrfach von Walter Matern fortgeschleuderten Taschenmesser wieder, auch Blutsbrüderschaft und ihr Verrat finden ihre Entsprechung, Amsels Knabensopran erscheint als eine Anspielung auf den Heldentenor Siegfried.[162] Auch beginnen die drei Erzähler des Grassromans wie die drei Nornen im Wechselgespräch.[163] Weiterhin tauchen besonders ostentativ kurze und prägnante Leitmotive auf, wie der Schimpfruf „Itzig" und seine Verkehrung in „Nazi", Tullas Namensvarianten „Thula Duller Tul" oder der

---

[159] Die 32 interpretiert Harscheidt als „Leit- und Leidzahl" des Romans. Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 343–347. Weyer interpretiert die 24 im Zeitalter der digitalen Zeitmessung, als Zahl mathematischer Vollkommenheit. Wie J. S. Bachs *Wohltemperierten Klavier* alle auf dem Klavier spielbaren 24 Tonarten präsentiert, sieht Weyer in den 24 Abschnitten „alle Stimmungen" abgedeckt. Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 253f. Harscheidt sieht die 24 skeptischer, als eine Verdoppelung der in seiner Interpretation „obskuren" 12. Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 336f.

[160] Durzak: Es war einmal, 173. Durzak sieht die Märchenform als Ursache des „erzählerische[n] Säurebad[s]". Die Unterminierung kausaler Strukturen, auf die Durzak abzielt, ist m. E. eher als Ergebnis der Stärkung repetitiver Techniken zu sehen.

[161] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 32.

[162] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 34.

[163] "Just as Wagner evolves his mythic world out of chords, Grass […] starts his huge fiction by playing with grammar". Cicora: Music, Myth and Metaphysic, 58.

Hundestammbaum „Perkun zeugte Senta; und Senta warf Harras; und Harras zeugte Prinz“ (Hj 465).[164]

Die Handlung des „Schlußmärchens“ zerfällt in drei Teile: Teil I (1–10) schildert Harrys Zeit als Luftwaffenhelfer, die sich hauptsächlich um die sexuelle Eroberung Tullas und die Vernichtung von Ratten und Krähen in den Baracken der Flakbatterie dreht. Über der Batterie liegt ein Gestank, der von dem anfangs nicht näher beschriebenen Knochenberg einer Seifenfabrik herrührt, was alle Beteiligten (bis auf Tulla) zu ignorieren oder in einer „philosophische Gymnasiastensprache“ (Hj 391) auf dem Substrat heideggerscher Terminologie zu überdecken versuchen. Doch der Geruch lässt sich nicht abschütteln. Er ist hartnäckig wie die Rattenplage, die die Batterie heimsucht, allgegenwärtig, wie der Gasgeruch in „Glaube Hoffnung Liebe“. Zusammen mit dem Rattenmassaker im Waschraum schafft der Knochenberg deutliche Bezüge zum Massenmord in den Vernichtungslagern.

Auch Teil II (11–21) ist von Tod und Vernichtung geprägt: Tullas Schwangerschaft endet in einer Fehlgeburt (13). Jennys Ballettkarriere wird bei einem Bombenangriff durch einen fallenden Dachbalken, der ihr die Zehen zerquetscht, beendet (18). Dazwischen nimmt die Zertrümmerung von Harras’ leerer Hundehütte durch den Tischlermeister (16) vorweg, was im letzten Teil des „Schlußmärchens“ geschildert wird: der Zusammenbruch des Dritten Reiches. In Teil III (22–24) verlässt Harry Liebenau als Panzergrenadier Danzig. Der Zusammenbruch der Fronten mischt sich mit einer absurden, heideggerisch verbrämten Hundesuche nach dem entlaufenen Führerhund Prinz. Das „Schlußmärchen“ erscheint somit als eine Geschichte der Vernichtung und Zertrümmerung.

4.4.1 Explizite Musikerwähnungen – *Götterdämmerung* als ‚Schlussmärchen‘

Musikerwähnungen in *Hundejahre* sind durch Jennys Ballettkarriere (Hj 433–442) mit dem Musiktheater verknüpft. Überhaupt scheint das Ballett als Musiktheater stets auch Wagners *Ring* zu aktualisieren, worauf Jennys aus der Zigeunersprache entlehnter Künstlername *Angustri*, jenisch für ‚Ring‘, ‚Armreif‘ anspielen mag.[165]

Musik wird nicht nur als Teil eines größeren Kunstwerks thematisiert, es finden sich erneut Verschiebungen in den intermedialen Bezügen; akustische Geräusche werden durch bildkünstlerische intermediale Bezüge beschrieben: „Die Stille wurde um ihrer selbst willen mit Geräuschen schraffiert“ (Hj

[164] Auch diese Leitmotive haben vergegenwärtigende Funktion. Vergangenheit und Zukunft werden durch diese Technik im Verlauf der Handlung in Erinnerung gerufen und präsent gehalten. Cicora: Music, Myth and Metaphysic, 54.

[165] Das Jenische ist ein dem Rotwelsch zugeordneter Soziolekt, im Roman als „Zigeunersprache“ bezeichnet (Hj 359). Lützenharder Wörterbuch jenisch-deutsch. Auf: *luetzenhardt.de*. Eingesehen am 23.11.2011.

405), oder „Noch immer setzte entferntes Übungsschießen spitze Bleistiftpunkte auf nahes Papier“ (Hj 419). Dies hebt den Aspekt eines synästhetischen Gesamtkunstwerkes hervor. In evokativen Musikerwähnungen werden alltägliche Geräusche als Musik bezeichnet, etwa das Rascheln des Strandhafers als „anschmiegsam musikalisch“ (Hj 393). In der Formulierung „hochmusikalische Lattenzäune“ (Hj 464f) klingt das Geräusch an, dass ein an einem Lattenzaun entlanggezogener Stock erzeugt. Die Schilderung des Endkrieges in Teil III wird ausdrücklich mit einer Schallplatte von Wagners *Götterdämmerung* akustisch unterlegt (Hj 430, 461).

Insbesondere wird Musik in der Schilderung der tödlichen Höhepunkte, wie etwa des Rattenmassakers, explizit erwähnt. Harry Liebenau lockt gemeinsam mit anderen Luftwaffenhelfern Ratten in einen Waschraum, um sie dort leichter erschlagen zu können. Statt der Flöte des Rattenfängers („kein Flötenton lockte“, Hj 395) dienen Essensreste als Köder. Das laufende Radio in der Offiziersbaracke und die „ontischen Stimmen der Schiffe“ (ebd.) bilden einen akustischen Hintergrund zur folgenden Beschreibung:

> Denn drinnen hob an eigene *Musik*. Nicht mehr *gleichgestimmte*, sondern *Sprünge über Oktaven*: graupen*schrill*, kohlrabiweich knöchern *blechern gezupft* nasal uneigentlich. Und eingeübt plötzlich ereignete sich Beleuchtung: Linkshändig teilen fünf Stabtaschenlampen das Dunkel. *Zwei Seufzer lang Stille*. Jetzt bäumt es sich bleigrau im Licht, rutscht bäuchlings auf blechbeschlagenen Abwaschrinnen, klatscht halbpfündig auf den Fliesenbelag, drängelt vor Abflüssen, wergverstopft, will den Betonsockel hoch und das braune Holz fassen. […] Werden geheftet, zwei mit dem gleichen Haken: Sein bei – Mitsein mit. Werden im Sprung: *Musik*! Und dieses *Liedchen* seit Noahs Zeiten. (Hj 395f, Hervorh. B.S.)

Das Massaker im Waschraum zeiht eine deutliche Parallele zum Morden in den als Duschräumen getarnten Gaskammern der Vernichtungslager. Darüber hinaus wird das Rattenmassaker wie ein Musikstück, als reproduzierende Musikerwähnung, geschildert: „Musik!“ wird stellvertretend für die Todesschreie sterbender Ratten verwendet, die abschließend als „Liedchen“ bezeichnet werden. Die Rattenschreie werden in ein Notationssystem eingeordnet („Sprünge über Oktaven“). Der Einschub „zwei Seufzer lang Stille“ wirkt wie eine durch Taktstriche und Notenwerte definierte Pause. „Beleuchtung“ verweist auf die Bühne des Theaters. Wie die heideggersche Terminologie des Kapitels[166] verdeckt hier Musik die Brutalität des Geschehens. Als Bühnengeschehen wird das Erzählte damit bewusst verfremdet. Gleichzeitig

[166] Im Rahmen dieses kurzen Kapitels wird, was die Heideggerparodie betrifft, lediglich die Parallele zur biblischen Sprache in „Glaube Hoffnung Liebe“ hervorgehoben. Eine ausführlichere Aufarbeitung des Verhältnisses von Grass zu Heideggers Philosophie findet sich u. a. bei Franz Kaspar Krönig und Anselm Weyer: Ein schwerer Brocken. Das „Ärgernis Heidegger“ bei Günter Grass. In: Honsza und Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, 131–151. Zu den Originalen der teils verfremdeten Heideggerzitate siehe Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 189f, sowie WA III 909–913.

geschieht das Rattenmassaker in einem Bühnenraum, der später zur beinahe tödlichen Falle für Jenny wird.

4.4.2 Transmediale Parallelen zur Musik

Wie „Glaube Hoffnung Liebe“ nutzt auch das „Schlußmärchen“ als Handlungsstruktur das Thema mit Variation, jedoch werden andere literarische Techniken als in dem *Blechtrommel*-Kapitel verwendet, um die transmediale Gemeinsamkeit mit Musik zu stärken.

Lexikalische und syntagmatische Repetition

Repetitive Rhythmen sind in „Schlußmärchen“ nicht derart auffällig wie in der *Blechtrommel*, schließlich ist der Erzähler Harry Libenau auch kein Trommler, sondern hegt literarische Ambitionen. Lexikalische Repetitivität findet sich in kurzen, charakteristischen Phrasen, die auch im gesamten Roman zu finden sind. Als Leitmotive sind sie mit bestimmten Personen, Ereignissen, Objekten verknüpft, kehren fast unverändert wieder, rufen stets ihren ursprünglichen Kontext mit auf, und kehren im „Schlußmärchen“ gedrängt wieder. Dazu gehört der Hundestammbaum: „Perkun zeugte Senta; und Senta warf Harras; und Harras zeugte Prinz“ (Hj 465) der allein im „Schlußmärchen“ noch weitere drei Mal erscheint (Hj 412, 423, 426), die altpruzzischen Gottheiten „Potrimpos, Pikollos, Perkunos“ (Hj 438), Tullas Namensvarianten „Duller Duller, Tulla. Dul Dul, Tulla. Tulla Tulla, Dul“ (Hj 446) sowie Harrys Feststellung: „Nichts ist rein.“ (Hj 388f, 401, 407).

Auffällig sind auch ikonische Diagramme des Echos, wie Harrys panischer Ausruf, als er im Waschraum auf die Ratten fällt: „Ich bin gebissen worden. Gebissen worden. Bissen worden.“ (Hj 397) Dieselbe Struktur findet sich bei „wiederholter Führeranfrage: ‚Wo sind die Spitzen von Wenck? Wo Spitzen von Wenck? Wo Wenck?’“ (Hj 458). Auch wenn Soldat Harry ein Mädchen namens Ulla trifft, das ihm die Socken stopft, ist der Name ein Echo Tullas. Das Leitmotiv „Dul Dul Tulla“ wird auch als akustisches Diagramm des Zugratterns (Hj 446) verwendet.

Der wiederkehrende Rhythmus syntagmatischer Repetition findet sich in *Hundejahre* eher in ausgeprägt lyrischen Passagen, die in der Erzählfiktion auf Harry Liebenaus literarische Ambitionen zurückzuführen sind. Schon der erste Abschnitt des „Schlußmärchens“ endet in einem jambischen Versmaß, „dem zum Gedicht nur das gattungsgemäße Druckbild fehlt“ (WA III 909):

> Und die Knochen, weiße Berge, die geschichtet wurden neulich, wüchsen reinlich ohne Krähen: Pyramidenherrlichkeit. Doch die Krähen, die nicht rein sind, knarrten ungeölt schon gestern: Nichts ist rein, kein Kreis, kein Knochen. Und die Berge, hergestellte, um die Reinlichkeit zu türmen, werden schmelzen kochen sieden, damit Seife, rein und billig; doch selbst Seife wäscht nicht rein. (Hj 389)

Der Knochenberg wird zur „Pyramidenherrlichkeit“ stilisiert. Lyrik im regelmäßigen Vermaß verdeckt hier einen verschwiegenen Inhalt. Denn in dieser Passage findet sich die einzige Erwähnung innerhalb des „Schlußmärchens“, die nahelegt, dass die – wie Tulla später zeigt – menschlichen Knochen zum Seifesieden verwendet werden, jedoch immer noch verdeckt in Aposiopese, denn das entscheidende Verb wird ausgelassen. Eine solche Seife kann nicht rein waschen, sondern lediglich, wie bereits das Kochgas in „Glaube Hoffnung Liebe“, alle mit dem Verbrechen, aus dem es seine Rohstoffe bezieht, infizieren.[167]

Ein zweites Beispiel für diese Strukturierung ist der Nachruf des Erzählers Harry für die bei einem Bombenangriff verletzte Jenny, die nach einer Zehenamputation nie wieder tanzen können wird. Auch hier bleibt die rhythmische Repetition im Rahmen literarisch etablierter Form, die hier in ihrer Feierlichkeit an eine Ode erinnert. Aber wie die Musikbezüge in der Schilderung des Rattenmassakers, wird hier erneut Form verwendet, um Jennys Schmerz und Katastrophe ästhetisch zu überhöhen und damit zu verdecken, die Verknüpfung von Tod und Kunst spitzt sich auch hier gegen Ende der Passage zu:

> […] Vergiß, diesen Schmerz lang, deine Millionen Pawlowa. Spucke n[o]ch einmal dein Blut auf die Tasten, kerzenbelichtet, Chopin. Wendet euch ab, Bellastiga und Archisposa. Einmal noch schwelge der sterbende Schwan. Nun lege dich zu ihr Petruska. Die letzte Position. Grand-plié. (Hj 442)

Nicht nur Musik, sondern ästhetische Form generell, erscheint im „Schlußmärchen“ äußerst ambivalent. Der Zusammenhang von Musik und klassischer Form mit Gewalt und Tod wird hier nicht erst hergestellt, statt dessen wird die Ästhetisierung von Schmerz und Tod in der Kunst selbst hervorgehoben, die Schmerzen der Spitzentänzerin, der Tuberkulosetod Chopins oder Pawlowas berühmtes Solo „Der sterbende Schwan“.

Motivische Repetition

Wie bereits in „Glaube Liebe Hoffnung“, lässt sich auch in der Tiefenstruktur des Schlussmärchens ein Beziehungsbündel aus paradox miteinander

---

[167] Auch wenn sich Seifenherstellung im Anatomischen Institut in Danzig aus Leichen aus dem KZ als Legende erwiesen hat, fungiert sie in „Schlussmärchen“ als Bild für die Verknüpfung von Schuld und Reinheit, die offensichtlich genau aufgrund ihrer Suggestionskraft solche Verbreitung gefunden hat, vermutet Joachim Neander: „Die von Moishe Postone als das *Prinzip Auschwitz* formulierte ‚Vernichtung des Werts‘ unter Abschöpfung der ‚letzten Reste des konkreten gegenständlichen »Gebrauchswerts«‘ findet in der Seifenlegende als Transsubstanziation statt“. Joachim Neader: „Seife aus Judenfett“ – Zur Wirkungsgeschichte einer *Urban Legend*. Vortrag auf der 28. Konferenz der German Studies Association, Washington D.C., Oktober 2004; Joachim Neander: The Danzig Soap Case. Facts and Legends around „Professor Spanner“ and the Danzig Anatomic Institute 1944–1945. In: *German Studies Review* 29, 1/2006, 63–83.

verknüpften Grundoppositionen herausarbeiten, das sich wie folgt zusammenfassen lässt:

Schuld : Reinheit
Unschuld : Unreinheit

Diese paradoxe Wechselbeziehung wird bereits im ersten Abschnitt des Schlussmärchens angesprochen:

> Es war einmal ein Mädchen,
> das hieß Tulla, und hatte eine reine Kinderstirn. Aber nichts ist rein. Auch der Schnee ist nicht rein. Keine Jungfrau ist rein. Selbst das Schwein ist nicht rein. Der Teufel nie ganz rein. Kein Tönchen steigt rein. Jede Geige weiß es. Jeder Stern klirrt es. Jedes Messer schält es: Auch die Kartoffel ist nicht rein: Sie hat Augen, die müssen gestochen werden. (Hj 388f)

Besonders auffällig ist die beinahe mantrahafte lexikalische Repetition des Wortes „rein" (32 Mal auf etwa einer Seite)[168] doch inhaltlich geht es um seine Negation: „Aber nichts ist rein". Die Reinheit der Form, die Erzähler Liebenau inhaltlich negiert, führt er im Anschluss an diesen Absatz aus, denn es folgt die erste prosalyrische Passage (s.o.), in der Harry sich den Knochenberg zur „Pyramidenherrlichkeit" umdichtet und damit an seiner Verdrängung mit schuldig wird.

Bereits hier eröffnet sich zum ersten Mal die ungeheuerliche Diskrepanz, die immer wieder in dem Kapitel wiederkehrt: Reinheit als Ideal transportiert Gewalt, Tod, Mord. Es mag dieser bewusste Kontrast von klassischer Form und eigentlich unsagbarem Inhalt sein, die Ungeheuerlichkeit des Nebeneinander und der engen Verknüpfung von Kunst und Tod, die auch in Celans „Todesfuge" seinen Ausdruck findet, die Grass den Einfluss Celans auf diese Passage betonen lässt (EuR III 249).

In allen 24 Abschnitten lassen sich Variationen der paradoxalen Oppositionsbeziehung *Schuld: Unschuld :: Reinheit: Unreinheit* finden. Schuld und Reinheit sowie ihre Negationen werden in jedem der Abschnitte thematisiert und werden jedes Mal auf konträre Weise verknüpft. Denn die besondere Spannung dieser Grundopposition liegt in dem Paradox, da die parallel gebildeten Antonyme (Unreinheit, Unschuld), sowie ihre beiden Stammworte „rein" und „Schuld", auf der semantischen Ebene einen Gegensatz darstellen. So wird (Haut-)Unreinheit mit (kindlicher) Unschuld[169] in der Beschreibung Tullas verknüpft: „Ruhig trug sie ihre Pickel, da die Stirn kindlich ausladend blieb, vor sich her" (Hj 390). Reinheit dagegen wird mit Schuld verknüpft: Der Waschraum wird zum Ort des Massakers. Der tadellose Stamm-

[168] Vgl. Fussnote 159.
[169] Dabei steht diese Beschreibung in paradoxaler Beziehung zu Tullas Bestreben, möglichst schnell ihre sexuelle Unschuld zu verlieren.

baum des Schäferhundes Prinz prädestiniert ihn zum Führerhund. Die Reinheit der Geometrie führt zu einer Abstraktion, die tödlich erscheint. Selten erscheint Reinheit so „unschuldig“ eindeutig, wie in Tischlermeister Liebenaus Fußbad nach einem anstrengenden Tag. Doch seine „geschwollenen Füße“ (Hj 412) nehmen bereits Jennys „anschwellende“ verletzte Füße (Hj 441) vorweg.

Es bleibt, so Neuhaus, als Ausweg lediglich die Akzeptanz des Unreinen, die Akzeptanz der gefallenen Schöpfung.[170] Tulla, die sich um ihre unreine Haut nicht kümmert, hat auch keine Scheu, den Knochenberg beim Namen zu nennen. Sie wird jedoch durchgehend als unrein präsentiert (Pickel, verlorene Unschuld, Fehlgeburt), so dass sie selbst in der Forschungsliteratur unreflektiert dämonisiert wird.[171]

Die brutalsten Bilder der Verknüpfung von Reinheit und Vernichtung sind das Rattenmassaker im Waschraum der Flakbatterie sowie der Knochenberg der Seifensiederei. Wie im *Blechtrommel*-Kapitel erscheint der Totschlag von Tieren stellvertretend für den Massenmord in den Konzentrationslagern. Die Parallele zu den als Duschräumen getarnten Gaskammern in Auschwitz ist offensichtlich. In „Glaube Hoffnung Liebe“ erscheint Essen untrennbar mit Tod verknüpft, das „Schlußmärchen“ betont ähnlich eindringlich, dass Reinheit die Vernichtung (die Beseitigung von Schmutz) geradezu miteinschließt. Von daher wird auch immer wieder die Vernichtung von als Ungeziefer empfundenen Tiere wie Ratten und Krähen, Fliegen (Hj 424) und Läuse (Hj 410, 447) aber auch der beinahe unanständig fruchtbaren Strandhasen, erwähnt. Im Umkehrschluss bringt Vernichtung Reinheit und vollendete Form mit sich. Tullas Fehlgeburt verwandelt die werdende Mutter in ein Mädchen zurück (Hj 428). Der Balken, der Jennys Zehen zerschmettert, verleiht ihr durch das Anschwellen den hohen Spann, der ihr zur Perfektion bislang gefehlt hat (Hj 441).

Im Spannungsfeld zwischen Reinheit und Schuld spielt der Knochenberg eine besonders wichtige Rolle. Er ist nicht rein, Überreste von Fleisch und Haaren lassen ihn mit einem „beweglichen Krähenbelag“ bedeckt sein (Hj 400). Er ist ein unreines Gegenstück des biblischen Golgatha, der „Schädelstätte“, der im Christentum durch den Opfertod Christi zum Zeichen der Erlösung geworden ist. Ähnlich wie Glaube, Hoffnung und Liebe im gleichnamigen Kapitel fehlt dem Knochenberg in „Schlußmärchen“ die Transzen-

---

[170] Neuhaus: *Günter Grass*, 99.

[171] Volker Neuhaus: Belle Tulla sans merci. In: *arcadia* 5/1970, 278–295. Tullas Dämonisierung erfolgt jedoch durch unzuverlässige Erzähler, die einerseits ihre pubertäre Wahrnehmung schildern und andererseits auf diese Weise von eigenem Fehlverhalten ablenken (vgl. z. B. die Verhaftung von Studienrat Brunies Hj 364–368; Schirrmacher: Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers, 122f.). Auch Dieter Stolz weist darauf hin, wie die Schilderung Tullas durch die Erzähler eigentlich hinterfragt werden sollte. Stolz: *Im Krebsgang* oder Das vergessene Gesicht der Geschichte, 24. Zur Schilderung Tullas als einer Feminisierung des Todes und Dämonisierung des Anderen siehe Krimmer: „Ein Volk von Opfern?“, 272–290.

denz, so sehr sich Matern, Störtebecker und Harry auch darum bemühen, den Berg zu einer „Opferstätte“ umzudeuten und „einen aus menschlichen Knochen erstellten Berg mit mittelalterlichen Allegorien zuzuschütten“ (Hj 409). Der Knochenberg hat kein Erlösungspotential, in ihm ist der Tod lediglich grauenvoll, sinnlos, nicht der Tod eines einzelnen, sondern ein gehäuftes Massengrab. Wenn Harry eingangs Tulla, Matern und Störtebecker gegen den Abendhimmel wie einen Kalvarienberg[172] schildert (Hj 393) ist dies wiederum eine Umkehrung des Knochenbergs. Auch die Fehlgeburt der unreinen Jungfrau Tulla ist mit dem Knochenbergmotiv in Inversion verknüpft, hier wird nicht der Tod, sondern die Geburt des Erlösers negiert, der winzige Fötus wird in einem Loch verscharrt – eine horizontale Inversion zum Knochenbergs, der als die an das Tageslicht gebrachte Umkehrung aller Massengräber des Weltkriegs erscheint. („Knochengräber und Massengräber“ Hj 466).

Simultanität und Performativität

Simultanität wird in der Bildung polysemer Beziehungen erreicht. Dabei geht es weniger um die Ausnutzung bereits existenter Ambiguitäten. Wie der christliche Sprachgebrauch in „Glaube Hoffnung Liebe“ in der Verdeckung der Gewalt textintern polyseme Qualitäten erhält, so verdeckt hier der Heideggerjargon das Ungeheuerliche, Tod und Gewalt. Störtebeckers Umschreibung des Knochenbergs: „Hier ist Sein in Unverborgenheit angekommen“ (Hj 403) und Harry Liebenaus Umschreibung des toten Fötus: „Das Gründen als Stiften“ (Hj 420) sind sprechende Beispiele. Der heideggersche Sprachstil als Verharmlosung der Grausamkeit wird in Teil III zu absoluter und absurder Unverständlichkeit gesteigert.

Musik erscheint in „Schlußmärchen“ im Kontext des multimedialen Musiktheaters, des Balletts. Stärker als in „Glaube Hoffnung Liebe“ liegt der argumentative Schwerpunkt in den Musikerwähnungen als Beispiel für klassische Form an sich. Das Ideal klassischer Form im Allgemeinen verdeckt Gewalt und bietet zugleich eine Struktur an, in der dieses Verhältnis performativ inszeniert werden kann. Diese Beziehung wird auch darin deutlich, wie Ballett zwar einerseits als körperliche performative Umsetzung von Musik erscheint, die in ihrer Idealvorstellung sich jedoch als Gewalt gegen den Körper richtet, ihn schlimmstenfalls zerstört.

Die Einleitungsformel des Märchens weist erneut auf erhöhte Repetitivität auch auf anderen Ebenen hin. In der Tiefenstruktur findet sich erneut ein Beziehungsbündel paradoxal verknüpfter Grundoppositionen, die Reinheit mit Schuld, Unreinheit mit Unschuld verbinden. Die Variation dieser Grundopposition vermag eine Struktur zu schaffen, die einerseits kausale Zusammenhänge unterläuft, und denn die drei Teile des „Schlußmärchens“, so disparat sie von der Handlung her erscheinen, zusammenhalten kann.

[172] Kalvarienberg bezeichnet eine lebensgroße Nachbildung der Kreuzigungsgruppe.

Dabei wird die Repetition nicht nur mit Musik sondern mit Form an sich verknüpft. Dem Idealbild klassischer Musik als „absolute, reine Form“ werden in „Schlußmärchen“ andere Formen zur Seite gestellt, Ballett, Geometrie, Philosophie, die sich in ihrer Konzentration auf die Reinheit immer auch die Vernichtung des als „unrein“ definierten mit sich bringt.

Gerade die stärkere Hervorhebung von synästhetischen Elementen, die Beschreibung der Akustik in bildlicher Intermedialtiät, die Darstellung der Musik im Kontext von Kunst und Form an sich, lässt abschließend die Frage stellen, ob sich die Auseinandersetzung mit Wagner in *Hundejahre* nicht nur inhaltlich, sondern auch formal niederschlägt. Ob und wie in der Art der intermedialen Bezüge dem Wagnerschen Gesamtkunstwerk als Musikdrama ein alternativer Entwurf einer performativen Gesamtauffassung von Kunst gegenübergestellt wird, kann jedoch eingehend nur im Rahmen einer anderen Arbeit beantwortet werden.

4.5 Blechtrommeln als „Trümmermusik“

Der intermediale Bezug zur Musik geht in der *Blechtrommel* sowie in der gesamten *Danziger Trilogie* mit einer kritischen Auseinandersetzung mit ihrer ideologischen Vereinnahmung einher. Die Ambivalenz der Musikschilderung wird bereits in der Figur Oskars deutlich: Als Trommler ist er Kind der NS-Herrschaft; gleichzeitig setzt er ihr die Ausdrucksmittel entgegen, die die Nationalsozialisten für nicht besetzungswürdig hielten: Kinderlieder und -reime bilden die Grundlage seines Trommelns, sowie der variierte Rhythmus, der über den eintönigen Marschtakt hinausgeht.

Die Instrumentalisierung der Musik durch die Nationalsozialisten ließ die Deutschen nach Kriegsende nicht nur sprach- sondern auch klanglos zurück. Ähnlich wie die NS-Propaganda weite Teile der Sprache belastete, waren Musikstücke und Lieder oder auch gemeinsames Musizieren überhaupt so unwillkürlich mit ihrer Manipulation im Nationalsozialismus verknüpft, wie dem Deutschlandlied in der Erinnerung noch lang das Horst-Wessel-Lied folgte.[173] So wie Nachkriegsautoren in Trümmer- und Kahlschlagsliteratur eine Entnazifizierung der Sprache anstrebten, ist der Rückbezug auf die Grundformen der Musik in der *Blechtrommel*, der Rückzug auf Kinderlied, Kinderreim und den melodielosen Rhythmus, ebenfalls als Zertrümmerung und Kahlschlag in einer schon vor der Machtübernahme der Nazis überhöhten aber dann völlig ideologisierten Musikauffassung zu sehen.

[173] So sagt Ralph Giordano in den 1990ern noch von sich, dass er „nach dem letzten Ton der Nationalhymne das sich seinerzeit unter Hitler notorisch daran anschließende ‚Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen‘ des SA-Barden Horst Wessel fest im Ohr habe“. Ralph Giordano: *Ostpreußen ade*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994, 245.

Intermediale Bezüge zu Oskars Trommelntreten besonders in akustischen Diagrammen hervor. Aber auch die Performativität des Textes ist eng mit der Trommel verknüpft und erscheint als eine Umsetzung der für Grass wichtigen Gegenständlichkeit.

Die transmediale Gemeinsamkeit mit Musik tritt im Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ besonders deutlich hervor. Die Betrachtung der repetitiven Strukturen liefert in diesem Kapitel, wie im Roman als Ganzen, einen in sich schlüssigen Erklärungsrahmen. Je mehr der Inhalt als Exemplifikation einer Struktur verstanden wird, desto stärker tritt die Geschlossenheit des Romans hervor. Besonders für Passagen wie Oskars Jonglage den christlichen Grundtugenden in „Glaube Hoffnung Liebe“ oder das „Schlußmärchen“ in *Hundejahre*, erweist es sich als hilfreich, strukturell nach dem Zusammenhang zu suchen, der sich aus dem Inhalt nicht erschließt.

Eine kritisch-performative Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Rolle der Musik einerseits geht in der *Danziger Trilogie* mir ihrer strukturellen Verwendung einher. Der Verweis auf Musik wird genutzt, um die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung transmedialer Eigenschaften wie Repetitivität, Simultanität und Performativität zu lenken. Mit Hilfe der expliziten Musikerwähnungen von Musik werden also gemeinhin weniger beachtete Eigenschaften des Textes gestärkt. Ihre Funktion ist also nicht ausschließlich davon abhängig, welches musikalische Genre sich im Text identifizieren lässt. Die transmedialen Parallelen sind von so allgemeiner Art, dass sich im Fall von „Glaube Hoffnung Liebe“ mit so unterschiedlichen Genres wie Rondo oder Jazzstück verbinden lassen. Die Musikerwähnungen stellen eine Aufforderung an den Leser dar, den Text wie ein Musikstück auf Basis seiner Repetitionsstruktur und nicht seiner kausalen Verbindungen zu interpretieren. In der Art der Musikdarstellung wird Performativität ebenfalls beonders betont: Nicht durch das Hören, sondern durch das Spielen von Musik wird für Oskar die Vergangenheit vergegenwärtigt. Erinnern in der *Blechtrommel* wird somit stets ein Wiederaufführen. Dieses Bestreben, die Vergangenheit in die erzählte Gegenwart zu transportieren, deckt sich mit dem Anliegen der Vergegenkunft. Zwar ist in der *Blechtrommel* die Simultanität der verschiedenen temporalen Erzählstränge noch nicht derart durchgeführt wie in späteren Romanen. In ihrer Funktion jedoch, die Vergangenheit in die Gegenwart zu bringen, ähnelt die Trommel den technischen Medien Fernseher in *örtlich betäubt* oder Monitor und Video in der *Rättin*, was auch durch den Wiederauftritt Oskar Matzeraths als Videoproduzent in der *Rättin* deutlich wird.

Exkurs: Musik als Gegenentwurf

In der *Danziger Trilogie* wird die Aufführung von Musik als eine Möglichkeit der Vergegenwärtigung eingesetzt. Besonders deutlich tritt dies in der Rolle hervor, die Oskars Trommeln einnimmt. Eine ähnliche intermediale Funktion spielen ab *örtlich betäubt* audiovisuelle Medien. Strukturell wird in der zweiten Romanperiode[1] der intermediale Bezug zur Musik weniger benötigt, da der Bezug auf Fernsehen, Video und Film eine Vergegenwärtigung von Vergangenheit und Zukunft ermöglicht (3.1.3). In diesen Texten findet sich aber eine andere Darstellung der Musik, die sich von der grundlegend kritischen Erörterung der gesellschaftlichen Rolle der Musik in der *Danziger Trilogie* absetzt. In der Erzählung *Das Treffen in Telgte,* im *Butt* und in der *Rättin* tritt Musik in Verbindung mit positiv besetzten Gegenbildern auf. Dies soll im Folgenden kurz ausgeführt werden, da das Bewusstsein einer (möglichen) positiven Rolle der Musik in *Ein weites Feld* ebenfalls eine Rolle spielt.

Musik als positives Gegenbild

In der Erzählung *Das Treffen in Telgte* reist auch der Barockkomponist Heinrich Schütz (1585–1672) zu dem geschilderten Treffen barocker Literaten in Telgte an. Die Dichter lesen sich gegenseitig ihre Werke vor (und spiegeln in dieser Hinsicht die für Grass wichtige Gruppe 47), sie scheitern jedoch an der eigentlichen Absicht ihrer Zusammenkunft, eine Resolution zum nicht unweit verhandelten Westfälischen Frieden zu verabschieden. Dabei kann keiner der anwesenden Dichter, sondern nur der Gasthörer und Musiker Schütz, im Augenblick des Zweifels den Sinn ihres Treffens formulieren:

> Weshalb man dennoch versammelt bleibe?
>
> Heinrich Schütz […] beantwortete die Frage nach dem Weshalb: Der geschriebenen Wörter wegen, welche nach den Maßen der Kunst zu setzen einzig die Dichter begnadet seien. Auch um der Ohnmacht – er kenne sie wohl – ein leises ‚dennoch' abzunötigen. (TT 91)

Diese Sinnfindung trotz des Wissens um Vergeblichkeit, das dieses ‚dennoch' des Heinrich Schütz zu vermitteln vermag, erinnert an Grass' Be-

[1] Zur Periodisierung siehe 3.1.2, FN 56.

kenntnis zu Camus' Sisyphos als glücklichen Menschen, der das Steinewälzen zu seiner erfüllenden Aufgabe gemacht hat (WA X 325–341). Dass ausgerechnet ein Komponist den ratlosen Dichtern den Sinn ihres Tuns erklären kann, lässt sich als Wertschätzung der Musik jenseits von Missbrauch und Manipulation deuten.

Neben der zentralen Rolle von Heinrich Schütz finden sich im *Treffen von Telgte* auch mehrfach Passagen, in denen Lieder die konfessionellen Grenzen des gerade beendeten Religionskrieges überschreiten können.[2] Ähnlich gelingt es im *Butt* der Organistin Ulla Witzlaff, durch ihr Orgelspiel für einen Augenblick den Gegensatz der Konfessionen, der die Reformationszeit und das in dieser Zeit angesiedelte Kapitel beherrscht, zu überbrücken. Im Gespräch mit dem Ich-Erzähler, der ihr zum sonntäglichen Orgeldienst in die Kirche gefolgt ist, kommt Ulla Witzlaff plötzlich die Eingebung, dass im Kloster der Äbtissin Rusch auch lutherische Choräle gesungen worden seien. Sie demonstriert auch gleich diese ökumenische Idee:

> Worauf sie ihr Strickzeug fallen ließ, sich aufs Bänkchen schob, hier Knöpfe drückte, dort Hebel bewegte, alle Register zog und die Orgel durch Hand- und Fußspiel ordentlich brausen ließ. […] In musikalischen Beispielen machte sie deutlich, wie die Nonne Rusch und ihre Birgittinen klösterlich einerseits und gutevangelisch andererseits gewesen sind. (Btt 296)

Die Überwindung dieses Gegensatzes sprengt den Rahmen der Szene und – ganz buchstäblich – den sich unten im Kirchenschiff abspielenden, uninspirierten Gottesdienst. Diese grenzüberschreitende, die Konfessionen einende Musik wirkt sich auch auf den Hauptkonflikt des Romans zwischen Mann und Frau aus. Er erscheint für kurze Zeit außer Kraft gesetzt, wenn der Ich-Erzähler Ulla Witzlaff nach Hause und in ihr Bett folgt und mit ihr „ein Fleisch" ist (Btt 297). Die Musik ist hier an der Konfliktüberwindung beteiligt. Im Gegensatz zur trauten Hausmusikrunde, in die der Rächer Matern in *Hundejahre* hineinplatzt (4.1), wird hier das buchstäbliche Überspielen der Gegensätze nicht als Manipulation geschildert, sondern als positive Grenzüberwindung.

Ulla Witzlaffs Strickzeug wird in der *Rättin* wieder aufgegriffen. Hier wird Stricken zum Ausdruck eines positiven, weiblich konnotierten Trotzens gegen die Vergeblichkeit. Wenn der Erzählers schreibt: „Ich höre sie gegen die rinnende Zeit, […] gegen jedes Verhängnis aus Trotz oder bitter begriffener Ohnmacht mit ihren Nadeln klappern" (Rt 40) erinnert das an Heinrich Schützens Wortmeldung zum Sinn des Dichtertreffens in Telgte: „um der Ohnmacht […] ein leises ‚dennoch' abzunötigen" (TT 91). Ebenso wie im *Treffen in Telgte* befindet sich die Musik auch in Ulla Witzlaffs Orgelspiel im *Butt* im Zusammenhang positiver besetzter Gegenbilder bei Grass.

---

[2] Das gilt sowohl für protestantische Choräle von Paul Gerhardt als auch für katholische von Angelus Silesius. Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen", 265.

Musik und Utopie

In der *Rättin* ist die Barockmusik im Dritten Radioprogramm dem Ich-Erzähler Manifestation alltäglicher Gegenwart, im Gegensatz zu seinen von der Rättin erfüllten apokalyptischen Träumen.[3] Der Frauenexpedition auf dem Forschungsboot *Die Neue Ilsebill* begegnet Musik jedoch als Teil einer Utopie, eines fiktiven, räumlich wie zeitlich entfernten Idealzustandes.[4] Singende Quallen weisen in der *Rättin* den Weg zum versunkenen Vineta (Rt 247–253; 279–283). Selbst bei der Tonbandaufnahme entpuppt sich der Gesang des Quallenschwarms nicht als Einbildung:

> Also lassen sie das Band ablaufen. Und wie es, technisch einwandfrei, den Medusengesang reproduziert, trägt die Meereskundlerin das Gerät an Deck, worauf sich die Tonbandaufzeichnung mit dem höhergestimmten Singsang, der über der See liegt, wunderbar mischt, als seien Technik und Natur ausnahmsweise bereit, gemeinsame Sache zu machen. (Rt 249)

Hier interferieren mehrere Musikschichten. Der Medusengesang findet sich doppelt wiedergegeben: Während er noch über dem Meer erklingt, überlagert er sich, um ein gewisses Zeitintervall versetzt, mit dem Abspielen seiner Aufnahme. Gleichzeitig überspielt die Aufnahme die ursprünglich auf dem Band aufgenommenen barocken Kantaten und Präludien, um eine sich selbst überlagernde Vielstimmigkeit zu bilden. Auch die immer wieder aufbrechende Rivalität zwischen den Frauen an Bord ist für diese Zeit ausgesetzt:

> Verzaubert singen sie, während das Tonband läuft, nach Art der Medusen, endlich einträchtig: im Gesang. Nie wäre es mir gelungen, ihre Stimmen so harmonisch zu flechten… (Rt 250)

Der verzaubernde und schlichtende „Medusengesang" (Rt 249) der verachteten Quallen stimmt einträchtig, und er erscheint somit als Umkehrung zum Gesang der Sirenen, die zwar (im Gegenteil zu Medusa) schön anzusehen sind, deren Gesang aber tödlich wirkt. Im Vorfeld des Medusengesangs sowie in der Art seiner Beschreibung gibt es mehrere Hinweise auf die Etablierung eines utopischen Raums: Der „auf- und abschwellende[]" Ton der Quallen steigt aus einem lang anhaltenden Schweigen der Frauen auf, beschrieben wird der Medusengesang als „ein wortloses Singen […], das keinen Anfang, kein Ende kennt" (Rt 248). Die angedeutete Zeitlosigkeit ist ein Kennzeichen utopischer Entwürfe, die es ermöglichen, innerhalb der erzählten Zeit die für einen Utopieentwurf notwendige Distanz zu schaffen.[5] Auch die beschriebene Ferne zur Sprache ist ein wiederkehrendes Element alterna-

---

[3] Roehm: *Polyphonie und Improvisation,* 81.

[4] Gert Ueding (Hg.): *Literatur ist Utopie.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978, 7.

[5] Thure Stenström: Eyvind Johnson och utopierna. In: *Romantikern Eyvind Johnson*. Uppsala: Walter Ekstrand, 1978, 87.

tiver Utopien, das sie insbesondere für weibliche Utopieentwürfe typisch ist.[6]

Insgesamt erscheint der Medusengesang als veränderlich, als nicht eindeutig festlegbar, als eine Infragestellung bestehender Ordnung und Chronologien, er lässt sich auch nicht eindeutig in die Musikgeschichte einordnen. Angefangen von Gregorianik bis hin zur Zwölftonmusik, über Schlager bis Elektropop (Rt 250), meint jede der Frauen etwas anderes im Quallengesang zu hören. Das Stichwort Sphärenklänge führt die Gedanken zur Idee der Musik als utopischer, klanglicher Ausdruck der Ordnung des Weltalls:

> Damroka will ein Kyrie, später ein Agnus Dei hören. Die Meereskundlerin hört Elektronisches, die Alte eine Wurlitzerorgel. Entweder der Steuermännin oder der Maschinistin fallen als Vergleich Sphärenklänge ein. (Rt 253)

Jedoch fällt auch auf, wie das Phänomen des Quallengesangs zusammen mit anderen Elementen die Erwartung eines Utopieentwurfs aufbaut, die aber, im Wissen um die Unmöglichkeit der Utopie, bewusst nicht eingelöst wird: Der utopische Raum, der mit allen Mitteln der Musikgeschichte angekündigt wird, der „wie von Engeln gesungen" (Rt 283) über dem Wasser liegt, führt in eine Sackgasse. Der Quallengesang weist zwar den Frauen den Weg zum versunkenen Vineta, das ihnen Schutz vor der atomaren Katastrophe gewähren könnte. Doch Vineta ist bereits besetzt, es ist von Ratten bevölkert (Rt 313). Der Ekel der Frauen vor den Ratten verhindert, dass sie vor der atomaren Katastrophe Schutz finden können, ehe die Explosion einen Augenblick später allen Möglichkeiten ein Ende setzt. Der utopische Entwurf löst die Erwartungen der Frauen nicht ein, stattdessen fordert er sie heraus. In einem radikalen Gegenentwurf nicht nur männlicher, sondern menschlicher Herrschaft überhaupt scheinen die Geschichten der Rättin, die dem Erzähler im Traum erscheint, auf dem Meeresboden verwirklicht. Einerseits erscheint Musik im Gesang der Quallen mit einem Gegenentwurf verknüpft, der, getragen von marginalisierten Tieren, von Ratten und Quallen, den Frauen Zuflucht bieten will: „Kommt doch, kommt…" (Rt 313). Gerade im Gegensatz zum tödlichen Sirenengesang griechischer Mythen erscheinen die singenden Quallen als Wegweiser zu einer Überlebensmöglichkeit, die in ihrer Radikalität nicht annehmbar ist. Der utopische Entwurf endet somit abrupt als Sackgasse.

Während sich im *Treffen in Telgte* und im *Butt* eine Nähe der Musik mit für Grass typischen positiv besetzten Gegenbildern feststellen lässt, tritt im Quallengesang die Ambivalenz der Musikschilderung wieder deutlicher hervor. Diese Ambivalenz wird im Vergleich mit anderen Tierlauten deutlich, den Unkenrufen aus der gleichnamigen Erzählung. Während der Medu-

---

[6] Monika Shafi: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen.* Bern: Lang, 1990, 60f. Der Gesang wird nur von der Frauenexpedition erlebt, kontrollierende DDR-Grenzer können den Gesang nicht hören (Rt 251).

sengesang in der Musikgeschichte verankert, aber dennoch nicht zu verorten ist, sind die Unkenrufe am konkreten Ort vorzufinden und mit der peripheren Gegenmusik verknüpft, wie sie bereits in der *Blechtrommel* vergegenwärtigende Wirkung hat.

Akustik und Vergegenkunft

Wie der Medusengesang in der *Rättin* wird in der Erzählung *Unkenrufe* das „Unkengeläut" (Ur 139), die hellen Glockenrufe der Gelbbauch- und die dunklen, melancholischen Rufe der Rotbauchunken, ebenfalls auf Tonband aufgenommen. Auch sie legen sich wie ein Teppich über das Wasser: „Riefen mehrere zur gleichen Zeit, schwoll ihre Klage – überm Wasser besonders hallend – zum endlos schwingenden Ruf" (Ur 232).

Dabei erscheinen die Unkenrufe ambivalent. Einerseits werden sie im Volksglauben mit Warnung vor Unheil verknüpft, redensartlich mit Zweifel, der nicht immer gerechtfertigt sein muss, wie es in *unken* für Schwarzseherei zum Ausdruck kommt. Gleichzeitig steht der Unkenruf ökologisch betrachtet für eine noch unzerstörte (aber bedrohte) Natur.

Ihre akustische Wirkung ist im Gegensatz zum Medusengesang real und bereits von eindrücklicher Suggestivität,[7] so dass keine explizite weitere Verknüpfung mit Musik vorgenommen werden muss. Diese Wirkung der Unkenrufe als warnender Chor wird in der Erzählung immer wieder ausgeschöpft, etwas in den verbalen Schilderungen der Rufe: „Es klingt, als werde eine Glasglocke angeschlagen. Wieder und wieder. Dieser nach kurzem Anschlag klagende Doppelton. Dieser ‚Oh, weh dir!' kündende Dauerjammer" (Ur 105). Aber sie entfalten ihre Wirkung auch im wiederholten Abspielen der Tonbandaufnahmen. So untermalen sie warnend Alexandra Piątkowskas Einsicht, dass die Idee des Versöhnungsfriedhofs aus dem Ruder laufen könnte (Ur 120f). Auch ihre auf Tonband aufgenommene Rücktrittserklärung aus dem Vorstand der Friedhofsgesellschaft unterlegen Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska mit Unkenrufen. Hier erscheint das Unkengeläut regelrecht gesampelt, da Reschke alte Aufnahmen verwendet, sie ihrer gemeinsamen Rücktrittserklärung unterlegt und in den Sprechpausen dazwischen schneidet:

> Ich nehme an, dass Reschke nur ouvertürenhaft einen Chor, dann eine einzelne Tieflandunke auf dem Tonträger gehabt hat. So konnte er zwischen Ruf und Ruf einzelne Wörter wie ‚deutscherseits' und ‚räuberisch' oder ‚Menschenrecht', aber auch ‚heimatlos' und ‚nimmermehr' aufs Podest heben. Nur so ließ sich mit dem vom Unkengeläut gehobenen Wort ‚hochzeitlich' die zukünftige polnisch-bengalische Symbiose feiern; […]. (Ur 232)

[7] Rotbauchunke (Bombina Bombina). *youtube.com*. Eingesehen am 20.10.2011; Bombina variegata - male singing.MOV. Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 20.10.2011

Nochmals kontrastiert erscheint das melancholische Unkengeläut in den Dreitonklingeln der Fahrradrikschas des bengalischen Unternehmers Chatterjee, der das Transportmittel aus der Dritten Welt als emissionsfreies Gefährt in den Industrieländern etabliert. Das „melodische Geläut der Dreitonklingel" der Rikschas (Ur 244) ist es den Unkenrufen nachempfunden, im Gegensatz zu dem melancholisch-warnenden Unkenruf, steht er in vorsichtigem Optimismus für die Möglichkeit einer nachhaltigen Zukunft.[8]

Statt wie der Quallengesang alle Register der Musikgeschichte zu ziehen, leben die Unkenrufe von der konkreten Suggestivität des einfachen Klangs. Während der Quallengesang in der *Rättin* auf eine Utopie als Sackgasse hinführt, ist es in den Unkenrufen das vergegenwärtigende Potential, das vor dem Scheitern einer Umsetzung einer utopischen Idee warnt. Im Vergleich mit dem Medusengesang in der *Rättin* fällt schließlich auch auf, wie die Zeitlosigkeit eines utopischen Entwurfs zugunsten der auf Perspektivenveränderung setzenden Gleichzeitigkeit der Zeiten in Vergegenkunft zurücktritt.

Die Unkenrufe sowie die akustische Hervorhebung überhaupt bewirkt in der Erzählung eine generelle Zweistimmigkeit, die sich etwa in der überlagernden Schilderung des Ich-Erzählers und dem Orginalton seines ehemaligen Schulfreundes Reschke zeigt, aber auch in den sprachlichen Überlagerung des geographischen Raumes Gdańsk/Danzig, der mal deutsch, mal polnisch benannt wird. Diese Art von Zweistimmigkeit, dieser spiegelnde, doppelnde Aufbau, ermöglicht es, sich dem Thema der Vertreibung in einem größeren, erweiterten Kontext zu nähern. Die Vertreibung der Deutschen aus Ostpreußen erscheint gespiegelt in weiteren Vertreibungen: der Umsiedlung aus dem sowjetisch besetzten Baltikum in das neue Westpolen, die Alexandras Eltern erleben, aber auch in der Teilung Britisch-Indiens in die Staaten Indien und Pakistan, von denen die Familie des bengalischen Unternehmers Chatterjee betroffen ist. In seinem Rückblick über das „Jahrhundert der Vertreibungen" (Ur 72) spannt Reschke den Bogen von den Armeniern bis hin zu den Kurden (Ur 230).

In seiner Erzählung *Unkenrufe* nähert sich Grass damit auch einem Thema, das er im *Krebsgang* erneut aufgreifen wird. Die akustische Untermalung der Unkenrufe erhält eine ähnliche Funktion wie die Idee des Krebsgangs in der späteren Novelle: Die Rufe schaffen einen ausgeprägten Klang- aber damit auch Zeitraum, der die Überlagerung der Zeiten in Vergegenkunft

[8] Wenige Jahre nach Erscheinen von *Unkenrufen* etablierten sich, angefangen 1997 in Berlin wirklich sogenannte Velotaxis in deutschen Großstädten. Chatterjees Rikschas ziehen aber auch eine Verbindung zum Zweiten Weltkrieg, als unter der deutschen Besatzung das Autofahren für Polen verboten war und Fahrradrikschas behelfsmäßig als Transportmittel dienten (Ur 169). Da sie deshalb im Warschauer Aufstand 1944 eine Rolle spielten, stellt Chatterjees Produktion nicht nur einen asiatischem Import, sondern einen Kommentar zur Geschichte des polnischen Widerstands dar (auch deshalb werden Chatterjees Rikschas in den Gebäuden der Leninwerft produziert).

ermöglich, wobei die Struktur eines solchen Raums in der Novelle noch eingehender ausgearbeitet wird.

In *Unkenrufe* ermöglicht die akustische Schilderung die Überlagerung unterschiedlicher zeitlicher Ebenen von Erzählgegenwart, Erinnerungen Reschkes und des Ich-Erzählers sowie von Reschkes Zukunftsvisionen. Dieses mehrstimmige kommentierende und sich widersprechende Erzählen baut Grass in *Ein weites Feld* aus. Auch in *Ein weites Feld* ermöglicht die Multiperspektivität als Grundstruktur eine Auseinandersetzung mit der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten. Zu deren Gestaltung werden im Roman ebenfalls intermediale Bezüge zur Musik verwendet. Gleichzeitig finden sich auch die Zeitsprünge der Hauptperson Reschke – auch „Unke" genannt – der immer das Schlimmste ahnen will und „Kommendes rückgespiegelt" sieht (Ur 39), in *Ein weites Feld* in der doppelten Wahrnehmung Fontys wieder.

5 *Ein weites Feld* (1995)

> Im Hintergrund des Salons dunkelte das seit Jahren stumme Klavier, auf dessen Notenbrettchen unverrückt etwas von Chopin aufgeschlagen stand.
> (WF 218)

> ‚[N]icht ich, Brahms hat ihn gesund gemacht.' (WF 718)

Die Darstellung von Musik in den Romanen von Günter Grass scheint häufig mit Politik und Ideologie verknüpft, dies ist auch für *Ein weites Feld* der Fall. Die Wiedervereinigung wird in diesem Roman in einem erweiterten Kontext deutscher Geschichte geschildert.[9] Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Erweiterung der Perspektive auf die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts auch eine veränderte Darstellung von Musik mit sich bringt. Dies wird auch dadurch ermöglicht, dass in *Ein weites Feld* – wie auch später im *Krebsgang* – das Konzept der *Vergegenkunft* mit Strukturen verknüpft wird, die eine hohe transmediale Gemeinsamkeit mit Musik aufweisen und eine gleichzeitige Darstellung widerstreitender und doch miteinander verknüpfter Zusammenhänge zulassen.

Musik tritt in diesem umfangreichen Roman wiederholt an zentralen Stellen auf. Dies ist auf dem ersten Blick erstaunlich, da Theo Wuttke, die Hauptperson des Romans, immer wieder explizit von seiner Abneigung gegen Musik spricht, die er mit seinem Idol Fontane zu teilen glaubt. Doch besonders das Singen und Mitsingen wird in *Ein weites Feld* in entscheidenden Romanpassagen thematisiert, und das nicht nur, wie in der *Blechtrommel*, in enger Verbindung mit Ideologisierung und Manipulation. Diesem auf den ersten Blick widersprüchlichen Befund soll anhand der expliziten Musikerwähnungen nachgegangen werden. Evokativ werden auch musikalische Kategorien wie Stimme, Chor und Kontrapunkt aufgerufen. Gleichzeitig erscheinen transmediale Kategorien, die Literatur mit Musik teilt, relevant: Repetition, Kontrast, Umkehrung und Simultanität prägen die Romanstruk-

[9] Julian Preece: The Stasi as Literary Conceit: Günter Grass's *Ein weites Feld*. In: Paul Cooke und Andrew Plowman (Hg.): *German Writers and the Politics of Culture. Dealing with the Stasi*. New York: Palgrave Macmillan, 2003, 195–212; Julian Preece: „According to his inner geography, the Spree flowed into the Rhône". *Too Far Afield* and France. In: Rebecca Braun und Frank Brunssen (Hg.): *Changing the Nation. Günter Grass in International Perspective*. Würzburg: Königshausen & Neuman, 2008, 81–93.

tur und sind damit für die Interpretation des Romans von Bedeutung. Insbesondere Kontraste ziehen sich als ständiges Pro und Contra durch die gesamte Struktur, ohne dass die Auflösung der Widersprüchlichkeiten vollzogen wird.

Die Aufregung um *Ein weites Feld* bei Erscheinen lässt sich aus der Perspektive dieser Arbeit auch darauf zurückführen, dass der Roman zwar auf repetitiven Mustern aufbaut, dass er jedoch häufig nach linearen und kausalen Kategorien interpretiert worden ist. Unter Berücksichtigung der repetitiven Strukturen erscheint *Ein weites Feld* jedoch nicht länger geprägt von „a wilful, strategic refusal to be constrained",[10] sondern als ein bis ins Detail ausgearbeiteter Text, in dem die einzelnen Elemente nicht durch Kausalität allein, sondern durch ihre Beziehung in Repetition und Kontrast bis aufs Engste miteinander verbunden sind.

Die Zusammenfassung der Handlung in *Ein weites Feld* stellt, wie bei anderen hier besprochenen Texten, eine Herausforderung dar, da sich die repetitiven Strukturen zwischen den linearen Handlungsverlauf schieben[11] und deshalb ebenfalls zu berücksichtigen sind. Die Handlung ereignet sich zwischen Dezember 1989 und September 1991. Die Hauptperson, Theo Wuttke, teilt mit Theodor Fontane Geburtsort (Neuruppin) und -tag (31. Januar 1819 resp. 1919). Theo Wuttke fühlt sich seinem literarischen Idol derart verpflichtet, dass er in Aussehen, Reden und Zitaten das Leben Fontanes nachzuleben versucht. Dies hat ihm den Spitznamen Fonty eingebracht. Tatsächlich spiegelt Fontys Leben die Biographie Fontanes auf verschiedenste Weise wider, ob in den Namen der Familienmitglieder oder in seinem beruflichen Werdegang. Zudem hält Fonty zu DDR-Zeiten für den Kulturbund Vorträge über Leben und Werk seines Idols Fontane. Theo Wuttkes Biographie ist allerdings auch eng mit der Geschichte eines Gebäudes in der Berliner Wilhelmstraße als Sitz von im Laufe der Zeit wechselnden Behörden verbunden: Als Gefreiter der Luftwaffe besucht er das NS-Reichluftfahrtministerium, als Aktenbote arbeitet er nach dem Krieg im dort eingezogenen Haus der Ministerien, und bleibt in der Nachwendezeit in „beratender Funktion" für die Treuhandanstalt tätig.

Besonders interessiert an Fonty ist jedoch das Potsdamer Fontane-Archiv. Dessen Archivare hoffen ständig, durch Fonty, als das „bessere, weil lückenlosere Archiv" (WF 206), ihre eigenen Lücken schließen zu können. Die Archivare beobachten ihn deshalb auf Schritt und Tritt und horchen ihn und seine Familie aus. Ständig an Fontys Seite befindet sich aber auch der Stasimitarbeiter Hoftaller, offensichtlich sein Führungsoffizier, der wie sein IM

---

[10] Symons: *Room for Manoeuvre*, 62.

[11] Dies wird u.a. deutlich, wenn Zimmermann in seiner Romanzusammenfassung mehr auf die Wiederholungstrukturen als auch die eigentliche Handlung eingeht. Harro Zimmermann: Ein weites Feld. In: *KLL. Band 6.* Stuttgart: Metzler, 2009[3], 545–546.

Fonty ein erweitertes Gedächtnis besitzt: Als Polizeiagent Tallhover[12] will Hoftaller bereits Fontane bespitzelt und ihn unter Druck gesetzt haben. Zweimal verhindert Hoftaller, dass Fonty sich (gemäß dem Vorbild Fontanes) nach Großbritannien absetzt. Erst allmählich zeichnet sich im Verlauf des Romans ab, wieso Fonty selbst nach dem Mauerfall noch von Hoftaller erpressbar erscheint, da jener offensichtlich um eine Affäre des Gefreiten Theo Wuttke weiß, die auf den ersten Blick nichts mit Fontanes Biographie zu tun hat. Im besetzten Frankreich trifft Theo Wuttke 1944 Madeleine Blondin, deren Bruder in der *Résistance* aktiv ist. Fonty trägt (mehr aus Verliebtheit als aus Überzeugung) mit Fontanelesungen zu deutschsprachigen Radiosendungen des Widerstands bei. Doch noch vor Kriegsende wird der Bruder festgenommen und ermordet, Madeleine Blondin schwanger und nach Kriegsende als Deutschenhure verschrien.

Als 1990, offensichtlich durch Hoftallers Vermittlung, Fontys uneheliche französische Enkelin Madeleine auftaucht, wird Fonty mit seiner Vergangenheit konfrontiert, die er bislang verschwiegen hat, aus Furcht, dass ihm entweder politisch der Tod des Bruders oder privat die Affäre mit Madeleine angelastet werden könnte. Nach Madeleines Auftauchen kann sich Fonty zunehmend von Hoftaller, aber auch von seinem buchstabengetreuen Nachleben Fontanes emanzipieren.[13] In seinem letzten Fontanevortrag beginnt Fonty, Fontanes Personengalerie kreativ zu verwenden. So versammelt Fonty Fontanes Figuren zu einem Maskenball im Treuhandgebäude und scheint dabei ein kurz darauf in der Treuhand tatsächlich ausbrechendes Feuer geradezu heraufzubeschwören. In dem ausbrechenden Tumult tauchen Enkelin und Großvater unter, und endlich kann Fonty Berlin verlassen, jedoch nicht in Richtung England sondern nach Frankreich, in die Cevennen. Die mit Fontanereminiszenzen gefüllte Wohnung der Wuttkes in der Kollwitzstraße wird im letzten Kapitel aufgelöst. Im Gegensatz zu Fontanes alten Briest sieht Fonty auf seiner letzten Postkarte an das Archiv „dem Feld ein Ende ab“ (WF 781). Dem Fontanearchiv fehlt Fonty als Belebung ihres Materials derart, dass man beginnt, Fontys Geschichte aufzuschreiben.

„Wir vom Archiv“ (WF 9 et passim) stellt also das anonyme Erzählerkollektiv des Romans dar.[14] Das Archiv schreibt dabei einen Roman, zu dessen

---

[12] Der Polizeiagent entstammt Hans-Joachim Schädlichs gleichnamigen Roman *Tallhover* (1986). Die gegensätzliche Interpretation und Darstellung der Stasi führte zum Bruch zwischen den beiden Autoren. Hans Joachim Schädlich: *Tallhover* - ein weites Feld. In: Andrea Bartl et al. (Hg.): *„In Spuren gehen...“ Festschrift für Helmut Koopmann.* Tübingen: Niemeyer, 1998, 41–50; Karl-Heinz Schoeps: Tallhover or The Eternal Spy: Hans Joachim Schädlich’s Stasi-Novel *Tallhover*. In: Cooke und Plowman (Hg.), *German Writers and the Politics of Culture*, 71–194; Preece: The Stasi as Literary Conceit, 195–212.

[13] Stéphanie Vanasten: Fonty alias Theodor Fontane und Hoftaller alias Tallhover – zwei literarische Wiedergänger im Spiegel der Fiktion. Untersuchungen zu Günter Grass’ *Ein weites Feld*. In: *Germanistische Mitteilungen*, 50, 1999, 57.

[14] Über die Identität der ErzählerInnen herrschen unterschiedliche Ansichten. Vom anfänglichen Erzählkollektiv „Wir von Archiv” schließen einige Forscher aus bestimmten Hinweisen

besonderer Form noch einiges vorangeschickt werden muss. Zum einen verstärkt die Erzählperspektive des Fontanearchivs Fontys Doppelgängeridentität. Das Archiv ist ständig bemüht, in die Erzählung von Fontys Leben Fußnoteninformation zu Fontanes Werk und Biographie mit einfließen zu lassen. Wenn also Fonty z. B. am Brandenburger Tor Fontanes Gedicht „Einzug" vorträgt, versieht das Archiv den Leser mit gut einer Seite Hintergrundinformation zu diesem Gedicht (WF 19f). Zitiert Fonty beiläufig aus einem Fontane-Brief die Phrase: „Nunja, es muß auch so gehen", lässt es das Archiv sich nicht nehmen, auf die exakte Quelle hinzuweisen und sogar noch ausführlich den Kontext zu zitieren (WF 24). Ein Teil der Schwerfälligkeit im Lesen, des Widerstandes den diese Erzähltechnik bietet, ist also ein parodierendes Spiegelbild der akademischen Schreibweise. Das beinahe Zwanghafte darin kommt in der Selbstbezeichnung der Erzähler als „Fußnotensklaven" (WF 12 et passim) zum Ausdruck. Zwischen diesem Strom an ständig in den Vordergrund gerückten Hintergrundinformationen schiebt sich der Bericht ihrer Beobachtung Fontys und der Befragung seiner Familie. Dabei spiegeln die Beobachtungsmethoden des Archivs durchaus die Bespitzelung durch die Stasi: „Gleich Hoftaller war uns Außendienst vorgeschrieben. Wie Spanner hockten wir im Gebüsch [...]. Man löste sich ab. Man gab das Belauschte weiter: Notate für später" (WF 414). Wenn das Archiv nicht nah genug herankommt, füllt es die Lücken immer wieder mit der eigenen Phantasie: „Dann ging er [Fonty] auf und ab und sprach im Gehen halblaut vor sich hin, als wollte er Begrüßungssätze erproben, zum Beispiel diesen" (WF 418). Die folgenden Sätze müssen demnach in der fiktiven Welt überhaupt nicht von Fonty geäußert, sondern können vom Archiv erfunden sein. Auch die Existenz des Sofas, auf dem Fonty und Hoftaller im Haus der Ministerien angeblich Akten vernichten und deren Polsterung sie mit zerrissenen Akten aufbessern (WF 85–107), ist letztendlich eine Theorie des Archivs: „Fontys Satz ‚Sie ahnen ja nicht, wie viel Vergangenheit in einem Polstermöbel Platz findet' war dafür Hinweis genug" (WF 86). Ganze Absätze, ganze Szenen stehen im Konjunktiv:

> *Angenommen*, das Sofa stand in einer Nische des Heizungskellers, und *hätte,* weil es dort stand, zum Gespräch eingeladen, und *weiterhin angenommen*, der Aktenbote Wuttke war, nach beendetem Frühdienst, frei für ein nachmittägliches Geplauder und *wäre,* weil es draußen Bindfäden regnete, bereit gewesen auf seinen gewohnten Tiergartenspaziergang zu verzichten, *dann hätten* beide eine Weile lang das preußische Polizeisystem aus unterschiedlichem Ärger beschimpfen können […], doch dann *wären* Tallhovers abgelagerte Erfahrungen zum Zuge gekommen (WF 89; Hervorh. B. S.)

(z. B. WF 669) auf eine Erzählerin, übersehen jedoch Hinweise auf andere Identitäten (Vergangenheit als Messdiener WF 299, wechselnde Schichten WF 414). Die Heterogenität der Erzählerstimmen betont Vanasten und urteilt: „[D]ie Archivare [verschleiern] in der Regel ihre Identität hinter einem anonymen Auftreten". Vanasten: Fonty alias Theodor Fontane, 44.

Diese Szene muss also in der fiktiven Welt gar nicht stattgefunden haben. Ebenso wie bei Fonty die Grenze zwischen Fontanezitat und eigener Rede fließend ist, verwischen die Erzähler vom Archiv immer wieder die Grenze zwischen der Beobachtung Theo Wuttkes und ihren eigenen Erfindungen. Somit ist mindestens ein Teil seiner Fonty-Identität vom Archiv mit konstruiert. Die Erzähler vom Archiv bieten somit eine weitere Variante des unzuverlässigen Erzählers bei Grass, dem der Leser nie vorurteilslos zu trauen hat.[15]

Der Fall Fonty

Wie bei den Romanen von Günter Grass beinahe schon symptomatisch, gingen auch in der Rezeption von *Ein weites Feld* 1995 „ästhetische und politische Bewertungsmaßstäbe [...] oft kunterbunt durcheinander".[16] Figurenrede wurde mit einer Stellungnahme des Autors gleichgesetzt, die multiperspektivische Darstellungsform meist außer Acht gelassen.[17] Das (Un-)Maß an Kritik in der frühen Rezeption des Romans liegt auch in den enttäuschten Erwartungen des Feuilletons begründet. *Ein weites Feld* ist nämlich keinesfalls die von vielen erhoffte „Stilisierung der Vereinigung als Höhepunkt der deutschen Geschichte"[18], da der Roman zeitlich wie auch thematisch viel weiter ausgreift und sich besser als Betrachtung eines Jahrhunderts begreifen lässt.[19] Die Ereignisse des Zweiten Weltkriegs bilden die Verknüpfung von Fontanes Lebenszeit und der Wendezeit und sind damit erneut zentral. Einerseits ist dies durch Theo Wuttkes lang verschwiegenes Geheimnis der Fall, den Seitensprung im besetzten Frankreich. Zum anderen jedoch weist der Romantitel *Ein weites Feld* nicht nur auf den Lieblingsausspruch des alten Briest in Fontanes *Effi Briest* hin. Er lässt sich auch als ein Verweis auf eine Vision des Propheten Hesekiel (Hes. 37, 1–14) lesen.[20] Mit dem dort

---

[15] Symons beurteilt die Erzähler als naiv und „often frustratingly stupid", weil sie angeblich auf Fontys Inszenierung hereinfallen. Symons: *Room for Manoeuvre*, insb. 64. Dabei verkennt Symons jedoch das Ausmaß, indem die Archivare selbst an der Fonty-Inszenierung mit beteiligt sind. Hoftaller gibt zudem Hinweise darauf, dass Theo Wuttkes Doppelgängeridentität als Fonty auch ein Deckmantel für die eigenen Fehltritte ist (WF 403).

[16] Dieter Stolz: Günter Grass: Ein weites Feld und kein Ende... In: Kesting (Hg.): *Die Medien und Günter Grass*, 177. Die Debatte, von Marcel Reich-Ranickis Verriss des Buches ins Rollen gebracht, ist anderswo bestens dokumentiert, siehe Negt (Hg.): *Der Fall Fonty*; Dirk Frank: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' *Ein weites Feld* im Literaturbetrieb. In: Andreas Erb (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, 72–96.

[17] Edgar Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte. Einige Voraussetzungen der epischen Geschichtsdarstellung in Günter Grass' *Ein weites Feld*. In: *Literatur für Leser* 22, 2/1999, 113.

[18] Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte, 115.

[19] Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte, 112–125; Ralf Schnell*: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler. 2003, 585.

[20] Dieter Stolz: Nomen est omen. *Ein weites Feld* by Günter Grass. In: Williams, Arthur et al. (Hg.): *Whose story? – Continuities in contemporary German-language literature*. Bern: Lang, 1998, 155.

beschriebenen wüsten, weiten Feld voller Totengebeine ist auch in *Ein weites Feld* Auschwitz wieder Ausgangspunkt des Schreibens.[21]

In der Forschung ist die ungewöhnlich dichte Intertextualität des Romans aufgegriffen worden, die die postmoderne Frage von historischer Realität und ihr Verhältnis zur Fiktion ausleuchtet.[22] Der Roman hat den Charakter eines Palimpsestes, der sich mit dem Gesamtwerk Fontanes und Schädlichs *Tallhover* gleich auf zwei Hypotexte[23] bezieht. Weiterhin ist die Bedeutung der Themen Erinnerung und Identität für den Roman betont worden. Nicole Thesz weist auf die Parallelen in der Familienkonstellation der Wuttkes zu den vom *Gustloff*-Untergang traumatisierten Pokriefkes aus *Im Krebsgang* (2002) hin.[24] Hier wie dort findet sich eine Familie in drei Generationen von der Vergangenheitsfixierung eines Großelternteils betroffen. Im Gegensatz zur Katastrophe in *Im Krebsgang* reagiert die Enkelgeneration in *Ein weites Feld* nicht mit einer imitativen Handlung. Stattdessen treibt Madeleine Aufklärung voran und befreit Fonty aus seiner zwanghaften Fontaneimitation.

Nicht nur vor dem Hintergrund von *Im Krebsgang* erscheint Fontys Verhalten pathologisch und weitaus besorgniserregender, als vom erzählenden Archiv dargestellt. Denn die Intertextualität des Romans erschöpft sich nicht in der Auseinandersetzung mit Fontane,[25] Grass selbst weist auf die Bedeutung der pikarischen Tradition auch für *Ein weites Feld* hin.[26] Angesichts der Ähnlichkeit des Hauptpersonenpaares mit Don Quichotte und Sancho Pansa erscheint Fontys Fontanemarotte, die ihn für das Archiv so wertvoll macht, ebenso pathologisch wie Don Quichottes Ritterschwärmerei.[27] Fonty wäre somit in Fontanes Romanwelt ebenso gefangen wie Don Quichotte in seiner Ritterromanwelt. Vor diesem Hintergrund erscheinen Fontys ständige Parallelen in einem anderen Licht. Denn niemand würde behaupten, Cervantes wolle dem Leser Windmühlen für Riesen vormachen, nur weil Don Quichotte dieser Meinung ist. Der Leser ist also aufgefordert, sich ein eigenes Urteil jenseits der Perspektive des erzählenden Archivs und den Ansichten der Hauptperson zu bilden, was einer genaueren und langsameren Lektüre bedarf, als es etwa dem Feuilleton möglich war. Im Kontext von Don Quichot-

---

[21] Zimmermann: Ein weites Feld, 546.

[22] Symons: *Room for Manoeuvre*, 61–105; Alexandra Pontzen: Intertextualität als Sinnkonstruktion und Wahnsystem. Zu Günter Grass' *Ein weites Feld* (1995). In: Inge Stephan und Alexandra Tacke (Hg.): *NachBilder der Wende.* Köln: Böhlau, 2008, 31–45.

[23] Gérard Genette: *Palimpsestes.* Paris: Seuil, 1982, 11.

[24] Nicole Thesz: Identität und Erinnerung im Umbruch: *Ein weites Feld* von Günter Grass. *Neophilologus* 87, 2003, 446.

[25] Ausführliches zur intertextuellen Bezug auf Fontane bei Hans Ester: Günter Grass und Theodor Fontane. Ein genüsslicher Irrtum. In: Hans Ester und Guillaume von Genert (Hg.): *Künstler-Bilder: zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit*. Amsterdam: Rodopi, 2003, 170–185

[26] Zimmermann und Grass: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, 230f; Gebauer: *Wendekrisen*, 124–191.

[27] Berit Balzer: Geschichte als Wendemechanismus. In: *Monatshefte* 93, 2/2001, 21; Pontzen: Intertextualität als Sinnkonstruktion und Wahnsystem, 43.

te sieht Alexandra Pontzen auch in der letzten Rede in der Kulturbrauerei Fontys Wahnsystem gipfeln.[28] Mirjam Gebauer dagegen sieht Fontys Auftritt in der Kulturbrauerei als eine karnevaleske Gegeninszenierung zur Ordnung der Wiedervereinigung.[29] Die karnevaleske Form als eine Antwort auf die Umbruchsituation, stellt Gebauer als Kennzeichen für die Wendeliteratur überhaupt fest, die keine realistischen Wirklichkeitsentwürfe der Wende, sondern als Ganzes als eine Reaktion auf die Wende aufzugreifen ist. Die literarische Antwort auf den Zusammenbruch eines Sinnsystems, ruft deshalb karnevaleske Inszenierungsstrukturen auf den Plan.[30]

Fontys Nach-Leben seines Idols mag einerseits pathologisch erscheinen, andererseits ist seine performative Form des Erinnerns, sein Wiederbeleben des in Vergessenheit Geratenen eine, so Platen, „epische" und – im Gegensatz zur Akribie der beteiligten Archive – fruchtbare Form der Erinnerung. Fontys Rede umfasst einen Zeitraum von beinahe 200 Jahren, von Fontanes Geburt 1819 bis 1991, der somit einen frei durchlässigen Raum der Vergegenkunft bildet, in den das Vergangene durch Imagination hineingeholt wird.[31] Die Überlegenheit und die Lebendigkeit seines Erinnerns müssen nicht zuletzt die „Fußnotensklaven" des Archivs neidvoll zugeben.

Eine wichtige Rolle spielt die Stasi in *Ein weites Feld*. Hervorzuheben ist dabei, dass die Stasi nicht nur in der Sancho-Pansa-Figur Hoftaller dargestellt wird. Auch die Erzähler vom Archiv spiegeln in ihrem Fonty beschattenden „Außendienst" (WF 414) die Überwachung der Stasi und leiten die Assoziationen nicht nur zum Fontane- sondern auch zum Stasi-Archiv, dessen Akten Hoftaller mal sichert, mal umschichtet und mal vernichtet. Preece sieht die Stasi-Darstellung als Teil einer umfassenderen, auf unerwartete Kontraste bauenden Erzählstruktur.[32] Wie schon der Nationalsozialismus in der *Blechtrommel* erscheint auch die Stasi in *Ein weites Feld* entdämonisiert, gerade dadurch, dass die Alltäglichkeit ihrer Präsenz und das Ausmaß der Beteiligung am Bespitzelungssystem hervorgehoben werden.[33] Dies geschieht folglich auch durch die Parallelen zwischen den ständigen Beobachtern Fontys, Hoftaller und den Erzählern, hinter denen die Interessen zweier Archive zu stehen scheinen. Durch die Beobachtungsmethoden des Erzähler, insbesondere aber durch den Kontext der Stasi, ist das Archiv als drohendes Herrschaftsinstrument präsent. Gleichzeitig ist das Archiv auch ein kollekti-

[28] Pontzen: Intertextualität als Sinnkonstruktion und Wahnsystem, 42f
[29] Gebauer: *Wendekrisen*, 183–191.
[30] Gebauer: *Wendekrisen*, 11–12.
[31] Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte, 119.
[32] Preece spricht von einem „literary conceit". Preece: The Stasi as Literary Conceit. Mehr zum Begriff des *concetto* s. u. 5.2.1
[33] Preece: The Stasi as Literary Conceit, 201.

ver Wissensspeicher, und in ihrer Rolle als Erzähler machen die Archivare ihr Wissen zugänglich und schreiben gegen das Vergessen an.[34]

Auch die Figur Hoftallers ist vielschichtiger als es auf den ersten Blick scheinen mag. Im Kontext des Gesamtwerkes von Günter Grass kann es kaum überraschen, dass es auch in *Ein weites Feld* keine klare Täter-Opfer-Trennung gibt: Hoftaller ist von Fonty ebenso abhängig, wie Fonty vom Wohlwollen seines Stasioffiziers. Preece stellt von daher die Frage, ob Hoftaller eigentlich nicht eher ein Möchtegern-Stasimitarbeiter ist, in ähnlicher Weise, wie Fonty sich mit Fontane identifiziert. Denn auch in Hoftallers Rede lässt sich wie bei Fonty nicht immer ausmachen, wo Fakten aufhören und die Fantasie beginnt.[35] Hoftallers Rolle für den Roman geht zudem über seine Verbindung zur Stasi hinaus. Preece weist dabei auf den gemeinsamen Schattenriss Hoftallers und Fontys hin, der an die Konturen des wiedervereinigten Deutschlands erinnert. Allerdings ist Hoftaller weniger eine Personifizierung der DDR, sondern ist vielmehr als die „Erinnerung in Person" (WF 312), als verdrängte deutsche Vergangenheit zu verstehen: „With his infallible memory he is clearly intended to bring to mind the German past which refuses to disappear and which restricts contemporary Germany in its actions".[36] Dies erklärt auch, wieso Madeleine, eine andere mit Erinnerung verknüpfte Figur, ihn so einfach in die Schranken weisen kann.[37] Madeleine setzt mit ihren hartnäckigen Nachforschungen eine befreiende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in Gang. Sie trägt den Namen des Teekuchens, dessen Geschmack in Prousts *À la recherche du temps perdu* zum Katalysator der Erinnerung wird. Preece liest *Ein weites Feld* deshalb als eine Entlassung aus einer repressiven Geschichte, die 1819 beginnt und 1991 endet. In dieser Perspektive findet sich die Chance für einen Neuanfang. In seiner Komplexität geht der Roman damit deutlich über die kritische-ablehnenden Äußerungen Grass' zur Wiedervereinigung in der Debatte 1990 hinaus, auf die die Literaturkritik die Aussage des Romans immer wieder verkürzt hat. Denn vor dem Hintergrund der Geschichte des Blechtrommlers Oskar wird deutlich, wie deutsche Geschichte und Schuld in *Ein weites Feld* neu verhandelt werden: „Grass is re-writing the guilt theme from his earlier prose works, even relativizing the significance of the Third Reich, which still in *The Flounder* and *The Rat* (1986) had remained the non-negotiable endpoint of German history".[38] Diese Umwertung der grundlegenden Fragen der deutschen Geschichte in *Ein weites Feld,* auf die Preece hier hinweist, hat

---

[34] Hanna Delf von Wolzogen: „Wir vom Archiv" – Oder die Politisierung einer literarischen Figur. In: Brandt et al. (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*, 294. Vgl. auch Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 1999, 343–347.

[35] Preece: The Stasi as Literary Conceit, 210.

[36] Preece: The Stasi as Literary Conceit, 207.

[37] Preece: The Stasi as Literary Conceit, 208.

[38] Preece: „According To His Inner Geography", 86.

auch Auswirkungen auf die Thematisierung und die Rolle der Musik, die bislang in der Forschung noch nicht aufgegriffen worden ist. Ausgehend von den intermedialen Bezügen zur Musik ist es jedoch möglich, einen Zugang zu der repetitiven Struktur des Romans zu erhalten und damit zu einer Interpretation des Romans, die über die persönliche Haltung des Autors Grass 1989/90 hinausgeht.

5.1 Explizite Musikerwähnungen – gegen Musik und Gegenmusik

Die äußerst kritische Beurteilung der gesellschaftlichen Rolle von Musik, wie sie im Kontext der *Danziger Trilogie* zu finden ist, wird in *Ein weites Feld* in einen erweiterten Zusammenhang gestellt. Dies kann in den expliziten Musikerwähnungen im Roman nachvollzogen werden.

Zwar behauptet Fonty wiederholt, mit Musik nichts anfangen zu können und ist deutlich gegen Musik eingestellt. Für das Hochzeitsessen seiner Tochter Martha wählt er jedoch ausgerechnet das Musikzimmer im Prenzlauer-Berg-Lokal *Offenbach-Stuben* aus. Die sich über zwei Kapitel erstreckende Feier findet sich folglich von den Operetten und Mythensatiren Jacques Offenbachs eingerahmt, die eine Gegenmusik zu den thematisierten Liedern nationaler Identität darstellen.

Auch an anderen zentralen Stellen tauchen ausführliche explizite Musikerwähnungen auf: Generell kommt Singen, Vorsingen und Mitsingen eine wichtige Rolle zu. Erneut wird Musik als Ideologieträger thematisiert. Das Singen nationaler Lieder wirft die Frage der Bildung nationaler Identität auf. Dabei wird dem Bild eines ausgrenzenden, unterschwellig gewalttätigen Nationalismus ein positives Gegenbild grenzüberschreitenden Singens gegenübergestellt. Schließlich wird Fonty im Verlauf des Romans durch Madeleine auch an Musik herangeführt, Musik wird in somatischer heilender Wirkung geschildert.

5.1.1. Fonty und Musik – verstaubtes Piano, abgestaubter Plattenspieler

Das Klavier ist stumm, und auch das Archiv bezeugt, dass „Fontys Nerven weder Orgel noch Geige aushielten“ (WF 717, s.a. WF 343). Auch seine Tochter Martha, die doch als Jugendliche gern Chopin spielte, gibt inzwischen vor: „Macht mich krank, Musik. Geht mir ähnlich wie Vater…“ (WF 189). „Überhaupt Musik“, heißt es lediglich von Seiten des Archivs, „weshalb auch das Piano in der Kollwitzstraße verstummen mußte…“ (WF 343). Von Seiten des Archivs bedarf es wahrscheinlich auch keiner weiteren Begründung. Den Archivaren ist die von Fontane zur Schau getragene Ableh-

nung von Musik geläufig und für Fontys Verhalten Grund genug. Theodor Fontanes Abneigung ist u. a. von Fontanes Biographen Reuter überliefert,[39] die auch Fonty übernimmt (WF 717).

Gleichzeitig zeugen Fontanes Romane und Kommentare generell von einer detaillierteren Auseinandersetzung und Kenntnis der Musik, als seine Selbststilisierung als musikalischer Analphabet erwarten ließe.[40] Ebenso kann man Fonty in *Ein weites Feld* eine eingehendere Auseinandersetzung mit Musik nachweisen, als er selbst behauptet. Auch zu Emmi Wuttkes Erinnerungen an die großbürgerliche elterliche Villa gehört Musik: „Und Mutti spielte jeden Tag Klavier, auffem Flügel natürlich, wie unsere Martha früher, als sie noch geübt hat jeden Tag, bis mein Wuttke gesagt hat: Das reicht" (WF 209). Ob es einen Auslöser dieses Verbotes gibt, mehr als Fontys Verpflichtung seinem Vorbild gegenüber, bleibt unklar. Jedoch wird Fonty im Verlauf des Romans durch seine Enkelin dazu gebracht, seine kategorische Musikablehnung zu revidieren. Am Ende des Romans rettet seine Tochter Martha das alte Klavier vor der Wohnungsauflösung, mit der Absicht, das Klavierspiel wiederaufzunehmen: „paar einfache Sachen, Kinderszenen von Schumann oder so…" (WF 770).

Musik als Ideologie- und Erinnerungsträger

Viele Musikerwähnungen in *Ein weites Feld* sind Schilderungen von Gesang. Singen und Mitsingen hat in Grass' Prosa immer eine identitätsstiftende Funktion, die entweder als Abgrenzung oder als Grenzüberwindung fungieren kann.[41] Beides findet sich in *Ein weites Feld* wieder. Darüber hinaus erhält die Musik eine Rolle als Erinnerungsträger, die von der bislang zentralen Skepsis der Musik als Ideologieträger nicht entkräftet wird.

Bei allem Gesang hält sich die Hauptfigur Fonty generell zurück. Zur Öffnung des Brandenburger Tors Silvester 1989 wird auch deutlich warum, wenn nach Schunkelliedern („So ein Tag, so wunderschön wie heute") nicht nur die dritte sondern auch gleichzeitig die erste Strophe des Deutschlandliedes ertönt:

> Noch versuchte Fonty mit ‚des Glückes Unterpfand' gegenzuhalten, doch hatte, dicht neben ihm, Hoftaller mehr Stimme. Sein ‚Über alles in der Welt' war auf Siegers Seite. Wie nach langer zu Zurückhaltung sang er sich frei. (WF 64)

---

[39] Reuter spricht von Fontanes „Gleichgültigkeit, um nicht zu sagen, Abneigung gegenüber der *Musik*" (Herv. i. Org.) Hans-Heinrich Reuter: *Fontane*. Band 1. München: Nymphenburg. 1968, 328. Dieses Urteil geht auf Kommentare wie folgenden zurück, wenn Fontane an Wilhelm Meyer-Stolzenau schreibt: „Seien Sie schönstens bedankt für ihr Lied zu meinem Text. Ich selbst gehöre leider zu den Musikbotokuden, aber meine Tochter hat es gespielt und gesungen und sich und die Familie dadurch erfreut." Theodor Fontane: *Werke, Schriften, Briefe. 4. Abteilung. Band IV*. Hrsg. von Walter Keitel et al. München: Hanser, 1982, 755.

[40] Leventhal: *Echoes in the Text*, 11–60.

[41] Weyer: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen", 265–273.

Die Tränen, die Hoftaller beim Singen der seit 1945 nicht mehr zu singenden Strophe des Deutschlandliedes in den Augen stehen, verdeutlichen dabei einmal mehr die emotionale Wirkung der Musik. Hoftallers Rührung scheint nicht auf innere Gefühle zurückzuführen zu sein, denn „so mitgerissen er sang und weinte, seine Augen blieben unbeteiligt grau“ (WF 64). Fonty wendet sich auch gegen eine Verwendung von Musik, die andere Interessen tarnt. So polemisiert er gegen „[d]ieses kommerzienrätliche Pack, das vornweg den höheren Werten und dem Gemeinwohl eine Sonntagsmusik bläst, doch wochentags und hinterrücks sein krummes Ding dreht“ (WF 529).

Lediglich das Pfeifen, das schon in der *Blechtrommel* als basale und alltägliche Musik positiv besetzt ist (4.1) macht dem musikempfindlichen Fonty einen preußischen Marsch erträglich (WF 390, 575, 718). Die Operettenarie „Als ich noch Prinz war von Arkadien“ aus Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt* summt Fonty (WF 277) als er die *Offenbach-Stuben* verlässt. Unvermittelt gemeinschaftsbildend kann ein alter Berliner Gassenhauer sein, so dass der Schlager „Mutter, der Mann mit dem Koks ist da“ Gemeinschaft zwischen Fonty und Hoftaller stiften kann (WF 523).

Fonty ist also mit Musik vertraut. Anlässlich der Biermannausbürgerung kann er auch für Musik und Sänger Stellung beziehen und postuliert: „Sänger muss man singen lassen“ (WF 201). Dieser Kommentar ist es auch, der ihn seine Stelle beim Kulturbund kostet. Generell wird jedoch deutlich, wie Fonty eine ähnlich ambivalent-kritische Haltung zur Musik vertritt, wie sie bereits in den Büchern der *Danziger Trilogie* zu finden ist. Der Musikskepsis wird jedoch in *Ein weites Feld* eine andere Haltung gegenübergestellt, zum Beispiel in der Unbefangenheit der Nachbarin Inge Scherwinski, die mit FDJ-Liedern die „nervenkranke“ Martha zu beruhigen vermag:

> Und da Inge Scherwinski gerne ihr feines Stimmchen zum Vortrag brachte, sang oder summte sie Martha mit Liedern in den Schlaf, die einst wachrütteln und den Aufbau des Sozialismus hatten fördern sollen. (WF 214)

Auch bei Marthas Hochzeitsfeier versucht Inge Scherwinski, den schwelenden Ost-West-Konflikt an der Hochzeitstafel zu entspannen, indem sie kurzerhand ihre gemeinsame Jugendzeit mit Martha im Singen alter FDJ-Lieder beschwört. Martha fällt mit ein, und beide werden im Singen „von Erinnerungen fortgespült“ (WF 309). Mit Liedern wie „Du hast ja ein Ziel vor Augen“, dem „Solidaritätslied“, „Spaniens Himmel“ singen sie die Lieder einer gerade untergegangenen Weltanschauung und lassen sich nicht davon stören, dass der „wiederholte Appell […] zum Aufbau des mittlerweile auf Abbruch stehenden Arbeiter- und Bauernstaates“ widersprüchlich wirkt. Es geht ihnen nicht um den Inhalt der Texte, sondern um die Erinnerung, die durch die Lieder geweckt wird, wie aus Inges Kommentar deutlich wird: „Weißte noch, Marthchen, wir zwei beide auf Ernteeinsatz? […] Du hast manchmal

auffem Klavier... Und als wir zwei beide in einer Singgruppe... Ehrlich, das fehlt mir manchmal...“ (WF 309).

Die Reaktionen auf diesen Gesangsausbruch sind so verschieden wie ambivalent. Der Trauzeuge vom Archiv spürt die gleiche Zugkraft der Musik, findet sie aber weitaus problematischer:

> Jadoch, verdammt, ich sang mit. Auch mir war jede Strophe eingehämmert. Ich hörte mich singen und erstaunte darüber, daß mein Gedächtnis all das gespeichert hatte, was uns von Jugend an gläubig hat werden lassen. (WF 310)

Auch wenn der Trauzeuge vom Archiv sein Unbehagen nicht verbergen kann, unterbindet Grass etwa nicht das innere Mitsingen des Lesers durch das Zusammenschreiben der Liedanfänge wie es in der *Danziger Trilogie* zu finden ist (4.1). Stattdessen wird der ideologische Ballast der Lieder in einem zeitgenössischen Kontext gestellt. Der moralisch empörte Bruder Friedel aus dem Westen wird an seine 68er-Vergangenheit mit Mao-Bibel erinnert. „Was habt ihr denn so gesungen?“ will Martha von ihrem Bruder wissen. Das unkritische Übernehmen der jungen Studentin Martina („Ist doch lustig“) erscheint zwar als Kontrast zur moralisch überzogenen Empörung Friedels, ist allerdings nicht weniger zweifelhaft. Erst Emmi Wuttke fasst die ambivalenten Gefühle, die Inges und Marthas Singeinlage wecken, zusammen:

> ‚Fast jeder hat mitgesungen, auch unser Friedel […]. War ja gutgemeint, damals, das mit dem ewigen ›Bau auf‹, auch wenn es trotzdem nich richtig voranging. [...] Aber sich erinnern, wie es gewesen is früher, als wir noch unter uns waren, das darf man...‘ (WF 311)

Die positive Funktion, die dem Singen hier dennoch zugestanden wird, ist ihre Fähigkeit Erinnerungen zu transportieren, die sich über den ideologischen Inhalt hinwegzusetzen vermag. Auch die Rolle deutschsprachiger Volks- und Kinderlieder, wie „Maikäfer flieg“ oder „Der Lindenbaum“, die Fontys Freund Professor Freundlich als Kind im mexikanischen Exil sang, erinnert an eine Vergewisserung von Identität, die aber weniger national als sprachlich konnotiert ist (WF 349, 353).[42]

Dennoch, das Wort *mitsingen* behält seine negative Konnotation und ist noch mit Mitläufertum verknüpft. Fonty bezeichnet selbstironisch seine Kulturbundvorträge als „vorsingen“ (WF 186), seinen letzten Vortrag in der Kulturbrauerei schon freier als „singen“ (WF 743). Wenn jedoch Hoftaller vordergründig die katholische Kirche und ihr Beichtgeheimnis lobend er-

[42] Allerdings sind auch diese Beispiele wiederum so gewählt, dass dennoch die Verknüpfung von Musik und Gewalt anklingt. In „Maikäfer flieg“ ist bekanntlich der „Vater […] im Krieg“ und „Pommerland […] abgebrannt“. Mit dem Lied „Der Lindenbaum“ auf den Lippen stürzt sich Hans Castorp in der letzten Szene in Thomas Manns *Zauberberg* in einen Angriff an der Westfront im 1. WK. Weiteres zum „Lindenbaum“ bei Vaget: *Seelenzauber*, 48–57.

wähnt („in ihrem Arm singen alle"; WF 274), wird hier das Beichten mit dem von der Stasi erwünschten Geständnis parallelisiert. Über die Konnotation von *singen* in einer Verhörssituation mit *gestehen* kann Hoftaller katholische Kirche und Stasi aufeinander beziehen.

In der Schilderung der Silvesternacht 1989/90 erklingen die 1. und 3. Strophe des Deutschlandliedes synchron und drücken sowohl nationales Freudegefühl als auch die Gefahr erwachender nationalistischer Gefühle aus. Zu Marthas Hochzeit erklingen FDJ-Lieder, die prägend für die DDR-Sozialisation stehen und die sich in der Wendesituation gegenüber westdeutschem Urteil als Gegengeschichte behaupten. Folgerichtig wird auch die Schilderung der Einheitsfeier am 2./3. 10. 1990 musikalisch unterlegt. Dies geschieht in *Ein weites Feld* zu Beethovens 9. Sinfonie und deren Schlusschor „An die Freude" (WF 471f). Beethovens Sinfonie wurde am Abend der Wiedervereinigung tatsächlich gespielt, allerdings einige Stunden früher während des letzten Staatsakts der DDR im Konzerthaus am Gendarmenmarkt.[43] In der Schilderung der Vereinigungsfeier am Reichstag, wird also nicht, wie tatsächlich geschehen, die Hymne der alten Bundesrepublik als gesamtdeutsche Hymne installiert,[44] stattdessen integriert Grass musikalisch den letzten Staatsakt der sich freiwillig auflösenden DDR in seine Schilderung der Wiedervereinigungsfeier, ein Kunstgriff, der bislang weder erwähnt noch kommentiert worden ist.

Der Schlusschor aus Beethovens 9. Sinfonie ist bereits vor der Wende 1989/90 mit nationaler deutscher Identität verknüpft. Ehe Konrad Adenauer die dritte Strophe des Deutschlandliedes als Hymne der Bundesrepublik festlegte,[45] wurde unter anderem auch „An die Freude" als Ersatzhymne verwendet.[46] Aber auch in ihrer jetzigen Eigenschaft als Europahymne stellt sie im Kontext von *Ein weites Feld* eine alternative Hymne dar. Die Änderung des Protokolls betont somit auch die Notwendigkeit der Verankerung eines vereinigten Deutschlands in Europa.[47]

---

[43] 2. Oktober 1990. Auf: *chronik-der-mauer.de*. Eingesehen am 24. 11. 2011.

[44] ZDF Sendung „Der Abend vor der Einheit" vom 02. 10. 1990. Countdown zur Einheit Teil 9/13. Auf: *youtube.com*. eingesehen am 24. 11. 2011. Bereits fünf Jahre nach der Vereinigung ist offensichtlich die Erinnerung an die Wende so verschwommen, dass Grass' eigenwilliger Soundtrack der Vereinigung nicht als historisch inkorrekt aufgefasst worden ist.

[45] Adenauers Entscheidung, das Deutschlandlied 1952 als Nationalhymne festzulegen, war umstritten, da für viele die Melodie des Deutschlandliedes untrennbar mit dem 1933–45 direkt im Anschluss gesungenen Horst-Wessel-Lied verknüpft, wie u. a. aus dem Briefwechsel zwischen Adenauer und Heuss hervorgeht. Siehe Konrad Adenauer und Theodor Heuss: Briefwechsel zur Nationalhymne von 1952. Auf: *bmi.bund.de*. Eingesehen am 02. 02. 2011. Siehe auch 4.5. FN 173.

[46] So etwa auch für die Gesamtdeutsche Mannschaften der Olympischen Spiele 1956, 1960, 1964. Siehe: Olympia-Mannschaften. Nur noch Beethoven. In: *Der Spiegel* 51/1962. Auf: *spiegel.de*. Eingesehen am 12. 03. 2012.

[47] Dieser Perspektive verlieh am 03. 10. 1990 bereits Bundespräsident Richard von Weizäcker in seiner Rede Ausdruck: „Wir wollen in einem vereinten Europa dem Frieden der Welt die-

Die Erzähler geben jedoch einer gewissen Skepsis Ausdruck, wenn sie den Chor als „Schwellkörper deutscher Sangeslust“ (WF 471) beschreiben. Ihre ironische Distanz verweist auf die nicht unproblematische Tatsache, dass wiederum Beethoven zu politischen Feiern herangezogen wird.[48] Eine unangenehme Parallele zu der in der *Danziger Trilogie* geschilderten propagandistischen Ausbeutung Beethovens durch die Nationalsozialisten stellt sich ein.

Dennoch fällt auch hier, wie beim Singen der FDJ-Lieder, wieder auf, dass im Falle Beethoven mehrere Reaktionen gleichberechtigt nebeneinanderstehen: Madeleine fällt unbekümmert „mit feinem und doch tragendem Stimmchen“ mit ein, Emmi stimmt ebenfalls „mit gar nicht üblem Alt“ ein. Der Gesang erscheint derart mitreißend, dass schließlich die eben noch spöttischen Erzähler vom Archiv „wenn auch nicht ganz so hell und richtig“ mitsingen (WF 471). Gleichzeitig jedoch konterkarikiert Hoftaller den Odentext der Freude mit einer Art Antiphon der Schaden-Freude. Zusammen ergibt sich eine strukturelle Komplexität in der Schilderung der Wiedervereinigungsfeier, die später noch eingehender analysiert werden soll (5.2.2). Wie in der Schilderung der Hochzeitsfeier wird unterschiedlichen Reaktionen auf Musik Raum gegeben; sie werden gegenübergestellt, ohne dass sie einander entkräften.

Noch ein weiterer Aspekt eröffnet sich angesichts der Geschichte von Beethovens 9. Sinfonie und Schillers Text. Für Dieter Hildebrandt bilden Schillers Text und Beethovens Vertonung eine „Klammer um eine beispiellose Geschichtskatastrophe“[49], die Französische Revolution, die sowohl die Verwirklichung einer Utopie als auch ihr unmittelbarer Untergang im Terror der Jakobiner und den Kriegen Napoleons bedeutet. Nicht nur die erste Nationalhymne, die *Marseillaise*, ist in dieser Zeit entstanden, sondern unzählige weitere Hymnen und Chöre:

> Die Chöre sind das Medium, in dem sich zuallererst die Republik zu Wort meldet. […] Der Schlußchor der Neunten ist Reminiszenz – oder ist er gar das Ergebnis? – all der Chöre, die in den Jahren zwischen 1789 und 1794 gesungen wurden.[50]

---

nen“. Deutsche Einheit. Hymne vor dem Reichstag. *Zeit im Bild.* Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 24.11.2011.

[48] Vgl. die Aufführung der 9. Sinfonie als „Freedom concert“ unter der Leitung von Leonard Bernstein am 25.12.1989, in der das Wort „Freude“ mit „Freiheit“ ersetzt wurde. Klaus Geitel: Exulting Freedom in Music. Historic Concerts. Auf: *leonardbernstein.com*. Eingesehen am 30.11.2011, sowie die die Aufführung eines Kranballetts zum Chor der 9. Sinfonie zum Richtfest des Debis-Hochhauses am Potsdamer Platz am 26.10.1996. Dieter Hildebrandt: *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolges.* München: dtv, 2009, 336.

[49] Hildebrandt: *Die Neunte*, 17.

[50] Hildebrandt: *Die Neunte*, 16.

Hildebrandt schildert Beethovens 9. Sinfonie als ein Werk der Ungeheuerlichkeit, das aber gleichzeitig in unserer heutigen Wahrnehmung zum Klischee verkommen ist. Wie der ‚verstaubte' Klassiker Fontane wird auch Beethovens 9. Sinfonie, als ein hauptsächlich in Populärversionen bekanntes Musikstück, in seinen ursprünglichen Kontext gestellt. Gleichzeitig wird die friedliche Revolution des Herbstes 1989 wiederholt mit der Französischen Revolution kontrastiert: So wird nicht nur Schillers „An die Freude" gesungen, sondern auch das „Ça ira" der Französischen Revolution (WF 761, vgl. 5.2.2)

Angesichts dieses historischen Kontexts ist Beethovens 9. Sinfonie und Schillers „An die Freude" trotz Sinnentleerung und Missbrauchs vielleicht das richtige Werk um die Wiedervereinigung zu begehen, die auf so ambivalente Weise mit der deutschen und europäischen Geschichte verbunden ist.

Grenzüberschreitende Lieder

Im Gegensatz zur Musik als Abgrenzung wird in *Ein weites Feld* Liedern auch die Möglichkeit der Grenzüberschreitung zugestanden; ob im Text, in der Biographie des Autors oder in ihrer Verbreitung. Die Gemeinschaft gemeinsamen Singens kann nicht nur Grenzen schaffen, sondern auch bestehende Grenzen überwinden. Somit spiegelt sich in dem Einsatz musikalischer Erwähnung die grundlegende grenzüberschreitende Struktur des Romans.[51]

Als grenzüberschreitend ist Schillers Gedicht „An die Freude" zu rechnen, dessen Text über den gruppenstärkenden und abgrenzenden Charakter einer Nationalhymne hinausgeht. Nicht von ungefähr bildet der Schlusschor inzwischen die Europahymne und wird somit zur Konstitution einer transnationalen europäischen Identität verwendet. „An die Freude" erscheint in *Ein weites Feld* auch als Kontrast zum Deutschlandlied, da Grass die bundesrepublikanische Hymne im Augenblick der Wiedervereinigung in seiner Romanwirklichkeit mit „An die Freude" ersetzt.

Das Element der Grenzüberschreitung bestimmt auch den musikalischen Rahmen der Hochzeitsfeier in den *Offenbach-Stuben*.[52] Die Verhandlung der eigenen Identitäten an der Ost-West-Hochzeitstafel findet im Rahmen der Kompositionen eines deutsch-französischen Komponisten statt. Die transnationale Biographie Jacques Offenbachs (1819–1880), als französischsprachiger Komponist mit deutsch-jüdischen Wurzeln, erscheint wie eine Spiegelung der hugenottischen Abstammung Fontanes. Andererseits deutet sich darin bereits das Erscheinen von Fontys französischer Enkelin Madeleine an.

---

[51] Gebauer: *Wendekrisen*, 124.

[52] Das Restaurant war fester Bestandteil des Vorwende-Prenzlauer Bergs und befand sich gegenüber der 1991 entstandenen Kulturbrauerei, dem Schauplatz von Fontys letzter buchstäblich brandstiftender Rede (Buch 5).

Schließlich öffnet Offenbachs grenzüberschreitende Biographie,[53] auch eine konstrastive Parallele zu Hoffmann von Fallersleben, dessen *Unpolitische Lieder* (1841), darunter das „Lied der Deutschen", ihn zum (innerdeutschen) Exilanten machten (vgl. GW 110–114). Dies ruft ins Bewusstsein, dass das Deutschlandlied seinerzeit als Aufruf zu einer nationalen Einigung über die Grenzen der deutschen Kleinstaaten hinweg gemeint war. Die Grenzüberschreitung der deutschen Kleinstaaterei, die mit „von der Maas bis an die Memel" gemeint war, wurde erst durch den Verlauf der Geschichte zu einem reaktionären Gebietsanspruch.

Zugleich bilden Offenbachs Operetten einen deutlichen Kontrast zu den Liedern nationaler Identität. In Offenbachs Operetten geht es um Gesellschaftsporträts und Beziehungsgeschichten. Das haben die Operetten mit Fontanes Romanen gemeinsam, auch wenn Offenbach eher die Satire verwendet, wo sich Fontane mit Ironie begnügt. In *Ein weites Feld* wird insbesondere wiederholt *Orpheus in der Unterwelt* erwähnt, nicht nur, weil der Ochsenbraten in der *Offenbach-Stuben* diesen sinnigen Namen trägt. Nach Bestellung des Hochzeitsessens, summt Fonty zufrieden die Arie „Als ich noch Prinz war von Arkadien" aus *Orpheus*, in der Hans Styx, Diener des Pluto, sein glücklicheres Los vor dem Tod beschreibt (WF 277). Somit fügt sich dieses Detail in romanübergreifene Thema der Wendesituation ein. Zur Hochzeitsfeier wird jedoch nicht der Ochsenbraten „Orpheus in der Unterwelt" serviert, wie Fonty es gern hätte. Seine Frau Emmi setzt die weniger düster klingende Entenbrust „Die schöne Helena" durch (WF 290), ohne sich bewusst zu machen, dass die gleichnamige Operette Offenbachs von Helenas Entführung durch Paris handelt, die bekanntermaßen den trojanischen Krieg auslöst. Krieg und damit auch die Ursache der deutschen Teilung sind durch die intertextuelle Bezüge zu Offenbachs Mythensatiren wiederum präsent.

Auch internationale Schlager sind grenzüberschreitend und kommen in *Ein weites Feld* zunehmend zum Tragen, sobald im dritten Buch Fontys uneheliche französische Enkelin Madeleine auftaucht. Emmi deutscht ihren Namen als Marlen ein und beruft sich natürlich auch auf das bekannte Soldatenlied „Lili Marlen [sic!]" (WF 448), „wohl um Fonty zu ärgern", da die neuentdeckte Enkelin passenderweise einer Besatzungsaffäre Theo Wuttkes mit Madeleine Blondin entstammt. Somit ist Madeleines Name nicht nur in der Assoziation zu Proust literarisch sprechend, sondern hat auch in Emmis Eindeutschung „Marlen" eine musikalische Assoziationskomponente. Grenzüberschreitend ist „Lili Marleen", da das Lied gewissermaßen als „Internationale aller Soldaten" (HdZ, 198f) im Zweiten Weltkrieg Soldaten aller

[53] Auch wenn diese Grenzüberschreitung für Offenbach nicht unproblematisch war. 1870/71 gilt er seiner deutsch-jüdischen Herkunft wegen den Franzosen als „Preuße", in Deutschland jedoch als Überläufer. Alexander Faris: *Jacques Offenbach*. London: Faber & Faber, 1980, 163.

kämpfenden Armeen ansprechen konnte, in NS-Deutschland allerdings 1942 verboten wurde.

Musiktherapie

Mit dem Auftreten der französischen Enkelin Madeleine kommt auch der Musik schrittweise eine neue Rolle zu. Fonty muss seine ablehnende Einstellung zur Musik revidieren, nicht nur, weil Madeleine unbekümmert in den Schlusschor der 9. Sinfonie einfällt und offensichtlich weniger empfindlich auf die Instrumentalisierung Beethovens in politischen Kontexten reagiert. Bei ihrem zweiten Besuch in Berlin heilt Madeleine Fonty von seinem zweiten Nervenzusammenbruch. Ihr Einzug in der Kollwitzstraße bedeutet für Fonty allerdings auch Umgewöhnung: „Fonty musste Musik ertragen" (WF 717). Madeleine singt gerne und viel, insbesondere laut der Nachbarin Inge Scherwinski „solche Schanzongs vonne Piaf, kenn ick von früher noch, hätt ick glatt mitsingen jekonnt" (WF 716) – wieder wird hier die grenzübergreifende Wirkung der Lieder hervorgehoben. Madeleine spielt aber auch Marthas Schallplattensammlung (WF 717); auf Drängen seiner Enkelin hört sich Fonty sogar Brahms' Violinkonzert an. Jedenfalls schreibt Inge Scherwinski Madeleines Singen auch eine Wirkung in Fontys Genesungsprozess zu: „Hat jedenfalls Wunder gewirkt" (WF 716). Auch Madeleine versichert dem Archiv gegenüber: „[N]icht ich, Brahms hat ihn gesund gemacht" (WF 718).

Das Archiv zeigt sich angesichts Fontys „Gesundung mittels Musik" (WF 718) erstaunt, denn die Erzähler schreiben Fonty ganz nach Fontane „Abscheu vor Vertonungen unsterblicher Lieder und generell vor Kammersängern oder gar Wagnertönen" (WF 717) zu, ähnlich wie Fonty in einem Brief an Madeleine Fontanes Skepsis gegenüber Wagner mit seiner Skepsis gegenüber dem Einheitsprozess verbindet, da die Treuhand „Götterdämmerung en suite im Programm" habe (WF 545):

> Wie Du weißt […], haben die Deutschen den Hang und sogar das Talent zum Gesamtkunstwerk. Entsprechend genial (und als Gegenstück zu Bayreuth) ist hier, im Verlauf der Einheit, die Treuhandanstalt kreiert worden, ein den Göttern und Halbgöttern und ihrem Ränkespiel vorbildliches Walhalla. (WF 545)

Dieser Fonty hört nun seiner Enkelin zuliebe die Bachkantate „Jauchzet Gott in allen Landen" (BVW 51). Allerdings hat auch Fontys Experimentierfreudigkeit seiner Enkelin zuliebe seine Grenzen und auf dem Klavier darf Madeleine nicht spielen: „Bin nur auf stumme Möbel abonniert" (WF 719).

Musik wird noch öfter in ihrer somatischen Wirkung geschildert. Hoftaller weint beim Singen ganz entgegen seiner inneren Verfassung (WF 64). Als „Schwellkörper deutscher Sangeslust" (WF 471) wird der Choreinsatz in Beethovens 9. Sinfonie bezeichnet und somit als sexualisiertes Potenzgehabe ironisiert. Und Madeleines Plattenwahl hat ebenso direkte körperliche Wir-

kung auf Fonty heftiges Atmen (WF 718, s.u.). „Musik macht mich krank“, behauptet Martha eingangs. Dem kategorischen Vorwurf der krankmachenden Musik, die buchstäblich auf die Nerven geht, wird eine Art von Musiktherapie kontrastiert, die Fonty wie das Archiv widerstrebend akzeptieren müssen.

Auf vielfältige Weise erscheint die Frage der Wende, der deutschen Einheit, nationaler Identität sowie der deutschen Geschichte an zentralen Stellen des Romans mit der Schilderung von Musik verknüpft. Zudem lässt sich eine Entwicklung in der Behandlung und Verwendung von Musik bezeichnen. In der *Danziger Trilogie* erscheinen die klassische Musiktradition sowie gemeinsames Singen untrennbar mit ihrer Instrumentalisierung im Nationalsozialismus verknüpft. Neben nationalen Liedern, die auf Spaltung und Abgrenzung setzen, finden sich in *Ein weites Feld* jedoch auch grenzüberschreitende Lieder. Der eingangs geäußerten kritischen Haltung zur Musik wird eine zweite, freiere Haltung gegenübergestellt, allerdings ohne die anfänglichen Einwände zu widerlegen. Die Multiperspektivität des Romans ermöglicht es, diese Ambivalenz angemessen darzustellen und unterschiedliche Aspekte, etwa in der Wirkungsgeschichte Beethovens oder des Deutschlandliedes, hervorzuheben.

5.1.2 Evokative Musikerwähnungen – von Zweistimmigkeit bis Chorstärke

Wiederholt verwenden die Erzähler vom Archiv evokative Musikerwähnungen, um Hinweise auf die eigene Erzählstruktur zu geben. Ihr Erstaunen über Fontys Annäherung an die Musik seiner Enkelin zuliebe geben die Erzähler z.B. wie folgt zum Ausdruck:

> Harmonie dieser Art war neu für Fonty. Chorstärke kam bei ihm nicht vor. Eine Einzelstimme mit kleiner Begleitung oder ein lutherisch schlichter Choral, das mochte angehen. Für sich pfiff oder brummte er manchmal gutgelaunt preußische Märsche oder Altberliner Gassenhauer; jetzt aber kam es ihn gewaltig an, ob andante oder fortissimo. Er hörte mit schräg geneigtem Kopf und atmete tief ein und aus, als müsste er Fugen oder den Cantus firmus inhalieren. (WF 718)

Mit schräg geneigtem Kopf hört Fonty schon „An die Freude“ (WF 472), so dass seine Körperhaltung bereits Distanz bei gleichzeitiger Zustimmung ausdrückt. Doch nicht nur die somatische Wirkung der Musik auf Fonty ist hier Thema. Die Erzähler parallelisieren Musikstil und Erzähl- oder Schreibstil: „Chorstärke kam bei ihm nicht vor“. Dieses Zitat fügt sich in eine Reihe von Erzählkommentaren des Archivs ein, die in evokativen Musikerwähnungen der Musik eine strukturierende Funktion für den Erzählprozess zuweisen. Daneben verwenden die Erzähler auch intermediale Bezüge zur bil-

denden Kunst sowie filmische Hinweise, um dem Leser ihr Bild von Fonty und seinem Tagundnachtschatten vor Augen zu stellen.[54] Wenn es aber um Fragen der Organisation des so vielfältigen, multiperspektivischen Materials geht, werden musikalische Kategorien genannt.

So beginnen die Erzähler vom Archiv die Geschichte von Fontys erstem Fluchtversuch im Schlusskapitel des ersten Buches, „Für hartes Geld auf Märchenreise", wie folgt:

> Wären drei Wünsche offen gewesen, könnten wir unsere Erzählung im Ton umstimmen: Es war einmal ein Aktenbote, der hieß Theo Wuttke, der wollte sich dünnemachen […]. (WF 152)

Vor dem Hintergrund des *Blechtrommel*-Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe" ist dieser Märchenton sofort als Ankündigung eines Unheils (Bt 253) bekannt, welches das Erzählkollektiv „im Ton um[zu]stimmen" bemüht ist. Der Märchenform wird also ein explizit musikalischer Rahmen verliehen. Die Märchenformel stellt dieses Kapitel eindeutig in den intertextuellen Kontext der anderen Schlussmärchen in Grass' Werk. Nach den Novemberpogromen („Glaube Hoffnung Liebe" in der *Blechtrommel*) und dem Kriegsende (das „Schlussmärchen" in *Hundejahre*) steht also nun die Währungsreform 1990 im Kontext von Musik und Märchen. Euphorie und Optimismus der Wendezeit werden somit mit der NS-Zeit als Klangboden geschildert.

Auch die Gespräche mit Fontys Frau Emmi und Tochter Martha beschreiben die Erzähler mit akustischen und musikalischen Kategorien:

> Ihre Stimmen entflechten, geduldig das überlappte Gerede aufdröseln – oft hörten wir Mutter und Tochter zugleich […] Sie redeten vor sich hin, unterbrachen, widersprachen sich: ein auf Dauer abgestimmtes Duett. (WF 216)

Stimmenverflechtung und -überlappung, die Simultanität zweier Stimmen, die selbständig aber auch konfrontativ verlaufen, stellen hier die Parallele zu polyphoner Musik her. Das bedeutet auch, dass die unterschiedlichen Stimmen und Ansichten immer auch aufeinander bezogen werden können. Emmis Klagen über ihren karriereuntüchtigen Mann werden als „schrille, doch lebendige Musik" (WF 196, s.a. WF 691, 766) beschrieben.[55] Hoftallers Sinnkrise nach dem Untergang der DDR und das Scheitern der Stasi macht sich Luft in einem „Lamento als Passionschoral" (WF 518). Überhaupt erscheint das zum „Dauerton anschwellende Gejammer" (WF 633)

---

[54] Allein die Tatsache, dass Theo Wuttke mit einem Porträt Fontanes von Liebermann beschrieben wird, ist hierfür bezeichnend (WF 45–48). Weiterhin finden sich wiederholte Elemente der Rahmung (z.B. WF 15) sowie bildliche intermediale Bezüge, die mit Grass' Bilderzyklus zu *Ein weites Feld* verknüpft werden können (WF 513, 517, 522).

[55] Die Liste einzelner evokativer Erwähnungen lässt sich noch fortführen: Fontys Gespräch mit dem befreundeten Professor Freundlich beschreibt das Archiv „wie gleichgestimmt" (WF 345). Fontys Nachleben wird zudem als „Echo" des Unsterblichen beschrieben (WF 644).

auch in Verbindung mit Chorgesang (WF 158). Bezweckt wird dabei offensichtlich die Hervorhebung des iterativen Momentes, da Chorgesang ein eingeübtes Ritual ist, dessen Text vielmaligen Proben und Aufführungen wiederholt wird.

Am Abgrund des Braunkohlebaus (WF 507–523) vervielfältigt das Erzählerkollektiv die beiden Gestalten in ein Heer kleiner Repliken (WF 518), als „Variationen zum Thema Unsterblichkeit" (WF 520). Hoftallers Verbundenheit mit Fonty findet hier, neben der Visualisierung eines gemeinsamen Schattenrisses (WF 13 et passim), auch seine akustische Umsetzung in der Beschreibung als Zweistimmigkeit:

> War Fonty ohne seinen Tagundnachtschatten vorstellbar? Hätte dessen Abwesenheit nicht sogleich eine Geschichte beendet, deren Pointen vom *Echo* lebten und, mehr oder weniger *misstönend*, *zweistimmig* gesungen sein wollten? Was bleibt übrig, fragten wir uns, wenn Hoftaller wegfällt? Theo Wuttke, gewiß. Doch wäre dessen Existenz der weiteren Entwicklung förderlich und genug gewesen? (WF 516, Hervorh. B.S.)

Die Untrennbarkeit von Fonty und Hoftaller, hier in Begriffen der Mehrstimmigkeit geschildert, ist letztendlich der Perspektive des Archivs geschuldet. Fonty und Hoftaller sind vom Archiv durch einen strukturellen Rahmen intermedialer und besonders musikalischer Bezüge verbunden.[56] Die Funktion dieses musikalisch geprägten Rahmens für Fontys Geschichte wird in einer weiteren evokativen Erwähnung deutlich, in der Emmi Wuttke die durchaus streitbare Persönlichkeit ihrer Stiefenkelin Madeleine schildert:

> ‚Aber wenn es drauf ankam, konnt sie biestig werden. Und zwar auffen *Punkt* genau, als sie meinem Wuttke *Kontra* gegeben hat, weil der nich an die Einheit hat glauben gewollt und immer mit siebzig-einundsiebzig gekommen ist weil das och schiefging, hat er gesagt. So ist mein Wuttke nun mal. Muß alles vergleichen. […] Aber die Kleine, Marlen mein ich, [… g]erufen hat sie und zwar laut, damit mein Wuttke nich hat weghören gekonnt, daß man nich immer nur aufs Kleine sondern aufs Große gucken soll. […] ›Ohne ein starkes Deutschland schläft Frankreich ein!‹ hat sie gerufen. Und wissen Sie, wer ›richtig, hundert Prozent richtig!‹ gesagt hat? [….] Dieser Stoppelkopp [d.h. Hoftaller], wie Martha, den nennt.' (WF 464, Hervorh. B.S.)

Die eigenwillige Formulierung Emmi Wuttkes „auffen Punkt genau" mit der Redensart „Kontra geben" für *widersprechen* ruft an dieser Stelle in evokativer Musikerwähnung das Prinzip des Kontrapunkts auf. Parallel dazu werden gleich im Folgenden zwei Prinzipien gegenübergestellt. Dem ständigen

---

[56] Auch der metaleptische Auftritt des Ehepaares Grass, „das ohne Rücksicht auf die gestellte Szene, nun in unseren Bericht einbricht" ist in Begriffen des Musiktheaters – „sozusagen ein Intermezzo lang" (WF 591) – formuliert. Gebauer zeigt ausführlicher, wie das Ehepaar Grass als metareflexive Spiegelung des Ehepaars Wuttke inszeniert wird. Gebauer: *Wendekrisen,* 151–153.

parallelisierenden Vergleich Fontys, der 1990 mit 1870/71 gleichsetzt („weil das och schiefging“) werden von Madeleine Deutschland und Frankreich als ein Gegensatz eingeführt, die als ihr jeweiliger Gegensatz jedoch auch voneinander abhängig erscheinen. Hoftallers Zustimmung hierzu ist aus seiner Funktion in den Gesprächen zwischen Fonty und seinem Tagundnachtschatten zu verstehen, der Fonty immer ständig ‚Kontra gibt‘.

Deutlich wird hier, wie Fontys Parallelisierungen, die bei Erscheinen des Romans solche Wellen der Empörung schlugen, nicht das einzige bestimmende strukturelle Prinzip des Romans sind. Sie werden ständig begleitet von einem gleichzeitigen Kontrastieren. Ständige Kontraste mit gegenseitigem Bezug die sich auf allen Ebenen des Romans finden, werden hier evokativ mit dem Kontrapunkt verknüpft.

Die Erzähler nutzen also aktiv eine Anlehnung der Erzählstruktur an musikalische Formen. Vielstimmigkeit und Chorgesang werden verwendet. Besonders erhellend für die Struktur des Romans ist dabei der Hinweis auf den Kontrapunkt. Auch in der Gestaltung einer ambivalenten Haltung zu klassischer Musik und Singen ist bereits auf die ständige Bildung von Kontrasten und Parallelen hingewiesen worden, die auch in der Untersuchung transmedialer Kategorien eine Rolle spielen.

5.2 Transmediale Parallelen zur Musik

Zum Verständnis des Romans ist nicht nur die kausale Handlung, sondern deren repetitive Struktur wichtig. Das macht bereits die zeitversetzte Imitation der Biographie Fontanes in Fontys gesamten Lebenslauf deutlich. Anhand der in einem ständigen Dialog von Pro und Contra verwickelten Hauptpersonen Fonty und Hoftaller kommen die Kategorien Kontrast und Umkehrung zum Tragen. Die generelle Bedeutung der Umkehrung in einem Wenderoman zeigt wiederum eine performative Verknüpfung von Form (Umkehrung) und Inhalt (Wendezeit). Der Einsatz der transmedialen Kategorien von Repetition und Kontrast sowie Simultanität und Performativität wird im Folgenden an ausgewählten Beispielen gezeigt und diskutiert.

5.2.1 Repetition und Kontrast – Variation in Umkehrung

Repetitive Strukturen sind bereits auf lexikalischem und syntagmatischem Niveau spürbar. Innerhalb der einzelnen Kapitel ist besonders die Wiederkehr bestimmter Phrasen in unterschiedlichen bis gegensätzlichen Kontexten auffällig. Als Fonty einleitend Fontanes Ballade „Archibald Douglas“ aus dem Stegreif vorträgt, quittiert Hoftaller dies mit einem „Respekt, Fonty, Respekt!“ (WF 36). Wie als Antwort darauf äußert sich Fonty bald darauf anerkennend zu Hoftallers Spitzeltätigkeit: „Respekt, Tallhover! Respekt, Hoftaller!“ (WF 42). Das zweite Kapitel ist eingerahmt von Fontys Seufzer

„Warum wird man siebzig?“ (WF 25, 43). „Viele Vaterunser lang“ fährt Fonty im gleichnamigen Kapitel mit seiner zukünftigen Frau Emmi im Paternoster auf und ab (WF 80); „mehrere Vaterunser lang“ halten auch Hoftaller und Fonty eine Kabine besetzt, wenn Fonty dem Stasi-Agenten Einblick in die Akten gewährt (WF 77).[57] Die Wiederkehr der gleichen Phrase in unterschiedlichen Kontexten verbindet die einzelnen Handlungsstränge als gegenseitige Variationen. Andere Phrasen ziehen sich durch den gesamten Roman. So liebt Fonty den kontrastiven Vergleich wie etwa: „Bruch ist besser als Ganzes“ (WF 14), „Ohne ist besser als mit“ (WF 17), ein Muster das den selbstironischen Schlusssatz Botho Rienäckers aus Fontanes Roman *Irrungen, Wirrungen* variiert: „Gideon ist besser als Botho“ (WF 430).[58]

Durch die Nachforschungsmethoden des Archivs werden viele Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven mehrmals erzählt, narrative Repetition ist von daher häufig zu finden. Zudem ist das Archiv immer wieder auf Vermutungen angewiesen, die in Varianten gegeneinander abgewogen werden. Das Sofa, auf dem sich Fonty und Hoftaller angeblich zur Aktenvernichtung treffen wird einmal im Keller vermutet (WF 86) und kann dort auch schon der zu Kriegszeiten im Reichsluftfahrtministerium angestellten Emmi in den Bombennächten als Sitzgelegenheit dienen (WF 95), doch entschließen sich die Erzähler dazu, es eher auf dem Dachboden zu vermuten (WF 103; s.a. WF 229).

Motivische Repetition ist besonders hervorstechend. Insbesondere aus Fontanes Romanen bekannte Motive werden in die Romanhandlung integriert wie beispielsweise Ruderpartien (z.B. WF 392ff, 414ff, 447) verbrannte oder aufbewahrte Briefe/Akten (z.B. WF 77f, 101f, 219, 444), Feuersbrünste (z.B. WF 233, 240, 501, 756ff). Diese wiederkehrenden Motive verstärken den Eindruck der repetitiven Spiegelung von Fontanes Werk und Leben in Fontys Biographie,[59] darüber hinaus erschaffen sie den Eindruck wiederholter Durchgänge des gleichen motivischen Materials. Noch deutlicher wird dieser Eindruck in der dreifachen Wiederkehr bestimmter Motive: Es werden drei Gräber „unsterblicher“ Schriftsteller besucht: Neben Fontanes (WF 144ff) auch Hauptmanns (WF 339) und Kleists Grab (WF 725). Drei anachronistisch anmutende „Kräuterhexen“ tauchen auf (WF 43, 167ff, 352) ehe Madeleine auch etwas von einer Kräuterhexe zugeschrieben wird (WF 715). Die ebenso teils anachronistisch oder zeitlos anmutenden Kinder-

[57] Weitere Bespiele finden sich im wiederholten Zitat „Tand, Tand, ist das Gebilde von Menschenhand“ aus Fontanes Ballade „Die Brück’ am Tay“ (WF 180f) oder die Wiederkehr von „malochen“ (WF 508 und 512).

[58] Weitere Beispiele: „McDonald’s ist besser als Englisches Haus“ (WF 41), „Skeptisch bleiben ist besser als zynisch werden“ (WF 54), „Dabei war London besser als Berlin“ (WF 91), „Dinge beobachten ist besser, als Dinge besitzen“ (WF 186f) „Französischer Dom ist besser als Hedwigskirche“ (WF 273), „Besser langsam ans Ziel, als beschleunigt ins Jenseits befördert“ (WF 505), „Verschlanken ist besser als ausdünnen“ (WF 647).

[59] Motivverkettungen bei Fontane stellen (in einem metafiktiven Kommentar) auch das Thema von Madeleines Magisterarbeit dar (WF 441).

gestalten (WF 23, 121f) präfigurieren Fontys Begegnung mit dem Kind Agnes (WF 678ff). Auch die Erinnerung an folgenhafte Fehltritte bzw. Fehlentscheidungen erscheint in dreifacher Variation: Für Fontane wird eine Affäre mit folgenden Alimentezahlungen als „Dresden und die Folgen“ (WF 101, 379) bezeichnet, parallel dazu wird Theo Wuttkes französische Affäre als „Lyon und die Folgen“ (WF 130f, 379) erwähnt. Für Hoftallers frühere Existenz Tallhover erweisen sich „Lenin und die Folgen“ (WF 136) als folgenreiche Fehleinschätzung.

Neben solch einfachen repetitiven Mustern, die Grass’ Prosa generell prägen (Kap 3.1.1), erscheinen Variation und Umkehrung besonders hervorgehoben, Wiederholungsstrukturen bei denen das Element der Veränderung entscheidend ist. Zwar fällt auch eine Form von exakter Repetitivität auf, die keine Variationen, sondern Kopien bildet. Dies geschieht beinahe unbemerkt, wenn das Archiv Fonty mit einem Fontaneporträt Liebermanns beschreibt (WF 45–48; „Wie von Liebermanns Hand“) und damit die Ähnlichkeit der beiden weniger belegt als erst herstellt. Offensichtlicher ist dieses Bestreben nach exakter Repetition, wenn die Erzähler Fonty und Hoftaller am Abgrund des Braunkohletagebaus in unzähligen Repliken staffeln:

> Hier, hier und dort sehen wir sie als Paar vervielfältigt, dicht bei dicht und hintereinander gestaffelt, in Mänteln und unter Hüten, von verschiedenem Wuchs, hundert und mehr Tagundnachtschatten mit Objekt, […] doch standen sie in solcher Anhäufung nur im Prinzip, in Wirklichkeit aber allein. (WF 512)

Diese Beschreibung als beliebig reproduzierbares Bild reiht sich in die Szenen bildlicher intermedialer Bezüge. Was wie eine Spielerei der Erzähler vom Archiv formuliert ist, folgt den Gesetzen kapitalistischer Massenproduktion:

> Wir reihten das Paar unterm Schirm kilometerlang: […] als Zugewinn multipliziert, nach neuester Mehrwerttheorie. Trotz perspektivischer Verkleinerung und in der Ferne in Regenwolken verschwimmend, stand jede Einheit genormt mit der nächsten vergattert und jeder Regenschirm entfaltet als Serienprodukt. (WF 518)

Auch wenn von „Produktivität“ und „Mehrwert“ die Rede ist, diese Serienproduktion ist nicht für die Erzählung produktiv, wie auch das Archiv erkennen muss „sonst geschah nichts“ (WF 512). Die Monotonie exakter Repetition fällt auch Fonty und Hoftaller auf: „Ihr Ritual gab nichts mehr her“ (WF 18), heißt es bereits eingangs. Von daher spielt zunehmend die Variation eine Rolle, eine Repetition, bei der die Veränderung entscheidend ist.

Variationen

Als Fonty den deprimierten Hoftaller mit einem nachgespielten Agentenaustausch auf der Glienicker Brücke aufzuheitern versucht, urteilt das Archiv erst skeptisch:

> Ein Spiel mit wenig Varianten. Fonty gegen Hoftaller, Hoftaller gegen Fonty. [...] Monoton sah das aus. Schon ließ, wie nach allzu schleppender Pflichtübung, die Spannung nach, da fielen ihnen doch noch Variationen ein. (WF 492)

An dieser Stelle erschöpfen sich die Variationen in kleinen Augenzwinkern oder kurzen Kommentaren. Bedeutsamer werden Variationen als Ausbruchsmöglichkeit, als Fonty nach seinem zweiten Fluchtversuch wieder bettlägerig ist. Von seiner ersten „Nervenkrise" nach seinem ersten Fluchtversuch erholt sich Fonty, indem er seine Kinderjahre mit Fontanes *Kinderjahren* spiegelt (Kap 11, 12). In seiner zweiten „Nervenkrise" ändert Fonty in „Fiebervariationen" (WF 704) Fontanes Romane ab und beschert den weiblichen Hauptfiguren glücklichere Ausgänge, denen auch die Erzähler nicht abgeneigt erscheinen:

> Wir vom Archiv geben zu, daß Fontys Fiebervariationen einiges für sich hatten. ‚Effis Glück' schien ausreichend motiviert zu sein, denn Crampas und Instetten hatten sich – nach des Kranken Willen – gegenseitig erschossen; der wiederverheirateten Witwe ‚bis ins hohe Alter heiteres Wesen' erfreute uns. (WF 704)

Die Variation als Repetition mit Veränderung ermöglicht einen Ausbruch aus der repetitiven Wiederkehr, die Fontys Perspektive sein Leben lang geprägt hat.[60] In der Variation seines Vorbildes vermag Fonty sich von seinem Idol Fontane zu emanzipieren.

Antithetische Strukturen – kontrastive Zusammenhänge

Nicht nur Variationen im Allgemeinen, insbesondere kontrastive Variationen sind in *Ein weites Feld* von Bedeutung. Die Handlung ist von ständigen Kontrasten geprägt, die sich dennoch aufeinander beziehen. Personifiziert erscheint die grundlegende antithetische Struktur in dem gegensätzlichen Hauptpersonenpaar, deren Abhängigkeit voneinander im Verlauf des Romans deutlich hervortritt. Die Gespräche zwischen Fonty und Hoftaller bestehen zu einem großen Teil aus Pro und Contra. Wo Fonty zustimmt, hält Hoftaller dagegen, Hoftallers Ansichten widerspricht Fonty. Wenn Fonty das Zerbröckeln der Mauer optimistisch mit „Bruch ist besser als Ganzes" kommentiert (WF 14) sieht Hoftaller kritisch „Nichts als Chaos!" (WF 15). Bei

[60] Zum Gegensatz von exakter Kopie und produktiver Variation mit Veränderung vgl. Gilles Deleuze: Platon et le simulacre. In: *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969, 292–307.

der euphorischen Silvesterfeier 1989/90 am Brandenburger Tor jedoch singt Hoftaller begeistert das Deutschlandlied und Fonty gibt sich distanziert (WF 62f). Während Hoftaller die Sicherheitsdienste als „immer schon durchlässig“ sieht, sind sie Fonty „allgegenwärtig“ genug (WF 89). Aber ebenso wie Fonty und Hoftaller über Fluch und Segen des Kapitalismus und seiner Freiheiten debattieren (WF 136ff) kann Fonty auch allein Pro und Contra einer Sache erörtern. Er kann einen Besuch im Fontanearchiv mit einer Kollegenschelte (WF 141) beginnen und sie zum Abschied durch Lob derselben Kollegen wieder zurücknehmen (WF 142). Zwar ist für ihn Fontanes Romanfigur Jenny Treibel meist Inbegriff kapitalistischer Bereicherung, indem er in der vom Westen dirigierten Wiedervereinigung die „Treibels“ am Werk sieht, beurteilt er ein andermal Jenny Treibel als „diejenige, die es geschafft hat, Geld und Poesie zu verbinden“ (WF 668).

Dieses ständig konträre Gespräch aus sich widersprechenden Argumenten für und gegen eine Sache ist Kern einer übergreifenden, den gesamten Roman prägenden antithetischen Struktur, die auf allen Ebenen des Textes zu finden ist. Dabei fällt auf, dass diese antithetischen Strukturen immer auch eine (meist überraschende) Parallele aufweisen. Umgekehrt beinhalten die Parallelen, die z. B. Fonty in seinen Jahrhundertsprüngen ständig zieht, immer wieder auch inhaltlich Widersprüchliches.

Wenn Fonty beispielsweise versucht, „den Kopftüchern der [türkischen] Frauen und Mädchen [...] einem dem schottischen Farbspektrum vergleichbaren Sinn abzulesen“ (WF 126), ist auf den ersten Blick der Kontrast vorherrschend, da den Kopftüchern nicht wie den Karomustern der Kilts eine bestimmte Clanzugehörigkeit abzulesen ist. Dennoch signalisiert auch das Kopftuch in Farbwahl, in der Art und Weise wie es geknotet ist, weitere Gruppenzugehörigkeit oder individuelle Wahl. Fontys Aussage „die neuen Hugenotten sind Türken“ (WF 126) zieht eine Parallele zwischen zwei großen homogenen Einwanderergruppen, die Berlin geprägt haben. Erst in dieser Perspektive wird deutlich, dass auch die Integration der Hugenotten von Problemen geprägt gewesen sein muss. Gleichzeitig lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Kontrast, dass die Hugenotten aufgrund ihrer Religion Asyl gewährt bekamen, die Religion der Türken in Deutschland dagegen (zunehmend) problematisiert wird. Ein weiterer beachtenswerter Kontrast ist, dass Fontanes hugenottische Abstammung im 19. Jahrhundert einen höheren sozialen Status mit sich bringt als eine türkische Abstammung im 20. Jahrhundert, vielleicht auchda im Fall der Hugenotten die Einwanderungswelle lang genug zurückliegt.[61]

[61] Die Integration einer so umfassenden Migrantengruppe wie der Hugenotten lief nicht ohne Konflikte ab. Andererseits vollzog sich die Einwanderung zu einem Zeitpunkt, als der preußische Staat noch keine tiefen kulturellen oder dynastischen Wurzeln hatte, so dass der Herkunft seiner Bürger weniger Wichtigkeit beigemessen wurde und von daher erfolgreich verlief. Fédéric Hartweg: Sprache – Identität – Nation: Das Refuge, Frankreich und Deutschland. In: Manuela Böhm et al. (Hg.): *Hugenotten zwischen Migration und Integration*. Berlin:

Solche Ausführungen lassen sich zu jeder Parallelisierung oder zu jedem explizit hergestellten Kontrast anstellen. In Fontys Feststellung „Robespierre war Rousseaus folgsamster Schüler..." (WF 119) zieht Fonty eine Parallele, die die Revolution und Aufklärung als antithetisches Gegensatzpaar präsentiert und dennoch voneinander abhängig sein lässt. Während ihres Spaziergangs entlang der bereits im Abriss befindlichen Mauer im Jahr 1990 reden Fonty und Hoftaller vom 17. Juni 1956 und vom Mauerbau 1961 (WF 16f), die somit aufeinander bezogen werden. Klischeebilder von Friedrich II. als der „Alte Fritz" oder „Fridericus Rex" werden mehrmals mit der für den jungen Friedrich II. so katastrophal misslungenen Flucht und der Hinrichtung seines Freundes Katte kontrastiert (z.B. WF 371, 731). Die Hohenzollernumbettung 1991 findet ihren Kontrast in einem Besuch am Grab Heinrich von Kleists. Kleist erscheint als Vertreter derjenigen, die am rigiden Charakter Preußens scheiterten (WF 725f), der aber gleichzeitig (oder gerade deshalb) immer wieder schrankenlose Gewalt schildert.[62] Hoftaller kann sich mit Fonty im Paternoster darauf konzentrieren, Akten zu *sichern* (WF 78). Dann wieder ist er auf dem Sofa auf dem Dachboden dabei, Akten zu *vernichten* und mit den zerschnipselten Akten das Sofa aufzupolstern (WF 103). Doch nicht nur das Sofa wird mit Aktenschnipseln prall gestopft, parallel dazu wird auch Fonty mit Wein „abgefüllt". Wenn Fonty kurz darauf den viel zu süßen Wein wieder erbrechen muss, zieht dies die unausgesprochene Parallele mit sich, dass auch der Inhalt der Akten wieder ans Licht kommen wird (WF 104f).

Dies sind nur einige Beispiele dafür, wie sich die gesamte Handlung aus Mustern von Repetition und Kontrast zusammensetzt. Deshalb gibt es auch Wendungen und Episoden, die sich nicht primär durch kausale Beweggründe verstehen lassen. Sie erhalten ihren Sinn entweder als Repetition oder in Kontrast zu anderen Episoden. Wie sich der verschlungene Handlungsfaden ein konsequentes Muster aus Parallelen und Kontrast bildet, soll hier stellvertretend an der eingangs im Roman geschilderten 70. Geburtstagsfeier Fontys eingehender betrachtet werden.

Ausgangspunkt ist Theodor Fontanes 70. Geburtstag, der 1889 pompös im „Englischen Haus" gefeiert wurde. Als Hoftaller Fonty nun parallel ehren will, lehnt dieser die entsprechend gediegenen Lokale wie „Möwe", „Ganymed" oder „Kempinski" (WF 12) ab, was in Übereinstimmung mit seinem Idol geschieht, da Fontane von der großen Feier offensichtlich nicht angetan war (WF 40). Hoftaller sucht also etwas Bescheidenes und reserviert (mit

---

Metropol, 2005, 155. Die vergleichende Migrationsforschung interessiert sich deshalb auch besonders für die Assimilierungsprozesse der Hugenotten. Susanne Lachenicht: Migration, Migrationspolitik und Integration. Hugenotten in Brandenburg-Preußen; Irland und Großbritannien. In: Böhm (Hg.): *Hugenotten zwischen Migration und Integration*, 37–58.

[62] Brinktriene, Claudia: Die Kategorie der Abwesenheit. Kleists literarische Selbstinszenierung im Modus der Gewalt. Bielefeld: FB Germanistik. Auf: *pub.uni-bielefeld.de*. Eingesehen am 30.11.2011.

größtmöglichem Kontrast zu allem Repräsentativen) einen Tisch in der „Mitropa“-Gaststätte Friedrichstraße. Fonty opponiert aber auch gegen diese Wahl. Er wählt zwar parallel dazu ebenfalls eine Restaurantkette. Aber das McDonald’s-Restaurant am Bahnhof Zoo bildet zur „Mitropa“-Gaststätte im Bahnhof Friedrichstraße gleichzeitig einen Ost-West-Kontrast (WF 26). Zum „Englischen Haus“ von 1889 verhält sich „McDonald’s“, von Fonty als „annähernd schottisch“ (WF 25) bezeichnet, dem angelsächsischen Namen nach einerseits parallel, andererseits besteht ein doppelter Kontrast zwischen dem vornehmen Restaurant „Englisches Haus“ und der Fast-Food-Kette mit dem schottisch klingenden Namen. Im „McDonald’s“-Restaurant trägt Fonty Fontanes Ballade „Archibald Douglas“ vor; dies geschieht parallel zur Feier im „Englischen Haus“ vor 100 Jahren (WF 34). Und weil Fonty im „McDonald’s“ auf den historischen Clan der McDonalds zu sprechen kommt, muss er im gleichen Atemzug den mit ihnen verfeindeten Clan der Campbells nennen, was widerum einen Kontrast bildet. Beide Clannamen, hier wieder eine Parallele, haben als globale Lebensmittelmarken überlebt. Was angesichts von Big Mac oder Campbell’s *tomato soup* als Spielerei anmutet, ist dennoch Teil einer Technik permanenten Kontrastierens, die es ermöglicht, dass Ambivalenz vermittelbar wird. Dies kommt auch in der Schilderung von Musik zum Tragen, wie oben bereits angeklungen ist. Die ideologische Anfälligkeit, die in der *Danziger Trilogie* im Vordergrund steht, erscheint nun in *Ein weites Feld* in ganz anderer Weise gleichzeitig mit einer positiven Wahrnehmung der Musik darstellbar.

Die Ambivalenz von ideologischer Vereinnahmung und emotionaler Wirkung findet sich knapp erwähnt, wenn Inge Scherwinski Martha mit „Liedern in den Schlaf [summt], die einst wachrütteln“ sollten (WF 214) und den Liedern eine beruhigende Wirkung trotz ihres ideologisch aufrüttelnd gemeinten Inhalts eingeräumt wird. Ambivalente Gefühle wecken die FDJ-Lieder auch beim Erzähler, der das Paradox zwischen dem „wiederholte[n] Appell […] zum Aufbau des mittlerweile auf Abbruch stehenden Arbeiter- und Bauernstaates“ (WF 310) nicht ignorieren kann. Aber gerade während der Hochzeitsfeier zeigt sich in den unterschiedlichen Reaktionen unter den Hochzeitsgästen, wie der ständige Wechsel zwischen Kontrast und Parallele einerseits die Skepsis der Musik als Ideologieträger erhalten mag, dass aber auch andererseits die emotionale Wirkung der Musik als Erinnerungsträger ihre Berechtigung erhält. Es wird somit möglich, sowohl das Singen als positive Emotionen und Erinnerungen transportierende Kraft darzustellen als auch gleichzeitig das Unbehagen daran formulieren zu können.

Ein anderes Beispiel für die Bedeutung kontrastiver Zusammenhänge ist das Ersatzwort, das Fonty im Auftrag seines Arbeitgebers der Treuhand für das negativ besetzte *abwickeln* sucht und dem ein ganzes Kapitel gewidmet ist (WF 644–662). Fonty verfällt auf das Wort *umtopfen*, nicht eigentlich ein Synonym zu *abwickeln*, sondern ein Kontrast, ein Gegensatz. Die Zimmerpflanze wird umgetopft, wenn der Blumentopf zu klein ist und in einen grö-

ßeren umgesetzt wird, um sich besser *ent*wickeln – und nicht *ab*wicklen – zu können. Das *Umtopfen* der DDR-Wirtschaft in die neue Bundesrepublik wäre ein grundlegend anderer Ansatz gewesen, ein anderer Einigungsprozess als das tatsächlich vorgenommene *abwickeln*, das eine Entwicklung beendet. Hier bieten sich Alternativen zum tatsächlichen Geschichtsverlauf. Es ist von daher nicht verwunderlich, dass die Treuhand im Roman Fontys Vorschlag nicht aufgreift.[63] Gleichzeitig besitzt auch das Wort *umtopfen* eine Ambivalenz. Das Wort knüpft in seiner Metaphorik an den von Zygmunt Baumann geprägten Begriff des Gärtnerstaats an. Hiermit wird ein Staat bezeichnet, der sich gleich einem Gärtner zum Wohle des Staatsgebildes massive Eingriffe in das Leben des Einzelnen erlaubt und dieses Handeln als „jäten" oder „umpflanzen" begreift. Auch die kommunistischen Staaten waren, ausgehend von der Idee des Neuen Menschen, zu radikalen Eingriffen bereit, die mit gärtnerischen Metaphern gerechtfertigt wurden.[64] Der Begriff, den Fonty dem westdeutschen Abwickeln gegenübersetzt, entstammt also einem ordnendem, entmündigenden Diskurs, der aller Mehrdeutigkeit ablehnend gegenübersteht.[65] In diesem Zusammenhang stellt sich auch eine Parallele zwischen den zahlreichen besitzerlosen Topfpflanzen, die sich während des Umbaus vom Haus der Ministerien zur Treuhand in Fontys Arbeitszimmer sammeln (WF 638–643), und den aus dem Gärtnerstaat DDR entlassenen Bürgern ein. Ein weiterer kontrastiver Zusammenhang eröffnet sich, wenn man in Betracht zieht, dass Baumann die Idee der Gärtnermetapher bereits im aufgeklärten Absolutismus des Preußenkönigs Friedrichs II. findet.[66] Auch hier öffnet sich wieder der widersprüchliche Zusammenhang von Aufklärung und Staatsterror.

Das ständige Kontrastieren, das nicht nur ein Pro und Contra in Dialog- oder Monologform ist, sondern das stets auf den Zusammenhang der als Gegensätze wahrgenommenen Bestandteile oder auf den innewohnenden Kontrast einer Parallele hinausläuft, ist auf allen Romanebenen zu finden. Immer wieder wird dabei die Zusammengehörigkeit betont, der innere Bezug der gegensätzlichen Positionen, die dem Gegensatzpaar eine Ambivalenz verleiht. Dieses Prinzip, in dem der einen Position auch ihr Gegenteil inhärent ist, geht über das allgemeine Verständnis einer Antithese hinaus, die entweder in der Auflösung des Gegensatzes in einer Synthese mündet oder zumindest ihren Gegensatz nicht problematisiert. Preece fühlt sich bei der

---

[63] Baumann zeigt, wie die Rassepolitik der Nationalsozialisten sowie die Politik der Eugenik generell eng mit gärtnerischen Metaphern verknüpft ist. Zygmunt Baumann: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 2007, 26–39.

[64] Klaus Gestwa: *Social* und *soul engeneering* unter Stalin und Chruschtschow, 1928–1964. In: Thomas Etzemüller (Hg.): *Die Ordnung der Moderne: Social Engeneering im 20. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 264ff.

[65] Für Beispiele solcher Gärtnermetaphorik siehe Corina Löwe: *Von Jungen Pionieren und Gangstern. Der Kinder- und Jugendkriminalroman in der DDR*. Stockholm: AUS, 2011, 199–201.

[66] Baumann: *Modernity and Ambivalence*, 26f.

Lektüre von *Ein weites Feld* an *conceits*, Concetti, erinnert, deren Kennzeichen „gegensätzliche Ideen“ sind, die „zu einer höheren, überraschenden Korrespondenz kombiniert“[67] erscheinen. Figuren der Überraschung, des Unerwarteten, wie das Oxymoron, Katachrese und andere Paradoxe, spielen eine wichtige Rolle für Concetti.[68] Neben Verrätselungen, Buchstabenmystik, Emblemen, der doppelten Ebene des preziösen Sprechens gehören Concetti zur (Para)Rhetorik des Manierismus, ihre Tradition lässt sich aber bis in die Gegenwart fortführen.[69] Eine geläufigere Technik, die eine Verknüpfung von Kontrast und Korrespondenzen darstellt, ist der Kontrapunkt in der Musik. Polyphone Musik wird deshalb auch evokativ zum Verständnis dieser Struktur erwähnt.

Umkehrung

Eine weitere für den Roman bedeutsame Form der Variation ist die Umkehrung. Einerseits wird in der performativen Verknüpfung von Inhalt und Form die Wendezeit in vielfältigen Umkehrprozessen gegenständlich dargestellt. Andererseits spielt auch hier das musikalische Verständnis einer Umkehrung als einer horizontalen Spiegelung eine Rolle. Spiegelungen nennt das Archiv Fontys Angewohnheit, zwischen den Jahrhunderten zu springen. Wenn Fonty Fontanes Kinderjahre nachschreibt und mit seinen vergleicht, findet das Archiv es unmöglich, Fontanes und Fontys Leben zu trennen, da „Fonty mit zwei Spiegeln zugleich“ (WF 230) hantiert. Am Rande der Tagebaugrube in der Lausitz sieht es jedoch so aus, als hantiere auch das Archiv mit dieser Vervielfältigungsmethode zweier gewinkelter Spiegel: „Hier, hier und dort sehen wir sie als Paar vervielfältigt, dicht bei dicht und hintereinander gestaffelt“ (WF 512). Spiegelungen erscheinen hier wie in Fontys Version der *Kinderjahre* als ein vervielfältigendes Spiegelkabinett: „Wir reihten das Paar unterm Schirm kilometerlang“ (WF 518).

Im Gegensatz zu diesen unproduktiven gespiegelten Kopien entsteht bei der Spiegelung innerhalb des musikalischen Notensystems etwas Neues, da aus einem gespiegelten Melodieverlauf eine neue, anders klingende Melodie entsteht. Aus Figuren der Umkehrung heraus wird es Theo Wuttke letztlich möglich, sich aus der festgefahrenen Rolle des Fontanedoubles zu lösen. Diese Umkehrungen erscheinen beispielsweise in den wiederholten Platz- und Seitenwechseln konkret in der Handlung umgesetzt. Eine wichtige Rolle

---

[67] Preece: The Stasi as Literary Conceit, 195–212. Das Wort ‚Concetto‘ bezeichnet eine „geistreich, pointierte Sinnfigur, die in artifizieller Weise gegensätzliche Ideen oder Begriffe (‚Licht ist Dunkel‘) durch ebenfalls heterogene Bilder zu einer höheren, überraschenden Korrespondenz kombiniert.“ Concetto: *Metzlers Literaturlexikon*, 88f.

[68] Gustav René Hocke: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*. Hrsg. von Curt Grützmacher. Hamburg: Rowohlt, 1987, 398.

[69] Hocke präsentiert in *Die Welt als Labyrinth* nicht nur den Manierismus als eine Epoche zwischen Renaissance und Barock, sondern weist ständig auf moderne Beispiele manieristischer Techniken hin. Siehe hierzu auch Curt Grützmachers Nachwort in demselben Band (533–541).

in den Umkehrprozessen spielt Hoftaller, dessen Name nicht nur die Umkehrung seiner früheren Existenz Tallhover ist, sondern der auch beim BND unter dem Retrograd „Revolat“ (WF 17) geführt wird. Hoftaller hat also nicht nur die Aufgabe, Fonty unter Druck zu setzen. Er setzt Fontys Emanzipation von seinem Idol Fontane im Gang. Er unterbindet Fontys zwei Fluchtversuche Richtung Großbritannien, weil Hoftaller als die „Erinnerung in Person“ (WF 312) Theo Wuttke mit seiner eigenen Vergangenheit als Soldat in Frankreich konfrontieren will. Hoftaller führt schließlich Fonty mit seiner unehelichen Enkelin zusammen, und statt auf den Spuren Fontanes nach England verschwindet Fonty mit ihr in die Cevennen.

Wie Hoftaller ist Madeleine, aufgrund ihres Namens, mit Erinnerung und mit Strukturen der Umkehrung verknüpft. Sie verkehrt nicht nur die bedrohliche Aura Hoftallers, sondern sie erscheint auch als eine positive Umkehrung der unglücklichen Frauenfiguren Fontanes, insbesondere Effi Briests. Wie Effi trägt sie bei ihrem ersten Auftritt ein blaues Hängerkleid (WF 420).[70] Madeleine verkehrt passive Frauengestalten wie Effi oder auch Kleists Käthchen (WF 422) in ein selbstbestimmtes Gegenteil, deshalb ist es ihr auch möglich, die junge Frau, die von allen unbeachtet im Tiergartenteich zu ertrinken droht, zu retten.[71]

Nicht nur in Figurenkonstellationen,[72] auch in der Handlung bekommt die Umkehrung im Verlauf des Romans zunehmend Gewicht. Eingangs finden sich in *Ein weites Feld* geschlossene Kreisläufe, wie etwa die wiederholten Paternosterfahrten (WF 75–84) oder Fontys Wanderungen auf dem Teppichläufer in seinem Arbeitszimmer (WF 239–259). Diese Kreisläufe werden allerdings zunehmend durch Umkehrstrukturen ersetzt, die ganz konkret als Platzwechsel umgesetzt werden. So tauschen Fonty und Hoftaller im Ruderboot umständlich in einem „feierlich-täppischen Tanz“ (WF 408) die Plätze (WF 398ff), sie inszenieren einen Agentenaustausch auf der Glienicker Brücke (WF 488ff), und im Fieber glaubt Fonty, dass sie die Gebisse verwechselt haben (WF 709f).[73]

Der Schwerpunkt der repetitiven Strukturen in *Ein weites Feld* liegt folglich auf der zunehmenden Bedeutung unterschiedlicher Formen der Variation. Figuren der Umkehrung (personifiziert in Hoftaller und Madeleine) sind

---

[70] Theodor Fontane: *Effi Briest. Die Poggenpuhls. Mathilde Möhring. Erzählungen und Romane Band 7*. Hrsg. von Peter Goldammer et al. Berlin: Aufbau, 1973, 8.

[71] Dies erscheint als positive Verkehrung des düsteren Kapitels „Vatertag“ im *Butt* (Btt 579–629).

[72] Auch Jacques Offenbach erscheint als Pariser Operettenkomponist mit deutsch-jüdischen Wurzeln wie eine Umkehrung zu Fontane, dem Berliner Romanautor mit hugenottischen Wurzeln (gemeinsam ist ihnen zudem das Geburtsjahr).

[73] In diesen Umkehrungen erscheinen die Rollen zwischen den Beteiligten auswechselbar. So kann Fonty bei Platzwechseln statt Hoftaller die Regeln bestimmen. Zwar pflegt Hoftaller Fonty in seinen „Nervenkrisen“ (Kap 10, Kap 34), Fonty jedoch muntert Hoftaller in seinen Sinnkrisen auf (WF 490). So wie Hoftaller Fonty einst Arbeit im Haus der Ministerien verschafft hat (WF 201), kommt Hoftaller später dank Fonty bei der Treuhand unter (WF 506f).

für die erzählerische Entwicklung entscheidend und durchbrechen die anfangs vorherrschenden Kreisläufe. Für die Gesamtstruktur entscheidend sind die kontrastiven Zusammenhänge, die eine Ambivalenz darstellen, ohne sie auflösen zu wollen, so dass mehrere Aspekte oder Standpunkte gleichzeitig aktualisiert werden. Bestimmte repetitive Elemente gehen also mit einer Betonung von Gleichzeitigkeit einher.

5.2.2 Simultanität – „zweistimmig gesungen"

Der Eindruck einer gleichzeitigen Präsenz unterschiedlicher Zeiten ist in *Ein weites Feld* besonders vorherrschend. Dies hängt natürlich mit Fontys erweitertem Bewusstsein zusammen, dem stets 19. und 20. Jahrhundert gegenwärtig ist. Das Konzept der Vergegenkunft ist deshalb Voraussetzung der Romanstruktur in *Ein weites Feld*.[74] Die Präsenz von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart wird dabei durch intermediale Bezüge zur Musik erreicht und durch transmediale Parallelen zur Musik umgesetzt, die in der Verknüpfung von repetitiven Strukturen mit der Hervorhebung von Gleichzeitigkeit zu finden sind.

Meist wird Simultanität in *Ein weites Feld* als Vielstimmigkeit eng mit dem Konzept der Stimme verknüpft. Besonders auffällig ist Fontys zwischen den Jahrhunderten springende Rede. Wenn Fonty spricht, sprechen immer Theo Wuttke und Fontane gleichzeitig. Aber auch über die Figur Fonty hinaus werden immer wieder unterschiedliche sich überlagernde Stimmen hervorgehoben. Vielstimmigkeit findet sich bereits in der Erzählposition im Erzählkollektiv des Archivs. Die Strukturierung dieser Vielstimmigkeit wird durch explizite Thematisierungen mit Chor und Chorgesang erreicht.

Stimme

Die Akustik von Stimme und Rede erscheint in *Ein weites Feld* von Bedeutung, das Zu- oder Weghören wird immer wieder betont (WF 465, 472, 718). Dies gilt nicht nur bei Fontys Vorträgen für den Kulturbund, die er scherzhaft als „Vorsingen" (WF 186) bezeichnet, oder dem Vortrag von Fontanes Balladen (WF 20, 34). Die performative Kraft der Lesung von Literatur zeigt sich in dem Orden, den Fonty verspätet für seine „die Wehrkraft zersetzende Stimme" (WF 469) erhält.

Das Konzept der Stimme wird auch hervorgehoben, wenn Hoftaller nicht nur visuell als Fontys (Tagundnacht-)Schatten (WF 9 et passim) und beide gemeinsam als Schattenriss (u.a. WF 13) bezeichnet werden. Sie erscheinen auch als eine „Geschichte [...,] deren Pointen vom Echo lebten, und, mehr oder weniger mißtönend, zweistimmig gesungen sein wollten" (WF 516) und wird Hoftaller parallel zu seiner schwindenden Bedrohlichkeit auf ein Echo reduziert:

[74] Platen: Gegen eine Erlösung von der Geschichte, 117.

> Hoftaller schien aus dem Lot. Plötzlich schrie er, daß es im Innenhof hallte: ‚Aber ich will nicht mehr, will nicht mehr… Immer nur Außendienst, Außendienst… Bin schon abmeldet, abgemeldet…. Werde ganz woanders, woanders…'
>
> Dann sah ich ihn nicht mehr, hörte nur noch im Weggehen, dass jemand […] revolutionär zu singen begann: ‚Ça ira, ça ira – Ça ira, ça ira…' (WF 760f)[75]

Eine grundlegende Hervorhebung der Akustik ist Voraussetzung für eine Wahrnehmung von Vielstimmigkeit unterschiedlicher Art. In Fontys Rede erscheint insbesondere die bachtinsche Polyphonie des Romans hervorgehoben. Hier kommt in einer ständigen Zweistimmigkeit auch gleichzeitig immer Fontane zur Sprache. Theo Wuttkes Erfahrungen und Biographie mischen sich bis zur Untrennbarkeit mit Fontanes Biographie und Werk. Viele Passagen sind gar nicht eindeutig lediglich Fontane oder Theo Wuttke zuzuordnen, da in der Kunstfigur Fonty dies gar nicht zu trennen ist. Zuweilen ermöglichen lediglich zeittypische Vokabeln oder historische Ereignisse es dem Leser mitzuverfolgen, wie Fonty die Biographie und Produktion Fontanes [F] in seine Rede [W] einbaut:

> Was Wunder, [F] daß ich im Schreiben wie im Reden ein Causeur, ein Plauderer höchsten Grades geblieben bin, [W] so daß mir bei meinen Vortragsreisen für den Kulturbund eine Gemeinde geneigter Zuhörer sicher gewesen ist. Und schon als junger Dachs und Luftwaffengefreiter habe ich in Domrémy vor hochrangigen Offizieren aus dem Stegreif über Jeanne d'Arc und ihr literarisches Fortleben plaudern können … Lächerlich deshalb und empörend zudem, [F] daß mich Julius Hart, [W] einer dieser hyperklugen Kritiker der neuen Schule, [F] die sich jemanden auf die Nadel spießen, ihn betrachten und dann niederschreiben, einen ‚Stockphilister mit einem Ladestock im Rücken' geschimpft hat. [...] mich, den meine eigenste französische Natur immer noch anstiftet […] mein Großvater Pierre Barthélemy [...] wurde [...] Kabinettssekretär der Königin Luise, [W] weshalb ich mir im Tiergarten häufig eine Bank mit Blick auf ihr Denkmal suche. [F] Alle meines Namens gehörten der französischen Kolonie an [...] Dabei hatte keiner, der zur Kolonie gehörte, etwas apart Pariserisches an sich, vielmehr waren alle von puritanischer Statur, steif, ernsthaft, ehrpusselig, [W] na, wie diese Kirchenmaus de Maizière, ein Kerlchen, das nun, so mickrig es guckt, Ministerpräsident geworden ist [...] (WF 147f)

Wie in der latenten Polyphonie, in dem ein einstimmiges Instrument durch häufige deutliche Sprünge in der Tonhöhe den Eindruck zweier Stimmen erweckt, wird auch hier ein Eindruck von Zweistimmigkeit evoziert. Dabei

[75] Auch hier wird, wie in 5.2.1, ein kontrastiver Zusammenhang (hier zwischen Revolution und Staatsterror) deutlich. Das französische Revolutionslied, das erklingt, als Hoftaller aus dem Blickfeld verschwindet, kann zunächst kontrastiv zur geheimen Staatspolizei, für die Tallhover/Hoftaller sein Leben lang gearbeitet hat, aufgefasst werden. Jedoch brauchte die Französische Revolution nur ein paar Jahre, um sich zum Staatsterror zu mausern.

ist Fonty natürlich daran gelegen, die genaue Grenze zwischen seinen Fontanezitaten und seiner eigenen Rede zu verwischen.

In *Ein weites Feld*, das wird deutlich, steht nicht, wie sonst in den Romanen von Grass, die vermittelnde Stimme des Erzählers im Vordergrund, auch wenn die Beobachter vom Archiv mehr an Handlung konstruieren, als auf den ersten Blick auffällt. Jedoch bildet die Hervorhebung der Erzählerstimme die Grundlage, auf der weitere vielstimmige Effekte aufbauen. Nicht nur Fontys Rede und seinem Zitieren Fontanes wird viel Platz eingeräumt. Über weite Strecken herrscht Rede vor, in Monolog und Dialog, als direkte oder indirekte oder erlebte Redewiedergabe.[76] Wie komplex unterschiedliche Formen der Redewiedergabe dabei noch ineinander geschachtelt werden, mag ein erneuter Blick auf Emmis Beschreibung ihrer Stiefenkelin Madeleine in Hinblick auf die Anzahl der beteiligten Sprecher verdeutlichen:

> [*Wir vom Archiv*] Auf Befragen sagte sie [*Emmi*]: ‚[…] Aber wenn es drauf ankam, konnt sie biestig werden. Und zwar auffen Punkt genau, als sie meinem Wuttke Kontra gegeben hat, weil der nich an die Einheit hat glauben gewollt und immer mit siebzig-einundsiebzig gekommen ist [*Fonty*] weil das och schiefging, [*Emmi*] hat er gesagt. So is mein Wuttke nun mal. Muß alles vergleichen. […] Aber die Kleine, Marlen mein ich, […g]erufen hat sie und zwar laut, damit mein Wuttke nich hat weghören gekonnt, [*Madeleine*] daß man nicht immer nur aufs Kleine sondern aufs Große gucken soll. […] ›Ohne ein starkes Deutschland schläft Frankreich ein!‹ [*Emmi*] hat sie gerufen. Und wissen Sie, wer [*Hoftaller*] ›richtig, hundert Prozent richtig!‹ gesagt hat? [….] Dieser [*Martha*] Stoppelkopp, [*Emmi*] wie Martha, den nennt.“ (WF 464)

Neben Emmi, die vom Archiv befragt wird, kommen hier noch Fonty, Madeleine, Martha und Hoftaller in unterschiedlichen Graden der Direktheit zu Wort. Nicht nur in Fontys Rede, ständig sind in diesem Roman mehrere Stimmen gleichzeitig präsent. Der gesamte Roman ist von einer ausgeprägten Zweistimmigkeit, die Bachtin als Mikrodialog bezeichnet, wenn jedes geäußerte Wort zweistimmig ist, und einen Stimmenkonflikt beherbergt.[77]

Einsatz

Diese Vielfalt unterschiedlicher Stimmen erscheint zuweilen verwirrend. Das Archiv unternimmt deshalb immer wieder Versuche, die Vielstimmigkeit seines Materials zu strukturieren. Eine Strukturierungsmöglichkeit ergibt sich aus den evokativen Musikerwähnungen mit Hinweisen auf musikalische Vielstimmigkeit.

Die explizite Anlehnung an den Chor als organisierte Vielstimmigkeit spiegelt sich strukturell in Passagen, in denen mehrere Romanfiguren wie in einem Chorsatz nacheinander mit aufeinander bezogenen Handlungen einsetzen. Solche Passagen finden sich besonders in den abschließenden Kapi-

[76] Vanasten: Fonty alias Theodor Fontane, 56f.
[77] Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 61f.

teln der fünf Teile von *Ein weites Feld*, eben jenen Kapiteln, auf deren thematische Verknüpfung mit Musik bereits hingewiesen worden ist.

Im letzten Kapitel des ersten Buches, in dem die Währungsunion mit repetitiv strukturierten Kapiteln anderer Romane verknüpft wird, wird Fonty, in der Warteschlange zum Währungstausch im Juni 1990, zum Vorsänger seiner Mitwartenden, die gemeinsam als einfallender Chor erscheinen. Zuvor hat Fonty schweigend die Akustik der Warteschlange, deren Teil er ist, wahrgenommen, ehe er sie bewusst „auf halblaut bis null" stellt (WF 156). Erst als in der Warteschlange um ihn herum, das Gespräch, Gejammer, Beschuldigungen, Witze etc. allmählich verstummen, ergreift Fonty, der bislang still seinen Gedanken nachgehangen hat, das Wort:

> ‚Neinnein!' rief Fonty plötzlich laut. ‚Das ist alles sauer verdientes Geld!'
>
> Und alle, die vor und hinter ihm in der Schlange standen, stimmten zu, denn auch sie […] trugen ihr sauer Verdientes zum Umtauschschalter: ‚Man hat sich ganz schön abrackern müssen.'
>
> ‚Keine Mark', rief Fonty, ‚ist mir geschenkt worden, und mag sie noch so leichtgewichtig aus Blech gewesen sein.'
>
> Wieder Zustimmung: ‚Nix hat man uns geschenkt. Und das bißchen, was man kriegte, kriegte man nicht umsonst.'
>
> Und als Fonty ausrief: ‚Eins zu eins ist richtig; aber falsch ist, daß unser Altersgroschen halbiert wird', hörte er, nachdem Fragen wie ‚Ist man denn nur noch die Hälfte wert?' – ‚Will man uns etwa zur Strafe halbieren?' seine Sorge um die Altersreserve gestützt hatten, jemanden laut rufen, der sieben oder neun Schlangenglieder hinter ihm stand: ‚Na, weil das Volk es gewollt hat. Jetzt sind wir zwar bald ein Volk, aber im Prinzip nur noch ne halbe Mark wert.' (WF 160f)

Der letzte Sprecher ist Hoftaller, der ständig die Gegenposition zu Fontys Ansichten bezieht. Für die anderen in der Schlange nimmt Fonty jedoch in dieser Passage ganz konkret die Rolle ein, mit der er selbst scherzhaft seine Tätigkeit beim Kulturbund bezeichnet: als Vorsänger (WF 186). Gemeinsam mit dem Chor der Schlangestehenden setzt er das Prinzip des *call and response* (Ruf und Antwort) um, das dem Spiritual zugrunde liegt. Auch Fonty „ruft" hier und gibt das Thema vor, dem die Umstehenden antworten und zustimmen. Insbesondere das Thema der Mühsal, auf das Fonty und die Umstehenden in dieser Passage Wert legen, verweist auf das Spiritual. Wie im Spiritual macht sich hier das Gefühl von Unterdrückung und Unrecht Luft. Gleichzeitig wird das Gefühl der Übervorteilung und Bevormundung von Hoftaller mit dem Hinweis kontrastiert, dass die Währungsreform eine Reaktion auf den Willen des Volkes war.

Auch in den Abschlusskapiteln der folgenden Bücher wird (Chor-)Gesang nicht nur thematisiert, sondern auch strukturell aufgegriffen, insbesondere durch einen versetzten Einsatz. Deutlich tritt das im Abschluss des zweiten Buchs hervor. Hier findet zwischen den Gästen auf Marthas Hochzeitsfeier

wiederholt zeitversetzt Imitation statt, wenn die Romanfiguren als unterschiedliche Einheiten (eines Systems) markiert, nacheinander die gleiche Handlung ausführen. So entsteht der Eindruck eines versetzten Einsatzes, wie dies der Trauzeuge vom Archiv während der Hochzeitsfeier beim Zuprosten schildert:

> zuerst Emmi Wuttke […]; ihr folgte Friedrich, […]; gleich nach ihm folgte die so hagere wie zugeknöpfte Schwester der vor fünf Jahren verstorbenen ersten Frau Grundmann […]; mit ihr zugleich hatte eines der Kinder, Martina […], ihr Glas gehoben; jetzt zog Inge Scherwinski nach […]; nun griff auch ich zu, der vom Archiv ausgeliehene Trauzeuge […]; zu vorletzt legte der in der Hedwigskirche als Pfarrer amtierende Bruno Matull […] die Finger beider Hände dergestalt priesterlich um das Glas, als wollte er einen Kelch heben; und nun erst griffen sie gleichzeitig zu: die Braut und der Bräutigam; […]. (WF 283f)

Diese Struktur des versetzten Einsatzes wird kurz darauf mit einem nacheinander einfallenden Lachen wiederholt (WF 284). Auch Ende des dritten Buches wird der versetzte Einsatz verwendet, um Akustik und Mehrstimmigkeit zu etablieren, ehe die Wiedervereinigungsfeier musikalisch geschildert wird. Zunächst mischen sich die Archivare in eine auf Französisch ausgetragene Meinungsverschiedenheit zwischen Fonty und Madeleine ein. Dabei steuern sie keine Argumente bei, sondern sie unterwandern den Streit mit imitativer Handlung, indem sie dem westeuropäischen Französisch kontrastiv mit „unserem verordneten Russisch“ antworten:

> Einer verstand es, auswendig Puschkin nach Originaltext zu zitieren. Nun steuerte jeder, der eine Turgenjew, der andere Tschechow, ich Majakowski aus dem Stegreif bei. Eine unserer Damen war des Polnischen mächtig und bot ein Gedicht von Tadeusz Różewicz, die andere Kollegin hatte aus abgebrochenem Studium sogar ein wenig Chinesisch – sie sagte ‚Mandarin‘ – aufbewahrt und deklamierte ein kurzes Poem des großen Vorsitzenden Mao. Der Archivleiter behalf sich mit Latein: Ovid oder Horaz. Schließlich gelang es, den Streit um Einheit und Nation vielsprachig zu begraben. (WF 461)

Der Frage uniformer nationaler Einheit, worüber sich Madeleine und Fonty streiten, wird Multiperspektivität in Form einer beinahe babylonischen Situation entgegengesetzt. Kurz nach dieser Aktualisierung des versetzten Einsatzes findet sich die Schilderung des Schlusschors aus Beethovens 9. Sinfonie innerhalb der Wiedervereinigungsfeier am 2./3. Oktober 1990. Madeleine, die als Französin Beethoven nicht in erster Linie mit seiner politischen Instrumentalisierung verbindet, und die, wie in oben erwähntem Streit deutlich wurde, Begriffen wie Einheit und Nation nicht derart skeptisch wie Fonty gegenübersteht, fällt unbekümmert in den Schlusschor mit ein, worauf die umstehenden Emmi, andere und die Erzähler vom Archiv nacheinander mit einfallen:

> So zündend war dieser Gesang, daß er nicht nur gehört sein wollte; denn als vom Reichstag her aus allen Lautsprechern der Schlußchor der Neunten tönte und – gleich einem Naturereignis – die vieltausendköpfige Menge überschwemmte, hat sogar Madeleine Aubron mit feinem und doch tragendem Stimmchen so hell und richtig jedes Wort nachbildend im Chor mitgesungen, daß gleich darauf Emmi mit gar nicht üblen Alt in den Gesang mit einstimmte. Sodann haben andere, die nahe standen, unter ihnen wir vom Archiv, sich bemüht, die Hymne an die Freude mitzusingen, wenn auch nicht ganz so hell und richtig, wie es der zartbitteren Person gelang, die mit dem erhebenden Gesang – so kleinwüchsig La petite war – über sich hinauszuwachsen schien. (WF 471)

Auch wenn hier eine gewisse Gruppendynamik wirksam ist, ist die Schilderung des gemeinsamen Singens wesentlich positiver als etwa beim gemeinsamen Singen in *Hundejahre* (4.1), so dass z.B. Madeleines Gesang als „hell" und Emmis Gesang als „warm" beschrieben wird. Fonty selbst singt zwar nicht mit, doch von ihm wagt das Archiv zu behaupten: „Soviel familiäre Harmonie, soviel Einklang hörte er gern [...] sonst gegen Musik eingenommen, gefiel ihm der Gesang" (WF 472). Anders verhält es sich mit Hoftaller. Er untermalt Schillers „Freude" mit einer Gegenstimme. Dabei verleiht Hoftaller der Schillerschen Ode einen völlig entgegengesetzten Sinn:

> Jadoch, freut Euch, ihr Wessis! – Wir packen, wir umklammern euch! – Klammeraffen, ha, richtige Klammeraffen sind wir! Wen wir umschlingen, der wird uns nicht los. – Nie mehr werdet ihr uns los. – Von wegen Millionen! – Milliarden kostet euch das. – Wolltet ihr doch um jeden Preis. – Einheit! Freude! – Freut euch bloß nicht zu früh. [...] Unter Brüdern, nun freut euch, verdammt! Ihr sollt euch freuen, nun los! – Ab heute, null Uhr, nur noch Freude!" (WF 472, Hervorh. B.S.)

Die Form gesprochener kritischer Einwürfe eines feierlichen Chores erinnert an das Antiphon, das Günter Grass für Wolfgang Hufschmidts *Meißner Tedeum* geschrieben hat (GuK 459–464, 3.2.3). Die sprichwörtlichen Schlagworte der Ode, wie etwa „Freude" und „Seid umschlungen, Millionen!" (später auch „diesen Kuss der ganzen Welt", WF 473) verkehrt Hoftaller in eine dystopische Prophezeiung, Freude verkehrt er in Schadenfreude, ansteckende Freude wird zur ansteckenden Krankheit. Dabei ist er mehr als nur ein Spielverderber. Einerseits verweist er auf die unsichere Zukunft eines vereinigten Deutschlands. Als späte Rache des Stasi-Agenten entwirft er ein Zukunftsszenario, in dem der Beitritt des gescheiterten Ostens den Niedergang des Westens verursacht. Andererseits bringt er die Vergangenheit zur Sprache. Im Augenblick der Wiedervereinigung erinnert er unbequemerweise an die Ursachen der Teilung, deren Beendigung gerade feierlich begangen wird. Sein Ausruf „Ab heute, null Uhr, nur noch Freude!" ruft durch die Exaktheit der Zeitangabe und seinen drohenden Tonfall Hitlers Kriegserklärung an Polen („Seit 5 Uhr 45 wird zurückgeschossen!") auf. Die

Botschaft der Versöhnung in Schillers Text („Alle Menschen werden Brüder“) wird von Hoftaller mit einer anderen Aussöhnung, dem Burgfrieden Wilhelms II. zu Beginn des Ersten Weltkrieges, kommentiert: „Kenne keine Parteien mehr, nur noch Deutsche, überall Deutsche...“ (WF 473). In der Schilderung der Wiedervereinigungsfeier erklingt deshalb vieles gleichzeitig an. Schillers Ode selbst wird im Text nicht zitiert, nur in ihrer Verkehrung in Hoftallers Antiphon mit evoziert. Beide sind dem Leser gleichzeitig präsent. Auch hier, zum Zeitpunkt der Wiedervereinigung, werden, wie zu Marthas Hochzeit Ende des zweiten Buches, die Gründe für die deutsche Teilung hervorgehoben.

Auf verschiedene Weise wird die Multiperspektivität des Textes als eine musikalische Vielstimmigkeit strukturiert. Durch evokative Erwähnungen einerseits und den Einsatz imitativer Handlungen andererseits vorbereitet, laufen die Einsatzstrukturen auf die Schilderungen des Schlusschors hinaus. In der Schilderung der Wiedervereinigung finden sich in komplexer Form Einsatz und Vielstimmigkeit, um die ambivalente Darstellung der Wiedervereinigungsfeier umzusetzen.

Polysemie

Vielstimmigkeit im Text wird in *Ein weites Feld* auch mit Hilfe von Polysemie erreicht. Indem innerhalb des Textes mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig aktualisiert werden können, beruht auch Polysemie wie die Polyphonie auf der transmedialen Kategorie der Simultanität. Nicht nur Zweistimmigkeit, wie bereits oben ausgeführt, sondern auch die Zweideutigkeit Hoftallers (WF 371), Fontanes (WF 244) oder auch Fontys Vorträge (WF 203) wird immer wieder betont.[78]

Eine wichtige doppelte Bedeutungsebene findet sich an prominenter Stelle im Romantitel: Zum einen verweist der Titel auf *Effi Briest* und die durch Fontane sprichwörtlich gewordene Redewendung „Das ist ein weites Feld“.[79] Der intertextuelle Hinweis zu *Effi Briest* liegt über der gesamten Romanstruktur. Die unglückliche, von der ehrgeizigen Mutter herbeigeführte Ehe zwischen Effi und Baron von Instetten wird zur Folie der Wiedervereinigung. In *Ein weites Feld* erscheint sie gespiegelt in der Heirat von Fontys Tochter Martha mit dem Immobilienmakler Grundmann, jedoch auch hier in einer Umkehrung, da in diesem Fall nach kurzer Ehe der Ehemann stirbt (WF 707).

Zum anderen weist Balzer darauf hin, dass der Roman mit der Überquerung eines weiten Felds beginnt:[80] Der noch unbebaute Potsdamer Platz ist

---

[78] Gebauer: „Deklaration des Menschenrechts auf Zweideutigkeit“. Günter Grass’ *Ein weites Feld*. In: Wendekrisen, 124–191; Michael Haase: *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatsicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Frankfurt/Main: Lang, 2001, 131–135.

[79] Fontane: *Effi Briest*, u. a. 39, 42, 310 s. a. 560.

[80] Balzer: Geschichte als Wendemechanismus, 211.

1989/90 ein „wüstes Niemandsland“ (WF 13). Dieses konkrete „wüste“ weite Feld verweist auf eine Vision in Hes. 37,[81] nicht zuletzt, weil der Name Hesekiel wie auch die Zahl 37 (etwa in der Kapitelanzahl des Romans) hervorgehoben werden: Georg Hesekiel (1819–1874) wird als Mitglied im Dichterclub „Tunnel über der Spree“ und Redakteur der Kreuzzeitung erstmals auf S. 37 erwähnt (WF 37, 139),[82] genannt wird auch seine Tochter und Schriftstellerin Ludovica Hesekiel (WF 259), und schließlich trägt ein Dackel der Wuttkes diesen Namen: „‘He-se-ki-el’ wie’s inner Bibel steht. Aber auf Fiffi hat er besser gehört“ (WF 455). Insbesondere in den beiden Rufnamen des Dackels kommt erneut die Polysemie des biblischen wie des fontaneschen weiten Feldes (durch die Ähnlichkeit von *Fiffi/Effi*) zum Tragen. In der Vision des Propheten Hesekiel ist das weite Feld Schauplatz einer Totenauferweckung:

> Des Herrn Hand kam über mich, und er führte mich hinaus im Geist des Herrn und stellte mich mitten auf *ein weites Feld*; das lag voller Totengebeine. (Hes. 37, 1; Hervorh. B.S.)

Hesekiel erlebt, wie die „verdorrten Gebeine“, die auf dem weiten Feld verstreut liegen, durch den Geist Gottes wieder zusammengefügt, mit Sehnen, Muskeln und Haut überzogen und schließlich lebendig werden (Hes. 37, 1–14).[83] Die Vision wird als Bild für die Rückkehr aus dem babylonischen Exil sowie die künftige Wiedervereinigung des in zwei Königreiche zerfallenen Israels gedeutet (Hes. 37, 15–28): „Siehe, ich will das Holz Josephs [...] nehmen samt den Stämmen Israels […] und will sie zu dem Holz Judas tun und *ein* Holz daraus machen, und sie sollen *eins* sein in meiner Hand“ (Hes. 37, 19). Hier findet sich also ein positives Bild einer Wiedervereinigung. Für *Ein weites Feld* ergibt sich somit bereits im Titel eine doppelte Interpretationsmöglichkeit. Die im Roman geschilderte Wiedervereinigung Deutschlands erscheint im Kontext von *Effi Briest* als übereilt geschlossene Vereinigung mit für den schwächeren Teil katastrophalen Folgen. Im Kontext von Hes. 37 findet sich die Vision einer befreienden Vereinigung. Dabei wird die Vision des Hesekiel nicht, wie Dieter Stolz meint, dadurch entwertet, dass sie in der offenen Grube des Braunkohletagebau bei Altdöbern als buchstäblich trost-lose Umkehrung erscheint (WF 504–523). Indem Stolz hier dem Druck nach Eindeutigkeit nachgibt, verkennt er die Ambivalenz der

---

[81] Stolz: Nomen est omen, 155.

[82] Harscheidts Untersuchung zu der Rolle von Zahlenmystik in *Hundejahre* rechtfertigt diese Interpretation. Harscheidt: *Wort – Zahl – Gott*, 234–367.

[83] Hes. 37 bildet zudem die Grundlage für das Spiritual „Dem dry bones“ von James Weldon Johnson, in dem die „trockenen Knochen“ der Reihe nach von Fuß bis Kopf aneinandergefügt und wieder auseinandergenommen werden. Bis Fontys kurze Rolle als Vorsänger (s. o.) lassen sich keine weiteren Hinweise weder auf dieses Spiritual noch auf die Struktur einer schrittweisen Konstruktion und Dekonstruktion finden.

Darstellung, die sich in Bild und Gegenbild gegenseitig ergänzen, nicht entwerten.[84]

In *Ein weites Feld* findet sich die Betonung der Simultanität in der Hervorhebung literarischer Strukturen wie der bachtinschen Polyphonie und auch der Polysemie. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Thematisierung von Chorgesang unterschiedlicher Art, der mit Strukturen versetzten Einsatzes einhergeht. Dabei hängt der Eindruck der Simultanität eng mit der strukturellen Kontrastivität zusammen. Hoftallers Antiphon hebt sowohl die transmediale Kategorie der Simultanität wie die des Kontrastes hervor. Auch in der Ambivalenz des Titels ist die Simultanität der doppelten Interpretationsmöglichkeit und ihrer kontrastive Beziehung zueinander entscheidend.

5.2.3 Performativität – „Er war, was er sagte“

Performativität ist in *Ein weites Feld* eng mit den Kategorien von Umkehrung und Stimme verknüpft, deshalb ist hier hauptsächlich auf die performative Komponente bereits erörterter Strukturen hinzuweisen. Performativität ist besonders in der Hauptfigur Fonty präsent, der sich nicht damit begnügt, sein Idol Fontane zu verehren, sondern Fontanes Leben nachleben und damit wiederaufführen muss, ebenso wie in der *Blechtrommel* für Oskar die Wiederaufführung zur Erinnerung notwendig ist. „Er war, was er sagte“ (WF 10) urteilt das Archiv über Fonty, und somit erscheint Fonty als die Verkörperung eines performativen Aktes an sich. Den Erzählern scheint mit der Figur Fonty genau das zu gelingen, was ihnen in ihrer Archivarbeit als „Fußnotensklaven“ vom Archiv bei aller Akribie unmöglich ist: Fontane und sein Werk wiederauferstehen zu lassen. Sie sind schließlich Mitschöpfer der Kunstfigur Fonty (WF 11, 771).

Performativität ist in der für Grass typischen gegenständlichen Umsetzung der grundlegenden Ideen des Romans präsent, so dass das Thema der Wendezeit strukturell mit der Umkehrung verknüpft wird. Dabei sind die vielfältigen Umkehrungsstrukturen auch als performative Umsetzung des Karnevals aufzufassen.[85] Gebauer weist darauf hin, wie Fonty Kennzeichen des Narren oder des Karnevalkönigs aufweist, dessen Erhöhung und Erniedrigung immer wieder neu inszeniert wird,[86] nicht nur in den Paternosterfahrten, sondern in seiner ganzen „verkrachten Existenz“ (WF 9). Das Element des Karnevals bringt auch die Assoziation des Spiels und der Bühne mit sich, eines performativen Raums, in dem Fonty als die Verkörperung von Fontanes Leben und Werk existiert. Performativität ist aber auch eng mit der Kategorie der Stimme verknüpft, in dem Rezitieren von Balladen, Reden und Vorträgen, bis hin zu Fontys abschließender karnevalistischen „Brand-

[84] Stolz: Nomen est omen, 156.
[85] Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 83–149.
[86] Gebauer: *Wendekrisen*, 156; Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 102.

rede“, in der Fonty Fontanes Romanfiguren in einen Karnevalsumzug präsentiert. Die Rede in der Kulturbrauerei erscheint somit als Höhepunkt der karnevalesken Umkehrungsstruktur.[87] Statt nur Fontane zu imitieren, tritt Fonty in diesem Vortrag durch Neukombination in ein dialogisches Verhältnis mit Fontane, das nach Bachtin die literarische Polyphonie kennzeichnet.[88] Die Rede weist jedoch noch eine weitere performative Komponente auf. Zwar wird die Tatsache, dass zeitgleich mit Fontys flammender Kritik an der Treuhand im Gebäude der Treuhand ein Feuer ausbricht, als zufälliges Zusammentreffen erklärt; doch, folgern die Erzähler, „die Macht der Fiktion ließ ihn verdächtig erscheinen“ (WF 764). Ähnlich, wie in *Hundejahre* die Macht des Erzählens mit biblischen Bildern verknüpft wird,[89] kommt in *Ein weites Feld* dem Hesekieltext noch eine weitere Rolle zu. Wie in Hesekiels Vision die verdorrten Gebeine wieder zum Leben erweckt werden, kann Fonty den vergessenen Autoren Fontane wiederbeleben. Die Anlehnung an Hes. 37 ist somit auch als Hervorhebung der performativen Kraft der Fiktion zu verstehen, die die Bruchstücke zu einer lebendigen, fiktiven Wirklichkeit zusammenzusetzen vermag.

5.3 Vokalpolyphonie

Bereits im Roman werden Repetition, Variation, Umkehrung und Kontrast, die transmedialen Gemeinsamkeiten der Literatur mit Musik, auch explizit mit Musik in Verbindung gebracht. Die Hervorhebung der Kategorie der Stimme wird durch die Erwähnung von Chor und Chorgesang musikalisch konnotiert. Auch die durchgehende Präsenz antithetischer Strukturen, die Kontrast und Parallele miteinander verbinden, kann mit den expliziten Erwähnungen von Kontrapunkt und mehrstimmigem Gesang in Zusammenhang gebracht werden.

Repetition und Umkehrung haben für die Entwicklung der Romanhandlung tragende Bedeutung. Die auffälligste Struktur des Romans ist die Verknüpfung der verschiedenen temporalen Ebenen des Textes. Dabei ist das Leben und Werk Fontanes einerseits und Theo Wuttkes Biographie und seine Identität als Fonty andererseits nicht in erster Linie linear sondern in zeitversetzter Imitation verknüpft. Der Aspekt der Repetition ist wichtiger als die kausale Verbindung. Selbst der linear-kausale Handlungsstrang des Romans, die Enthüllung von Fontys Seitensprung im besetzten Frankreich, erscheint zum Schluss als Teil der repetitiven Imitation, da sich Theo Wuttke

[87] Gebauer: *Wendekrisen*, insb. 185–188.
[88] Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 51.
[89] Geschichtenerzählen schützt Brauxel, Jenny und Matern in Jennys brennender Kneipe vor den Flammen, wie die drei Männer im Feuerofen durch ihren Glauben geschützt werden (Dan. 3, 1–30): „Erzählt Kinder, erzählt! […] Laßt den Faden nicht abreißen, Kinder! Denn solange wir noch Geschichten erzählen, leben wir“ (Hj 690).

seinerseits als illegitimer Ururenkel Fontanes betrachten darf (WF 417f, 684f).[90] Vorangetrieben wird die Handlung durch Repetition und Kontrast, wobei diese transmedialen Kategorien mehrmals mit dem Begriff der Variation in Verbindung gebracht werden. Die Form eines Themas mit Variation bedeutet von daher etwas anderes als die Wiederkehr des Gleichen, die etwa im Bild des Paternosters gesehen wurde. Die Variation setzt sich aus Repetition und Kontrast gleichermaßen zusammen, oder in dem Wiedererkennen des Themas in auf den ersten Blick unterschiedlichen Umsetzungen. In der Form des Themas mit Variationen ist dies in der Musik völlig selbstverständlich, die verschiedenen Variationen als voneinander unterschiedlich bei gemeinsamen wiedererkennbaren Thema zu begreifen.

Vielstimmigkeit und Chorgesang

Das strukturierte Miteinander unterschiedlicher aber aufeinander bezogener Stimmen im Chor, das Singen und Mitsingen werden in expliziten Musikerwähnungen in *Ein weites Feld* immer wieder aktualisiert, jedoch in nuancierterer Weise als in der *Danziger Trilogie*. Chöre und Hymnen werden als Ausdruck nationaler Identität dargestellt. Aber die Struktur des Chors, der versetzte Einsatz, der gegenseitige Bezug unterschiedlicher, gegensätzlicher Stimmen wird in *Ein weites Feld* auch konstruktiv eingesetzt. Bei Marthas Hochzeitsfeier strukturiert der versetzte Einsatz die unterschiedlichen Standpunkte und Reaktionen zu bestimmten Themen und macht dabei den gegenseitigen Bezug deutlich.

In der Schilderung der Wiedervereinigungsfeier erscheint insbesondere Hoftallers Antiphon als Mittel zur Vergegenkunft. Hoftallers kommentierende Einwürfe sind auch mit der Aufgabe des Chor des antiken Dramas verwandt, eine Form, die Schiller bewusst in „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ als Erweiterung der Gegenwart versteht: „Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten“.[91] Der Chor als Mittel zum Schaffen eines Zeitraumes, erscheint somit in *Ein weites Feld* als Mittel,Vergegenkunft zu erreichen. Hoftallers Gegenstimme zur allgemeinen Vereinigungsfreude ruft sowohl Vergangenheit als auch Zukunftsaussichten auf, die im Augenblick der Wiedervereinigung leicht verdrängt werden.

Die explizite Thematisierung von Singen und Mitsingen geht mit einer Hervorhebung der transmedialen Eigenschaft der Stimme einher: Stimme ist

---

[90] Andererseits gibt es auch Hinweise darauf, dass Fontys Fontaneimitation kausal mit seiner Kriegsaffäre verknüpft ist, da Fonty sich offensichtlich erst nach dem Krieg immer weiter in seine Fontaneidentität hineinsteigert, je mehr er von seiner eigenen Geschichte ablenken will (WF 403, „der sich später, viel später Fonty nannte“).

[91] Hildebrandt: *Die Neunte*, 120f; Friedrich von Schiller: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zehnter Band*. Hrsg. von Siegfried Seidel. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980, 3.

präsent in Form von Rede und Zitat, einer ausgeprägten bachtinschen Polyphonie aber auch mit Doppeldeutigkeit und Polysemie. Die Hervorhebung der Akustik und mehrerer gleichzeitig erklingender Stimmen lässt sich wiederum mit der expliziten Erwähnung von Chorgesang verbinden. Auch die Multiperspektivität des Romans, die sich als ständige Konfrontation unterschiedlicher Ansichten und Versionen bemerkbar macht, wird wiederholt als Vielstimmigkeit thematisiert. Die Erzähler evozieren musikalische Formen zur Strukturierung der Multiperspektivität ihres Materials. Die bachtinsche Polyphonie des Romans wird dabei von den Erzählern mit musikalischer Polyphonie in Verbindung gebracht. Der Verweis auf musikalische Simultanität ermöglicht auch die Umsetzung von Vergegenkunft. In Fontys zeitüberspringender Rede entsteht Vergegenkunft in einem ständigen Springen zwischen unterschiedlichen Zeiten, eine ähnliche Technik wie in latenter Polyphonie, wenn ein monophones Instrument durch ständigen Tonhöhenwechsel die Illusion zweier gleichzeitig erklingender Stimmen erzeugt. Auch hier wird die Verwendung intermedialer Bezüge zur Musik zur Etablierung von Vergegenkunft deutlich.

Die Anlehnung an musikalische Strukturen ermöglicht somit den gleichzeitigen Ausdruck von Skepsis und Freude, von Möglichkeiten und Gefahren der Wiedervereinigung, von ihren Gründen und möglichen Auswirkungen. Dieser Eindruck von Polyphonie eignet sich besonders dazu, um die Widersprüchlichkeit deutscher Geschichte generell und der Wendezeit im Besonderen darzustellen. Aber der Verweis auf Vielstimmigkeit und Polyphonie ermöglicht auch die Darstellung der widersprüchlichen Seiten der Musik an sich. Dies ist in der Schilderung des gemeinsamen Singens deutlich geworden. Dabei wird einer ambivalenten Haltung in der Ablehnung ideologischer Vereinnahmung und Akzeptanz der emotionalen Macht der Musik gleichermaßen Platz eingeräumt. Der Rückgriff auf musikalische Strukturen ermöglicht eine differenzierte, ambivalente Darstellung der deutschen Geschichte.

Kontrapunkt

Variation ist in *Ein weites Feld* insbesondere mit Umkehrung verknüpft. Über die Verknüpfung mit den Elementen des Karnevals hinaus, ist aber auch noch auf die Betonung von der Gleichzeitigkeit der Gegensätzlichkeit einzugehen. Sie kommt in der durchgehenden antithetischen Struktur zum Tragen, die ständig die innere Zusammengehörigkeit der Gegensätze betont. Die im Roman gestalteten Gegensätze verharren nicht in Pro und Contra-Positionen, sie finden auch keinen Kompromiss oder Ausgleich, sondern sie bilden eher einen „zur Einheit gekoppelte[n] Gegensatz“ (WF 688). Durch die Gegenüberstellung wird immer wieder ein übergreifender Zusammenhang ursprünglich gegensätzlicher Positionen deutlich. Diese Tatsache lässt den Kontrapunkt als intermedialen Bezug aufscheinen. Die antithetischen Strukturen betonen entweder die Gleichzeitigkeit ihrer Darstellung und ins-

besondere ihren inneren Zusammenhang, der sich bei näherem Hinsehen durchgehend ergibt. Nicht einer der präsentierten Perspektiven wird recht gegeben. Auch geht es nicht nur um die bloße Darstellung möglichst disparater unterschiedlicher Haltungen und Stimmen. Die antithetischen Strukturen in *Ein weites Feld* weisen alle das Element des gegenseitigen Bezugs auf, sie fungieren stets doppelt. Sie weisen auf Parallelen hin, wo man Kontrast erwartet und bei offensichtlichen Kontrasten heben sie Parallelen hervor.

Der Bezug zur vielstimmigen Musik im Allgemeinen und zum Kontrapunkt im Besonderen bringt den Gedanken der übergreifenden Zusammengehörigkeit ins Spiel. Die Gleichzeitigkeit selbständiger Stimmen, schafft, allein durch die Tatsache, dass sie gleichzeitig aufgefasst werden, Bezüge, die selbst in gegensätzlichen Standpunkten vorhandene Zusammenhänge hervorheben. Dies bedeutet auch eine Einsicht in die Komplexität und Ambivalenz der Zusammenhänge. So ist auch etwa die Erinnerung an die Gründe der Trennung in Hoftallers Antiphon kein Argument gegen die Vereinigung, sondern ein Ausdruck der Tatsache, dass eine Vereinigung nur glücken kann, wenn sie die Gründe, die zur deutschen Trennung führten, nicht verdrängt, sondern gegenwärtig hält. Der intermediale Bezug zu polyphoner Musik ermöglicht eine differenzierte Gestaltung der Wendezeit, deren politischen Konsequenzen Grass kritisch gegenüberstand, deren Möglichkeiten in *Ein weites Feld* aber auch anerkannt und nicht ausgeblendet werden.

Der inhaltliche Bezug zum Kontrapunkt zusammen mit einer von Simultanität und Antithetik geprägten Struktur ermöglicht die Darstellung dessen, was im *Butt* als „[d]at een und dat anner tosamen" (Btt 445) beschrieben wird. Bereits im Butt geht es bei der Frage nach der wahren Version des Märchens *Vom Fischer un syner Fru* letztlich nicht um eine Entscheidung, welche der im Roman kursierenden Versionen des Märchens die authentische ist, es geht auch weniger um die Suche nach einem Dritten Weg, sondern um die Darstellung der Gegensätzlichkeit und der Gestaltung der gegenseitigen Abhängigkeit der beiden Versionen. Ähnlich wird auch der Leser von *Ein weites Feld* die Aussage des Romans weder in Fontys kritischer Distanz zum Vereinigungsprozess noch in Hoftallers Geheimdienstperspektive oder in Madeleines eher unbelasteter Außenperspektive erhalten, sondern in ihrem gegenseitigen Bezug aufeinander. Diese ständigen sich aufeinander beziehenden Gegensätze ermöglichen eine erweiterte Darstellung der Wende und des Vereinigungsprozesses. Das wird in einem erweiterten, ambivalenten Bild der deutschen Geschichte deutlich, das sich im Roman auch in einer veränderten, ambivalenten Darstellung der Musik niederschlägt.

Die Art und Weise, wie in *Ein weites Feld* mit Hilfe antithetischer Strukturen ständig neue Gegensätze eröffnet oder unerwartete Parallelen gezogen werden, zeigt Ähnlichkeit mit anderen Texten auf, die einen intermedialen Bezug zum Kontrapunkt vornehmen. So ist etwa Aldous Huxleys *Point*

Counter Point (1928) ebenfalls auf allen Ebenen von einem ständigen Wechsel von Parallelen und Gegensatz geprägt.

Die Hervorhebung von Simultanität zusammen mit der Betonung von Kontrasten erzielt den Eindruck von Vielstimmigkeit, wie sie aus der Musik bekannt ist. Diese Anlehnung dient letztendlich der Gestaltung von Vergegenkunft als räumlicher Zeitauffassung. Durch die Überlagerung mehrerer selbständiger Stimmen entsteht eine räumliche Struktur, die mit dem Begriff Polyphonie verknüpft ist.

Der Bezug zum Prinzip des Kontrapunkts als ein Gegensatz, der eine innere Abhängigkeit birgt, sowie zur Polyphonie als einer Vielstimmigkeit gleichberechtigter selbstständiger Stimmen ermöglicht es auch, die lineare Narration deutscher Nationalgeschichte zu unterlaufen. Die veränderte Darstellung und Haltung zur Musik ist verknüpft mit der veränderten Perspektive auf die deutsche Geschichte, auf die Preece hingewiesen hat (s. o.). Dies wird auch darin deutlich, dass in *Ein weites Feld* Ereignisse des Zweiten Weltkriegs anfangs im Zeichen von Schuld und Vertuschung stehen (so gibt Fonty sich alle Mühe, mit Fontanes Biographie die eigenen Fehltritte zu überdecken). Doch wird in diesem Roman nicht die Schuldverdeckung durch einen unzuverlässigen Erzähler inszeniert. Stattdessen wird durch Hoftallers und Madeleines Auftreten die Wahrheit enthüllt. Eine gewisse Harmonisierung wird mehrfach in Verbindung mit Madeleines Figur erwähnt: „Soviel familiäre Harmonie, soviel Einklang hörte er gern“ (WF 472) heißt es von Fonty in der Schilderung der „Ode an die Freude“. Die Musik in *Ein weites Feld* weist von daher auch eine Funktion in der Gestaltung von Harmonie auf, aber einer komplexen Harmonie, die sich aus dem Zusammenklang mehrerer selbstständiger und gegensätzlicher Stimmen ergibt.

Explizite Musikerwähnungen und musikalische Strukturen sind in der *Danziger Trilogie* derart eng mit Deutschland und seiner Geschichte verknüpft, dass es nicht verwundert, wenn diese Verbindung in Grass „Wenderoman“ wieder erscheint. Dabei wird die Frage der Wiedervereinigung und der deutschen Geschichte in *Ein weites Feld* anders und durchaus produktiver gestaltet, als in der Kritik wahrgenommen wurde. Parallel dazu wird Musik anders verwendet, als es auf den ersten Blick aus Fontys ablehnender Haltung der Musik gegenüber erscheinen mag.

Die gesellschaftliche Rolle und die Wirkung von Musik werden in *Ein weites Feld* im Gegensatz zur *Blechtrommel* nicht nur kritisch beschrieben. Stattdessen lässt sich eine Diskussion der Haltung zur Musik und ihrer gesellschaftlichen Rolle feststellen. Einige der Analyseergebnisse für *Ein weites Feld* lassen auch Differenzierungen der Rolle der Musik in der *Danziger Trilogie* zu, denn auch in Oskars Trommeln verknüpft sich die Musik mit der Erinnerung. In der *Blechtrommel* sind jedoch es auffälligerweise nur grundlegende Musikelemente, melodieloser Rhythmus, Pfeifen, Kinderlieder posi-

tiv konnotiert, nicht jedoch die etablierte, klassische Musik, für die in beiden Romanen paradigmatisch Beethoven steht.

In der Gestaltung unterschiedlicher Einstellungen gewinnt die Auseinandersetzung mit Musik in *Ein weites Feld* an Tiefe. Es findet sich einerseits die Bejahung der emotionalen und erinnerungstragenden Kraft hauptsächlich durch weibliche Romanfiguren. Andererseits findet sich die Skepsis der Musik angesichts ihrer Ideologieanfälligkeit bei Fonty als auch bei den Erzählern. Diese gegensätzlichen Standpunkte entwerten sich nicht, sie bilden auch keinen Kompromiss, sondern sie beeinflussen sich gegenseitig in der Darstellung eines sowohl–als auch.

Dabei ist auffallend, dass in *Ein weites Feld* selbst dem Singen von FDJ-Liedern eine positive, erinnerungstragende Rolle zugestanden wird. In der Rolle der Musik als Teil eines Gegenentwurfs in *Butt* und *Rättin* wird der Liedtext (der meist als Ideologieträger fungiert) ausgeblendet (Exkurs). Doch bei Marthas Hochzeitsfeier ist beides gleichzeitig thematisiert, die erinnerungstragende Funktion einerseits und gleichzeitig ihr reproduzierter ideologischer Ballast. In der Schilderung der „Ode an die Freude“ bekommt gerade Beethoven eine Bedeutung über seine ideologische Vereinnahmung hinaus, ohne dadurch die fortlaufende Instrumentalisierung gerade dieses Komponisten zu verdrängen. Das idealistische Pathos Schillers wird in seiner mitreißenden Wirkung beschreiben, und mit dem Pathos, das die beiden Weltkriege einleitete zugleich kontrastiert und parallelisiert. In der Schilderung des Schlusschors der 9. Sinfonie wird dem Bild Beethovens als Komponist der Freiheit durch die positive Schilderung des Mitsingens Platz eingeräumt, auch wenn gerade die Wendezeit ein weiteres Beispiel der politischen Vereinnahmung Beethovens und der 9. Sinfonie ist. Gleichzeitig ersetzt Beethovens Schlusschor in der Schilderung der Vereinigungsfeier die tatsächlich gesungene einst west- und jetzt gesamtdeutsche Nationalhymne. Aus dieser Perspektive steht der Schlusschor der 9. Sinfonie gleichzeitig für eine grenzüberschreitende europäische Perspektive. Auch hier findet sich die Gegenüberstellung voneinander abhängiger Kontraste.

In *Ein weites Feld* ist der strukturelle Bezug zur Musik weniger ins Auge fallend als etwa in der *Blechtrommel*. Insbesondere die kontrastiven Zusammenhänge erschließen sich erst im sorgfältigen reflektierenden Lesen, das Umdenken und Weiterdenken miteinbezieht. Manche Kontraste entfalten sich erst in der Nachforschung der genauen Zusammenhänge. Grass verlangt einen aktiven Leser. Der Romantext erscheint als eine Grundlage für den eigenen Denkprozess, der die unterschiedlichen Erzählstränge vergegenwärtigt und beurteilt. In dieser Hinsicht hat *Ein weites Feld* durchaus etwas mit einer Musikpartitur gemeinsam, die eine Grundlage für eine Aufführung im Lesen und Rezipieren bietet.

Ein polyphones Musikstück lässt sich nicht auf eine seiner Stimmen reduzieren, ebenso wenig lässt sich eine Aussage des Romans isolieren, ohne seine Gegenpositionen zu berücksichtigen. *Ein weites Feld* lässt sich deshalb

als ein vielstimmiger, polyphoner Roman in musikalischen Sinn auffassen. Der intermediale Einbezug der Musik in die Interpretation des Textes erweist sich deshalb als besonders hilfreich, weil die musikalische Polyphonie (im Gegensatz zu Bachtins Polyphonieverständnis) nicht nur die Vielstimmigkeit sondern die gegenseitige Abhängigkeit der unterschiedlichen Stimmen hervorhebt.

Die *Danziger Trilogie* zeichnet sich durch eine negative, kritische Thematisierung von Musik bei gleichzeitiger Verwendung musikalischer Strukturen aus. Die Repetitivität der Musik ist dabei auch insbesondere mit der Darstellung von Krieg, Tod und Gewalt verknüpft. In *Ein weites Feld* findet sich Musik dagegen auch mit einer komplexen Form von Harmonie verknüpft, als eine Verbindung zwischen der kritischen Haltung der *Danziger Trilogie* und einer Schilderung der Musik als Teil eines positiven Gegenentwurfes. In der Form der ständigen Kontrastierung erscheint die Ambivalenz der Musik als Ideologieträger einerseits als auch als wertvoller Erinnerungsträger andererseits darstellbar. *Ein weites Feld* fügt sich somit mehr ins Gesamtwerk ein als es auf den ersten Blick scheinen mag. Wie Oskar in der *Blechtrommel* antwortet Fonty auf den Wunsch nach Vergessen und Verdrängen mit der Performanz von Erinnerung. Gleichzeitig verwendet Theo Wuttke seine Identität als Fonty als Deckmantel für die eigene verdrängte Schuld. Im Vergleich mit dem folgenden *Im Krebsgang* wird deutlich, dass der Auslöser für Fontys skurriles Benehmen womöglich nicht an seinem Geburtsdatum liegt, sondern vielmehr in der Affäre des Gefreiten Theo Wuttke zu suchen ist. Während Tulla in *Im Krebsgang* ihr traumatisches Erlebnis immer wieder ans Licht zerrt, schweigt sich Fonty, ganz nach dem Vorbild von Fontanes Erzählstil, über den Kern der Ereignisse aus. Dabei ist auch die Natur der Schuld Theo Wuttkes, der Seitensprung und seine Konsequenzen, als Anlehnung an Fontane zu sehen. Allerdings wird der gesellschaftliche Skandal, der bei Fontane Zentrum der Romane bildet, hier kontextualisiert und entschärft, da zum Beispiel Emmi weitaus Schlimmeres befürchtet hat:

> ‚Aber nen Schreck hab ich schon gekriegt und erst mal auf was Schlimmeres getippt, Partisanenerschießungen womöglich. War richtig erleichtert dann, als nur das mit dem Kind rauskam.‘ (WF 465f)

Aus dem Versteckspiel und dem Kreisen um sein Idol vermag, Fonty letztlich mit Hilfe seiner Enkelin Madeleine auszubrechen. In *Ein weites Feld* geschieht somit ein Durchbrechen der konstruierten Teufelskreise, was sich in den übrigen Werken von Günter Grass sonst nicht beobachten lässt. In der Novelle *Im Krebsgang,* die im folgenden Kapitel betrachtet werden soll, steht weniger eine vielstimmige, polyphon strukturierte Harmonie als wieder die Verbindung von Musik mit Tod, Krieg und Gewalt im Vordergrund.

6 *Im Krebsgang* (2002)

> Es ist wie in einer Fuge, wenn verschiedene Stimmen nach und nach verflochten werden. […]
>
> Man kann das Stück auch rückwärts spielen, also im Krebsgang.[1]
>
> Per Øhrgaard

In der Novelle *Im Krebsgang* erscheint der Untergang der *Wilhelm Gustloff* im Januar 1945 mit über 9000 Todesopfern eingebettet in ein Netz sich ähnelnder Vorgänge. Deren Wiederholung findet keinen Endpunkt, sondern scheint am Ende der Novelle lediglich von neuem einzusetzen. Der Titel *Im Krebsgang* verweist auf die musikalische Technik des Krebsgangs, die das Rückwärtsspielen eines Themas bezeichnet. Der Krebsgang ist insbesondere mit kontrapunktischen Kompositionsformen, wie etwa Fuge und Kanon, verknüpft. Als strukturelle Vorbilder verknüpfen sie die Form der Novelle performativ mit ihrer Handlung: die Schilderung von Flucht (Fuge) sowie die Wiederholung (Kanon) unbewältigter Vergangenheit.

Die Schilderung von Flucht und Vertreibung findet sich bei Grass im engen Zusammenhang mit Schilderungen des Holocaust: Der Bericht über ein Fährunglück bei Käsemark mit tausenden ertrunkenen Kleinkindern verfolgt Oskar in seinen Fieberträumen zusammen mit Fajngolds Berichten aus dem KZ (Bt 540).[2] Ähnliches gilt für frühere Erwähnungen der Versenkung der *Gustloff* (Bt 508):[3] In der *Rättin* wird die *Gustloff* im Zusammenhang mit der *Cap Arcona* erwähnt, die mit KZ-Häftlingen an Bord von der britischen Luftwaffe bombardiert wird und ausbrennt (Rt 19, 64f, 293), in *Mein Jahrhundert* wird die *Gustloff* zusammen mit den Todesmärschen aus den KZs genannt (MJ 162). Eine eingehendere Auseinandersetzung mit der Geschichte der *Gustloff* geschieht aber erst mit *Im Krebsgang*, und wird, so Grass, erst „in einer strengen Form" möglich.[4] Der Hinweis auf eine „strenge Form" erinnert an die Bezeichnung „strenger Satz" für eine konsequente Komposition im Kontrapunkt.[5] Dieser Hinweis ist vom Großteil der Forschung nicht

---

[1] Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 66.
[2] Kurz darauf flieht Oskar selbst im Güterwagen Richtung Westen (Bt 551–564).
[3] In der *Rättin* geht Oskar Matzerath davon aus, dass Tulla mit der *Gustloff* gesunken ist (Rt 91).
[4] Günter Grass und Fritz Pleitgen: „Ich glaube, wir haben unsere Lektion kapiert". Auf: *spiegel.de*. Eingesehen am 01.02.2010.
[5] Strenger Satz. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Eingesehen am 30.11.2011.

aufgegriffen worden. Dabei ist seit *Doktor Faustus* das Komponieren im „strengen Satz“ als Begriff auch in der Literaturwissenschaft geläufig.[6] Lediglich Øhrgaard und Weyer erwähnen im Kontext von *Im Krebsgang* überhaupt die musikalische Technik des Krebsgangs.[7] Über die explizite Musikerwähnung im Titel hinaus, finden sich weitere Parallelen zu anderen musikalischen Bezügen in Grass' Werk. Mit „Glaube Hoffnung Liebe“ verbindet die Novelle die Beziehung von Tätern und Opfern im Zweiten Weltkrieg, sowie die Darstellung des Massensterbens in bewusst akausalen Strukturen. Zum anderen spielt, wie in *Ein weites Feld*, die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erzählstränge eine große Rolle. Durch die Überlagerung unterschiedlicher temporaler Stränge wird die Geschichte im Zeit-Raum der Vergegenkunft erzählt.

„Die Story vom ewigsinkenden Schiff“ (IK 44)

Erzähler der Novelle ist Paul Pokriefke, Sohn der bereits aus der *Danziger Trilogie* bekannten Tulla Pokriefke. Die hochschwangere Tulla ist, so stellt es sich im *Krebsgang* heraus, eine der Flüchtlinge auf der *Gustloff* und bringt in der Unglücksnacht ihren Sohn Paul zur Welt. Paul hat sein Leben lang an seiner Rolle als lebendes Denkmal der Katastrophe zu tragen. Ein Auftraggeber, genannt „der Alte“ (dem erweiterten Ich des Autors),[8] erteilt dem mittelmäßigen Journalisten die Aufgabe, die Geschichte des Untergangs endlich aufzuschreiben. Doch auch der Alte gesteht, die Geschichte, wie Paul, vor sich her geschoben zu haben:

> Niemals, sagt er, hätte man über so viel Leid, nur weil die eigene Schuld übermächtig und bekennende Reue in all den Jahren vordringlich gewesen sei, schweigen, das gemiedene Thema den Rechtsgestrickten überlassen dürfen. Dieses Versäumnis sei bodenlos... (IK 99)

Paul beginnt seinen Bericht im Jahr 1936 in Davos und schildert das tödliche Attentat des jüdischen Medizinstudenten David Frankfurter auf den NS-Funktionär Wilhelm Gustloff. 1937 wird ein KdF-Schiff nach dem NS-Märtyrer *Wilhelm Gustloff* getauft. Nach Kriegsbeginn wird die *Gustloff* militärisch genutzt, ehe sie 1945 zum Flüchtlingsschiff wird. Mit über 9000 Personen an Bord wird sie am 30. Januar 1945 auf Befehl des sowjetischen U-Boot-Kapitäns Alexander Marinesko torpediert und sinkt. Tulla Pokriefke kann sich auf eines der begleitenden Torpedoboote retten und bringt, im Augenblick des Sinkens der *Gustloff,* ihren Sohn Paul zur Welt.

Paul meidet lange jegliche Erinnerung an die Katastrophe, in der er geboren wurde, allen gegenteiligen Ermahnungen seiner Mutter („Das mußte aufschraiben“, IK 31) zum Trotz. Ehe sich Paul im Auftrag des Alten dann

---

[6] Siehe u. a. Odendahl: *Literarisches Musizieren*, 205–207.
[7] Øhrgaard: *Günter Grass*, 66; Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 40–51.
[8] „Der Alte“ gibt sich u. a. als Autor der *Hundejahre* zu erkennen (IK 77).

doch noch an die Geschichte der *Gustloff* wagt, erfüllt jedoch bereits sein Sohn Konny Tullas Erwartungen. Auf seiner rechtsextremen Internetseite *blutzeuge.de* inszeniert Konny den NS-Funktionär Wilhelm Gustloff und das nach ihm benannte Schiff. Im Laufe seiner Recherchen stößt Paul unweigerlich auf diese Internetseite. Erst nach einiger Zeit erkennt er, dass sein eigener Sohn hinter dieser Seite steht. Konny identifiziert sich derart mit Wilhelm Gustloff, dass er auf der Webseite sogar unter dem Alias „Wilhelm" schreibt. Ein gewisser „David" widerspricht ihm im Chatroom der Seite immer wieder und provoziert in dem rechtsradikalen Forum mit philosemitischen Ansichten. Als sich die beiden Chatpartner schließlich treffen, erschießt Konny alias „Wilhelm" den sich als „David" ausgebenden Wolfgang Stremplin. Dieser Mord erscheint als ein bizarrer Racheakt für David Frankfurters Attentat auf Wilhelm Gustloff. Konnys Prozess rollt die gesamte Geschichte vom Attentat bis zum Sinken des Schiffs erneut auf. Im Gefängnis baut Konny außerdem ein *Gustloff*-Modell, das er vor den Augen seines sprachlosen Vaters zertrümmert. Als Paul schließlich auf eine Internetseite stößt, die Konny in ähnlicher Tonlage verehrt, wie dieser zuvor Gustloff als Märtyrer verklärt hatte, schließt er resigniert: „Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (IK 216).

Flucht und Literatur – Forschungslage

Beim Erscheinen der Novelle wird *Im Krebsgang* hauptsächlich als Beitrag zu einer gesellschaftspolitischen Debatte wahrgenommen,[9] weniger als „detailgenau komponiertes Kunststück im Zeichen geschichtlicher Aufklärung" mit „wohlüberlegten Erzählstrategien".[10] Die Frage ob Grass in der Schilderung deutscher Opfer im Zweiten Weltkrieg ein Tabubruch gelungen ist, beherrscht anfangs die Rezeption. Doch die Frage „[W]ar er nun der Erste – oder war er es nicht?"[11] ist falsch gestellt. So zeigt bereits W. G. Sebalds Essay *Luftkrieg und Literatur*, dass die Opfer unter der deutschen Zivilbevölkerung in der Nachkriegsliteratur durchaus immer wieder zur Sprache kamen.[12] Die verhältnismäßig geringe Anzahl literarischer Schilderungen

[9] Herman Beyersdorf: Von der „Blechtrommel" bis zum „Krebsgang". Günter Grass als Schriftsteller der Vertreibung. In: *Weimarer Beiträge* 48, 4/2002, 568–593; Martina Caspari: Im Krebsgang gegen den Strich. Das schwierige Geschäft des Erinnerns bei Günter Grass. In: *Germanic Notes and Reviews* 33, 2/2002, 106–109; Stuart Taberner: „Normalization" and the New Consensus on the Nazi Past. Günter Grass's *Im Krebsgang* and the Problem of German Wartime Suffering. In: *Oxford German Studies* 31, 2002, 161–186.

[10] Dieter Stolz: *Im Krebsgang* oder Das vergessene Gesicht der Geschichte. In: Honsza und Światłowska (Hg.), *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, 235.

[11] Dirk Knipphals: Schiffskatastrophen und andere Untergänge. In: *die tageszeitung*. 20.02.2002, 15.

[12] Dieter Stolz nennt Hans Erich Nossack, Gert Ledig, Eberhard Panitz, Arno Schmidt, Heiner Müller, Kurt Vonnegut, Alexander Kluge, Walter Kempowski, Thomas Pynchon, Dieter Forte, Christa Wolf und W.G. Sebald. Stolz: *Im Krebsgang* oder Das vergessene Gesicht der Geschichte, 234.

des Luftkriegs sieht Sebald allerdings nicht als Resultat einer aktiven Tabuisierung, sondern eher als ein Problem der ästhetischen Darstellung des Grauens.[13] Sebald zeigt, wie die Schilderungsversuche der Flächenbombardements und Feuerstürme in Klischees und stereotypen Wendungen enden, deren Funktion es ist, „die über das Fassungsvermögen gehenden Erlebnisse zu verdecken und zu neutralisieren".[14] Die literarische Bewältigung des Grauens mündet unweigerlich im Versuch einer Sinnschaffung, so dass es zwischen Schweigen und Klischee kaum eine Beschreibungsmöglichkeit zu geben scheint. Dieses Problem streift auch der erzählende Kriegsberichterstatter in *Mein Jahrhundert*:

> Ich sah mit Zivilisten, Verwundeten, Parteibonzen überladene Schiffe von Danzig-Neufahrwasser ablegen, sah die „Wilhelm Gustloff", drei Tage bevor sie sank. Ich schrieb kein Wort darüber. Und als Danzig weithin sichtbar in Flammen stand, gelang mir keine zum Himmel schreiende Elegie. […] Ich sah, wie das KZ Stutthof geräumt wurde, wie Häftlinge, soweit sie den Marsch bis Nickelswalde überlebt hatten, auf Fährprähme gepfercht, dann auf Schiffe verladen wurden, die vor der Flußmündung ankerten. Keine Schreckensprosa, keine aufgewärmte Götterdämmerung. Ich sah das alles, und schrieb nichts darüber. […] Das zu beschrieben, hatte ich nicht gelernt. Dafür fehlten mir Worte. (MJ 162f)

Weiterhin weist Aleida Assmann darauf hin, dass Bombennächte oder Flucht in den Familiengeschichten meist fest verankert, jedoch aus dem offiziellen Gedenken ausgeschlossen waren. Erst um die Jahrtausendwende gelangen sie in den öffentlichen Diskurs, da mit dem Verschwinden der Erlebnisgeneration Erinnerung mit Gedenken ersetzt und die Stellung der Ereignisse im kollektiven Gedächtnis verhandelt werden muss.[15]

Zum einen erscheint also *Im Krebsgang* genau zu einem Zeitpunkt, zu dem eine Reihe Autoren das Thema Flucht und Bombenkrieg wieder aufgreifen.[16] Zum anderen trägt die Form der Novelle den Darstellungsschwierigkeiten Rechnung, die das Thema mit sich bringt, als eine Art Antwort auf die Wortlosigkeit des Journalisten in *Mein Jahrhundert*. Die Befürchtung der Kritiker, dass *Im Krebsgang* durch die Schilderung der Deutschen als Kriegsopfer zu einer Normalisierung der NS-Vergangenheit beitragen könne, bestätigt sich bei näherer Betrachtung nicht. Eine narrative Normalisierung wird durch die Erzähltechnik gerade verhindert, zeigt Kathrin Schödel, die Probleme einer normalisierten deutschen Identität werden eher noch

---

[13] W. G. Sebald: *Luftkrieg und Literatur*. München: Hanser, 1999, 64.

[14] Sebald: *Luftkrieg und Literatur*, 34. Dies ist selbst bei so reflektierten Autoren wie Victor Klemperer der Fall. Victor Klemperer: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*. Berlin: Aufbau, 1995, 661ff.

[15] Assmann: On the (In)Compability of Guilt and Suffering, 190.

[16] S. a. Hans-Ulrich Treichels *Der Verlorene* (1999), Tanja Dückers' *Himmelskörper* (2003). Zeitgleich wird in der Geschichtsschreibung die deutsche Täter/Opferfrage neu verhandelt. Assmann: On the (In)Compability of Guilt and Suffering, 194f.

herausgestellt.[17] Die Enttäuschung in Teilen der Literaturkritik angesichts der nüchternen Form und des geringen Umfangs der Novelle[18] verkennt gerade ihre Absicht. Gerade indem den geschilderten Ereignissen ein Epos verwehrt wird, ermöglicht die Erzählung, die Problematik der Ereignisse beizubehalten und eine Normalisierung zu verhindern.[19]

Im Krebsgang verhandelt also weniger einen Tabubruch als die Frage von Erinnerung und Gedächtnis. Nicht nur Assmann sieht in der Novelle Fragen des kollektiven Gedächtnisses thematisiert.[20] Aufgrund der engen Verzahnung des Gedenkens mit unterschiedlichen Medien wird in der Forschung zu *Im Krebsgang* eingehend der intermediale Bezug auf audiovisuelle Medien erörtert.[21] Dabei wird die Verwendung des Internets häufig im Zusammenhang mit Grass' Nobelvorlesung „Fortsetzung folgt…" und der dort einfließenden Kritik an der „Spielwiese"[22] Internet gelesen. Im Raum digitaler Kommunikation, im „Cyberspace" und „Chatroom" verschwimmt dabei die Unterscheidung von Vergangenheit und Gegenwart, Wirklichkeit und Imagination. Kirsten Prinz sieht dabei Vergangenheit im Internet „als eine aktive Handlung und als jederzeit abrufbares Geschehen".[23] Das Internet verschleiert seine Existenz als Medium und suggeriert stattdessen Authentizität. Im Erzählprozess der Novelle erscheint das Internet als Partner und gleichzeitig als Gegner literarischer Erinnerungsarbeit.[24]

Im Krebsgang knüpft auch an das Universum der *Danziger Trilogie* an. Mit dem gleichaltrigen Joachim Mahlke aus der Novelle *Katz und Maus* teilt Konny Fanatismus, das Bedürfnis nach Heldenverehrung und ein kompliziertes Vaterverhältnis.[25] Weyer macht auf die Wiederkehr der Konstellation des generationsübergreifenden Zusammenhangs von Handeln und Nicht-

---

[17] Kathrin Schödel: „Narrative Normalization" and Günter Grass's *Im Krebsgang*. In: Stuart Taberner und Paul Cooke (Hg.): *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century. Beyond Normalization*. Rochester, NY: Camden House. 2006, 199–205. Dagegen lässt sich etwa in Walsers *Ein springender Brunnen* (1998) durchaus eine narrative Normalisierung des Weltkriegs feststellen, ebd. 201.

[18] S. u. a. Helmuth Kiesel: Am Elend vorbeigeschrieben. *Die Politische Meinung* 390, 5/2002, 85–91.

[19] Schödel: „Narrative Normalization", 205

[20] David Midgley: Günter Grass, *Im Krebsgang*: Memory, Medium, and Message. In: *Seminar* 41, 1/2005, 63. Für Kristin Veel vermittelt Erzähler Paul zwischen Tullas Erinnerung und Konnys Reproduktion. Veel: Virtual Memory in Günter Grass's *Im Krebsgang*, 207.

[21] Neben der herausragenden Rolle des Internets spielen aber auch andere Gedächtnismedien, wie Fotografien, Bücher, Filme, Gedenkveranstaltungen und Denkmäler eine Rolle.

[22] Günter Grass: „Fortsetzung folgt..." Nobelvorlesung 1999. Auf: *nobelprize.org*. Eingesehen am 30. 11. 2011.

[23] Prinz: „Mochte doch keiner was davon hören", 184.

[24] Veel: Virtual Memory in Günter Grass's *Im Krebsgang*, 210f.

[25] Julian Preece: The German Imagination and the Decline in the East: Three Recent German Novels (Edgar Hilsenrath, *Jossel Wassemanns Heimkehr;* Hans-Ulrich Treichel, *Der Verlorene;* Günter Grass, *Im Krebsgang*). In: Ian Foster und Juliet Wigmore (Hg.): *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989*. Amsterdam: Rodopi, 2004, 34.

Handeln aus *örtlich betäubt* aufmerksam. Konny führt eine radikale Tat von der Art aus, wie sie der ebenfalls 17jährige Schüler Scherbaum in *örtlich betäubt* anstrebt.[26]

Weyer hebt auch die Musikalität des Krebsgangs und die Bedeutung der rückläufigen Bewegung für die Struktur der Novelle explizit hervor.[27] Dabei sieht er den Bezug auf den Krebsgang als Teil einer generellen Bedeutung von Umkehrung und Rückwärtsbewegung. Die zwei Erzählstränge, der historische um Gustloff und der fiktive der Familie Pokriefke, sieht Weyer „durch Querbezüge miteinander verbunden, so dass der zeitliche Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben scheint". Die Gegenwart sieht er in Pauls ständigen Neuansätzen „als ein einziges Kontinuum konstruiert".[28]

Meist wird der Krebsgang jedoch als sich selbst erklärende Metapher verwendet. So spricht Midgley von einer „crab-like exploration of the contributory factors in the historical situation",[29] ohne näher auf das Wesen einer „krebsartigen Erkundung" einzugehen. Veel versteht den Krebsgang als „disjointed",[30] obwohl gerade unzusammenhängende Sprünge nicht in das Bild des Krebsgangs passen. Prinz sieht den Krebsgang als eine Form medialer Selbstreflexivität, als produktive Gegenstrategie zu den problematisierten, von Hierarchisierung und Linearität geprägten Gedächtnismedien. Seine Querläufigkeit ermögliche die „listige Durchkreuzung etablierter Erzählmuster"[31] sowie eine Neuordnung der Zeitebenen. In der bisherigen Forschung wird der Krebsgang in der Novelle also hauptsächlich mit Elementen der Rück- und der Querläufigkeit verbunden. Im Folgenden wird dagegen dem bislang nur bei Weyer aufgegriffenen musikalischen Verständnis des Titels nachgegangen.

6.1 Explizite Musikerwähnungen – kein „deutsches Requiem"

Der Krebsgang wird bei Grass nicht als Synonym einer Verschlechterung verwendet, sondern ist in seiner räumlichen wie zeitlichen Rückwärtsbewegung mit der musikalischen Auffassung der retrograden Spiegelung verknüpft (3.2.3). Somit bedeutet Krebsgang bei Günter Grass schon immer eine doppelte Bewegung, die eng mit dem Bestreben, „gegen die verstreichende Zeit" anzuschreiben (Tb 148), zusammenhängt: Durch die rückläufi-

[26] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 41–43.
[27] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 40–51; Øhrgaard: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt*, 66.
[28] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 51.
[29] Midgley: Günter Grass, *Im Krebsgang*: Memory, Medium, and Message, 65.
[30] Veel: Virtual Memory in Günter Grass's *Im Krebsgang*, 206.
[31] Prinz: „Mochte doch keiner was davon hören", 186f.

ge Bewegung wird Vergangenheit in die Gegenwart geholt. Der musikalische Bezug geht deshalb eng mit einer strukturellen Bedeutung von Spiegelung und Inversion einher. Eine musikalische Interpretation des Titels *Im Krebsgang* verbindet den Krebsgang mit Fuge und Kanon, die eine formale Entsprechung zu den Themen Flucht und Wiederholung in der Novelle bilden.

Die musikalische Interpretation des Titels wird durch weitere explizite Musikerwähnungen im Text unterstützt. Zwar spielt Musik auf der Handlungsebene kaum eine Rolle. Die Musikerwähnungen sind evokativer Art, weisen also auf die strukturelle Bedeutung von Musik hin. In der Schilderung des Internets etwa betont Paul stets dessen virtuellen Räumlichkeit, indem er die konzeptuelle Mündlichkeit des Chatrooms als einen mit Stimmen gefüllten Raum beschreibt (wie er auch in den metaphorischen Begriffen „Chatroom", „Cyberspace" zum Ausdruck kommt), das Chatten verläuft „vielstimmig" (IK 117) und füllt sein Ohr mit „Gequassel" (IK 89). Den gesamten Internetauftritt der *Gustloff* nennt Paul ein „Echo" (IK 64).

Über den virtuellen Raum hinaus wird Stimme, insbesondere Mehrstimmigkeit betont. Konny und Wolfgang lachen „zweistimmig" (IK 174). Der „finale Schrei" der Schiffbrüchigen im Augenblick des Sinkens erklingt mit der Schiffssirene der *Gustloff* in „grauenhafter Zweistimmigkeit" (IK 145f). Konny und Wolfgang bilden ein „Duett" (IK 64), die historischen Gestalten Gustloff, Frankfurter und Marinesko bilden für Paul ein „Trio" (IK 14). Zudem setzt Paul immer wieder Musikevokationen ein, um Repetitivität kenntlich zu machen. Sprache wird zum Lied, das nach vorgegebenen Mustern abläuft: „Dieses Märchen hat mir Mutter von Kindheit an vorgesungen" (IK 65). Paul vergleicht seine Mutter Tulla mit einer „Platte mit Sprung" (IK 205), die immer zur sinkenden *Gustloff* zurückspringt, die weder die passenden Worte noch Töne für die Katastrophe zu finden vermag: „Da hab ech kaine Töne fier" (IK 136). Pauls Geburt ist folglich nur ein Teil eines Liedes: „Die Arie ‚Stirb und werde' hatte mehrere Strophen" (IK 145). Hier wird ein Zitat aus Goethes Gedicht „Seelige Sehnsucht"[32] durch die musikalische Bezeichnung Arie gewissermaßen vertont. Pauls väterliches Versagen erscheint als ein „Leitmotiv", von dem er vermutet, dass es „eine [Tulla] gefällige Musik" (IK 194) macht.

Dabei heben die expliziten Musikerwähnungen meist zwei charakteristische Elemente der Musik hervor: Vielstimmigkeit und gesteigerte Repetitivität. Der Eindruck von Statik und Repetitivität wird auch über die expliziten Musikerwähnungen hinaus betont: Tullas Lieblingsthema nennt Paul salopp die „Story vom ewigsinkenden Schiff" (IK 44), den „ewigwährende[n] Untergang" (IK 33) oder die „Endlosgeschichte" (IK 133, 153). Auch in Formulierungen wie das „fortwährend sinkende Schiff" (IK 157) mündet die

[32] Johann Wolfgang von Goethe: West-östlicher Divan 1. In: *Sämtliche Werke 3/1*. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, 24f.

ständige Wiederholung der Fluchterzählung Tullas in eine zeitlose Statik. Auch Paul selbst charakterisiert sich als statisch und unbeweglich (IK 43).

Musikalische Einzelreferenzen sind verhältnismäßig selten, meist im Kontext und gemäß der Propagandafunktion in der NS-Zeit.[33] Einigen Erwähnungen jedoch kommt eine wichtigere Rolle zu. In der Schilderung der Trauerfeier für Wilhelm Gustloff vermeidet Paul einerseits, den Namen des in der Trauerrede erwähnten „Oberblutzeugen" auch nur zu nennen (er meint Horst Wessel). Gleichzeitig hat er aber keine Skrupel, den Anfang des Horst-Wessel-Liedes zu zitieren („Die Fahne hoch…", IK 34). Durch das assoziative Zitieren von Liedanfängen wird Musik und das Singen dieser Lieder aber gerade evoziert.[34] Genau dieser Effekt wird in der *Danziger Trilogie* durch das Zusammenschreiben der Liedanfänge verhindert. Erzähler Paul evoziert im Leser genau jene Fortsetzung des Liedes, und damit eine Reproduktion von NS-Gedankengut, die er mit der Verweigerung der Namensnennung zu vermeiden vorgibt.[35] Auf solche Elemente von Zweistimmigkeit wird später zurückgekommen.

Eine weitere interessante musikalische Einzelreferenz verwendet der Auftraggeber, der Alte, der Pauls Bericht wie folgt einordnet:

> Da es mir ohnehin nicht gelinge, das tausendmalige Sterben […] in Worte zu fassen, ein deutsches Requiem oder einen maritimen Totentanz aufzuführen, solle ich […] zur Sache kommen. Er meint, zu meiner Geburt. (IK 139)

Die Nennung von Requiem und Totentanz bildet hier eine Antithese zur daraufhin erwähnten Schilderung der Geburt Pauls. Sowohl das *Deutsche Requiem*[36] von Johannes Brahms als auch die gesamte transmediale Tradition des Totentanzes[37] stellen unterschiedliche Methoden zur Bearbeitung des Todes dar. Nahegelegt wird deshalb in dem Zitat, dass Pauls Bericht dem Tod keinen Sinn unterlegen möchte. Inwiefern dies umgesetzt wird, ist im Folgenden ebenfalls aufzugreifen. Schließlich wirft die Feststellung dessen, was der Bericht *nicht* ist, die Frage auf, mit welchem anderen (musikalischen) Genre sich Pauls Bericht eher vergleichen lasse. Auch einer Antwort

---

[33] So etwa die Erwähnung von Beethovens „Eroica" (IK 36), der „dumpfen Trommelwirbel" des Trauerzuges für Gustloff (IK 34) und die Verwendung des Preußischen Grenadiermarsches auf Konnys Internetseite (IK 72).

[34] Wolf: *The Musicalization of Fiction*, 74.

[35] Vgl. die Liedzeile „Einst kommt der Tag der Rache…" (IK 72) aus dem NS-Lied „Brüder in Zechen und Gruben", eine umgedichtete Version des Arbeiterliedes „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit". Vgl. Brüder, zur Sonne, zur Freiheit. Auf: *de.wikipedia.org*. Eingesehen am 01.12.2011.

[36] Statt der lateinischen Liturgie der Totenmesse wählt Johannes Brahms für das *Deutsche Requiem* (op. 45) Texte, die sich tröstend an die Hinterbliebenen wenden. George Bozarth und Walter Frisch: Choral works. Johannes Brahms § 10. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Eingesehen am 01.12.2011.

[37] Zur intermedialen Komplexität des Totentanzes siehe Link (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*.

auf diese Fragen wird im Folgenden nachgegangen. Vielleicht ist die Betonung der Tatsache, dass Wilhelm Gustloff in Schwerin in der Sebastian-Bach-Straße wohnte (IK 170), auch ein Hinweis darauf, dass auf die formstrenge, kontrapunktische Musik des Barock, für die J.S. Bach paradigmatisch steht, Bezug genommen wird.

6.2 Transmediale Parallelen zur Musik

In der Textstruktur von *Im Krebsgang* fallen, in Übereinstimmung mit den evokativen Musikerwähnungen, eine besondere Herausstellung der transmedialen Kategorie der Simultanität sowie der ständige Einsatz von Umkehrung und Kontrasten auf. Wie die paratextuelle Thematisierung des Krebsgangs im Titel an Fuge und Kanon anknüpft, stützen auch die transmedialen Parallelen die Assoziation zu kontrapunktischen Kompositionsformen.

6.2.1 Repetition und Kontrast – „Das hört nicht auf"

Pauls Erzählweise stützt sich auf repetitive wie iterative Elemente, und thematisiert dies häufiger als z.B. Oskar in der *Blechtrommel*. Auch die Handlung erscheint als Repetition eines Themas. Gleichzeitig wird immer wieder der Kontrast in Umkehrungen und Spiegelungen betont, auch in antithetischen, kontrastiven Zusammenhängen, wie sie bereits für *Ein weites Feld* prägend sind.

Lexikalische und syntagmatische Repetition

Repetitivität auf Wort- und Satzniveau bildet eine textuelle Basis für andere repetitive Strukturen. Es finden sich wiederholt anaphorische Parallelismen (z.B. IK 7, 14, 80, 82).[38] Diese Parallelismen erzeugen mit oder ohne begleitende Anapher den Eindruck des wiederholten Ansetzens: „So wird, so kann es gewesen sein. So ungefähr ist es gewesen" (IK 101). Der Parallelismus findet sich als Struktur ganzer Absätze. Der Kriegsbeginn findet sich gewissermaßen in dreifacher Prolepse markiert: „Und dann begann der Krieg. […] Und dann begann immer noch nicht der Krieg […] Doch dann begann der Krieg wirklich […] Vier Tage nach dem Einlaufen fing der Zweite Weltkrieg an" (IK 78–80).

Lexikalische Repetition bestimmter Stichwortassoziationen (WA IV 585) bewirkt die Aktualisierung anderer Erzählstränge oder Kontexte innerhalb des gerade aktuellen Erzählstrangs. So evoziert Konnys Norwegerpullover immer wieder die KdF-Reisen der *Gustloff* nach Norwegen (IK 75, 82, 202). Auf diese Weise lässt sich auch der lexikalisch repetitive Gebrauch von „Unglück" deuten (IK 11, 68, 88, 187), denn wie in *Ein weites Feld* kann

[38] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, 129–132.

„Unglück“ auch hier wieder die musikalische Intermedialität des *Blechtrommel*-Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe“ aktualisieren, besonders da der Verweis aufs Unglück hier von der Frage nach Pauls persönlicher Verantwortung ablenkt.[39] Auffällig sind repetitive Phrasen wie „Das Wetter ist, wie es ist“ (IK 93) „Wir sehen nur, was wir sehen“ (IK 199) oder „Ich blieb, was ich bin“ (IK 43), die wiederum Statik hervorheben.

Bestimmte unveränderte Phrasen kehren durch die gesamte Novelle hindurch wieder und erinnern an musikalische Leitmotive. Sie sind allesamt eng mit dem Sinken der *Gustloff* verknüpft. Manche Phrasen sind aufgrund ihrer Wiedergabe im Dialekt als Teil von Tullas „Endlosgeschichte“ kenntlich, wie etwa „War aijentlich ain scheenes Schiff“ (IK 57, 73, 206). Besonders eindringlich und häufig kommt Tulla immer wieder auf die „Kinderchen alle koppunter“ (IK 31, 57, 91, 97, 206) zurück.[40] Auch der kollektive „Schrei über dem Wasser“ (IK 7, 57, 145f) gehört dazu, sowie die Notmaßnahme „Schotten schließen“, die die *Gustloff* länger über Wasser halten sollte, die jedoch in Rettungsmaßnahmen ausgebildeten Matrosen im Vorderschiff einschloss (IK 103, 132). Die einprägsamen Schlussworte „Das hört nicht auf. Nie hört das auf“ (IK 216) werden ebenfalls mehrfach in unterschiedlichen Varianten vorweggenommen: „Das heert nie auf“, versichert Tulla (IK 57). „Hört das nicht auf?“ fragt Paul angesichts von Konnys Modellbau (IK 208).

Repetitive und iterative Narration

Seine repetitive Erzählweise hebt Paul in Erzählkommentaren explizit hervor: „Wieder einmal muß ich rückwärts krebsen um voranzukommen“ (IK 107) oder „Jetzt muß ich mich im Rückgriff wiederholen“ (IK 169). Auch im Chatroom, im „alles wiederkäuende[n]“ (IK 71) Internet, wird „immer wieder die Tat und deren Motiv durchgekaut“ (IK 48). Pauls repetitives Erzählen schafft ein dichtes Netz repetitiver Analepsen und Prolepsen, die die unterschiedlichen Erzählstränge verknüpfen und gleichzeitig präsent halten.

Besonders aufdringlich ist die ausgeprägte repetitive Narration. Immer wieder werden Vorgeschichte und Untergang der *Gustloff* rekapituliert. Immer aufs Neue werden das Attentat in Davos (IK 28, 47, 48f, 68, 82, 189) und die Beerdigung Gustloffs (IK 34f, 68f, 190) geschildert. Die Geschichte der *Gustloff* „von der Kiellegung bis zum Untergang“ (IK 183) schwillt dabei mit jeder Wiederholung an (IK 7, 123–150, 190, 215f). Darüber hinaus finden sich Attentat und Versenken als die grundlegenden Ereignisse der Novelle nicht nur rekapituliert, sondern ständig durch die Nennung ähnlicher

[39] Dies wird in Phrasen wie „Tag des fortlebenden Unglücks“ (IK 11), „privates Unglück“ (IK 88), das „Unglück unseres Sohnes“ (IK 187), „all das Unglück“ (IK 68), das angeblich mit dem geschenkten Computer beginnt, deutlich.

[40] Tulla denkt in dieser verstümmelten Phrase an die Kinder in Schwimmwesten, die beim Untergang der *Gustloff* kopfüber ins Wasser fielen und ertranken, da die Schwimmwesten das Drehen verhinderten.

Ereignisse variiert. Dabei erscheinen sie häufig unmittelbar hintereinander gedoppelt (6.2.2).

Außerdem erzählt Paul in Varianten, die explizit alternative Handlungsverläufe anbieten, denn, bemerkt Julian Preece, „history usually happens in at least two ways in Grass's fiction".[41] Es finden sich zwei mögliche Abläufe des Attentats in Davos (IK 27f, 68), zwei Varianten von Pauls Geburt, auf dem Torpedoschiff *Löwe* und auf der *Gustloff* (IK 144f, 146f), Varianten seiner möglichen Väter (u.a. IK 151) und insbesondere immer wieder Varianten, die ihn aus dem „*Gustloff*-Komplex" befreien könnten: So wünscht sich Paul etwa Gustloffs Tod im Ersten Weltkrieg (IK 37), Tullas Tod (IK 70), ihre Wahl eines anderen Fluchtschiffes (IK 116) oder auch eine andere Identität, nämlich statt der zur Stunde des Untergangs Geborenen die des letzten überlebenden namenlosen Säuglings (IK 143). Entlarvend ist sein Gedankenspiel, dass die *Gustloff* unter ihrem ursprünglichen vorgesehenen Namen *Adolf Hitler* nicht hätte sinken können (IK 41f).

Schließlich verwendet Paul iteratives Erzählen, das auf seine Weise ebenfalls den repetitiven Eindruck der Novelle verstärkt. Jedes Mal, wenn Paul Tullas „Story vom ewigsinkenden Schiff" zitiert, leitet er ihre Rede iterativ ein (Hervorh. B.S.): „Dieses Märchen hat mir Mutter *von Kindheit an* vorgesungen" (IK 65), „wenn sie mir, meistens *sonntags*, ihre *Gustloff*-Geschichten […] auftischte" (IK 57), „Mutter sprach *immer*…" (IK 110), „*Jedesmal*, wenn Mutter mir von der Einschiffung erzählt hat" (IK 110), „*Wie oft* habe ich ihren Satz gehört" (IK 114), „*Von Kindheit an* kenne ich Mutters Satz" (IK 131). Die iterative Äußerung ruft die Repetitivität statt auf der Textebene virtuell im Leser auf, da jeder dieser Sätze impliziert, dass die Geschichte unzählige Male und in gleichlautender Weise erzählt worden ist. Diese Möglichkeit des iterativen Erzählens, das im Leser einen repetitiven Eindruck erzeugen kann, ohne dass sie im Text ausgeführt wird, ist eine Form virtueller Repetitivität, wie sie Literatur immer wieder ausnutzen kann.

Motivvariation – repetitive Handlungsstrukturen

Die repetitive Handlungsstruktur der Novelle ist nicht zu übersehen. Die Wiederkehr des Attentats und der Schiffskatastrophe in der Familiengeschichte der Pokriefkes ist zwar in der Rezeption der Novelle als konstruiert und unglaubwürdig kritisiert worden,[42] was jedoch als kausaler Handlungsverlauf unmotiviert erscheinen mag, wird als Teil einer repetitiven Struktur verständlich. Wie schon das *Blechtrommel*-Kapitel „Glaube Hoffnung Lie-

[41] Preece: The German Imagination and the Decline in the East, 32f.

[42] Hubert Spiegel („Das mußte aufschraiben!", *FAZ* 09.02.2002) empfindet Konny als „papierene Alibifigur". Marius Meller („Das mußte aufschraiben, biste ons schuldig" *FR* 09.02.2002) sieht die gesamte Gegenwartshandlung „völlig aus dem Ruder der Plausibilität" laufen. Dirk Knipphals meint, dass Grass „an seinen Figuren gar kein rechtes Interesse" habe (Schiffskatastrophen und andere Untergänge, *taz* 20.02.2002, 15.)

be“ lässt sich die Handlung von *Im Krebsgang* als Variationen eines Themas verstehen.

Bereits durch Pauls wiederholtes Hervorheben der *Gustloff* als das „eine Thema“, dem Tulla (IK 157), Konny, aber auch der *Gustloff*-Chronist Heinz Schön verfallen sind („Er kannte nur dieses eine Thema: oder es hatte einzig dieses Thema von ihm Besitz ergriffen“, IK 62), wird das Thema expliziter als in Texten üblich benannt. Hierdurch knüpft die Novelle nicht nur an den literarischen, sondern auch an den musikalischen Themenbegriff an und weist damit auf einen repetitiven Handlungsverlauf hin.

Die Handlung der Novelle teilt sich nicht nur in die drei für Grass typischen Zeitabschnitte Vorkrieg, Krieg und Nachkrieg (repräsentiert durch das Attentat in Davos, den Untergang der *Gustloff* sowie Konnys Attentat auf Wolfgang). Alle novellenübergreifenden Erzählstränge wiederholen auf eine Weise das Muster ‚x tötet y‘:

	X	**TOD**	**Y**		**VARIATION**
I	Frankfurter	TÖTET	Gustloff	1936	
II	Marinesko	VERSENKT	*Wilhelm Gustloff*	1945	Augmentation
III	Tulla	GEBIERT (–)	Paul	1945	Inversion
IV	„Wilhelm“	TÖTET	„David“	1997	Krebsgang
V	Konny	ZERSTÖRT	*Gustloff*-Modell	1998	Diminution

Das Sinken der *Gustloff* (II) erscheint folglich als Wiederholung des Attentats von Davos nur in viel größeren Dimensionen: Vier Pistolenschüsse werden durch vier Torpedos ersetzt, statt eines Nazi-Funktionärs sterben Tausende Flüchtlinge. Pauls Geburt (III) verkehrt das vorherrschende tödliche Thema. Als Konny/„Wilhelm“ seinen Chatpartner Wolfgang/„David“ erschießt, verkehrt er die Richtung des Attentats in einer Weise, die als Spiegelung an der Vertikalen, als Krebsgang angesehen werden kann. Konnys Zerstörung des *Gustloff*-Modells (V) wiederholt im Kleinen die einzelnen Phasen des Untergangs: Sogar die Rettungsboote springen aus den Davits (IK 233). Auch das Vater-Sohn-Verhältnis lässt sich als eine, wenn auch abgeschwächte Variante (VI) des Themas, im Sinne von ‚x ignoriert y‘ begreifen. Im ersten Teil der Novelle wird deutlich, wie Paul seinen Sohn vernachlässigt,[43] bis er auf die Internetseite *blutzeuge.de* stößt. Konny rächt sich, indem er seinen Vater ignoriert und in seiner Version der *Gustloff*-Katastrophe ausspart. So muss Paul etwa feststellen: „Online existierte ich nicht“ (IK 148, s.a. 75, 76, 92, 106, 152, 173).

Im Gegensatz zu etwa „Glaube Hoffnung Liebe“ werden jedoch im *Krebsgang* die Erzählstränge nicht nacheinander „abgespult“, wie Paul sich

[43] Pauls Desinteresse an Konny ist eher in Reaktionen der Umwelt abzulesen: „Jahrelang haste diä nich um onser Konradchen gekimmert“ (Tulla, IK 74) und „Seit wann interessiert dich, was ich tue?“ (Konny, IK 76).

ausdrückt (IK 8). Denn auch wenn der Schwerpunkt der Erzählung chronologisch fortschreitet, sind alle Erzählstränge vom ersten Kapitel an durch die gesamte Erzählung hindurch mal mehr, mal weniger prominent präsent.[44] Der ständige Wechsel der Erzählebenen entsteht durch Pauls laufende Querbezüge, die zeitliche Korrespondenz oder thematische Übereinstimmung hervorheben. Auch hier sind die repetitiven Elemente eng mit der Hervorhebung einer virtuellen Simultanität verknüpft.

Über die novellenübergreifenden Erzählstränge hinaus taucht das Thema ‚x tötet y' immer wieder in der Wiederholung einzelner Motive auf: Die Tode zweifelhafter Vorbilder/Helden wie Georg Strasser (IK 10), Stalin (IK 39), „Baadermeinhof" (IK 40) werden erwähnt. Es finden sich weitere Attentate, wie etwa Herschel Grynszpans Attentat auf Ernst vom Rath (IK 30f), das als Vorwand für die Novemberpogrome 1938 diente, und weitere sinkende Schiffe wie die *Dresden* (IK 38), die *Pegaway* (IK 61), die *Stuttgart, Eupen* und zwei weitere Frachter (IK 86), sowie die *Siegfried* (IK 88) und die *Titanic, Lusitania, Cap Arcona* (IK 134). Das eingangs erwähnte Modell der *Gorch Fock* (IK 27) erscheint wie ein Gegenstück zu der am Ende der Novelle zerstörten Modell-*Gustloff*.[45] Dies bewirkt selbst in den Nebenhandlungen den Eindruck, dass stets ein Thema wiederholt wird.

Diese Struktur eines Themas mit Variationen in Pauls Bericht findet sich darüber hinaus in der Darstellung auf Konnys Internetseite gespiegelt. Auch dadurch entsteht der Eindruck von Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen, auf die auch später (6.2.2) noch detaillierter eingegangen werden soll.

Umkehrung und Krebsgang

Wie für *Ein weites Feld* ist auch für die Textstruktur von *Im Krebsgang* die Repetition in Umkehrung von großer Wichtigkeit. So finden sich Antonyme auf der lexikalischen Ebene und Chiasmen auf Satzniveau. Insbesondere aber fällt die Inversion von Motiven auf. Pauls Geburt erscheint als Umkehrung des wiederkehrenden ‚x tötet y' in das antonyme Verhältnis ‚x schenkt y das Leben'. Auch opake Handlungsmomente oder Details werden so als Motivrepetitionen in Inversion erkennbar. Wenn David Frankfurter für das Attentat in Davos den Dienstag als jüdischen Glückstag abwartet (IK 25) verkehrt dies die lexikalische Repetition von „Unglück" (siehe oben). Verständlich wird auch die gehäufte Repetition von *schwimmen* in der Schilde-

[44] Dies sei an der Struktur des ersten Kapitels (IK 7–30) dargelegt: Paul springt in seinem Bericht von Gustloff (I), zu Tulla (III), Marinesko (II), Frankfurter (I), kommt auf sein eigenes Verhältnis zur Mutter Tulla (III) zu sprechen, bündelt sämtliche Stränge zum Thema Väter, kehrt zurück zum Attentat in Davos (I), diesmal kommentiert durch Tulla, und kommt auf das Ertrinken ihres Bruders zu sprechen (III), um mit der ersten Erwähnung des Schiffs *Gustloff* (II) zu schließen.

[45] In dem Segelschiffsmodell in Gustloffs Arbeitszimmer will der Erzähler die *Gorch Fock* (IK 27) erkennen. Die *Gorch Fock I* wurde im April 1945 nach drei sowjetischen Granatentreffern von der deutschen Kriegsmarine vorbeugend versenkt.

rung der fertig gestellten *Wilhelm Gustloff* (IK 57–66).[46] Die ständige Herausstellung einer für ein Schiff grundlegenden Eigenschaft verkehrt das Motiv des *Sinkens*, das zudem auch in der anschließenden Schilderung des *Ertrinkens* von Tullas Bruder Konrad anklingt (IK 66, 73).

Als Umkehrung der *Wilhelm Gustloff* erscheint auch die Schilderung der Jugendherberge „Klaus Bürger", die nach dem Krieg an der Stelle eines NS-Ehrenmals erbaut wurde (IK 91). Das Schiff ist nach einem NS-Funktionär, die Jugendherberge ist nach einem Altstalinisten und Antifaschisten benannt worden. „Mausgrau" (IK 91) ist die Jugendherberge, im Gegensatz zur *Wilhelm Gustloff*, die „weiß schimmerte" (IK 29). Hergestellt wird der Zusammenhang zwischen ihnen auch durch die Bezeichnung der *Gustloff* als zeitweise „schwimmende Jugendherberge" (IK 60).[47]

Die meisten Umkehrungen verkehren allerdings nicht ins Antonym, sondern sie stellen eine vertikale Spiegelung des chronologischen Handlungsverlaufs dar. Manchmal ist die Grenze nicht leicht zu ziehen. Verkehrt Pauls Geburt das Thema *Tod* in das Antonym *Leben* oder ist es eine Verkehrung eines Handlungsverlaufs von *leben nehmen* zu *leben geben*? Konnys Attentat macht aus dem NS-*Opfer* von Davos den Neonazi zum *Täter,* es lässt sich jedoch als eine Spiegelung der Handlung auffassen, die *Jude erschießt Nazi* zu *Neonazi erschießt Philosemit* verkehrt. Auch Spiegelungen finden sich auf den unterschiedlichsten Ebenen in der Novelle. Mit „Täglich Neues. Neues von Tage" (1-2x2-1; IK 7) zu Anfang der Novelle und „Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (1-2-3-4x3-2-1-4; IK 216) an ihrem Ende rahmen Chiasmen die gesamte Novelle ein. Die Spiegelung der Satzteile in Chiasmen stellt ebenfalls eine rückläufige Umkehrung dar, wie das Palindrom es in Reinform ist. Die gespiegelten Sätze als Rahmen der Novelle weisen damit auch die übergreifende Spiegelstruktur der Novelle hin: Sie beginnt mit der Entdeckung der Gustloff-Homepage *blutzeuge.de* (IK 8) und endet mit der Entdeckung der Homepage *kameradschaft-konrad-pokriefke.de* (IK 216).[48] Im Zentrum stellt der Untergang der *Gustloff* einen Spiegelpunkt dar.

---

[46] Paul schildert sie als ein „schwimmendes Erlebnis" (IK 57), ermöglicht, da die „Deutsche Arbeitsfront [in Geld] schwimme" (IK 58), dank Konnys Internetseite „schwimmt" sie auch „im Cyberspace" (IK 63). Die *Gustloff* dient als „schwimmende Jugendherberge" (IK 60) und „schwimmendes Wahllokal" (IK 64). Auch die später vom Torpedo getroffene „Schwimmhalle" (IK 60) wird hervorgehoben.

[47] Die Umkehrung verstärkt den kontrastiven Zusammenhang zwischen beiden deutschen Diktaturen, wie sie auch anderswo im *Krebsgang* anklingen: „Dies sei wahrer Sozialismus gewesen, jubelte er [Konny] auf seiner Website. Vergeblich hätten die Kommunisten versucht, in der DDR etwas Ähnliches auf die Beine zu stellen" (IK 88); „Muß fast wie bai ons inne Deedeär jewesen sain, nur scheener noch…" (Tulla, IK 50).

[48] Frankfurters Attentat, Prozess und Gefängnisaufenthalt, der Schiffsbau der *Gustloff* und ihre Zerstörung werden von Konnys Attentat, Prozess, Gefängnisaufenthalt pflichtschuldigst wiederholt, ja sogar der Schiffsbau und dessen Zerstörung wiederholen sich in Miniaturformat unter verkehrten Vorzeichen.

Die meisten rückläufigen Bewegungen der Novelle sind, wie Weyer gezeigt hat, mit den Pokriefkes verknüpft.[49] Mit Pauls Geburt setzt der rückgewandte ‚*Gustloff*-Komplex' der Pokriefkes ein, der alle Familienmitglieder auf unterschiedliche Weise an den Untergang des KdF-Schiffes bindet. Auch das wird von Anfang an deutlich gemacht. Nach seiner einleitenden Ankündigung „Wenn ich jetzt beginnen muß, mich selber abzuwickeln" (IK 7) erzählt Paul seine eigene Lebensgeschichte tatsächlich rückwärts von der Gegenwart in (Kap 1) zum Augenblick seiner Geburt (Kap 6), um am Ende der Novelle wieder in der Gegenwart anzulangen. Allerdings gerät Pauls Leben im zweiten Teil der Novelle in den Schatten seines Sohnes, „als liefe der Vater dem Sohn nach" (IK 160). Tullas ständige Rekapitulation der Unglücksnacht trägt traumatisierte Züge. Als sie in den 1990ern von einer Reise nach Danzig zurückkehrt, endet ihr rückwärts gewendeter Bericht mit der Einleitungsphrase ihrer Endlosgeschichte. „Is ja aijenlich ain scheenes Schiff gewesen…" (IK 206). Konny folgt am deutlichsten dem Geschichtsverlauf in rückläufiger Umkehrung. Das Attentat des Neo-Nazis am Philosemiten spiegelt das Attentat eines Juden an einem NS-Funktionär in Davos. Bewusst verkehrt Konny dabei Frankfurters Geständnis (vgl. IK 28, 175).[50]

Die Familiengeschichte der Pokriefkes wird allerdings erst nach dem Untergang der *Gustloff* mit Pauls Geburt vorherrschend. Im ersten Teil der Novelle dominieren dagegen die historischen Ereignisse und das „Trio" Frankfurter, Gustloff und Marinesko, sowie (nach Gustloffs Tod) das Schiff *Gustloff*. Pauls Familiengeschichte wird im ersten Teil der Novelle stets in Bezug auf die historischen Ereignisse hinzugezogen und bewegt sich auch hier in einer Spiegelung der Handlungsverläufe. Dazu nur ein Beispiel: Im Kapitel 2 wird Konnys Geburt erwähnt sowie die Tatsache, dass er nach seinem ertrunkenen Großonkel benannt ist (IK 43).[51] Dabei erscheint Konny, der ausspricht, was andere (z. B. Paul) verdrängen möchten, erstens als Umkehrung des stummen Bruders seiner Großmutter. Im gleichen Kapitel wird der Stapellauf und Schiffstaufe der *Gustloff* geschildert (IK 50ff). Dadurch erscheint Konny zweitens als eine retrograde Spiegelung zur *Gustloff*: Das Schiff wird nach einem erschossenen NS-Funktionär benannt, und wird später in der Ostsee sinken. Konny wird nach seinem Großonkel benannt, der in der Ostsee ertrank. Als Neonazi wird er einen angeblichen Juden erschießen.

Wieder wird die sorgfältige Komposition der Novelle bis ins Detail hinein deutlich. Während in der ersten Hälfte die Geschichte der Pokriefkes sich hauptsächlich in thematischen Bezügen zur historischen Handlung bemerkbar macht, verschiebt sich nach dem Sinken der *Gustloff* der Schwerpunkt der Novelle auf die Pokriefkes. Ihr ‚*Gustloff*-Komplex' wiederholt die im

---

[49] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 46.

[50] „Ich habe geschossen, weil ich Jude bin" (IK 28); „Ich habe geschossen, weil ich Deutscher bin" (IK 175).

[51] Tullas taubstummer Bruder Konrad ertrinkt beim Tauchen in der Ostsee (Hj 175–177). Tulla telegraphiert zur Geburt ihres Enkels: „Muß unbedingt Konrad heißen" (IK 43).

ersten Teil der Novelle geschilderte Handlung rückläufig.[52] Die historischen Gestalten jedoch tauchen nur noch punktuell in ihren Nachkriegskarrieren und Denkmälern (IK 165f) und die *Gustloff* als Modell auf.

Der fiktive Erzählstrang der Pokriefkes setzt also nicht nur zeitlich versetzt mit einer Spiegelung des Eingangsthemas (‚y tötet x') ein. Ehe die Pokriefkes das Thema ausführen, ist der fiktive Erzählstrang bereits in thematischen oder chronologischen Bezügen anwesend, so wie der historische Erzählstrang auch im zweiten Teil der Novelle kommentierend anwesend bleibt.

Antithetische Strukturen – kontrastive Zusammenhänge

Wie schon in *Ein weites Feld* weist *Im Krebsgang* durchgehende antithetische Strukturen auf. Für *Ein weites Feld* konnte gezeigt werden, wie in Anlehnung an den Kontrapunkt stets die Gleichzeitigkeit von Kontrast und Parallele betont wird. Im *Krebsgang* fällt die Flexibilität dieser antithetischen Strukturen auf, zudem erscheint diesmal insbesondere die *Gleichzeitigkeit* der Kontraste hervorgehoben. Die Austauschbarkeit der Rollen innerhalb der dargestellten Gegensätze wird besonders in der Täter-Opfer-Dualität deutlich, die es Grass ermöglicht, die Flucht der Deutschen zu Kriegsende zu schildern, ohne dass ein Gegennarrativ zu den Massenmorden der Shoah entsteht.[53] Bereits die Schilderung des jüdischen Attentäters Frankfurter und des nationalsozialistischen Opfers Gustloff verkehrt die historisch übergreifenden Rollen. Dies mag, zusammen mit Pauls ständiger Inszenierung als „Opfer", erst einmal zweideutig erscheinen. Andererseits mutet es schon fast absurd an, wie vehement sich Paul als Tullas Opfer geriert, während er alles tut, um von seiner eigenen Verantwortung für Konnys Handeln abzulenken. Gerade durch die Flexibilität der Rollen insbesondere zwischen Tätern und Opfern wird erreicht, dass die Opferrolle, die ein NS-Funktionär und deutsche Flüchtlinge einnehmen, nicht automatisch eine Entlastung mit sich bringt, denn alle Opfer sind auch Täter, so wie alle Täter in anderen Aspekten als Opfer erscheinen.

Auch wenn Grass' Prosa generell von Antithesen geprägt ist,[54] sind die antithetischen Strukturen im *Krebsgang* besonders auffällig. Gleichzeitigkeit und Abhängigkeit wird in „gestochen scharf und getrübt zugleich" (IK 55) oder „begeistert und zugleich schwitzend vor Feigheit" (IK 59) betont. Paul selbst wurde „geboren, als das Schiff sank" (IK 78). Tulla war im Betrieb „beliebt und gefürchtet zugleich" (IK 90). Antithetische Strukturen finden sich auch in der Handlung. Paul kann als Journalist mal für Springer mal für

---

[52] Auf Konnys Internetseite findet Paul nun nicht vorrangig Hinweise zum historischen Geschehen, sondern Fragen des Gedenkens und mit Schwerin verknüpfte Themen (IK 158).

[53] Arnds: Harlekin, Rattenfänger und Erlkönig, 163–172; Schödel: „Narrative Normalization", 195–208.

[54] Angenendt: *„Wenn Wörter Schatten werfen"*, 176–200; Richter: *Die zerschlagene Wirklichkeit*, 83–92.

die *taz* schreiben (IK 7). Tulla vereint auf ihrem Hausaltar Stalinismus und Katholizismus (IK 212). Die Betonung von Gleichzeitigkeit ist also auch in der Konstruktion der Antithesen vorrangig. Dabei schafft die Betonung der Gleichzeitigkeit, wie schon in *Ein weites Feld*, zwischen den einzelnen Teilen einen inneren konstrastiven Zusammenhang.

Das Figurenpaar Konny/„Wilhelm“ und sein Chatpartner Wolfgang/„David“ erinnern an gegensätzliche Protagonisten-Doppelgespanne aus früheren Werken. Ihre Gegensätzlichkeit schlägt sich in lexikalischen Antithesen und Oxymora nieder, wenn der „Freundfeind“ (IK 119, 134) „David“ dem Webmaster „Wilhelm“ als „Gegner und Sportsfreund“ (IK 63) gegenübertritt. Sie erscheinen Paul als „Freunde [‚die] ihren wechselseitigen Haß wie ein Soll“ abarbeiten (IK 49) oder „zwei Spaßvögel […], die es blutig ernst meinten“ (IK 49). Wieder sind die Bestandteile der Antithese untrennbar miteinander verknüpft: Freundschaft und Hass bestehen gleichzeitig, das eine ist vom anderen abhängig, keines vorrangig dargestellt.

Neben der antagonistischen Freundfeindbeziehung der Chatpartner tritt die Besonderheit der konstrastiven Zusammenhänge in der Novelle auch in dem Verhältnis zwischen Pauls Bericht und Konnys Internetseite deutlich als gleichzeitig anwesend und gegenseitig voneinander abhängig hervor. Konnys Internetseite fungiert wie ein ständiger unterschwelliger Kommentar zu Pauls Bericht, der immer wieder als Zitat wörtlich an die Textoberfläche dringt. Dabei erscheint die Internetseite *blutzeuge.de* als Gegensatz zu Pauls um politische Korrektheit bemühtem Bericht, und doch ist der Extremismus des Sohnes Konny von Pauls bemühter Neutralität provoziert. Die beiden Texte lassen sich nicht einmal hierarchisch ordnen: Konny greift ebenso wie Paul auf die von Tulla vermittelte Familiengeschichte zurück, Paul nutzt seinerseits Konnys Internetseite für seine Recherche. Ineinander verschränkt verweisen beide *Gustloff*-Berichte aufeinander.

Repetitivität und Simultanität sind im Krebsgang schwer zu trennen. Während in „Glaube Hoffnung Liebe“ die Kategorie der Repetitivität vorherrschend ist, verweisen im *Krebsgang* unterschiedlicher Formen der Repetitivität beinahe immer schon auf Gleichzeitigkeit. Leitmotive, Motivrepetition, repetitives Erzählen aber auch verschiedene Figuren der Inversion heben alle auf ihre Weise die gleichzeitige Präsenz eines Grundthemas in unterschiedlichen Erzählsträngen hervor.

6.2.2 Simultanität – „grauenhafte Zweistimmigkeit“

Der Eindruck von Gleichzeitigkeit ist also für *Im Krebsgang* von ganz besonderer Bedeutung. Bereits die im vorigen Abschnitt diskutierten repetitiven Strukturen ermöglichen auf ihre Weise eine Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit. Zusätzlich erscheinen die Motivrepetitionen durch die Hervorhebung von Akustik und Klang als musikalische gleichzeitig klingende oder nacheinander einsetzende Stimmen. Auch hebt Paul als Erzähler stets simul-

tane Handlungsverläufe hervor. Schließlich findet sich auch eine virtuelle Simultanität, die in der Rezeption durch Parallelisierungen ungleichzeitiger Handlungselemente entsteht.

Gleichzeitigkeit des Klangs

Paul streicht als Erzähler die akustische Ebene besonders hervor. Wenn er davon spricht, dass Tulla mit ihrer „im Ohr nistenden Wortwörtlichkeit" ihm auch „per Kurierpost in den Ohren zu liegen" vermag (IK 31), ist Tullas Eindringlichkeit und ihr Dialekt mit Mündlichkeit verknüpft. Auch das „Gequassel" (IK 15, 117, 118) im Chatroom, das „vielstimmige Gechatte" (IK 117) betonen als akustische Metaphern die Räumlichkeit der virtuellen Welt. Das Netz erscheint als ein Raum ständiger Gleichzeitigkeit.

Auch geht die explizite Erwähnung von Zweistimmigkeit (6.1) im Text mit Doppelungen einher: Immer wieder findet sich die unmittelbar hintereinander variierte Wiederholung eines Motivs, die den Eindruck eines versetzten Stimmeneinsatzes weckt. So werden z. B. zwei Chronisten der *Gustloff* (IK 94) und auch die zwei Ehemaligentreffen der *Gustloff*-Passagiere unmittelbar hintereinander genannt (IK 91). Nach seinem *Gustloff*-Vortrag vor Schweriner Neonazis beginnt Konny kurz darauf ein Schulreferat zum selben Thema vorzubereiten (IK 84). Auf die erste Schilderung von Frankfurters Attentat auf Gustloff wird unmittelbar darauf ein weiteres Attentat erwähnt, Herschel Grynszpans Attentat auf Ernst vom Rath in Paris, das als Anlass für die Novemberpogrome genommen wurde (IK 30f).

Auch die Nennung bestimmter Stichworte oder Motive, die einen anderen als den aktuellen Erzählstrang aufrufen, kann einen Effekt von Zweistimmigkeit erzeugen, wie bespielsweise für Konnys Norwegerpullover festgestellt wurde (6.2.1).

Neben diesen Elementen virtueller Stimmlichkeit finden sich aber auch textbezogene Stimmbegriffe. Bachtins Konzept der Zweistimmigkeit lässt sich auch auf Pauls Textzusammenstellung und Auswahl von Figurenrede anwenden.[55] Wie schon in *Ein weites Feld* ist die Möglichkeit des Zitierens von Bedeutung, wenn auch auf andere Weise. Paul zitiert Familienmitglieder, daneben auch immer wieder andere Medien, Bücher, Berichte, aber insbesondere Konnys Internetseite *blutzeuge.de.* Dabei geht die Wiedergabe prägnanter Zitate auch mit einer Auswahl und damit Bewertung durch den Erzähler einher. Deshalb ist Pauls wiederholtes Zitieren der rechtsextremen Internetseite nicht unproblematisch, ähnlich wie die bereits erörterten nationalsozialistischen Liedzitate (6.1). Auch wenn er sich immer wieder rhetorisch davon abzusetzen versucht, verbreitet Paul doch das rechtsextreme

[55] Auch wenn Bachtin selbst nicht deutlich zwischen Erzähler und Romangestalt unterschieden hat, sondern eher von dem Dialog zwischen Autor und seinen Figuren ausgeht. Bakhtin: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 51; Blödorn: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs, 64.

Gedankengut. Zwar verschanzt sich Paul hinter seiner Rolle als Berichterstatter, er „stelle […] nur fest, berichte nur“ (IK 75), doch diese Selbstcharakterisierung ist bereits eine Rechtfertigung auf den Vorwurf seiner Ex-Frau Gabi, „insgeheim rechtsgewickelt“ zu sein:

> Jadochja! Ich kenne meine Abgründe. Weiß, wie schweißtreibend es ist, sie abgedeckelt zu halten. Bleibe bemüht, will wedernoch sein. Gebe mich in der Regel neutral. Denn wenn ich einen Auftrag, gleich von wem, habe, stelle ich nur fest, berichte nur, lasse aber nicht locker…(IK 75)

Pauls behauptete Neutralität stimmt so nicht mit seinem Bericht überein. Im Gegenteil, die Sprache des Nationalsozialismus schleicht sich immer wieder in seinen Bericht ein und schafft Unbehagen. Zwar setzt sich Paul vehement und immer wieder unvermittelt drastisch vom Nationalsozialismus ab: „Dieser kackbraun aufgehenden Saat diente einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet“ (IK 32 s.a. 72, 116). Er bemüht sich meist auch, belastete Zitate von Konnys Homepage sorgfältig abzusetzen und weist z.B. darauf hin, dass dieser die „Sprache der damals offiziellen Verlautbarungen“ verwendet (IK 101). So ereifert er sich auch über Konnys Verwendung von „entbieten“, als ein „Wort aus der ‚Sinn- und Klangfibel der Erhabenheit‘“ (IK 35), das er deshalb an dieser Stelle nur in Anführungszeichen zitiert. Andererseits verwendet er es kurz darauf selbst (IK 37, 46). Und auch andere rechtsradikal belastete Begriffe gehen Paul unvermutet leicht von der Feder. Wenn er seinen eigenen Berufsstand „Journaille“ (IK 203) nennt, wählt er einen im Nationalsozialismus insbesondere für die Presse der Weimarer Republik, verwendeten Begriff.[56] Erstaunlich oft nennt Paul auch die „Vorsehung“ (IK 41, 119, 123), die aufs engste mit NS-Propaganda verknüpft ist.[57] David Frankfurter bezeichnet er als den „Jude[n] Frankfurter“, was die im Nationalsozialismus vorgeschriebene Anrede war (IK 45 s.a. 16,[58] 31).[59] Vor diesem Hintergrund erinnert seine wiederholte Abfälligkeit angesichts des „Gequassels“ im Internet an das von Wilhelm II. geprägte und von den Nazis übernommene abfällige Schimpfwort „Quasselbude“ für das Parlament.[60] Wenn Paul in Konnys Chatroom Hitler undistanziert und ohne Anführungsstriche „den Führer“ nennt, mag das noch der Tarnung dienen, um in dem rechtsradikalen

---

[56] Karl-Heinz Brackmann und Renate Birkenhauer: *NS-Deutsch. „Selbstverständliche“ Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus.* Straelen: Straelener Manuskripte Verlag, 1988, 102; Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin: de Gruyter, 1998, 326.

[57] Brackmann: *NS-Deutsch*, 199; Victor Klemperer: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau, 1947, 11.

[58] Hier lässt sich die Formulierung noch als indirektes, nicht markiertes Zitat des NS-Schriftstellers Diewerge verstehen.

[59] Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, 328.

[60] Brackmann: *NS-Deutsch*, 148. Auch die Abfertigung der berechtigten Einwände „Davids“ im Chatroom als „Gequengel“ erinnert entfernt an die NS-Abwertung von Kritikern als „Miesmachern“. Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*, 403f.

Forum nicht aufzufallen. Dann jedoch spekuliert er in den Bahnen des rechtsradikalen Arguments, die „Vorsehung“ hätte eine *Adolf Hitler* nicht sinken lassen weiter: „Folglich hätte ich dann nicht als Überlebender eines von aller Welt vergessenen Unglücks herumlaufen müssen“ (IK 41f). Dies zeigt deutlich, wie es Paul nicht immer gelingt, seine „Abgründe […] abgedeckelt zu halten“ (IK 75). Ähnlich wie Matern in *Hundejahre* verrät sich Paul durch den vehementen Eifer über die Fehltritte anderer, wobei er gleichzeitig das eigene Verhalten ausblendet. So wirft er Tulla, die er gern als „Ewiggestrige“ bezeichnet (z.B. IK 50), vor, dass für sie Gustloff „der so tragisch hinjemordete Sohn von onsere scheene Stadt Schwerin“ ist. Selbst nennt er jedoch Gustloff ein „Opfer des Zionismus“ (IK 89), eine weitaus problematischere Charakterisierung. Wenn Paul zudem Gustloff mit dem Satz einführt: „Zuerst ist jemand dran, dessen Grabstein zertrümmert wurde.“ (IK 9) scheint er Konnys Ansichten über die Unerhörtheit der Zerstörung des NS-Ehrenmals mehr zu teilen, als er anderenorts zugibt. Noch problematischer liest sich die Einführung David Frankfurters:

> Da er, gewollt wie ungewollt, den einen, der aus Schwerin kam, zum Blutzeugen der Bewegung und den Jungen aus Odessa zum Helden der baltischen Rotbannerflotte gemacht hat, ist ihm für alle Zeit die Anklagebank sicher. (IK 14)

David Frankfurter wird hier nicht nur für den Tod Gustloffs, sondern auch für das Sinken der *Gustloff* verantwortlich gemacht, ein sehr bedenklicher Kurzschluss. Ohne Anführungszeichen und im Indikativ gibt Paul diese Schlussfolgerung wie eine eigene Meinung wieder, eine Tatsache, die auch nicht ganz durch seinen Nachschub entkräftet wird (wenn er außerdem „gierig“, statt „neugierig“ verwendet, mutet das fast schon wie eine freudsche Fehlleistung an):

> Solche und ähnliche Beschuldigungen las ich, mittlerweile gierig geworden, der immer gleich firmierenden Homepage ab: ‚Ein Jude hat geschossen…‘. (IK 14)

Auch finden sich die mit dem Opferdiskurs des Holocaust verknüpften Formulierungen in unangemessenen Situationen wieder. Etwa ist die Feststellung „Man soll nicht vergleichen“ (IK 20) aus dem Diskurs um die Einzigartigkeit des Holocaust entlehnt, Paul dagegen leitet den Vergleich seiner finanziellen Situation mit David Frankfurter so ein.[61] Auch die Hervorhebung der Schändung einer NS-Grabstätte (und keines jüdischen Friedhofs) und die

[61] Schödel: „Narrative Normalization“, 202.

Formulierung „Zeugnis ablegen“ für Konnys Aussage vor Gericht (IK 19, 191) sind ambivalent.[62]

Bei näherer Betrachtung verwendet Paul Ausdrücke aller politischen Richtungen („scheißliberal“, „Hetzblätter“), so wie er sich brüstet, für Springer wie für die *taz* schreiben zu können. Seine Ausdrucksweise ist ein Konglomerat, mit dem er sich dem jeweils gebotenen Sprachgebrauch anzupassen glaubt, was ihm jedoch nicht immer gelingt und er sich stattdessen im Ton vergreift. Insgesamt ist ihm dabei nationalsozialistischer Wortschatz beunruhigend geläufig.

Ein Erzähler wie Paul hebt deshalb die Kategorie bachtinscher literarischer Polyphonie deutlich und ständig hervor, in seiner Rede kommen auch diejenigen zur Sprache, von denen er sich zu distanzieren bemüht. Auch Genette bezeichnet mit der Kategorie der Stimme des Erzählers die Tatsache, dass Standpunkt und Ansichten des Erzählers ständig und meist unfreiwillig thematisiert werden und den Leser zu Stellungsnamen und Bewertungen auffordern. Die hier aufgezählten Elemente etablieren den Klang und die Wahrnehmung verschiedener Textebenen als Stimme: die Hervorhebung der Akustik der menschlichen Stimme, eine Doppelung von Strukturen, das Konzept bachtinscher Polyphonie sowie der Aktivierung des Bewusstseins für Pauls Stimme im genetteschen Sinne, die trotz aller Beteuerung nicht neutral ist. Die Hervorhebung der akustisch wahrnehmbaren menschlichen Stimme dient auch dem Zweck, eine Annäherung an musikalische Stimmen zu schaffen, deren Klang nicht nur einen Raum voraussetzt, sondern die darüber hinaus Teil eines strukturierten Systems ist.

Gleichzeitigkeit der Handlung

Erzähler Paul etabliert nicht nur unterschiedliche Stimmen. Er hebt auch stets den gleichzeitigen Verlauf der Handlungsstränge hervor. Auch auf diese Art der Gleichzeitigkeit weist Paul in diegetischen Kommentaren explizit hin: In alten Tageszeitungen erkennt Paul alles versammelt, „was gleichzeitig geschah oder sich als zukünftiges Geschehen ankündigte“ (IK 24). Auch macht er durch Zeitsprünge auf Parallelen zwischen den Erzählsträngen aufmerksam. Dabei verwendet Paul u.a. Analepsen und Prolepsen. Sie unterstreichen die Parallelität im Verlauf der unterschiedlichen Erzählstränge. Vor- und Rückgriffe erscheinen ungewöhnlich häufig, beinahe jeder Absatz enthält einen Zeitsprung. Zum einen finden sich repetitive Analepsen, die wiederholt auf bereits Erwähntes zurückkommen. Aber auch Prolepsen erscheinen ungewöhnlich häufig in dieser Novelle, als ein Anzeichen „narrati-

[62] Andreas Michel: The End of a Taboo? Günter Grass’s *Im Krebsgang* (*Crabwalk*) and the Berlin Republic. In: Will Wright und Steven Kaplan (Hg.): *The Image of the Hero in Literature, Media and Society.* Pueblo, CO: Colorado State Univ., 2004, 514. „Zeugnis ablegen“ ist über den Begriff des Zeitzeugen, aber insbesondere nach Herausgabe der Tagebücher Viktor Klemperers, *„Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten“* (1995), mit den Opfern der NS-Diktatur verknüpft.

ver Ungeduld“:[63] Immer wieder wird bereits auf die *Gustloff*-Katastrophe sowie auf Konnys Attentat vorverwiesen. Die Novelle beginnt mit einer Prolepse in den elliptischen Sätzen: „Weil ich wie damals, als der Schrei über dem Wasser lag, schreien wollte, aber nicht konnte…“ (IK 7). Dabei werden diese Prolepsen häufig durch diegetische Kommentare markiert: „Außerdem muß ich zurückstecken“ (IK 33), „Ich darf nicht, darf noch nicht zum Knackpunkt meiner zufälligen Existenz kommen“ (IK 70), „Bevor ich auf das Treffen der Überlebenden komme“ (IK 90), „Ich habe vorgegriffen“ (IK 120).

Viele der Zeitsprünge lassen sich nicht einmal eindeutig bestimmen. Wenn Paul ankündigt: „Ich lasse das Schiff jetzt liegen, […] und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück“ (IK 88), formuliert er den Zeitsprung formal als einen Rückgriff, dabei handelt es sich chronologisch gesehen um eine Prolepse, die auf Konnys Attentat verweist. Gleichzeitig beinhaltet sie Elemente einer Metalepse, da Erzählzeit und erzählte Zeit in der Formulierung „Ich lasse das Schiff jetzt liegen“ als parallel, gleichzeitig ablaufend dargestellt werden (vgl. IK 84) und eine Mischung der Ebenen von Pauls Gegenwart und dem historischen Geschehen erreicht wird.

Die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Erzählstränge wird durch die ständige Präsenz von Konnys Internetseite nochmals verdoppelt. Aber während Paul seine Zeitsprünge markiert, herrscht im Internet eine permanente Gegenwart und damit eine Art von Zeitlosigkeit, die absichtlich die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit verwischt, was Paul in Formulierungen wie „mit dem wie aus der Gegenwart hallenden Ruf ‚Die Gustloff sinkt‘“ (IK 149) oder „als seien bestimmte Zeitungsartikel noch druckfrisch“ (IK 63) deutlich macht. „Es war als sollte der Prozess noch einmal ablaufen“ (IK 46), so beschreibt Paul die Dokumentation zu David Frankfurters Verhandlung auf der Internetseite, die gleichzeitig „den Triumph des Tausendjährigen Reiches gleich einer Schallplatte mit Sprung abzufeiern“ (IK 72) vermag. Die Verwischung der Grenzen ist gewissermaßen eine Negativtechnik zur Vergegenkunft. Die vierte Zeit in Grass’ Prosa überschreitet zwar die temporalen Grenzen, will sie aber nicht völlig verdecken.

Wie der Krebsgang, den Paul eingangs als seine Erzähltechnik beschreibt, scheren diese Zeitsprünge sowohl vor- wie rückwärts als auch seitwärts aus. Sie bewirken, dass sich Pauls Bericht insgesamt in einer Vergegenkunft situiert, in der Vergangenes auf Zukünftiges, Gegenwärtiges auf Gleichzeitiges verweisen kann.

Dabei braucht die Gleichzeitigkeit nicht konstruiert zu werden, sondern muss stattdessen immer wieder nur betont werden, da sich Erzählstränge der Novelle tatsächlich chronologisch überschneiden: Marinesko ist Zeitgenosse mit Frankfurter und Gustloff, die *Gustloff* wird gebaut, während Frankfurter seine Strafe absitzt. Frankfurter wird nach Kriegsende freigelassen, als Paul

[63] Genette: *Die Erzählung*, 49.

schon geboren und das Schiff bereits gesunken ist, Marinesko wird ein Denkmal gesetzt, als Konny bereits geboren ist. Auch wenn die Wiederholung des Themas ‚x tötet y' in den verschiedenen Erzählsträngen zu unterschiedlichen Zeitpunkten einsetzt, wird ihr simultaner Ablauf immer hervorgehoben und somit der Eindruck der Gleichzeitigkeit erreicht. Dabei werden die Stränge, die nicht gerade im Zentrum der Erzählung stehen, mit Formulierungen wie „während (gleichzeitig)…" (IK 47, 54, 69, 72, 122, 124), „ (etwa) um die(se) Zeit…" (IK 23, 52, 140, 170), „zur Zeit" (IK 122) oder „als" (IK 145) hervorgehoben. Meist geschieht das gegen Ende oder auch zu Beginn eines Absatzes.

> [II] Während der U-Bootoffizier *Marinesko* entweder auf See war oder im Schwarzmeerhafen Sewastopol Landgang hatte und zu ahnen ist, daß er deshalb drei Tage lang sturzbetrunken gewesen sein wird, gewann der in Hamburg auf Kiel gelegte *Neubau* [d.h. die *Gustloff*] Gestalt – Niethämmer gaben Tag und Nacht den Ton an – [I] und saß oder stand der Angeklagte David *Frankfurter* zwischen den beiden Kantonspolizisten. Beflissen war er geständig. […] Er hörte sitzend zu, sagte stehend: [rep. Analepse] *Ich beschloß, kaufte, übte, fuhr, wartete, fand, trat ein, saß, schoß fünfmal*. Er sprach seine Eingeständnisse geradeheraus und nur manchmal stockend. Das Urteil nahm er hin, [VI] doch im *Internet* hieß es: ‚Jämmerlich weinend.' (IK 47, Hervorh. B.S.)

Durch die Hervorhebung der Simultanität des Geschehens wird ein Zusammenhang hergestellt. Zuweilen wird dieselbe Konstruktion der wiederkehrenden Anapher nicht temporal, sondern kausal eingeleitet. Dabei ruft Paul auch deutlicher seine Familiengeschichte in Erinnerung. Der schnelle Wechsel zwischen den Erzählsträngen tritt deutlich hervor:

> [I] Wie dieser Jude Frankfurter, [VI] füge ich heute hinzu, [I] der [VI] gleich mir [I] ein Stäbchen am nächsten angezündet hat und [VI] über den ich jetzt schreiben muß, [I] *weil* die Schüsse ihr Ziel gefunden haben, [II] *weil* der Bau des im Hamburg auf Kiel gelegten Schiffes Fortschritte machte, *weil* im Schwarzen Meer ein Navigationsoffizier Marinesko auf einem in Küstennähe tauglichen U-Boot Dienst schob und [I] weil am 9. Dezember sechsunddreißig [...] der Prozeß gegen den [...] Mörder des Reichsdeutschen Wilhelm Gustloff begann. (IK 45; Hervorh. B.S.)

Man weiß aus dem bisherigen Bericht, dass diese Ereignisse ungefähr gleichzeitig stattfinden, aber die temporale Simultanität erscheint einer von Paul erstellten Kausalität untergeordnet, die die einleitende elliptische Anapher *weil* wieder aufnimmt. Ganz ohne Hervorhebung der Gleichzeitigkeit werden im folgenden Beispiel drei der Erzählstränge verknüpft:

> [I] Beide [Gustloff und Frankfurter] sollten überlebensgroß ins Buch der Geschichte eingehen. Der Täter jedoch geriet bald in Vergessenheit; [III] auch Mutter hat, als sie ein Kind war und Tulla gerufen wurde, [I] nie etwas von

> einem Mord und dem Mörder, [II] nur Märchenhaftes von einem Schiff gehört […]. (IK 29)

Neben der Hervorhebung gleichzeitiger Prozesse oder Ereignisse wird auch im Text eine simultane Wahrnehmung unterschiedlicher Erzählstränge hergestellt. Dies geschieht etwa durch die fließenden Übergänge der Assoziationsklammern, die einen zweiten Erzählstrang bereits anklingen lassen, noch ehe der andere geendet hat.[64]

Vergangenheitsbewältigung geschieht in der Novelle durch Wiederaufführung, deshalb spielt Performativität erneut eine wichtige Rolle. Insbesondere im Internet verschwimmen die Grenzen: „Erinnerung wird zur Performanz", schreibt Prinz.[65] Konnys Vergangenheitsbewältigung ist die einer Re-Inszenierung, ob im Internet, wo „es war, als sollte der Prozess noch einmal ablaufen" (IK 46), oder im Gefängnis, wo die *Gustloff* als Modell erst wiedererersteht, um wiederversenkt zu werden. Offensichtlich ist das Element der Performativität in der Ausführung seines Attentats auf Wolfgang/"David". Ähnlich wie im ambivalenten Zurücktrommeln Oskars, das den Leuten verzerrt vor Augen führt, was sie vergessen wollen, bietet die Re-Inszenierung eine Möglichkeit ihrer Reflexion und Überwindung jenseits einer kausalen Linearität.

Nicht nur die Repetitivität der Erzählstränge, auch ihre gleichzeitige Wahrnehmung wird also in der Novelle besonders hervorgehoben. Dies geschieht zum einen durch etablierte literarische Mittel, Iteration und explizite diegetische Kommentare. Darüber hinaus wird jedoch durch die Überschreitung der temporalen Grenzen, ob in Vergegenkunft oder in der permanenten Gegenwart des Internet, Gleichzeitigkeit erzeugt. Durch die Zusammenführungen der unterschiedlichen Erzählstränge zu einem Thema, zu einem Zeitpunkt, wird ihre Parallelität ständig in Erinnerung gerufen. Schließlich überschneiden sich die Erzählstränge gewissermaßen durch Assoziationsklammern, die einen Erzählstrang mit charakteristischen Stichworten bereits aufrufen, noch ehe er an der Reihe ist.

Simultanität fällt unter den transmedialen Parallelen zur Musik besonders auf, daneben ist Repetition als Umkehrung und retrograde Bewegung, wie sie dem Krebsgang entspricht, besonders für die Struktur der Novelle von Bedeutung. Wie sich diese transmedialen Parallelen im Kontext des inter-

---

[64] Roehm: *Polyphonie und Improvisation*, 44. Dies kann an den Übergängen zwischen den Erzählsträngen in Kapitel 2 deutlich gemacht werden: Während Paul (IK 39f) sich noch bei Tullas Unberechenbarkeit aufhält, wird durch Tullas Lob auf die „klassenlose KdF-Gesellschaft", das Thema des nächsten Absatzes, der Bau der *Gustloff* bereits angeschnitten (IK 40f), die über ihren Untergang für Paul nahtlos zu seiner eigenen „verkorksten Existenz" (IK 30) führt (IK 42f). Seine abschließende Selbstcharakterisierung als Kettenraucher (IK 45) trifft auch auf David Frankfurter zu, dessen Gerichtsverhandlung wiederum Thema des nächsten Absatzes wird, gegen dessen Ende Tulla die „*Justloff* ein ‚klassenloses Schiff'" nennt und insofern den Wechsel vom Prozess zu KdF und dem Bau der *Gustloff* anklingen lässt (IK 50).

[65] Prinz: „Mochte doch keiner was davon hören", 186.

medialen Bezugs der Novelle auf Musik deuten lassen, soll im Folgenden diskutiert werden.

6.3 Krebsgang der Vergegenkunft

Repetitive, besonders rückläufige, Strukturen sowie eine Hervorhebung simultaner Vorgänge stellen im *Krebsgang* transmediale Gemeinsamkeit mit Musik dar. Zusammen mit expliziten und evokativen Erwähnungen von Vielstimmigkeit und Klang entsteht ein intermedialer Bezug zur Musik, mit dessen Hilfe die problematische Verdrängung der Vergangenheit und ihre traumatisch anmutende Repetition gestaltet werden. Nachdem diese transmedialen Parallelen herausgestellt wurden, ist nun zu diskutieren, welche Assoziationen mit musikalischen Genres oder Strukturen dadurch angestrebt werden und was dies für die Interpretation der Novelle bedeutet.

Thema mit Variationen

Im *Krebsgang* ist die an Musik erinnernde, immer aufs Neue einsetzende Durchführung eines jeden Themas besonders deutlich zu erkennen. Stärker als im Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe“ werden dabei die Vielstimmigkeit und die gleichzeitige Anwesenheit der Themen hervorgehoben. Gerade die besondere Betonung von Gleichzeitigkeit lässt deutliche Assoziationen zu Polyphonie und Kontrapunkt zu. Ähnlich wie in der monothematischen Kontrapunktik des Barock kehrt in der Novelle ein Thema zeitversetzt und in Variationen wieder. Dabei wird nicht nur ein Thema (‚x tötet y‘) mehrfach wiederholt. Über die Betonung der Vielstimmigkeit hinaus lassen sich noch weitere strukturelle Parallelen zu kontrapunktischen Variationstechniken finden, besonders zur Inversion und zum Krebsgang, auf dessen Bedeutung noch gesondert einzugehen ist. So erscheint das Sinken der *Gustloff* als Augmentation des ursprünglichen Attentats, statt der Notenwerte vergrößert sich der Kaliber der Geschosse und die Anzahl der Opfer. Konnys Zerstörung der Modell-*Gustloff* erscheint dagegen als Diminution, die den Katastrophenverlauf dennoch bis ins Detail wiederholt (6.2.1). Die Gestaltung der Erzählstränge als Variationen eines Themas ‚x tötet y‘, die Hervorhebung der Gleichzeitigkeit durch ständige Querverweise zwischen den Erzählsträngen ergibt den Eindruck mehrerer selbständiger aber durch ständigen Bezug verbundener Stimmen, wie sie in kontrapunktischer Kompositionsweise vorhanden sind. Der Eindruck von Vielstimmigkeit wird dabei durch punktuell auftretende Doppelungen, wiederholte Ansätze, repetitives Erzählen verstärkt, so dass der Eindruck entsteht, dass ständig auf irgendeiner Textebene das Thema neu einsetzt oder variiert wird.

Die mehreren Durchführungen sowie der Wechsel des Themas ‚x tötet y‘ zwischen unterschiedlichen Erzählsträngen, die wie Stimmen die gesamte Novelle hindurch mehr oder weniger präsent sind, bilden *Im Krebsgang*

durchaus das ikonische Diagramm einer Fuge, in der ein Thema durch unterschiedliche Stimmen geführt wird. Besonders die explizite und strukturelle Hervorhebung von Doppelungen bewirkt einen Effekt des versetzten Einsatzes polyphon geführter Stimmen. Der etymologische Zusammenhang zwischen der Genrebezeichnung Fuge (lat. *fuga*, Flucht) und der Schilderung der Flucht aus Ostpreußen ist also nicht nur im Titel angedeutet, sondern als performativ gegenständliche Umsetzung der Handlung strukturell umgesetzt.

Polyphonie und Kontrapunkt

Gerade durch die Betonung unterschiedlicher Formen der Gleichzeitigkeit erreicht die Novelle einen Eindruck von Vielstimmigkeit, der in der Variationsstruktur des Kapitels „Glaube Hoffnung Liebe" noch nicht entsteht. Das erneute Ansetzen, der Zusammenfall von Anfang und Ende, sind bereits in „Glaube Hoffnung Liebe" Kennzeichen einer Struktur mit hoher transmedialer Gemeinsamkeit mit Musik. Die stärkere Betonung der Stimme im *Krebsgang* sowie die Hervorhebung der transmedialen Kategorie der Simultanität bewirken und verstärken ihrerseits den Eindruck selbständiger, jedoch eng miteinander verbundener und ein Thema variierender Stimmen, und damit den intermedialen Bezug zu kontrapunktischer Polyphonie. Der ständige Einsatz von antithetischen Strukturen, die stets ihre Gleichzeitigkeit oder gegenseitige Abhängigkeit betonen, knüpft an die Idee des Kontrapunkts an: Insbesondere an die im Namen der Kompositionstechnik liegende Grundidee des *punctus contra punctum*, in der sich die Stimmen Note für Note aufeinander beziehen, aber gleichzeitig selbständig und somit in einer Art Kontrast befinden. Übertragen auf die Handlungsverläufe bedeutet das bei Wiederholungen eine Betonung eines inhärenten Kontrastes, bei Gegensätzen eine Betonung des inhärenten Bezugs aufeinander.

In der gegenseitigen Abhängigkeit von Pauls Bericht und Konnys Internetseite findet sich die Doppelung von Parallele und Kontrast umgesetzt. Sie schreiben über das gleiche Thema, die *Gustloff*-Katastrophe, jedoch mit unterschiedlichen politischen Vorzeichen. Sie befinden sich aber auch in einer gegenseitigen Abhängigkeit, da Paul für seinen Bericht die Homepage zu Rate zieht und Konny seinerseits auf Familiengeschichten zurückgreift. Diese ständige Konstruktion von Gleichzeitigkeit zusammen mit gegenseitiger Abhängigkeit bei gleichzeitigem Kontrast erweckt den Eindruck von Gegenstimmen. Gerade in der Anlehnung an den Kontrapunkt und Polyphonie der gleichzeitig klingenden, aufeinander bezogenen doch selbständigen Stimmen, die nie in einfachen Parallelen laufen dürfen, wird deutlich, dass auch in der Novelle die Wiedergabe einer Stimme nicht das Gesamtbild ausmachen kann. Erst in der gleichzeitigen Wahrnehmung von aufeinander bezogenen Stimmen ist es möglich zu erzählen, ohne dass das eine das andere verdrängt. Deshalb wird die Geschichte des Tätervolks als Opfer und des Opfers als Täter erst in dieser Technik erzählbar. Die Unmöglichkeit, diese Geschichte chronologisch linear zu erzählen, kommt auch in den einleiten-

den kausalen Ellipsen zum Ausdruck (IK 7). Das immer wieder neu ansetzende „weil“ vermag keine Antworten zu geben. Struktur und damit Sinn entsteht in der Novelle in der Repetition eines Musters. Deshalb wird in dieser Novelle so explizit auf musikalische Muster zurückgegriffen.

Auch die Sicht auf Erinnerung als Performanz, der Re-Inszenierung der Vergangenheit, wird durch den Rückgriff auf musikalische Strukturen unterstützt. In der Novelle ist die repetitive Struktur nicht nur Ausdrucksmöglichkeit, um trügerische kausale und damit erklärende Strukturen zu vermeiden. Sie inszeniert traumatisches Verhaftetsein in der unbewältigten Vergangenheit. Gleichzeitig bietet die Re-Inszenierung gerade die Möglichkeit, das Verdrängte gegenwärtig zu halten. Zwar ist die Chronologie der Ereignisse nicht nebensächlich. Begreifen lässt sich die Novelle aber nicht als eine kausale Ereigniskette. Die Eindringlichkeit von Repetition, Imitation und beinahe traumatischem Wiederholungszwang des Unbewältigten bildet die stärkere Struktur. Ähnlich wie in „Glaube Hoffnung Liebe“ ist eine kausale Deutung zwar möglich, erscheint aber angesichts der repetitiven Struktur als zweitrangig.

Krebsgang

In unterschiedlichen Erzählsträngen findet sich die zeitversetzte Durchführung des Themas ‚x tötet y‘. Gemeinsam bilden sie eine Struktur, die vier- bis mehrstimmig aufgefasst werden kann. Darüber hinaus gibt es eine zweistimmige Struktur auf der Erzählebene, in der Pauls Bericht und Konnys Internetseite zwei unterschiedliche entgegengesetzte und doch voneinander abhängige Versionen des gleichen Geschehens mitteilen. Weiterhin findet sich noch eine weitere übergreifende zweistimmige Struktur, da der fiktive Erzählstrang in rückläufiger Spiegelung, also im Krebsgang, zu den historischen Ereignissen steht. Die übergreifende Struktur der Novelle als Spiegelung und damit die Verbindung zum Krebsgang in der Musik ist nicht nur wegen des paratextuellen Hinweises im Titel besonders interessant. Die Umkehrung des Handlungsverlaufs und damit der Krebsgang bestimmt die gesamte fiktive Handlung der Familie Pokriefke. Die zeitversetzte Imitation eines Themas ist in der Musik neben der Fuge in der Form des Kanons, der strengsten Form des Kontrapunkts, gegeben. Der Krebsgang an sich ist besonders eng mit dem Kanon verknüpft.[66] Die zeitversetzte rückläufige Imitation, wie sie Konny und mit ihm seine Familie im Verhältnis zu den historischen Fakten vollzieht, weist entscheidende Elemente eines Krebskanons auf. Die Familiengeschichte der Pokriefkes erscheint erst in Kommentaren zum historischen Verlauf, ehe sie nach 1945 durch die Imitation des Themas ‚x tötet y‘ im Krebsgang als ‚y tötet x‘ zum Tragen kommt, während die historischen Gestalten im zweiten Teil in den Hintergrund treten. Diese Struktur findet eine Entsprechung in einem der bekanntesten Krebskanons,

[66] Krebsgang, *Der Musik-Brockhaus*, 303.

dem *canon a 2 cancrizans* aus J. S. Bachs *Das Musikalische Opfer* (BVW 1079). In besagtem Krebskanon spielt die erste Stimme das Thema, gefolgt von einem freien Kontrapunkt, die zweite Stimme beginnt gleichzeitig im Krebsgang mit dem retrograden Kontrapunkt, um mit dem Thema im Krebsgang zu enden:

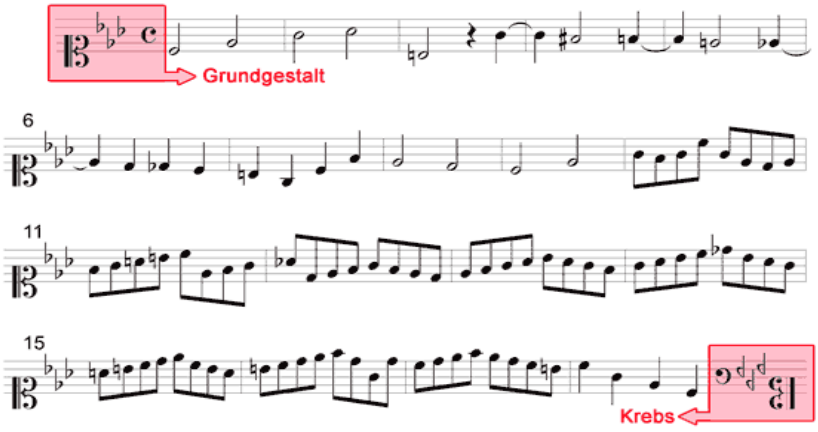

Abb. 1. canon a 2 cancrizans aus *Das Musikalische Opfer* (BVW 1079).[67] Der verkehrte Notenschlüssel am Ende des letzten Notensystems gibt den Hinweis für die zweite Stimme, vom Ende her im Krebsgang zu spielen.

Dies findet seine Entsprechung in der Art, wie sich im *Krebsgang* fiktiver und historischer Erzählstrang gegenseitig kommentieren. Diese Parallele ist nicht zuletzt deshalb bestechend, da der Titel des Werkes, aus dem dieser Kanon stammt, *Das Musikalische Opfer*, einen Bezug zu dem für die Grass-Novelle so wichtigen Opferbegriff herstellt. Die enge Verbindung von Thema und Struktur der Novelle, wie sie bereits für Flucht und Fuge, Wiederholung und Kanon festgestellt worden ist, bietet sich auch in der Thematisierung des Opferdiskurses und dem strukturellen Verweis auf das *Musikalische Opfer* an.[68] Auch der Rahmen der Novelle, die Auftragssituation zwi-

[67] Markus Gorski: Bewegungs- und Wertgröße. Der Kanon. Formenlehre. Auf: *Lehrklange.de*. Eingesehen am 05.12.2011. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Autors.

[68] Auch für das *Musikalische Opfer* darf man davon ausgehen, dass Bach mit der Ambiguität des Opferbegriffes, einerseits als Darbietung für den König, andererseits als Hinweis darauf, dass Bach sich durchaus als „Opfer" eines Versuchs des preußischen Königs verstand, ihm seine musikalischen Grenzen aufzuweisen. Hintergrund für diese Ambiguität ist die Entstehungsgeschichte des Werks: Bei einem Besuch J.S. Bachs in Potsdam 1747 stellt der Preußenkönig Friedrich II. dem Komponisten ein eigenes Thema und verlangt eine dreistimmige Fuge, eine Aufgabe, die Bach trotz der Komplexität des Themas zu improvisieren vermag. Als der König jedoch eine sechsstimmige Fuge aus dem Stand verlangt, überschreitet das selbst Bachs Können. Er führt diese Aufgabe jedoch später im *Musikalischen Opfer* aus, das neben einem drei- und sechstimmigen Ricercar (einer Vorform der Fuge) über das königliche Thema mehrere Kanons und eine Triosonate über dasselbe Thema enthält. Philipp Spitta: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935, 326–328.

schen dem Alten und dem widerstrebenden Paul, mag die Entstehungsgeschichte des *Musikalischen Opfers* als Auftragswerk, dessen Auftraggeber der junge Preußenkönig und dessen Ausführender der betagte Bach ist, in Umkehrung spiegeln. Von daher mag der Entstehungskontext dieses Spätwerk Bachs durchaus als Vorlage für den fiktiven Entstehungskontext der Novelle gedient haben.

Unabhängig von einem expliziten Vorbild bildet die übergreifende Struktur der Novelle ein ikonisches Diagramm zur Struktur des Krebskanons. Zwar sind die Hervorhebung von Simultanität, die wiederkehrende Variation eines Themas, auch Elemente, die die gleichzeitige Variation eines Themas durch unterschiedliche Stimmen in der Fuge auszeichnen. Allerdings hat die Fuge ihren Höhepunkt zum Ende, während die Novelle ihren Höhepunkt in der Mitte aufweist. Auch die Hervorhebung des „Nie hört das auf" rückt den Text eher in die Nähe des Kanons, bei dem besonders in der Sonderform des Zirkelkanons das Ende wieder in den Anfang mündet. Aber auch die Allgegenwart der Umkehrung, die in einem Krebskanon ebenfalls ständig präsent ist, während sie in einer Fuge nur eine Variation von vielen ist, weist auf den engen Bezug zum Kanon hin.

Das fatale Verhaftetsein der Pokriefkes in der Vergangenheit spiegelt sich auch in der Tatsache, dass der musikalische Krebsgang als Symbol für Tod und Ewigkeit gilt. Die negative Interpretation des musikalischen Krebsganges als ewiger Teufelskreis findet in Pauls Kommentaren insbesondere Ausdruck im abschließenden resignierenden „Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (IK 216).

Gleichzeitig ist wieder hervorzuheben, dass aus den transmedialen Parallelen allein keine eindeutige Zuordnung zu einem Genre oder Musikstil möglich ist. Der Krebsgang ist ebenfalls ein fester Bestandteil der Zwölftontechnik nach Schönberg. Die vier Grundreihen der Zwölftonmusik – eine Reihe von zwölf sich nicht wiederholenden Tönen, ihre Umkehrung (Tonhöhenverkehrung), ihr Krebs (Rückläufigkeit) und die Umkehrung des Krebses (Tonhöhenverkehrung der rückläufigen Reihe) – klingen in den vier grundlegenden Ereignissen: dem Attentat in Davos, dem Sinken der *Gustloff* (in der Ostsee statt auf den Bergen), in Pauls Geburt mitten im tausendfachen Sterben und einer Erneuerten Umkehrung von Täter und Opfer in Konnys Attentat auf Wolfgang. Man kann auch wie Weyer bereits das Attentat von Davos als Krebsgang zum übergreifenden historischen Verlauf begreifen, dann erscheint die erneute Verkehrung der Täter- und Opferrollen als Umkehrung des Krebses.[69] Auch wenn sich keine weiteren Hinweise auf die Zwölftonmusik in der Novelle finden lassen, sei dies erwähnt, um zu verdeutlichen, wie die Identifikation mit musikalischen Genres oder Werken auch hier durch völlig andere Werke in Frage gestellt oder ergänzt werden kann. Jede Anlehnung an Musik in einem Text geschieht in derart grundle-

[69] Weyer: *Günter Grass und die Musik*, 46f.

genden transmedialen Kategorien, die sich in diesem Fall mit Assoziationen zur Barockmusik ebenso wie zur Zwölftonmusik verknüpfen lassen, so wie „Glaube Hoffnung Liebe“ die Assoziationen zum Rondo aber auch zur Jazzmusik ermöglicht.

Akausalität

Die strukturelle Parallelisierung mit Musik etabliert dabei ein grundlegendes akausales Interpretationsmuster. Wieder ruft also die Unangemessenheit der kausalen Strukturen zur Darstellung des Erzählten transmediale Parallelen zur Musik hervor. Die Chronologie der Ereignisse wird zwar einerseits beibehalten, aber in den ständigen Querverweisen und in den Repetitionsmustern unterlaufen. Dabei ist es wohlgemerkt nicht die Musik an sich, die als produktive positive Alternativstruktur gegenübersteht. In der Novelle sind die kritischen Thematisierungen von Musik zwar deutlich seltener als etwa in der *Blechtrommel*, aber stimmen inhaltlich mit der in der *Blechtrommel* geäußerten Kritik am Missbrauch der Musik und ihrer Ideologiefreundlichkeit überein. Gleichzeitig bietet die Musik strukturelle Vorbilder, wie das Unbegreifliche strukturiert werden kann, ohne zu unzulänglichen Erklärungsmustern zu greifen, wie die vergeblichen Ansätze mit *weil* (IK 7, 45) zeigen. Musikalische Strukturen bieten ein Vorbild, wie Beziehungen gestaltet werden können, die durch kausale chronologische Erzählweise unzureichend dargestellt ist. Die Abkehr vom klassischen epischen Erzählen reflektiert Paul explizit. Obwohl sein Auftraggeber, „der Alte“, ihn drängt und beteuert, dass der Bericht, „das Zeug zur Novelle habe“, weigert sich Paul, seinen Bericht zu narrativisieren:

> Also versuche ich nicht, mir Schreckliches vorzustellen und das Grauenvolle in ausgepinselte Bilder zu zwingen […] Einzelschicksale zu reihen, mit episch ausladender Gelassenheit und angestrengtem Einfühlungsvermögen den großen Bogen zu schlagen und so, mit Horrorwörtern, dem Ausmaß der Katastrophe gerecht zu werden. (IK 136)

Eine mitreißende, zur Identifikation einladende Handlung würde seinen Bericht in die Nähe von Hollywoodfilmen wie etwa *Titanic* rücken, argumentiert Paul: „als wäre das Sinken eines überbelegten Schiffes nicht spannend, der tausendfache Tod nicht tragisch genug“ (IK 113). Der Bericht muss somit der Unfassbarkeit der Katastrophe nicht über Identifikation gerecht werden. Die Gestaltung des Materials durch repetitive Strukturen, nach dem Vorbild der Musik, bietet eine alternative Spannung an. Die repetitiven Strukturen bilden einen Ersatz für die Sinngebung, wie sie episches Erzählen vermittelt, das Paul im obigen Zitat verweigert.[70]

Auch in Thomas Manns *Doktor Faustus* fungiert Musik als Ersatz für narrative Sinngebung. Hier füllt Musikästhetik das Vakuum aus, das das Schei-

[70] Huber: *Text und Musik*, 150.

tern einer von Mann ursprünglich verfolgten Theorie des Bösen hinterließ.[71] Auch im *Krebsgang* kollidieren musikalische Struktur und das ‚Böse'.[72] Paul erzählt zwar in repetitiven Strukturen und vermeidet in der Schrägläufigkeit kausale Beziehungen, andererseits jedoch bemüht er immer wieder höchst kausale Kategorien von Unglück, Schicksal und Vorsehung. Diese können allerdings in der übergreifenden repetitiven Struktur nicht ihre Wirkung entfalten. Die Kategorie des Bösen mutet in Pauls Versuchen, insbesondere Tulla als „das Böse" abzustempeln, lediglich unangemessen an. Weder Tullas Verhalten noch Konnys Mord lassen sich mit einer Dämonisierung des Bösen, „Das ist das Böse, das rauswill" (IK 211, 212), verstehen, auch wenn die Novellenfiguren (Tulla) dies versuchen. Ebenso absurd erscheint der Versuch von Pauls Exfrau Gabi, die Pokriefkeschen Gene verantwortlich zu machen (IK 213) und ihre eigenes Erbgut auszublenden. Aber diese Erklärung ermöglicht es den Novellenfiguren, von ihrer eigenen Verantwortung abzusehen. Wie verführerisch kausale Erklärungen sind, wird auch daran deutlich, wie in der Rezeption der Novelle Pauls deutlich dämonisierende Charakterisierung Tullas unkritisch übernommen wird, so wie schon das Urteil seiner Vorgänger Heini Pilenz (KuM) und Harry Libenau (Hj).[73]

Die Verweigerung des Erzählens ist eine notwendige Bedingung für die Schilderung der Katastrophe. Diese Einsicht ist Teilen der Literaturkritik verwehrt geblieben, die statt *Im Krebsgang* das Epos der deutschen Vertreibung forderten. Denn Erzählen bringt eine Sinnschaffung durch die kausale Verknüpfung mit sich. Der Krebsgang dagegen inszeniert die Repetitivität als Ausdruck des Unbearbeiteten, Traumatischen, und verwendet es gleichzeitig als Mittel seiner Darstellung, indem es den Text mithilfe transmedialer Parallelen in die Nähe der Musik rückt.

Die Tatsache, dass narrative Schilderungen des Grauens so leicht in Klischees münden, wie W. G. Sebald in *Luftkrieg und Literatur* gezeigt hat, ist auch Grund für Pauls Vorbehalte eines Erzählens der Katastrophe, deren Kern er bewusst nicht episch gestaltet: „Ich kann es nicht beschreiben. Niemand kann das beschreiben." (IK 102) oder „Was im Schiffsinneren weiter geschah, blieb ungesehen, kam nicht zu Wort" (IK 138). Auch Tullas Jugendfreundin Jenny urteilt angesichts Frank Wisbars Film *Nacht fiel über Gotenhafen* (1959), der ebenfalls das Sinken der *Gustloff* zum Thema hat „Eigentlich kann man so etwas gar nicht verfilmen" (IK 114). Die Konstruktion einer strengen, an Musik angelehnten Form dient somit als Verhinde-

---

[71] Helmut Koopmann: „Doktor Faustus" – Schwierigkeiten mit dem Bösen und das Ende des „strengen Satzes". In: *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*. Tübingen: Niemeyer, 1988, 125–144.

[72] Wie schnell bei der Unfassbarkeit von Ereignissen oder Taten das ‚Böse' als Erklärungsmuster bemüht wird, wurde gerade in der Beschreibung des Osloer Attentäters Anders Breivik wieder deutlich. Becker, Sven, Rafaela von Bredow et al.: Die Spur des Bösen. Der Terrorist und die Brandstifter. In: *Der Spiegel*, 31/2011, 70–80.

[73] Vgl. 4.4.2 FN 171.

rung epischer Narration und bietet eine Alternative zum Schweigen einerseits oder zur klischeehaften Erzählung andererseits.

Hierbei spielt wiederum der Aspekt der Performativität eine Rolle. Zwar geschieht dies nicht durch die Aufführung von Musik wie in Oskars Trommeln. Dennoch ist Pauls Bericht in seiner Form die Inszenierung dessen, was er beschreibt: Er schreibt repetitiv und im Krebsgang um den „Gustloff-Komplex" seiner Familie zu schildern. Paul reinszeniert, was er kritisch zu reflektieren versucht. Auch Konnys Attentat ist eine Re-Inszenierung. Traumatisierend, repetitiv führt Tulla die immer gleiche Erzählung auf.

Die repetitive Struktur, die Wahrnehmung unterschiedlicher Stimmen sowie die transmedialen Nähe zu Polyphonie und Kontrapunkt verhindern auch die Umdeutung der Geschichte, nämlich die Etablierung eines Gegennarrativs zu Auschwitz. Täter und Opfer sind auf ihre Rollen nicht festgelegt, sondern nehmen in der für Grass typischen Täter-Opfer-Dualität je nach Situation die Rolle des Täters oder des Opfers ein. Die Assoziation von Kontrapunkt und Vielstimmigkeit macht deutlich, dass die Aussage des Textes nicht auf eine Stimme, nicht auf die des Erzählers oder einer anderen Figur, reduziert werden kann, ebenso wenig wie jemand auf die Idee kommen würde, eine bachsche Fuge durch eine ihrer Stimmen repräsentiert zu sehen.

Der Krebsgang als musikalische Struktur ermöglicht also in der Novelle die strukturelle Darstellung einer traumatischen Erinnerung, gleichzeitig werden kausale Erklärungsmuster und narrative Sinnschaffung vermieden, die in der Darstellung der Katastrophe sowohl unangemessen erscheinen als auch riskieren, in Klischees zu erstarren.

Die Novelle setzt sich von den hier besprochenen Texten am deutlichsten mit kontrapunktischen Strukturen wie der Fuge auseinander, auf die im intermedialen Diskurs zur Musik in der Literatur so gern Bezug genommen wird. Es kann sogar mit dem Krebskanon aus dem *Musikalischen Opfer* auf ein konkretes mögliches Vorbild verwiesen werden. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass die Identifikation eines tatsächlichen Vorbildes allein nicht die Funktion des musikalischen Bezuges im Text zu erklären vermag, dass auch hier mehrere musikalisch sehr verschiedene Vorbilder denkbar sind. Die Rolle des musikalischen Bezugs im Text ist dabei recht unabhängig von einer Identifikation konkreter musikalischer Vorbilder.

Der musikalische Krebsgang und der Krebskanon sind aber nicht die einzigen Gestaltungsmuster, die mit Krebsgang verbunden sind, dies ist eingangs bereits angedeutet worden, und wird auch von Paul zu Beginn der Novelle angekündigt. Mit Krebsgang bezeichnet Paul auch das Prinzip der Querläufigkeit, die Paul als narrative Technik einsetzt:

> Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der

> Zeit *schrägläufig in die Quere* kommen muß, etwa nach Art der Krebse, die den *Rückwärtsgang seitlich* ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell *vorankommen*. (IK 8; Hervorh. B.S.)

Hier ist der Krebsgang nicht nur mit Rückläufigkeit und damit mit der Spiegelung verbunden, sondern mit der Fortbewegung der Strandkrabben auf dem von Grass gezeichneten Titelbild verknüpft. Wenn Paul hier Krebse erwähnt, denkt er an den seitlichen Gang der Krabben. Die Begriffsverwirrung zwischen den *Astacoidae*, wie dem rückwärts ausweichenden Flusskrebs, und den sich seitlich fortbewegenden Krabben[74] scheint sich Grass zunutze zu machen. Die Seitwärtsbewegung der Krabben unterlaufen in der Gestaltung der Novelle die lediglich rückwärts gewendete Bewegung der Pokriefkes. Während die Handlung rückläufig verläuft, findet Paul seine Erzählform der Geschehnisse im Schrägläufigen, in der Bewegungsform, die „seitlich ausscherend […] doch ziemlich schnell vorwärts komm[t]" (IK 9). Dies wird zu einer alternativen Struktur, die den Krebsgang der Pokriefkes einerseits inszeniert und gleichzeitig unterläuft, in dem der „Zeit schrägläufig in die Quere kommt" (IK 8). Dieser Verknüpfung zweier alternativen Auffassungen des Krebsgangs entspricht die Perspektive der Vergegenkunft, die Rückblicke in die Vergangenheit, ausgreifende Gegenwart und Vorgriffe in die Zukunft verbindet. Der schrägläufige Krebsgang, die alternative Interpretation dieses Wortes, etabliert Vergegenkunft als die Erzählzeit der Novelle.

Es finden sich also zwei konkurrierende Formen des Krebsgangs. Die rückläufige Umkehrung erscheint als Ausdruck für den ‚*Gustloff*-Komplex' der Pokriefkes, die als Verdrängung statt Bearbeitung eine rückläufige Repetition auslöst. Weitaus konstruktiver erscheint die querläufige Verknüpfung der Erzählstränge als die von Paul gewählte Erzählstrategie, um diesen negativen Teufelskreis zumindest narrativ zu durchbrechen. Der Krebsgang illustriert nicht nur die rückgewendete Sackgasse, in der die Pokriefkes stecken. In einer Uminterpretation von Rück- in Seitläufigkeit zeigt der Krebsgang auch die Überwindung dieser fatalen Spiegelung auf.

Neben der Rückläufigkeit des musikalischen Krebsgangs, der in der Handlung ausgedrückt wird, findet sich die Erzähltechnik der Querläufigkeit, die eine produktive, positive Technik ist.[75] Die musikalische Struktur der Rückläufigkeit des Krebskanons inszeniert zwar die Vergangenheitsfixierung, aber in der Art der Re-Inszenierung ist ein konstruktives Element enthalten. Pauls Krebsgang ist deshalb Oskars Zurücktrommeln nicht unähnlich.[76] Krebsgang und Zurücktrommeln teilen eine Ambivalenz, indem sie

---

[74] Die Begriffsverwirrung zwischen Krebs und Krabbe kommt auch in der lateinischen Bezeichnung für den musikalischen Krebsgang, *cancrizans*, zum Ausdruck, der sich eher auf die Familie der Krabben als der (Fluss-)Krebse bezieht (lat. *cancer pagurus*, ‚Taschenkrebs').

75 Prinz: „Mochte doch keiner was davon hören", 186f.

[76] Stolz: *Im Krebsgang* oder Das vergessene Gesicht der Geschichte, 237.

durch die Re-Inszenierung das Vergangene, Verdrängte gegenwärtig halten, aber auch kommentieren. Die ständigen Querverweise ziehen gewissermaßen eine Zeitlinie quer durch den narrativen Raum.[77] Weder entstehen somit platte Parallelen einer Wiederkehr des Gleichen, noch wird alles in Gegenwart aufgelöst, so wie es in Konnys Internetbericht der Fall ist. Stattdessen tauchen unter Beibehaltung der Selbständigkeit der Erzählstränge Verknüpfungen auf, in denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander treffen, ohne ineinander aufzugehen. In Pauls Schreiben ist der Krebsgang als Querläufigkeit Ausdruck der Vergegenkunft, die Vergegenwärtigung der Vergangenheit und Vorwegnahme der Zukunft, das gleichzeitige Denken und Anklingenlassen von Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart. Der musikalische Krebs erscheint einerseits als in der Vergangenheit verhaftetes Kreisen, die musikalische Struktur bietet allerdings auch den Ansatz, der die Interpretation der Querläufigkeit erst ermöglicht.

[77] „Wie Querschnitte durch Räume fungiert die Zeit." Heinz-Peter Preusser: Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis: Walser – Wilkomirski – Grass. In: *German Life and Letters* 57, 4/2004, 502.

7 Zusammenfassung und Ausblick

> […] aber der Beat
> hört nicht auf zu hämmern
>
> Günter Grass: *Letzte Tänze*, 19.

In der Auseinandersetzung mit der Rolle der Musik in Grass' Prosa wurde nicht nur auf explizite Musikerwähnungen eingegangen. Auf Grundlage der Intermedialitätsforschung wurde eine Methode entwickelt, wie sich die Erwähnung von Musik im Text mit strukturellen transmedialen Gemeinsamkeiten von Literatur und Musik in Verbindung bringen lässt. Auf diese Weise konnte gezeigt werden, wie intermediale Bezüge zur Musik von Grass verwendet werden, um grundlegende poetologische Interessen umzusetzen.

Vergegenkunft und Gegenständlichkeit im Kontext musikalischer Intermedialität

In der Untersuchung der Erzählstrukturen bei Grass fällt wiederholt auf, wie repetitive Strukturen kausale Linearität unterlaufen. Weiterhin wird durch die Hervorhebung simultaner Prozesse die gleichzeitige Wahrnehmung mehrerer temporaler Erzählstränge ermöglicht. Schließlich verankert die Betonung performativer Zusammenhänge von Inhalt und Form die Sprache in konkreter Gegenständlichkeit. Die Hervorhebung von Repetitivität, Simultanität und Performativität im Text resultiert in einer transmedialen Nähe zur Musik mit Hilfe von Eigenschaften, die in erster Linie als musiktypisch empfunden werden. Dies erklärt die wiederkehrenden musikalischen Metaphern in der Grass-Forschung. Aufgrund dieser Nähe können mit Hilfe intermedialer Bezüge zur Musik auch poetologische Ziele im Text umgesetzt werden. Die intermedialen Bezüge zur Musik sind in der Prosa von Günter Grass ein Mittel zum Zweck. Es geht nicht um eine „musikalisierte" Literatur. Stattdessen werden die transmedialen Gemeinsamkeiten und Hinweise auf Musik genutzt, um Vergegenkunft und Gegenständlichkeit zu gestalten.

Grass intermedial

Die Rolle der Musik in Grass' Prosa ist ein Teil der grundlegenden Intermedialität seines Gesamtwerkes, die eingehend zu würdigen die Forschung gerade erst begonnen hat. Das Ergebnis der vorliegenden Arbeit kann zeigen, wie eine intermediale Perspektive auf das künstlerische Gesamtwerk

von Günter Grass ein weites Forschungsfeld eröffnet, das es eingehender zu bearbeiten gilt. Medienkombinationen, wie die Text-Bild-Bände oder Medienwechsel, bspw. in der Zusammenarbeit mit Musikern, lassen sich unter Rückgriff auf intermediale Forschung nicht nur dokumentieren, sondern auch in ihrer komplexen Wechselwirkung genauer beschreiben. Gleiches gilt für die zahlreichen intermedialen Bezüge zu Bild, Film und Massenmedien in den Prosatexten, deren Untersuchung ähnlich ergiebig sein kann, wie die vorliegende Arbeit der intermedialen Bezüge zur Musik.

In der Betrachtung intermedialer Bezüge hat sich der Wechsel auf die transmediale Ebene als äußerst konstruktiv erwiesen. Auf diese Weise konnte gezeigt werden, wie der Verweis auf die Musik Eigenschaften im Text hervorheben kann, deren Bedeutung in der Literatur nicht ebenso offensichtlich ist. Dies kann der Fall sein, weil die Eigenschaften im Text nicht in der Oberflächenstruktur sichtbar sind, weil sie sich auf weniger beachteten Signifikatsseite des sprachlichen Zeichens befinden, oder im Basismedium Text nicht als zentral gewertet werden. Intermediale Bezüge streben folglich nicht eine Grenzüberschreitung des eigenen qualifizierten Mediums an, vielmehr scheinen sie die *konventionell* wahrgenommenen Grenzen des qualifizierten Mediums zu erweitern, um Aspekte, die etwa vom technischen und vom Basismedium nicht ausreichend unterstützt werden, trotz dieser Beschränkung hervorzuheben. Die vielseitige Intermedialität, die sich in Grass' Gesamtwerk festzustellen ist, lässt sich auf sein Bestreben nach einer Erweiterung der Wirklichkeit zurückführen.

Doch der intermediale Bezug zur Musik bedeutet nicht nur, dass in Text und Sprache unbeachtete Eigenschaften hervorgehoben werden, sondern er bringt auch eine erweiterte Perspektive auf Vergegenkunft und Gegenständlichkeit mit sich. Indem Vergegenkunft mit Hilfe intermedialer Bezüge zur Musik umgesetzt wird, wird in simultaner Wahrnehmung insbesondere die Möglichkeit gegensätzlicher Verknüpfung, kontrapunktisch anmutender Zusammenhänge, betont. Ebenso lässt die Verwendung intermedialer Bezüge zur Musik auch Gegenständlichkeit weiter gefasst erscheinen als eine Hervorhebung der Dinge und sinnlicher Wahrnehmung; denn hier tritt die performative Komponente besonders hervor, der untrennbare Zusammenhang von konkretem Inhalt und seiner besonderen Form. Darin wird die weitreichende Bedeutung der Gegenständlichkeit als Abstraktionsverweigerung in Grass' Prosa sichtbar, da die geschilderten Themen nicht erörtert, sondern performativ inszeniert werden.

Intermediale Bezüge zur Musik in den Romanen

Die Auseinandersetzung mit Musik in expliziten Erwähnungen sowie die gesteigerte transmediale Gemeinsamkeit mit Musik findet sich in den analysierten Texten unterschiedlich umgesetzt. In der *Danziger Trilogie* steht Musik in der Kritik. Sie erscheint als ideologisch ausnutzbar, verbunden mit Gewalt und Tod. In der *Blechtrommel* ist deshalb eine kritische Auseinan-

dersetzung mit der Verführbarkeit der Musik zu finden, die von Oskars Trommeln reinszeniert und zugleich unterlaufen wird. Der intermediale Bezug zur Musik ermöglicht gerade Hervorhebung von Strukturen, die eine performative, gegenständliche Kritik an diesem Zusammenhang ermöglichen. Das Scheppern der Blechtrommel führt als eine Art Trümmermusik die ideologisch belastete Musik auf ihre Grundlagen, Klang und Rhythmus, zurück, vermeidet aber die Melodie. Klang und Repetitivität finden sich in akustischen Diagrammen des Trommelns im Text hervorgehoben.

In der Analyse des Kapitels „Glaube Liebe Hoffnung" konnten die unterschiedlichen Ebenen intermedialer musikalischer Bezüge im Detail dargelegt werden. In einer von Repetitivität und Performativität geprägten Erzählstruktur wird die Verdeckungsfunktion der Musik sowie die Koppelung von Gewalt und Ideologie nicht kausal logisch erörtert, sondern inszeniert. Die Novemberpogrome von 1938 werden ikonisch im Text am Rande der Wahrnehmung der Bevölkerungsmehrheit dargestellt. Die Beachtung der repetitiven Struktur und der performativ gegenständlichen Inszenierung ermöglichen aber eine konsistente Interpretation des Kapitels. Dessen Repetitivität erscheint so weit durchgeführt, das sich das Kapitel strukturell als ikonisches Diagramm eines Rondos oder eines Stücks im Stil des (New Orleans-)Jazz verstehen lässt. Auch in dem verwandten „Schlussmärchen" lenken intermediale Bezüge zur Musik die Aufmerksamkeit auf repetitive, simultane und performative Strukturen, auf die anti-kausale Darstellung von Krieg und Gewalt. Durchgeführt wird eine motivische Verknüpfung von Musik und Gewalt, von Reinheit und Schuld. Musik erscheint thematisch als Vertreter der reinen Form, die sich in dem Kapitel tod- und gewaltbringend auswirkt.

In *Ein weites Feld* verändert sich die kritische Darstellung der Musik. Greifbar wird dies in der Hauptfigur Fonty und seinem Annäherungsprozess an die vormals von ihm ablehnend betrachtete Musik. Während Singen und Mitsingen in der *Danziger Trilogie* grundsätzlich den Aspekt der Manipulation und des Zwangs mit sich bringen, birgt das gemeinsame Singen in *Ein weites Feld* auch positive Aspekte. Besonders die Möglichkeit der Vergegenwärtigung von Erinnerung wird in *Ein weites Feld* nicht nur der Trümmermusik der Blechtrommel sondern auch dem gemeinsamen Singen zugestanden, und das unabhängig von – oder vielmehr *gleichzeitig mit* – manipulativen Absichten durch einen ideologisch belasteten Text. Die aus der *Danziger Trilogie* bekannte Kritik an der ideologischen Verfügbarkeit der Musik wird dadurch nicht entwertet, sie wird komplex ergänzt durch die Akzeptanz einer vereinenden Rolle. Diese ambivalente Darstellung wird besonders durch die Hervorhebung von Kontrast und Simultanität erreicht, beides transmediale Parallelen zur Musik. Ständiges Kontrastieren und ein beinahe gleichzeitiges Aufrufen unterschiedlicher Standpunkte, deren Gegensätzlichkeit nicht in Eindeutigkeit aufgelöst wird, ermöglicht es, sowohl die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts als auch die Rolle der Musik in einem erweiterten Raum darzustellen. Die transmedialen Parallelen von Si-

multanität und Kontrast werden dabei mit der evokativen Erwähnung von Kontrapunkt und Vielstimmigkeit verknüpft. Die einzelnen Stimmen und damit die im Roman vertretenen Standpunkte erscheinen stets als ein Teil eines Gesamtkontexts, in denen jeder Standpunkt und sein Gegensatz auch eine innere Gemeinsamkeit aufweist. Der Roman ist geprägt von der Ambiguität einer konsequent durchgeführten Zweistimmigkeit.

Wie in dem Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe" aus der *Blechtrommel* wird in der Novelle *Im Krebsgang* für die Darstellung von Krieg und Tod eine repetitive, die lineare Kausalität unterlaufende, Form gewählt. Die übergreifende Struktur der Novelle baut auf dem Prinzip der Umkehrung auf. Die fiktive Familiengeschichte der Pokriefkes vollzieht eine rückläufige Variation (im Krebsgang) des historischen Verlaufs und Vorlaufs der *Gustloff*-Katastrophe. Wie in *Ein weites Feld* bereits erprobt, wird auch hier die explizite Anknüpfung an Polyphonie und Zweistimmigkeit genutzt, um Vergegenkunft im Text umzusetzen. Simultanität und Kontrast erscheinen gemeinsam erneut als wichtige transmediale Parallelen, die eine Verknüpfung der vier unterschiedlichen Erzählstränge erreichen. Wie bereits in der Struktur der *Unkenrufe* angedeutet, findet sich im *Krebsgang* eine Möglichkeit der Darstellung von Flucht und Vertreibung in einem erweiterten Kontext. Die Darstellung von Varianten und Kontrasten wird dabei einer eindeutigen kausalen Verknüpfung vorgezogen.

In den intermedialen Bezügen findet sich nicht nur die wiederholt demonstrierte Nähe von Musik und Ideologie, die das Bild der reinen absoluten Kunst dekonstruiert, sondern es findet sich auch eine Verbindung von Musik mit Gewalt und Tod deutlich, die besonders in der Schilderung klassischer und gesellschaftlich etablierter Musik wiederkehrt oder für deren Gestaltung klassische Musikgenres hinzugezogen werden. Die Verknüpfung von Musik mit positiven Gegenbildern dagegen, wie sie im Exkurs erläutert wurde, ist eng an die Möglichkeit der Vergegenwärtigung der Musik gekoppelt. Hier wird die performative Wirkung der Musik für ein gegenständliches Erinnern als Wiederaufführen genutzt.

Musik und Gewalt

Die Verbindung der Musik mit Tod und Gewalt tritt bei Grass im Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe" sowie im *Krebsgang* besonders deutlich hervor. Die akausale, repetitive Struktur der Texte, die sich auf Musik beziehen, ermöglicht gerade eine Darstellung des Grauens und des Sterbens, dem jegliche Sinnbildung verweigert wird. Während sich die Verbindung von Musik und Tod in Form des traditionellen Totentanzes als ein Hinübergeleiten ins Jenseits verstehen lässt, wird in der Schilderung bei Grass diese Sinngebung verweigert. Auch in dem Gedicht „Nach alter Melodie" aus *Letzte Tänze* vermag kein fiedelnder Tod die von Streubomben zerfetzten Glieder zusammenzufügen (LT 44). Die Verbindung Musik/Gewalt erscheint als Reinszenierung des Missbrauchs von Musik im Kontext von Gewalt.

Auf die Verknüpfung von Musik und Gewalt wird, auch über das Werk von Grass hinaus, immer wieder zurückgegriffen, neben den in dieser Arbeit aufgegriffenen Beispielen findet sich die Verbindung einer verstärkten transmedialen Gemeinsamkeit mit Musik auch in der Darstellung der Gewalt in Anthony *Burgess'A Clockwork Orange* (1962), Kurt Vonneguts *Slaughterhouse-Five* (1969) oder in der Lyrik Amy Lowells.[78] Darüber hinaus scheint diese Verbindung auf einen universalen Topos zurückzugreifen, da auch der Film mit Vorliebe auf diese Verbindung zurückkommt. Die Art und Weise wie diese Verbindung in Günter Grass' Werk durchgeführt wird, legt dabei nahe, dass es Musik nicht nur als alternative Struktur zur Darstellung einer als Unordnung und Chaos empfundenen Gewalt verwendet wird. Ebenso wie sich Intermedialität als ein Überbrücken der Unterschiede mit Hilfe der Gemeinsamkeiten auffassen lässt, scheint die wiederkehrende Verbindung von Gewalt und Musik auf bestimmten Gemeinsamkeiten zu beruhen, denen noch weiter nachzugehen ist.

Musik und Performativität

Wenn Musik bei Grass besonders dafür eingesetzt wird, um die Performativität des Textes zu steigern, hat dies auch für die Wahrnehmung des qualifizierten Mediums Musik Konsequenzen. Bereits in der wiederkehrenden Kritik an der Verbindung von Musik und Ideologie wird das Ideal einer absoluten und transzendenten Musik dekonstruiert. Diesem Ideal wird ein anderes Musikverständnis entgegengesetzt, in dem die Performativität der Musik, ihre Gegenwart im Augenblick, die Ausführung durch einen Musiker, ihre körperliche Wirkung und das Klangerlebnis eine große Rolle spielen. Bereits der Trommler Oskar lässt in der *Blechtrommel* Musik als produktive Kraft besonders in Aufführung erscheinen.

Die Verankerung von Musik und Klang in der Welt Grasscher Gegenentwürfe trägt häufig Züge des Karnevalismus, mit dem die Musik über die Bedeutung der Performativität verbunden ist. Die produktive Schilderung von Musik ist von der Körperlichkeit ihrer sinnlichen Wahrnehmung nicht zu trennen. Diese Art der Musikschilderung nimmt von jeder transzendentalen Überhöhung der Musik Abstand. Nicht als selbstreflexive, absolute Form sondern als konkreter Klang ist sie wichtig. Als Trümmermusik, wie sie dem Leser in der *Blechtrommel* begegnet, ist sie derart weit von herkömmlichen bürgerlichen Musikassoziationen entfernt, dass ihre Bedeutung deshalb so lang unbeachtet blieb.

Die intermedialen Bezüge zur Musik in der Prosa von Günter Grass, wie sie in dieser Arbeit herausgearbeitet worden sind, heben deshalb die Rolle der Performativität für Grass gesamtes Werk hervor, wie sie auch in anderen Werkaspekten hervortritt: So spielt etwa Performativität in der Bedeutung des Sprechens des geschriebenen Wortes eine Rolle, sowohl im Entste-

[78] Schober: *Unexpected Chords*.

hungsprozess als auch in der Vermittlung in Lesungen. Die Aufführung von Literatur in Lesungen ist nicht von ungefähr für den Autor Grass so wichtig, weil sie dem Text konkrete Gestalt geben. Auch die Rezeption seiner Texte wird notwendigerweise zu einem performativen Nachvollziehen durch den Leser. Diese Mitwirkung, die Grass implizit seinen Lesern abverlangt, ist in dieser Arbeit für *Ein weites Feld* herausgearbeitet worden, wo es am Leser ist, in den aufgestellten Gegensätzen die Gemeinsamkeiten wahrzunehmen und umgekehrt. Die Betonung musikalischer Performativität zeigt sich auch als ein Aspekt der sinnlichen Gesamtdarstellung körperlicher Gegenwart in Grass' Texten, aus denen der Hörsinn bei weitem nicht ausgeschlossen ist.

Die Performativität der Musik erscheint auch deshalb so betont, weil somit die Absolutierung der Musik, ihre Idealisierung und Ideologisierung entkräftet werden kann und durch die Verankerung im Körper unterbunden wird. Dies tritt besonders auch in einem weiteren positiven Gegenbild hervor. Im Tanz erscheint Musik nicht selbständig, autonom, sondern ist aufgeführt und ausgeführt anwesend. Das wird inbesondere in *Letzte Tänze* deutlich. Auch in diesen Gedichten ist die Nähe von Musik und Tod, auf die bereits eingegangen wurde, immanent. Aber Musik scheint im Kontext des Tanzes weniger bedrohlich und kritisierbar, wenn der Tanz nicht allein die Gedanken und Gefühle, sondern den Körper manipuliert und mitreißt. Auch in dieser Hinsicht erscheint *Letzte Tänze* als Gegenstück zum *Krebsgang*. Während der Krebsgang ein rückgewendetes traumatisches Verhaftetsein in der Vergangenheit inszeniert, erscheinen die tanzenden Paare des darauffolgenden Text-Bild-Bandes als „jenseits des Schreckens" angesiedelt (LT 11). Letztendlich erscheint somit der westlichen verabsolutierten Musikauffassung eine Musikausführung entgegengesetzt, in der der Körper nicht wegzudenken ist. Wenn Musik Teil der sinnlichen Erfahrung des tanzenden Körpers und des Raumes ist, dann wirken der Tanz und dessen Rhythmus lebenserhaltend.

Die Rolle der Musik in der Prosa von Günter Grass, dies ist in dieser Arbeit deutlich geworden, ist vielschichtig und ambivalent. Über den Rahmen dieser Arbeit hinaus ermöglichen die hier dargelegten intermedialen Bezüge zur Musik somit einen erweiterten Zugang zum Werk von Günter Grass, das erst in der Anerkennung seiner grundlegenden und durchgehenden Intermedialität seine volle Wirkung entfalten kann.

Svensk sammanfattning

Musik i Günter Grass prosa. Intermediala referenser – Transmediala perspektiv

Avhandlingen undersöker musikens roll i Günter Grass prosaverk. I detta pekar den på intermedialitetens grundläggande roll i Grass narrativa strategier, den möjliggör på så sätt ett intermedialt perspektiv på hans verk. Det framstår hur referenser till musik används i en strävan mot det performativa och konkreta och för att realisera Grass poetologiska koncept ”Vergegenkunft”, en simultan ”sam”-tid som förenar då-, nu- och framtid.

Frågeställningen besvaras med hjälp av intermedialitetsteorier. Här riktas särskilt fokus på transmedial gemensamhet i intermedial växelverkan. Det utvecklas en metod som i analyserna kan visa hur intermediala referenser till musik inom litteraturen syftar till att framhäva transmedial gemenskap. Intrycket av textens ”musikaliska” karaktär skapas av transmediala egenskaper som litteraturen delar med musik: repetitivitet, kontrast, simultanitet och performativitet. Istället för att ”låna” eller ”imitera” ouppnåeliga strukturer i texten framhäver intermediala referenser således strukturer som redan finns inom litteraturen

Textanalyserna av *Blecktrumman* (1959), *En invecklad historia* (1995) och *Krabbans gång* (2002) är tredelade. I ett första steg visas hur explicita musikreferenser fungerar som hänvisningar mot den ökade strukturella transmedialitäten med musik. I textanalysen framträder de transmediala egenskapernas ökade betydelse i texten. Slutligen diskuteras de intermediala referensernas funktion: här visar det sig hur avhandlingens fokus på strukturell transmedialitet kan leda till sammanhängande tolkningar, i synnerhet i svårtolkade passager. Det blir tydligt hur textens teman inte diskuteras, utan snarare gestaltas. På så vis kan de med fördel förstås inför bakgrunden av musikalisk genomföring.

Musiken framträder hos Grass varken som absolut eller transcendent, istället är möjligheten till dess manipulativa utnyttjande alltid present. Samtidigt används musikaliska referenser för att stärka Grass poetologiska intressen. När den kroppsliga närvaron som musikens uppförande kräver framhävs, framstår musik inte längre som absolut konst, utan som en performativ genomförande av tiden.

Musikglossar

In folgenden Glossar finden sich Definitionen für in dieser Arbeit relevante Musikbegriffe, die im Text nicht an jeder Stelle explizit aufgegriffen werden können. Bei Mehrfachbedeutungen eines Wortes wird nur auf die im Kontext dieser Arbeit relevante Bedeutung eingegangen. Quellen: *Grove Music Online*, *Riemann Musiklexikon*, *Musikbrockhaus*.

Augmentation (lat. *augmentatio*, Vergrößerung): als Gegenstück zur → Diminution eine Vergrößerung der rhythmischen Werte, bspw. in der Wiederaufnahme eines Themas in der Fuge oder anderer motivisch-thematischer Arbeit.

Chorus (engl. *chorus*, Chor, Refrain): stets wiederholte Refrainmelodie insbesondere im → New Orleans Jazz, häufig der Refrain eines *Popular Songs* oder ein Blues.

Diminution (lat. *diminutio*, Verkleinerung): Verkleinerung eines Themas durch proportionelle Kürzung (Halbierung, Drittelung usw.) aller Notenwerte. Gegensatz zur → Augmentation.

Engführung ist eine kontrapunktische Verknüpfungsform, bei der die zweite Stimme mit dem Thema einsetzt, ehe die erste Stimme geendet hat. Das Thema wird somit sein eigener Kontrapunkt. E. wird häufig gegen Ende der Fuge zur Intensitätssteigerung verwendet.

Fuge (lat. *fuga*, Flucht): Instrumentalstück, streng stimmig gesetzt, meist drei- bis vierstimmig, geprägt von einem alle Stimmen durchwandernden Thema, mit dem jede der nacheinander einsetzenden Stimmen beginnt. → Kanon und Imitation, ebenfalls zeitweilig als „Fuga“ bezeichnet, sind Vorläufer der F., die sich im 18. Jh. herausbildet und in der Zeit J. S. Bachs ihre Blütezeit hat.

Improvisation (lat. *improvisus*, unvorhergesehen): Musizieren aus dem Stegreif, im Gegensatz zum tongetreuen Nachspielen einer Komposition, besonders am Instrument, unter Verwendung eines Themas oder als freies Fantasieren. Wesentliches Merkmal des Jazz ist die Vorherrschaft der I. gegenüber der Komposition.

Kanon (lat. *canon*, Richtschnur, gr. *κανών*, kanón, Stange, Rohr): strengste Form kontrapunktischer Imitation, zwei oder mehr Stimmen führen die gleiche Melodie mit zeitversetztem Einsatz in festgelegtem Abstand aus. Die folgenden Stimmen können auch variiert erscheinen, in verändertem Intervall, in → Diminution oder Augmentation, in Umkehrung, rückläufig im → Krebs-K. Im Zirkelk. (*canon perpetuus*) läuft der K. in den Anfang zurück.

Kontrapunkt (lat. *punctus contra punctu*m, Note gegen Note): Entstanden im 14./15. Jh., wird in der Technik des K. eine gegebene Melodie (*cantus firmus*) mit einer Gegenstimme versehen, indem „Note gegen Note" ein nach den Regeln des K.s passendes Intervall zugeordnet wird. Diese Gegenstimme wird ebenfalls K. genannt, ebenso die in der Fugenlehre die zum Thema erklingende Gegenstimme.

Krebsgang: Rückwärtslesen einer Melodie, im Gegensatz zur → Umkehrung an einer vertikalen Achse gespiegelt. Das Palindrom ist deshalb literarisches Vorbild des Ks. Der K. ist eng mit kontrapunktischer Kompositionsform verbunden, aber auch eine der Ableitungsweisen der Grundreihe in der → Zwölftonmusik. Häufig ein Symbol zur Darstellung von Tod und Ewigkeit. Der K. kann in der Notation, aber kaum über das Gehör erkannt werden.

Krebskanon: Kanonform mit gleichzeitigem Stimmeinsatz, wobei die zweite Stimme die Melodie in der ersten Stimme im → Krebsgang spielt. Die Melodie ist so ihr eigener → Kontrapunkt, wie im canon a 2 *cancrizans* aus J. S. Bachs *Das Musikalische Opfer.*

Leitmotiv: in programmatischer oder wortgebundener Musik öfter wiederkehrende Tonfolge, erhält durch ihr erstes Auftreten in Verbindung mit einer Person, einem Vorgang eine bestimmte Bedeutung und kann bei ihrer Wiederkehr die Erinnerungen daran auslösen. Mit Hilfe des L.s spiegelt sich somit Vergangenes und Zukünftiges im je gegenwärtigen Verlauf.

Motiv (spätlat. *motivus*, beweglich): bezeichnet seit dem 18. Jh. das kleinste selbständige Glied (Sinneinheit) einer Komposition mit gestaltender Bedeutung. Es kann Bestandteil eines Themas, einer Phrase, einer Melodie, überhaupt jeder Art von Tonsatz sein.

New Orleans Jazz: um 1890 im Süden der USA (insb. New Orleans) entwickelte frühe Form des Jazz, verbindet Elemente europäischer Marsch- und Unterhaltungsmusik mit afroamerikanischen (Blues, Worksong, Negro Spiritual) und kreolischen Einflüssen. Charakteristisch für den N. O. J. ist die Kollektiv-Improvisation über dem → Chorus.

Polyphonie (gr. πολύ, polý, viel, φωνήν, phonē, Stimme): bezeichnet Mehrstimmigkeit schlechthin, insbesondere von Stimmen mit melodisch-rhythmischer Eigenständigkeit, im Gegensatz zu Akkord- und Melodiesatz in der Homophonie. P. kennzeichnet speziell das Kompositionsprinzip der Imitation (→ Kanon, → Fuge). Ursprünglich hauptsächlich für die Vokal-P. des ausgehenden MAs verwendet, wird P. im 19. Jh. zunehmend mit → Kontrapunkt in Verbindung gebracht. Dabei wird im Begriff P. das Ergebnis der Kontrapunkttechnik hervorgehoben.

Ricercar (von ital. *ricercare*, suchen ausfindig machen): ursprünglich die Überprüfung der Stimmung eines Instruments und damit das Anstimmen („aufsuchen") der Tonart eines folgenden Stückes, entwickelt es sich zu einer Vorform der Fuge (die Begriffe sind eine Zeitlang gleichbedeutend). Das imitierende R. lässt sich als das „Suchen der Motive" verstehen.

Rondeau (frz.): vokale und instrumentale Refrainkomposition im 17. und 18. Jh. mit dem Schema abaca...a. Modeerscheinung um 1700, daraufhin als schematisch und oberflächlich kritisiert. Die von C. Ph. E. Bach ausgebildete R.-Form kennzeichnet, zusammen mit der Verwendung des ital. → Rondo eine Abkehr vom Schematismus.

Rondo: aus dem → Rondeau hervorgegangene Reihungsform mit wiederkehrendem Refrain und eingeschobenen Zwischenspielen (Episoden). Im sogenannten Sonatenrondo findet eine Überlagerung von Rondo und Sonatensatzform statt: ABA (Exposition) C (Durchführung), AB'A (Coda).

Ruf-Antwort-Form (Call and response): Wechselgesang mit Wurzeln in der afrikanischen Musik zwischen Vorsänger und Chor, Vokalist und Instrumenten oder von Instrumenten untereinander im Jazz.

Sonaten(haupt)satzform: besteht aus Exposition (Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Epilog), Durchführung und Reprise (Coda). Die Exposition präsentiert mindestens zwei gegensätzliche Themen auf den verschiedenen tonalen Ebenen, die Durchführung dient dem Aufzeigen ihrer Bezüge und Gegensätzlichkeiten, die Reprise kehrt zur Grundtonart und dem Material der Exposition zurück.

Sphärenharmonie/Sphärenmusik: Theorie der Pythagoräer von der Entsprechung von Ton- und Weltsystem, derzufolge die in harmonischen Abständen angeordneten Fixsterne in ihrer Bewegung Töne erzeugen, die das menschliche Ohr aufgrund der Gewöhnung jedoch nicht wahrnimmt.

(Negro) Spiritual (engl.): Gattung religiöser (nicht liturgischer) Lieder der afroamerikanischen Bevölkerung in den Südstaaten der USA. Im N. S. verbindet sich abendländische Liedform mit afroamerikanischer Rhythmik und Harmonik. Einstimmige Melodien werden von Vorsängern vorgetragen und der Refrain vom Chor (nach der → Ruf-Antwort-Form) wiederholt. Die alttestamentlichen Texte beziehen sich auf die politische und soziale Situation der schwarzen Bevölkerung im 18. und 19. Jh.

Thema: ein durch seine Gestalt und seine Stellung in einem Werk in sich geschlossener musikalischer Gedanke, rhythmisch, melodisch, harmonisch einprägsam, kann in → Motive zerlegbar sein.

Umkehrung: Tonhöhenverkehrung. Als U. von Intervallen und Akkorden auch Inversion. U. von → Motiven und Themen, indem ihre Intervallschritte horizontal verkehrt werden: steigend statt fallend, fallend statt steigend. Eng mit imitativen Kompositionsformen wie → Kanon → Fuge verbunden, aber auch in der → Zwölftontechnik bedeutend.

Zwölftonmusik (Dodekaphonie): nach Arnold Schönberg geht Z. von einer Reihe aller Töne der chromatischen Skala (ohne Wiederholung eines Tones) aus. Neben der Grundreihe lassen sich → Umkehrung, → Krebsgang und der Krebs der Umkehrung bilden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Günter Grass

Werkausgabe. Das literarische Werk in 16 Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes. Göttingen: Steidl, 1997.
Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt: Luchterhand, 1987.

Mein Jahrhundert. Göttingen: Steidl, 1999.
Fünf Jahrzehnte. Werkstattbericht. Frankfurt/Main: Verlag Buchhändler-Vereinigung, 2001.
Im Krebsgang. Göttingen: Steidl, 2002.
Letzte Tänze. Göttingen: Steidl, 2003.
Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen: Steidl, 2006.
Die Box. Göttingen: Steidl, 2008.
Grimms Wörter. Göttingen: Steidl, 2010.

Günter Grass: Gespräche, Briefe, Reden

Grass, Günter und Heinz Ludwig Arnold: Gespräche. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978, 1–39.
Grass, Günter und Paul Celan: Eine „herzgraue“ Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass. – Erstveröffentlichung. Hrsg. von Arno Barnert. In: *Text: kritische Beiträge*, 9, 2004, 65–127.
Grass, Günter und Klaus Stallbaum: „Der vitale und vulgäre Wunsch, Künstler zu werden“ – ein Gespräch. In: Neuhaus, Volker und Daniela Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie“ von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991, 11–33.
Grass, Günter und Fritz Pleitgen: „Ich glaube, wir haben unsere Lektion kapiert“. Auf: *spiegel.de*. Eingesehen am 01.02.2010. http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,217571,00.html

Grass, Günter und Harro Zimmermann: *Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche.* Göttingen: Steidl, 1999.

„Fortsetzung folgt...“. Nobelvorlesung 1999. Auf: *nobelprize.org*. Eingesehen am 30. 01. 2011. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1999/lecture-g.html

Weitere Primärliteratur

Fuchs und Krebs. In: *Mittelhochdeutsches Lesebuch.* Hrsg. von Albert Bachmann. Zürich: Beer, 1949, 243–245.

Adenauer, Konrad und Theodor Heuss: Briefwechsel zur Nationalhymne von 1952. Auf: *bmi.bund.de*. Eingesehen am 02. 02. 2011. http://www.bmi.bund.de/cln_183/DE/Ministerium/Protokoll/Archiv/nationalhymne_briefwechsel_1952.html

Bechstein, Ludwig: Der Fuchs und der Krebs. Auf: *hekaya.de*. Eingesehen am 14. 04. 2011. Eingestellt von Guido Adam. http://www.hekaya.de/txt.hx/der-fuchs-und-der-krebs--maerchen--bechstein_13

Bechstein, Ludwig: Das Natternkrönlein. Auf: *maerchenwald.velicitas.de*. Eingesehen am 14. 04. 2011. Eingestellt von „velicitas“. http://maerchenwald.velicitas.de/M-BechsteinIndex.htm

Born, Nicolas: *Die Fälschung*. Reinbeck: Rowohlt, 1979.

Celan, Paul: *Gedichte I. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Band 1.* Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983.

Döblin, Alfred: *Gespräche mit Kalypso. Über die Musik.* Olten: Walter, 1980.

Fontane, Theodor: *Effi Briest. Die Poggenpuhls. Mathilde Möhring. Romane und Erzählungen. Band 7.* Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz und Jürgen Jahn. Berlin: Aufbau, 1973.

Fontane, Theodor: *Werke, Schriften, Briefe. 4. Abteilung. Band IV.* Hrsg. von Walter Keitel, Helmuth Nürnberger, Christian Andree und Otto Drude. München: Hanser, 1982.

Gide, André: *Les Faux-Monnayeurs* (1925). Paris: Gallimard, 1958.

Goethe, Johann Wolfgang von: *West-östlicher Divan 1. Sämtliche Werke Band 3/1.* Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1994.

Heine, Heinrich: Ideen. Das Buch Le Grand. In: *Werke und Briefe in zehn Bänden. Band 3.* Hrsg. von Hans Kaufmann. Berlin: Aufbau, 1972, 124–189.

Huxley, Aldous: *Point Counter Point* (1928). London: Chatto & Windus, 1963.

Johnson, Eyind: *Romantisk berättelse*. Stockholm: Bonniers, 1953.

Klemperer, Victor: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten.* Hrsg. von Walter Nowojski und Hadwig Klemperer. Berlin: Aufbau, 1995.
Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon.* Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1921.
Mann, Thomas: Betrachtungen eines Unpolitischen (1918). In: *Reden und Aufsätze 4. Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Band 12.* Frankfurt/Main: cop., 1960, 8–589.
Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt/Main: Fischer, 1964.
Schiller, Friedrich von: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe. Zehnter Band.* Hrsg. von Hendrik Birus. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1980, 7–15.
Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung. Band 1.* München: Piper, 1911.
Schädlich, Hans Joachim: *Tallhover*. Hamburg: Rowohlt, 1986.
Schwarz, Friedrich: *Es war einmal ein Musikus. Die schönsten Schlager und Melodien von Friedrich Schwarz in Originalaufnahmen 1928–1933.* (CD). Bremerhaven: R.Vollstädt-Medienvertrieb, o.J.
Sebald, W. G.: *Luftkrieg und Literatur.* München: Hanser, 1999.
Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft.* Leipzig: Wiegand,1850.

Digitale Quellen

2. Oktober 1990. Auf: *chronik-der-mauer.de*. Eingesehen am 24. 11. 2011. Hrsg. vom Zentrum für zeithistorische Forschung e.V., Bundeszentrale für Politische Bildung und Deutschlandradio.
http://www.chronik-der-mauer.de/index.php/de/Chronical/Detail/month/Oktober/year/1990
Bombina variegata - male singing.MOV. Auf: *youtube.com.* Eingesehen am 20. 10. 2011. Eingestellt von „SBarbax“.
http://www.youtube.com/user/SBarbax#p/u/7/n5q5ZuSVrWw
Brüder, zur Sonne, zur Freiheit. Auf: *de.wikipedia.org*. Eingesehen am 01. 12. 2011.
http://de.wikipedia.org/wiki/Br%C3%BCder,_zur_Sonne,_zur_Freiheit.
Deutsche Einheit. Hymne vor dem Reichstag. Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 24. 11. 2011. Eingestellt von „pyramide08“.
http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=VZaW63EJKKc
Die Deutsche Wochenschau 1941-05-30. Sieg auf Kreta. Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 14. 11. 2011. Eingestellt von „a6u5e“.
http://www.youtube.com/watch?v=ZIyRk33pf30
Euro im Krebsgang. Auf: *focus.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011.
http://www.focus.de/finanzen/news/waehrung-euro-im-krebsgang-schweizer-franken-mit-rekord_aid_583508.html
Europäische Märkte bleiben im Krebsgang. Auf: *ad-hoc-news.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011.

http://www.ad-hoc-news.de/europaeische-maerkte-bleiben-im-krebsgang--/de/News/17490272
Gold: Im Krebsgang. Auf: *boerse-go.de*. Eingesehen am 29. 03. 2011. http://www.boerse-go.de/nachricht/Gold-Im-Krebsgang-Silber,a744289.html
Lützenharder Wörterbuch jenisch-deutsch. Auf: *luetzenhardt.de*. Eingesehen am 23. 11. 2011. http://www.luetzenhardt.de/pdf/JenDeu.PDF
Olympia-Mannschaften. Nur noch Beethoven. In: *Der Spiegel* 51/1962. Auf: *spiegel.de*. Eingesehen am 12. 03. 2012. http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45125306.html
Rotbauchunke (Bombina Bombina). Auf: *youtube.com*. Eingesehen am 20. 10. 2011. Eingestellt von „FischAndy1980“. http://www.youtube.com/user/FischAndy1980#p/u/27/5eaE9J3Cd0A.
Der Stürmer. Auf: *de.wikipedia.org*. Eingesehen am 25. 11. 2011. http://de.wikipedia.org/wiki/Der_St%C3%BCrmer
ZDF Sendung „Der Abend vor der Einheit“ vom 02. 10. 1990. Countdown zur Einheit Teil 9/13. Auf: *youtube.com.* Eingesehen am 24. 11. 2011. Eingestellt von „Dokufraggle“. http://www.youtube.com/watch?v=Cp36kPs-Q7Y

Lexika und Nachschlagewerke

Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Hrsg. von Johann Christoph Adelung. Auf: *woerterbuchnetz.de/Adelung*. Eingesehen am 22. 02. 2012. http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung.
Deutsches Wörterbuch. Hrsg. von Jacob und Wilhelm Grimm. Eingesehen am 14. 04. 2011. http://dwb.uni-trier.de
Der Musik-Brockhaus. Wiesbaden/Mainz: Brockhaus/Schott, 1982.
Grove Music Online. Oxford Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com
Kindlers Literatur Lexikon. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler, 2009[3].
Metzlers Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günter und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler, 1990.
Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyclopedi. Hrsg. von Bernhard Meijer und Theodor Westrin. Stockholm: Nordisk familjeboksförlag, 1930.
Riemann Musiklexikon. Band 3: Sachteil. Hrsg. von Hugo Riemann und Wilibald Gurlitt. Mainz: Schott, 1967.
Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hrsg. von Kurt Ranke. Berlin: de Gruyter, 1977.

Sekundärliteratur

o.A.: Der Zahnarztstuhl als Allegorie des Lebens. *Time* 13.04.1970. In: Hermes, Daniela und Volker Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland.* Frankfurt/Main: Luchterhand. 1990, 55–72.

Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: *Musikalische Schriften I–III. Gesammelte Schriften. Band 16*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990, 251–256.

Adorno, Theodor W.: Vers une musique informelle. *Musikalische Schriften I–III. Gesammelte Schriften. Band 16.* Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1990, 493–540.

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Band 10/1.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, 11–30.

Angenendt, Thomas: *„Wenn Wörter Schatten werfen". Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass.* Frankfurt/Main: Lang, 1995.

Arker, Dieter: *Nichts ist vorbei, alles kommt wieder. Untersuchungen zu Günter Grass' „Blechtrommel".* Heidelberg: Winter, 1989.

Arnds, Peter: Harlekin, Rattenfänger und Erlkönig. Zur Mythologie der Opfer-Täter-Dualität bei Günter Grass und Michel Tournier. In: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik.* Gdańsk: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 163–172.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München: Beck, 1999.

Assmann, Aleida: On the (In)Compability of Guilt and Suffering in German Memory. In: *German Life and Letters* 52, 2/2006, 187–200.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis.* München: Beck, 1992.

Auffenberg, Christian: *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane „Die Blechtrommel" und „Die Rättin".* Hamburg: Lit, 1993.

Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (1962). In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performativität.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 63–82.

Bakhtin, Michail: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973.

Balve, Johannes: *Ästhetik und Anthropologie bei Alfred Döblin. Vom musikphilosophischen Gespräch zur Romanpoetik.* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 1990.

Balzer, Berit: Geschichte als Wendemechanismus. In: *Monatshefte* 93, 2/2001, 209–220.

Barnert, Arno: Eine „herzgraue" Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass – Erstveröffentlichung. In: *Text: kritische Beiträge*, 9, 2004, 65–76.

Bastiansen, Bjørn: *Vom Roman zum Film. Eine Analyse von Volker Schlöndorffs Blechtrommel-Verfilmung.* Bergen: Germanist. Inst., Univ. Bergen, 1990.

Baumann, Zygmunt: *Modernity and Ambivalence.* Cambridge: Polity Press, 2007.

Becker, Sven, Rafaela von Bredow et al.: Die Spur des Bösen. Der Terrorist und die Brandstifter. In: *Der Spiegel* 31/2011, 70–80.

Berendt, Joachim Ernst: Nachwort. In: Geldmacher, Horst; Günter Grass und Herman Wilson (Hg.): *O Susanna. Ein Jazzbilderbuch*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1959, n.p.

Bernhart, Walter und Werner Wolf (Hg.): *Word and Music Studies. Self-Reference in Literature and Music*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

Beyersdorf, Herman: Von der „Blechtrommel" bis zum „Krebsgang". Günter Grass als Schriftsteller der Vertreibung. In *Weimarer Beiträge* 48, 4/2002, 568–593.

Blödorn, Andreas: Eros & Thanatos im Dialog. Zur Semantik des „Tanzes" und zur Text-Bild-Kommunikation in Günter Grass' *Letzten Tänzen.* In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*. Wrocław: Neisse, 415–431.

Blödorn, Andreas und Daniela Langer: Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida – Bachtin – Genette. In: Blödorn, Andreas; Daniela Langer und Michael Scheffel (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen.* Berlin: de Gruyter, 2006, 53–81.

Böschenstein, Bernhard: Günter Grass als Nachfolger Jean Pauls und Döblins. In: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 6. Berlin: de Gruyter, 1971, 86–101.

Bozarth, George und Walter Frisch: Johannes Brahms § 10: Choral works. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Eingesehen am 01.12. 2011.
http://www04.sub.su.se:2992/subscriber/article/grove/music/51879pg10?q=Johannes+brahms&hbutton_search.x=0&hbutton_search.y=0&source=omo_t237&source=omo_gmo&source=omo_t114&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit

Brackmann, Karl-Heinz und Renate Birkenhauer: *NS-Deutsch. ‚Selbstverständliche' Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus.* Straelen: Straelener Manuskripte Verlag, 1988.

Brinktriene, Claudia: Die Kategorie der Abwesenheit. Kleists literarische Selbstinszenierung im Modus der Gewalt. Bielefeld: FB Germanistik. https://pub.uni-bielefeld.de/luur/download?func=downloadFile&recordOId=2306586&fileOId=2306589

Brode, Hanspeter: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß". Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass. In: Görtz, Franz Josef (Hg.): *Günter Grass. Auskunft für Leser.* Darmstadt: Luchterhand, 1984, 75–94.

Brode, Hanspeter: Von Danzig zur Bundesrepublik. Grass' Bücher „örtlich betäubt" und „Aus dem Tagebuch einer Schnecke". *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 74–87.

Brode, Hanspeter: *Günter Grass*. München: Beck, 1979.

Brown, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts.* Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1948.

Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1984, 28–39.

Bruér, Jan und Lars Westin: *Jazz. Musik Människor Miljöer*. Göteborg: Bo Ejeby, 2006[5].

Bruhn, Jørgen: Heteromediality. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 225–236.

Bruhn, Siglind: „Sie entsteht aus dem Maß und wurzelt in dem großen Einen". Musik als Inhalt, Form und Metapher in Hesses Kastalischer Utopie. In: Ponzi, Mauro (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch* 3. Tübingen: Niemeyer 2006, 95–119.

Bruhn, Siglind: *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Hillsdale: Pendragon, 2000.

Bryder Steffensen, Astrid: Et glødende klangrum – om den gotiske arkitektur og den polyfone musik i Paris omkring år 1200. In: *Custos* 4, 6/2007, 11–18.

Budde, Gudrun: Fuge als literarische Form? Zum Sirenenkapitel aus *Ulysses* von James Joyce. In: Gier, Albert (Hg.): *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandschaft.* Frankfurt/Main: Lang, 1995, 195–213.

Buhanan, Kurt R.: Re-Thinking *Trümmerliteratur*. The Aesthetics of Destruction – Ruins, Ruination, and Ruined Language in the Works of Böll, Grass, and Celan. Department of German. Brigham Young University, 2007.

Burgess, Anthony: A Matter of Time and Space. In: *This Man and Music.* London: Hutchinson, 1982, 41–49.

Burkholder, J. Peter; Donald J. Grout und Claude V. Palisca: *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton & Company, 2006[7].

Camus, Raoul F.: Band (i). 4. American wind bands. In: *Grove Music Online. Oxford Music online.* Eingesehen am 17. 08. 2009. http://www04.sub.su.se:2992/subscriber/article/grove/music/40774

Caspari, Martina: „Im Krebsgang gegen den Strich: Das schwierige Geschäft des Erinnerns bei Günter Grass". In: *Germanic Notes and Reviews* 33, 2/2002, 106–109.

Cepl-Kaufmann, Gertrude: *Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik.* Kronberg/Ts.: Scriptor, 1975.

Chamberlain, Housten Stewart: *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*. München 1912[10]. Eingesehen am 16.08.09. http://www.hschamberlain.net/grundlagen/abschnitt0_index.html

Chew, Geoffrey: Articulation and phrasing. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Eingesehen am 11. 09. 2011 http://www04.sub.su.se:2992/subscriber/article/grove/music/40952?q=Articulation+and+phrasing&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Cicora, Mary A.: Music, Myth and Metaphysics: Wagner Reception in Günter Grass' *Hundejahre*. In: *German Studies Review* 26, 1/1993, 49–60.

Cloot, Julia: *Geheime Texte. Jean Paul und die Musik.* Berlin: de Gruyter, 2001.

Clüver, Claus: Intermediality and Interart Studies. In: Arvidson, Jens; Mikael Askander, Jørgen Bruhn und Heidrun Führer (Hg.): *Changing Borders*. *Contemporary Positions in Intermediality.* Lund: Intermedia Studies Press, 2007.

Clüver, Claus: Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In: Lagerroth, Britta; Hans Lund und Erik Hedling (Hg.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media.* Amsterdam: Rodopi, 1997, 19–34.

Cortès, Coletta und Sibylle Sauerwein Spinola: „Auf Deutsch gesagt, Polyphonie". Zur Markierung der „diskursiven Mehrschichtigkeit" im Deutschen. In: Baudot, Daniel (Hg.): *Redewiedergabe, Redeerwähnung. Formen und Funktionen des Zitierens und Reformulierens im Text.* Tübingen: Stauffenberg, 2002, 15–26.

Daxelmüller, Christoph: Vom Tanz der Juden in den Tod, jüdischen Totentänzen und Todesengeln. Anmerkungen zu einer Legende, aus der in Auschwitz Wirklichkeit wurde. In: Link; Franz (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur.* Berlin: Duncker & Humblot, 1993, 587–598.

Dayan, Peter: Seeing Words and Music as a Painter Might. In: Bernhart, Walter (Hg.): *Word and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Amsterdam: Rodopi, 2012, 265–277.

Dayan, Peter: *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*. Aldershot: Ashgate, 2011.

Deleuze, Gilles: Platon et le simulacre. In: *Logique du sens*. Paris: Minuit. 1969, 292–307.

Delf von Wolzogen, Hanna: „Wir vom Archiv" – oder die Politisierung einer literarischen Figur. In: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik.* Gdańsk: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 289–296.

Döblin, Alfred: Nutzen der Musik für die Literatur (1930). In: *Die Zeitlupe.* Olten: Walter, 1962, 158–160.

Dresen, Adolf: Das rhetorische Defizit – über das schwierige Verhältnis von affectus et intellectus. In: Beyerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Stimmen, Klänge, Töne: Synergien im szenischen Spiel.* Tübingen: Narr, 2002, 375–392.

Durzak, Manfred: Es war einmal. Zur Märchenstruktur des Erzählens bei Günter Grass. In: *Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand.* Stuttgart: Klett, 1985, 166–177.

Catharina Dyrssen: Into Noise. Heteregenous Sounds and Polyphonic Space. Vortrag auf dem Workshop *Spatiotemporal simultaneity* an der Universität Kopenhagen, März 2008.

Elleström, Lars: The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 11–48.

Elleström, Lars: Ikonicitet. Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1/2008, 59–74.

Elleström, Lars: *Divine Madness. On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.

Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary.* London: Routledge, 2000.

Englund, Axel: *Still Songs. Music In and Around the Poetry of Paul Celan*. Aldershot: Ashgate, 2012.

Enzensberger, Hans Magnus: Der verständige Anarchist (1961). In: *Einzelheiten*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1962, 227–233.

Enzensberger, Hans Magnus: Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt (1959). In: *Einzelheiten.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1962, 221–233.

Ester, Hans: Günter Grass und Theodor Fontane. Ein genüsslicher Irrtum. In: Ester, Hans und Guillaume van Gemert (Hg.): *Künstler-Bilder. Zur produktiven Auseinandersetzung mit der schöpferischen Persönlichkeit.* Amsterdam: Rodopi, 2003, 170–185.

Ette, Ottmar: *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Literaturverlag Kadmos, 2005.

Fackler, Guido: „Des Lagers Stimme". Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936. Bremen: Edition Temmen, 2000.

Faris, Alexander: *Jacques Offenbach.* London: Faber & Faber, 1980.

Fest, Joachim C.: *Hitler. Eine Biographie.* Frankfurt/Main: Propyläen, 1973.

Filz, Walter: Dann leben sie noch heute? Zur Rolle des Märchens in *Butt* und *Rättin*. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1997[7], 95–102.

Fischer, André: *Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski.* München: Fink, 1992.

Frank, Dirk: Zwischen Deliterarisierung und Polykontextualität. Günter Grass' *Ein weites Feld* im Literaturbetrieb. In: Erb, Andreas (Hg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre.* Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, 72–96.

Frank, Søren: *Migration and Literature. Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Frizen, Werner: Anna Bronskis Röcke – „Die Blechtrommel“ in „ursprünglicher Gestalt“. In: Neuhaus, Volker und Daniela Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie“ von Günter Grass.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991, 144–169.

Frye, Northrop: Lexis and Melos. In: Scher, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1984, 189–220.

Furuseth, Sissel (Hg.): *Kunstens rytmer i tid og rom.* Trondheim: Tapir, 2005.

Gebauer, Mirjam: *Wendekrisen. Der Pikaro im deutschen Roman der 1990er Jahre.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2006.

Geitel, Klaus: Exulting Freedom in Music. Historic Concerts. Auf: *leonardbernstein.com.* Eingesehen am 30. 11. 2011. http://www.leonardbernstein.com/hc_berlin.htm.

Genette, Gérard: *Die Erzählung.* Hrsg. von Jochen Vogt. München: Fink, 1998.

Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

Gerstenberg, Renate: *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*. Heidelberg: Winter, 1980.

Gestwa, Klaus: *Social* und *soul engineering* unter Stalin und Chruschtschow, 1928–1964. In: Etzemüller, Thomas (Hg.): *Die Ordnung der Moderne: Social Engineering im 20. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript, 241–278.

Gier, Albert: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Peter V. Zima (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 61–92.

Giordano, Ralph: *Ostpreußen ade.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.

Goetze, Albrecht: *Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman „Hundejahre“ von Günter Graß.* Göppingen: Alfred Kümmerle, 1972.

Gorski, Markus: Bewegungs- und Wertgröße. Der Kanon. Formenlehre. Auf: *lehrklange.de*. Eingesehen am 05. 12. 2011. http://www.lehrklaenge.de/HTML/bewegungsrichtung_und_wertgros.html

Görtz, Franz Josef: Der Provokateur als Wahlhelfer. Kritisches zur Grass-Kritik. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 162–174.

Gries, Britta: *Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen.* Marburg: Tectum, 2008.

Großmann-Vendrey, Susanna: *Bayreuth in der deutschen Presse. Dokumentenband 3, 2 (1908–1944)*. Regensburg: Bosse, 1983.

Haase, Michael: *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatsicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Frankfurt/Main: Lang, 2001.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854). Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Harscheidt, Michael: *Wort – Zahl – Gott bei Günter Grass. Der „phantastische Realismus“ in den „Hundejahren“*. Bonn: Bouvier, 1975.

Hartweg, Frédéric: Sprache – Identität – Nation: Das Refuge, Frankreich und Deutschland. In: Böhm, Manuela; Jens Häseler und Robert Violet (Hg.): *Hugenotten zwischen Migration und Integration.* Berlin: Metropol Verlag, 2005, 155–166.

Hedling, Erik und Ulla-Britta Lagerroth (Hg.): *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam: Rodopi, 2002.

Heister, Hanns-Werner und Jochen Wolff: Macht und Schicksal. Klassik, Fanfaren, höhere Durchhaltemusik. In: Heister, Hanns-Werner und Hans-Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland.* Frankfurt/Main: Fischer, 1984, 115–125.

Hermes, Daniela: „Was mit Katz und Maus begann“ – Ein Kabinettstück Grassscher Prosakunst. In: Neuhaus, Volker und Daniela Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie“ von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991, 170–180.

Higgins, Dick: *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

Hildebrandt, Dieter: *Die Neunte. Schiller, Beethoven und die Geschichte eines musikalischen Welterfolges*. München: dtv, 2009.

Hille-Sandvoss, Angelika: *Überlegungen zur Bildlichkeit im Werk von Günter Grass.* Stuttgart: Heinz, 1987.

Hillmann, Roger: Film Adaptations of Günter Grass’s Prose Work. In: Taberner, Stuart (Hg.): *The Cambridge Companion to Günter Grass*. Cambridge: Cambridge University Press. 2009, 193–208.

Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur.* Hrsg. von Curt Grützmacher. Hamburg: Rowohlt, 1987.

Hodek, Johannes: „Sie wissen, wenn man Heroin nimmt...“ Von Sangeslust und Gewalt in Naziliedern. In: Heister, Hanns-Werner und Hans Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland.* Frankfurt/Main: Fischer, 1984, 19–35.

Hoesterey, Ingeborg: Aspekte einer Romanfigur: Der Butt im *Butt*. In: *German Quarterly*, 54, 4/1981, 461–472.

Hoesterey, Ingeborg: Schrift und visuelle Differenz bei Günter Grass. Zur Funktion des bildkünstlerischen Intertexts in *Die Blechtrommel* und *Der Butt*. In: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne/Postmoderne.* Frankfurt/Main: Athenäum, 1988, 71–100.

Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid.* New York: Basic Books, 1979.

Holderberg, Angelika: Begegnungen, Berührungen, Reflexionen. In: Holderberg, Angelika (Hg.): *Nach dem bewaffneten Kampf.* Gießen: Psychosozial-Verlag, 2007, 21–47.

Huber, Martin: *Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/Main: Lang, 1992.

Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation.* London: Routledge, 2006.

Jäger, Ludwig: Zur medialen Logik der Rituale. In: Wulf, Christoph und Jörg Zirfas (Hg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole.* München: Fink, 2004, 301–317.

Janikowski, Thomas: Friedrich Schwarz. Begleitheft zu: *Es war einmal ein Musikus. Die schönsten Schlager und Melodien von Friedrich Schwarz in Originalaufnahmen 1928–1933.* (CD). R.Vollstädt-Medienvertrieb, o. J.

Jendrowiak, Silke: *Günter Grass und die „Hybris" des Kleinbürgers.* Heidelberg: Winter, 1979.

Jens, Walter: Das Pandämonium des Günter Grass. In: *Die Zeit* 36/1963, 17f.

Jensen, Jens Christian: Günter Grass als Bildkünstler. In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 54–68.

Johansson, Christer: *Mimetiskt syskonskap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa – fiktionsfilm.* Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008.

Jung, Hans-Gernot: Lästerungen bei Günter Grass. In: Jurgensen, Manfred (Hg.): *Grass. Kritik – Thesen – Analysen.* Bern: Francke, 1973, 75–85.

Jürgs, Michael: *Bürger Grass. Biografie eines deutschen Dichters.* München: Bertelsmann, 2002.

Jurgensen, Manfred: „Das allzeitig fiktionale Ich". Günter Grass' *Der Butt*. In: *Erzählformen des fiktionalen Ich.* Bern: Francke, 1980, 121–144.

Just, Georg: *Darstellung und Appell in der „Blechtrommel" von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1972.

Kaiser, Joachim: Walter Materns Hundejahre. In: *Süddeutsche Zeitung* 21.–22. 09. 1963, 74.

Kafka, Vladimir: Oskars Kosmos (1969). In: Hermes, Daniela und Volker Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990, 45–54.

Kater, Michael H.: *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

Kiesel, Helmuth: Am Elend vorbeigeschrieben. *Die Politische Meinung* 390, 5/2002, 85–91.

Klemperer, Victor: *LTI. Notizbuch eines Philologen.* Berlin: Aufbau, 1947.

Kleßmann, Corinna: Literarische Musik über die Shoah. Annäherungen an die musikalische Fugenform bei Celan und Grass. In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*. Wrocław: Neisse, 2008, 275–296.

Klettke, Cornelia: *Der Postmoderne Mythenroman Michel Tourniers am Beispiel des „Roi des Aulnes"*. Bonn: Romanistischer Verlag, 1991.

Knapp, Gabriele: *Frauenstimmen. Musikerinnen erinnern an Ravensbrück.* Berlin: Metropol, 2003.

Knipphals, Dirk: Schiffskatastrophen und andere Untergänge. In: *die tageszeitung* 20. 02. 2002, 15.

Kodzis-Sofińska, Agnieszka: Zwischen Sensualität und Todesahnung. Zum Motiv des Tanzes im Werk von Günter Grass. In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*. Wrocław: Neisse, 433–460.

Kolesch, Doris und Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): *Stimme.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2006, 7–15.

Koopmann, Helmut: Der Faschismus als Kleinbürgertum und was daraus wurde. In: Neuhaus, Volker und Daniela Hermes (Hg.): *Die „Danziger Trilogie" von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991, 200–220.

Koopmann, Helmut: „Doktor Faustus" – Schwierigkeiten mit dem Bösen und das Ende der „strengen Satzes". In: *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns.* Tübingen: Niemeyer, 1988, 125–144.

Kramer, Lawrence: *Musical Meaning. Towards a Critical History.* Berkeley: University of Columbia Press, 2002.

Krämer, Sybille: Was haben „Performativität" und „Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der „Aisthetisierung" gründende Konzeption des Performativen. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität.* München: Fink, 2004, 11–32.

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 323–346.

Krimmer, Elisabeth: „Ein Volk von Opfern?". Germans as Victims in Günter Grass's „Die Blechtrommel" and „Im Krebsgang". In: *Seminar: a Journal of Germanic Studies* 44, 2/2008, 272–290.

Krönig, Franz Kaspar und Anselm Weyer: Ein schwerer Brocken. Das „Ärgernis Heidegger" bei Günter Grass. In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller.* Wrocław: Neisse, 2008, 131–151.

Kucner, Monika (Hg.): *Günter Grass als Botschafter der Multikulturalität. Keine Kultur kann auf Dauer von eigener Substanz leben*. Fernwald: Litblockin, 2010.

Kühn, Volker: „Man muß das Leben nehmen, wie es eben ist". Anmerkungen zum Schlager und zu seiner Fähigkeit mit der Zeit zu gehen. In: Heister, Hanns-Werner und Hans-Günter Klein (Hg.): *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland.* Frankfurt/Main: Fischer, 1984, 213–226.

Kvaerndrup, Sigurd: „Media" before „Media" were invented. The Medieval Ballad and the Romanesque Church. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media*

Borders, Multimodality and Intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 99–110.

Kyndrup, Morten: Mediality and Literature. Literature versus Literature. In: Jan Alber et al. (Hg.): *Why Study Literature?* Aarhus: Aarhus University Press, 2011, 85–97.

Labroisse, Gerd: Zur Sprach-Bildlichkeit in Günter Grass' *Ein weites Feld*. In: Labroisse, Gerd und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Das Sprach-Bild als textuelle Interaktion*. Amsterdam: Rodopi, 1999, 347–379.

Labroisse, Gerd und Dick van Stekelenburg (Hg.): *Günter Grass: Ein europäischer Autor?* Amsterdam: Rodopi, 1992.

Lachenicht, Susanne: Migration, Migrationspolitik und Integration. Hugenotten in Brandenburg-Preußen, Irland und Großbritannien. In: Böhm, Manuela; Jens Häseler und Robert Violet (Hg.): *Hugenotten zwischen Migration und Integration*. Berlin: Metropol, 2005, 37–58.

Lämmert, Eberhard: Phantastisch inszenierte Zeitgeschichte. „Hundejahre" von Günter Grass in einer europäischen Tradition. In: *Respekt vor den Poeten.* Göttingen: Wallstein, 2009, 266–283.

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1955.

Lefèbvre, Jean-Pierre: Sarabande in heimatlichem G für Blechtrommel und modernes Orchester. In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 27–32.

Leventhal, Jean H.: *Echoes in the Text. Musical Citation in German Narratives from Theodor Fontane to Martin Walser.* New York: Lang, 1995.

Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996.

Lévi-Strauss, Claude: Die Struktur der Mythen. In: *Strukturale Anthropologie I.* Übersetzt von Hans Naumann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, 226–254.

Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. München: Fink, 1993.

Link, Franz (Hg.): *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Berlin: Duncker & Humblot, 1993.

Ljungberg, Christina: Intermedial Strategies in Multimedia Art. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 81–95.

Lodge, David: Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes.* Berlin: Erich Schmidt. 1998, 68–80.

Löwe, Corina: *Von Jungen Pionieren und Gangstern. Der Kinder- und Jugendkriminalroman in der DDR.* Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2011.

Longerich, Peter: *„Davon haben wir nichts gewusst!". Die Deutschen und die Judenverfolgung 1933–1945*. München: Siedler, 2006.

Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1984.

Lund, Hans (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur, 2002.

Martynkewicz, Wolfgang: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945.* Berlin: Aufbau, 2009.

Mason, Ann L.: The Artist and Politics in Günter Grass's *Aus dem Tagebuch einer Schnecke.* In: O'Neill, Patrick (Hg.): *Critical Essays on Günter Grass.* Boston: Hall, 1987, 159–174.

Mason, Ann L.: *The Skeptical Muse. A Study of Günter Grass' Conception of the Artist.* Bern: Herbert Lang, 1974.

Mayer, Claudia: Von „Unterbrechungen" und „Engführungen". Lyrik und Prosa in „Butt" und „Rättin". In: *Text + Kritik* 1, 1997[7], 86–94.

McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964). Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.

Mellein, Richard: *Le neveu de Rameau.* In: *Kindlers Literatur Lexikon. Band 4*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler, 2009[3], 588.

Meller, Marius: „Das musste aufschraiben, biste ons schuldig". Über die Aktualität moralischer Literatur, Günter Grass und seine neue Novelle *Im Krebsgang.* In: *Frankfurt Rundschau* 09. 02. 2002. Eingesehen am 12. 01. 2012
http://www.lyrikwelt.de/rezensionen/imkrebsgang-r.htm

Mersch, Dieter: Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative" Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität.* München: Fink, 2004, 75–95.

Mews, Siegfried: *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*. Rochester, NY: Camdon House, 2008

Meyer, Urs, Roberto Simanowski und Christoph Zeller (Hg.): *Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*. Göttingen: Wallstein, 2006.

Michel, Andreas: The End of a Taboo? Günter Grass's *Im Krebsgang* (*Crabwalk*) and the Berlin Republic. In: Wright, Will und Steven Kaplan (Hg.): *The Image of the Hero in Literature, Media and Society.* Pueblo, CO: Colorado State University, 2004, 512–516.

Midgley, David: Günter Grass, *Im Krebsgang:* Memory, Medium, and Message. In: *Seminar: a Journal of Germanic Studies* 41, 1/2005, 55–67.

Mitchell, W. J. T.: There Are No Visual Media. In: *Journal of Visual Culture* 4, 2/2005, 257–266.

Montague, Jeremy et al.: Military music. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Eingesehen am 17. 08. 2009.
http://www04.sub.su.se:2992/subscriber/article/grove/music/44139?q=Military+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

Morriën, Adriaan: Ein die Unordnung meisternder Debütant (1957). In: Hermes, Daniela und Volker Neuhaus (Hg.): *Günter Grass im Ausland.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1990, 19–21.

Müller, Jürgen E.: Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de Pertinence. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media*

Borders, Multimodality and Intermediality. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 237–252.

Müller, Jürgen E.: Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Teorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1998, 31–40.

Nänny, Max: *Ikonicitet.* In: Lund, Hans (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur, 2002, 131–138.

Nänny, Max und Olga Fischer (Hg.): *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: Benjamins, 1999.

Neander, Joachim: The Danzig Soap Case. Facts and Legends around "Professor Spanner" and the Danzig Anatomic Institute 1944–1945. In: *German Studies Review* 29, 1/2006, 63–83.

Neader, Joachim: „Seife aus Judenfett" – Zur Wirkungsgeschichte einer *Urban Legend*. Vortrag auf der 28. Konferenz der German Studies Association, Washington D.C., Oktober 2004. http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/dachau/legends/NeanderSoapOral049.htm. Eingesehen am 11. 03. 2012.

Negt, Oskar (Hg.): *Der Fall Fonty. „Ein weites Feld" von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Göttingen: Steidl, 1996.

Nettl, Bruno: Improvisation III: Jazz. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Eingesehen am 23. 11. 2011. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg3.

Neuhaus, Volker: „Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?" Zum Verhältnis von dichterischem und bildkünstlerischem Werk bei Günter Grass. In: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik*. Sopot: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2007, 217–225.

Neuhaus, Volker: „Zaubern auf weißem Papier" – Notizen zum bildenden Künstler Grass. In: Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Günter Grass: Wort und Bild – Tübinger Poetik-Vorlesung & Materialien*. Tübingen: Konkursbuch, 1999, 70–74.

Neuhaus, Volker: *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass.* München: dtv, 1997.

Neuhaus, Volker: *Günter Grass.* Stuttgart: Metzler, 1993[2].

Neuhaus, Volker: *Günter Grass: Die Blechtrommel*. München: Oldenbourg, 1988.

Neuhaus, Volker: Belle Tulla sans merci. In: *arcadia* 5, 3/1970, 278–295.

Neuhaus, Volker und Daniela Hermes: *Die „Danziger Trilogie" von Günter Grass. Texte, Daten, Bilder.* Frankfurt/Main: Luchterhand, 1991.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning: Von der strukturalistischen zur „postklassischen" Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg): *Neue Ansätze in der Erzähltheorie.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, 1–23.

Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg).: *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

Odendahl, Johannes: *Literarisches Musizieren. Wege des Transfers von Musik in die Literatur bei Thomas Mann.* Bielefeld: Aisthesis, 2008.

Øhrgaard, Per: *Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt.* Wien: Zsolnay, 2005.

O'Neill, Patrick: Musical form and the Pauline Message in a Key Chapter of Grass's *Blechtrommel*. *Seminar: a Journal of Germanic Studies* 10. 1974, 298–307.

O'Neill, Patrick: *The Tin Drum:* Implications of Unreliability in Günter Grass's *Die Blechtrommel*. In: O'Neill, Patrick (Hg.): *Acts of Narrative. Textual Strategies in Modern German Fiction.* Toronto: University of Toronto Press, 1996, 97–116.

Paaß, Michael: *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass.* Bielefeld: Aisthesis, 2009.

Paech, Joachim: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuren. In: Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1998, 14–30.

Pater, Walter: The School of Giorgione. In: *The Renaissance* (1873). Oxford: Oxford University Press, 1986, 83–98.

Pedersen, Nils Holger: *Liturgy and the Arts in the Middle Ages.* København: Museum Tusculanums forlag, 1996.

Petermann, Emily: Jazz Novels and the Textualization of Musical Performance. In: Bernhart, Walter (Hg.): *Word and Music Studies. Essays on Performance and on Surveying the Field*. Amsterdam: Rodopi, 2011, 209–227.

Peters, Manfred: „Johann Sebastian Bach: Was heißt Klang=Rede?". *Musik-Konzepte* 119, 1/2003.

Platen, Edgar: Zeitgenossenschaft zwischen erinnerter und erfundener Teilnahme. Grenzen der Erinnerung und Versuche ihrer Überschreitung bei Günter Grass (mit einem Exkurs zum *Beim Häuten der Zwiebel*). In: Christoph Parry (Hg.): *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2*. München: iudicium, 2007, 130–140.

Platen, Edgar: „Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen". Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass' „Mein Jahrhundert". In: Breuer, Ulrich (Hg.): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität. Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1*. München: iudicium. 2006, 291–305.

Platen, Edgar: „Ein schreibender Zeichner ist jemand, der die Tinte nicht wechselt". Anmerkungen zur Periodisierung des Werkes von Günter

Grass. In: Biedermann, Edelgard und Magnus Nordén (Hg.): *Text im Kontext 4*. Stockholm: Germanistisches Institut Univ., 2002, 171–173.
Platen, Edgar: *Perspektiven literarischer Ethik. Erinnern und Erfinden in der Literatur der Bundesrepublik*. Tübingen: Francke, 2001.
Platen, Edgar: Kein „Danach“ und kein „Anderswo“. Literatur mit Auschwitz; Bemerkungen zur ethischen Dimension literarischen Erinnerns und Darstellens (am Beispiel von Günter Grass' „Ein weites Feld“). In: Edgar Platen (Hg.): *Erinnerte und erfundene Erfahrung. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Band 1*. München: iudicium, 2000, 130–145.
Platen, Edgar: Gegen eine Erlösung von der Geschichte. Einige Voraussetzungen der epischen Geschichtsdarstellung in Günter Grass' *Ein weites Feld*. In: *Literatur für Leser* 22, 2/1999, 112–125.
Platen, Edgar: Die Reduktion der aufklärerischen Vernunft auf das technisch Machbare und Günter Grass' Poesie der erweiterten Wirklichkeit in der „Rättin“. In: *Poesie & Technik.* Frankfurt/Main: Lang, 1997, 37–75.
Pontzen, Alexandra: Intertextualität als Sinnkonstruktion und Wahnsystem. Zu Günter Grass' *Ein weites Feld* (1995). In: Stephan, Inge und Alexandra Tacke (Hg.): *NachBilder der Wende.* Köln: Böhlau 2008, 31–45.
Poppe, Sandra: Visualität als transmediales Phänomen in Literatur und Film. In: Hoff, Dagmar von und Bernhard Spies (Hg.): *Textprofile intermedial.* München: Martin Meidenbauer, 2008, 187–199.
Preece, Julian: „According to his inner geography, the Spree flowed into the Rhône“. *Too Far Afield* and France. In: Braun, Rebecca und Frank Brunssen (Hg.): *Changing the Nation. Günter Grass in International Perspective.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, 81–93.
Preece, Julian: The German Imagination and the Decline in the East: Three Recent German Novels (Edgar Hilsenrath, *Jossel Wassemanns Heimkehr;* Hans-Ulrich Treichel, *Der Verlorene;* Günter Grass, *Im Krebsgang*). In: Foster, Ian und Juliet Wigmore (Hg.): *Neighbours and Strangers. Literary and Cultural Relations in Germany, Austria and Central Europe since 1989.* Amsterdam: Rodopi, 2004, 27–41.
Preece, Julian: The Stasi as Literary Conceit. Günter Grass's *Ein weites Feld*. In: Cooke, Paul und Andrew Plowman (Hg.): *German Writers and the Politics of Culture. Dealing with the Stasi.* New York: Palgrave Macmillan, 2003, 195–212.
Preusser, Heinz-Peter: Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis: Walser – Wilkomirski – Grass. In: *German Life and Letters* 57, 4/2004, 488–503.
Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat.* Köln: Dittrich, 2000.
Prieberg, Fred K.: *Musik und Macht*. Frankfurt/Main: Fischer, 1991.
Prieto, Eric: *Listening In. Music, Mind, and the Modernist Narrative.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

Prinz, Kirsten: „Mochte doch keiner was davon hören“ – Günter Grass’ *Im Krebsgang* und das Feuilleton im Kontext aktueller Erinnerungsverhandlung. In: Erll, Astrid und Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses: Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität.* Berlin: de Gruyter, 2004, 179–194.

Propp, Vladimir: *Morphology of the Folktale.* Austin, Texas: University of Texas Press, 1968.

Rajewsky, Irina O.: Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: Elleström, Lars (Hg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 51–68.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität.* Tübingen: Francke, 2002.

Reddick, John: *The „Danzig Trilogy“ of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years.* London: Secker & Warburg, 1975.

Reinartz, Florian: Unkenrufe – ein Film der Versöhnung? In: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik.* Gdańsk: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 253–261.

Reuter, Hans-Heinrich: *Fontane*. *Band 2*. München: Nymphenburg, 1968.

Richter, Frank: *Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass.* Bonn: Bouvier, 1977.

Ricœur, Paul: *Zeit und literarische Erzählung. Zeit und Erzählung. Band 2.* München: Fink, 1989.

Ritzel, Fred: „Schöne Welt, du gingst in Fransen!“ – Auf der Suche nach dem authentischen deutschen Tango. In: Hoffmann, Bern; Winfried Pape und Helmut Rösing (Hg.): *Rock/Pop/Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs. Ausgewählte Beiträge zur Popularmusikforschung.* Hamburg: ASPM, 1992, 432–460.

Roehm, Klaus-Jürgen: *Polyphonie und Improvisation. Zur offenen Form in Günter Grass’ Rättin.* New York: Lang, 1992.

Rohlfs, Jochen: Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei Günter Grass. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 51–59.

Rothenberg, Jürgen: *Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung. Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks*. Heidelberg: Winter, 1976.

Said, Edward: Melody, Solitude, and Affirmation. In: *Musical Elaborations.* New York: Columbia University Press, 1991, 73–105.

Said, Edward: Performance as an Extreme Occasion. In: *Musical Elaborations.* New York: Columbia University Press, 1991, 1–34.

Schädlich, Hans Joachim: *Tallhover* – ein weites Feld. In: Bartl, Andrea; Jürgen Eder, Harry Fröhlich, Klaus Dieter Post und Ursula Regener (Hg.): *„In Spuren gehen...“ Festschrift für Helmut Koopmann.* Tübingen: Niemeyer, 1998, 41–50.

Scher, Steven Paul (Hg): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes.* Berlin: Erich Schmidt, 1984.

Scher, Steven Paul: *Verbal Music in German Literature.* New Haven: Yale University Press, 1968.

Schermann, David E.: Green Years for Grass. In: *Life Magazine* 58, 1965, 51–56.

Schilling, Klaus von: *Schuldmotoren. Artistisches Erzählen in Günter Grass' „Danziger Trilogie".* Bielefeld: Aithesis, 2002.

Schirrmacher, Beate: Die Engführung der Zeit. Intermedialität und Günter Grass' Konzept der Vergegenkunft. In: Andersson, Bo; Gernot Müller und Dessislava Stoeva-Holm (Hg.): *Sprache – Literatur – Kultur. Text im Kontext.* Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2010, 279–288.

Schirrmacher, Beate: Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers. Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten einer Zwiebel. In: Gymnich, Marion; Ansgar Nünning, Vera Nünning und Elisabeth Wåghäll Nivre (Hg.): *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self/Zielpunkte: Unterwegs in Zeit, Raum und Selbst.* Tübingen: Narr, 2008, 119–128.

Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus.* Berlin: de Gruyter, 1998.

Schneider, Irmela: *Kritische Rezeption. Die Blechtrommel als Modell.* Frankfurt/Main: Lang, 1975.

Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 2003.

Schnell, Ralf: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen.* Stuttgart: Metzler, 2000.

Schober, Regina: *Unexpected Chords. Musico-Poetic Intermediality in Amy Lowell's Poetry and Poetics.* Heidelberg: Winter, 2011.

Schödel, Kathrin: „Narrative Normalization" and Günter Grass's *Im Krebsgang*. In: Taberner, Stuart und Paul Cooke (Hg.): *German Culture, Politics, and Literature into the Twenty-First Century. Beyond Normalization.* Rochester, NY: Camden House, 2006, 195–208.

Schoeps, Karl-Heinz: Tallhover or The Eternal Spy: Hans Joachim Schädlich's Stasi-Novel *Tallhover*. In: Cooke, Paul und Andrew Plowman (Hg.): *German Writers and the Politics of Culture. Dealing with the Stasi.* New York: Palgrave Macmillan, 2003, 71–194.

Scholz, Bernhard F.: *Emblem und Emblempoetik. Historische und systematische Studien.* Berlin: Erich Schmidt, 2002.

Schröder, Susanne: *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' „Danziger Trilogie".* Frankfurt/Main: Lang, 1986.

Schwartze-Köhler, Hannelore: *„Die Blechtrommel" von Günter Grass: Bedeutung, Erzähltechnik und Zeitgeschichte.* Berlin: Frank & Timme, 2009.

Schwarz, Wilhelm Johannes: *Der Erzähler Günter Grass.* Bern: Francke, 1969.
Scott, David: Affischen och frimärket. In: Lund, Hans (Hg.): *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel.* Lund: Studentlitteratur, 2002, 43–53.
Shafi, Monika: *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen.* Bern: Lang, 1990.
Søholm, Kirsten Molly: „Skrive og tegne med samme blæk". Om skrift og billede hos Günter Grass. In: Didriksen, Anne-Sofie (Hg.): *Selv med døde fluer. En bog om Günter Grass*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2002, 24–44.
Spiegel, Hubert: „Das mußte aufschraiben!". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 09.02.2002.
Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1935.
Stackelberg, Jürgen von: *Von Rabelais bis Voltaire. Zur Geschichte des französischen Romans.* München: Beck, 1970.
Stallbaum, Klaus: *Kunst und Künstlerexistenz im Frühwerk von Günter Grass.* Köln: Lingen, 1989.
Standfuß, Katja: *Gegenständlichkeit. Zur „neuen, alle meine Möglichkeiten versammelnden Form". Die Text-Bild-Bände von Günter Grass.* Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2008.
Stenström, Thure: Eyvind Johnson och utopierna. In: *Romantikern Eyvind Johnson.* Uppsala: Ekstrand, 1978, 71–196.
Stolz, Dieter: Günter Grass: ein weites Feld und kein Ende ... In: Kesting, Hanjo (Hg.): *Die Medien und Günter Grass.* Köln: SH, 2008, 173–182.
Stolz, Dieter: *Im Krebsgang* oder Das vergessene Gesicht der Geschichte. In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller.* Wrocław: Neisse, 2008, 233–243.
Stolz, Dieter: Nomen est omen. *Ein weites Feld* by Günter Grass. In: Williams, Arthur; Stuart Parkes und Julian Preece (Hg.): *Whose story? – Continuities in contemporary German-language literature*. Bern: Lang, 1998, 149–166.
Strauß, Frithjof: *Soundsinn. Jazzdiskurse in den skandinavischen Literaturen.* Freiburg/Brsg.: Rombach, 2003.
Strohschneider, Peter: Text-Reliquie. Über Schriftgebrauch und Textpraxis im Hochmittelalter. In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität.* München: Fink, 2004, 249–267.
Symons, Morwenna: *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's* Die Klavierspielerin*, Günter Grass's* Ein weites Feld*, and Herta Müller's* Niederungen *and* Reisende auf einem Bein. London: Many Publishing, 2005.
Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: *Celan-Studien.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973, 47–111.

Taberner, Stuart: „Normalization“ and the New Consensus on the Nazi Past: Günter Grass’s *Im Krebsgang* and the Problem of German Wartime Suffering. In: *Oxford German Studies* 31, 2002, 161–186.

Tank, Kurt Lothar: *Günter* Grass. Berlin: Colloquium, 1965.

Thesz, Nicole: Identität und Erinnerung im Umbruch: *Ein weites Feld* von Günter Grass. In: *Neophilologus* 87, 2003, 435–451.

Thomas, Noel: *The Narrative Works of Günter Grass. A Critical Interpretation.* Amsterdam: Benjamins, 1982.

Ueding, Gert (Hg.): *Literatur ist Utopie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978.

Vaget, Hans Rudolf: *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik.* Frankfurt/Main: Fischer, 2006.

Van Uffelen, Herbert: Von Boons „Romantaplan“ zu Grass’ Blechtrommler? In: Honsza, Norbert und Irena Światłowska (Hg.): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller.* Wrocław: Neisse, 2008, 99–116.

Vanasten, Stéphanie: Fonty alias Theodor Fontane und Hoftaller alias Tallhover – zwei literarische Wiedergänger im Spiegel der Fiktion. Untersuchungen zu Günter Grass’ *Ein weites Feld*. In: *Germanistische Mitteilungen* 50, 1999, 41–60.

Veel, Kristin: Virtual Memory in Günter Grass’s *Im Krebsgang*. In: *German Life and Letters* 57, 2/2004, 206–218.

Vormweg, Heinrich: Eine phantastische Totale. Nachtrag zur „Butt“-Kritik. In: *Text + Kritik* 1/1a, 1978[5], 94–100.

Wagenbach, Klaus: Günter Graß. In: Nonnemann, Klaus (Hg.): *Schriftsteller der Gegenwart.* Olten: Walter, 1963, 110–116.

Walzel, Oskar: *Die wechselseitige Erhellung der Künste: ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriff*. Berlin: Reuter & Richard, 1917.
http://www.archive.org/details/wechselseitigeer00walz. Eingesehen am 03. 03. 2012.

Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Günter Grass: Wort und Bild – Tübinger Poetik-Vorlesung & Materialien*. Tübingen: Konkursbuch, 1999.

Weyer, Anselm: „Schlimme Lieder mit schlimmen Kehrreimen aus männlichen Kehlen“. Utopie und Ideologie des Gesangs im Werk von Günter Grass. In: Brandt, Marion; Marek Jarosewski und Mirosław Ossowski (Hg.): *Günter Grass. Literatur Kunst Politik.* Gdańsk: Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego, 2008, 265–273.

Weyer, Anselm: Der Ruhm als Untermieter. Die modernen Massenmedien und Günter Grass. In: Kesting, Hanjo (Hg.): *Die Medien und Günter Grass*. Köln: SH, 2008, 15–28.

Weyer, Anselm: *Günter Grass und die Musik.* Frankfurt/Main: Lang, 2007.

Widmann, Andreas Martin: *Kontrafaktische Geschichtsdarstellung. Untersuchungen an Romanen von Günter Grass, Thomas Pynchon, Thomas Brussig, Michael Kleeberg, Philip Roth und Christoph Ransmayr.* Heidelberg: Winter, 2009.

Winkler, Heinrich August: *Geschichte des Westens. Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*. München: Beck, 2009.

Wirth, Uwe: „… Habt ihr denn keine Mäuler mehr?“ Die Performanz des komischen Körpers in Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: Arend, Stefanie; Thomas Borgstedt, Nicola Kaminski und Dirk Niefanger. (Hg.): *Anthropologie und Medialität des Komischen im 17. Jahrhundert (1580–1730)*. Amsterdam: Rodopi, 2008, 171–187.

Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002, 9–60.

Wolf, Werner: Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: Lodato, Suzanne M.; Suzanne Aspden und Walter Bernhart (Hg.): *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi, 2002, 13–34.

Wolf, Werner: *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality.* Amsterdam: Rodopi, 1999.

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar und Vera Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, 23–104.

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation.* Gütersloh: Sigbert Mohn, 1963.

Zima, Peter V.: Ästhetik, Wissenschaft und die „wechselseitige Erhellung der Künste“. In: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, 1–28.

Zimmermann, Hans Dieter: Spielzeughändler Markus, Lehrer Zweifel und die Vogelscheuchen. In: Strauss, Herbert A. und Christhard Hoffmann (Hg.): *Juden und Judentum in der Literatur.* München: dtv, 1985, 295–306.

Zimmermann, Harro: Ein weites Feld. In: *Kindlers Literatur Lexikon. Band 6.* Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Metzler, 2009[3], 545–546.

STOCKHOLMER GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN

Veröffentlicht von der Universität Stockholm

Begründet von Gustav Korlén (Nr. 1–26), fortgesetzt von Birgit Stolt (Nr. 27–46), Helmut Müssener (Nr. 47–58), Synnöve Clason (Nr. 59–64), Elisabeth Wåghäll Nivre (65–).

1. Emil Weiss. *Tun: Machen. Bezeichnungen für die kausative und die periphrastische Funktion im Deutschen bis um 1400*. Stockholm, 1956. 272 S.
2. Els Oksaar. *Semantische Studien im Sinnbereich der Schnelligkeit. Plötzlich, schnell und ihre Synonymik im Deutsch der Gegenwart und des Früh-, Hoch- und Spätmittelalters*. Stockholm, 1958. 553 S.
3. Jacob Steiner. *Rilkes Duineser Elegien. Bern und München*, 1962. 375 S. (Nur im Austausch.)
4. Birgit Stolt. *Die Sprachmischung in Luthers Tischreden. Studien zum Problem der Zweisprachigkeit*. Stockholm, 1964. 314 S.
5. Agi Lindgren. *Ein Stockholmer mittelniederdeutsches Arzneibuch aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*. Stockholm, 1967. 249 S.
6. Birgit Stolt. *Studien zu Luthers Freiheitstraktat mit besonderer Rücksicht auf das Verhältnis der lateinischen und der deutschen Fassung zu einander und die Stilmittel der Rhetorik*. Stockholm, 1969. 152 S.
7. Walter A. Berendsohn. *Die künstlerische Entwicklung Heines im Buch der Lieder. Struktur- und Stilstudien*. Stockholm, 1970. 209 S.
8. Axel Mante. *Eine niederdeutsche Birgitta-Legende aus der Mitte des XV. Jahrhunderts*. Stockholm, 1971. CLXIX + 429 S.
9. Werner Koller. *Grundprobleme der Übersetzungstheorie. Unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle*. Bern und München, 1972. 198 S. (Nur im Austausch.)
10. Bo Ullman. *Die sozialkritische Thematik im Werk Georg Büchners und ihre Entfaltung im „Woyzeck". Mit einigen Bemerkungen zu der Oper Alban Bergs*. Stockholm, 1972. 186 S.
11. Gisela Berglund. *Deutsche Opposition gegen Hitler in Presse und Roman des Exils. Eine Darstellung und ein Vergleich mit der historischen Wirklichkeit*. Stockholm, 1972. 411 S.
12. Lars W. Freij. *‚Türlosigkeit'. Robert Musils „Törless" in Mikroanalysen mit Ausblicken auf andere Texte des Dichters*. Stockholm, 1972. X + 221 S.
13. Birgit Stolt. *Wortkampf. Frühneuhochdeutsche Beispiele zur rhetorischen Praxis*. Frankfurt, 1974. 136 S. (Nur im Austausch.)
14. Helmut Müssener. *Exil in Schweden. Politische und kulturelle Emigration nach 1933*. München, 1974. 604 S. (Nur im Austausch.)
15. Jürgen Happ. *Arnold Zweig. „Der Streit um den Sergeanten Grischa". Probleme des Aufbaus mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Grischagestalt*. Stockholm, 1974. 243 S.

16. *Germanistische Streifzüge. Festschrift für Gustav Korlén*. Herausgegeben von Gert Mellbourn, Helmut Müssener, Hans Rossipal, Birgit Stolt. Stockholm, 1974. 288 S.
17. Traugott Schiebe. *Über Präsuppositionen zusammengesetzer Sätze im Deutschen*. Stockholm, 1975. 95 S.
18. Göran Inghult. *Die semantische Struktur desubstantivischer Bildungen auf -mäßig. Eine synchronisch-diachronische Studie*. Stockholm, 1975. 206 S.19.
19. Synnöve Clason. *Die Welt erklären. Geschichte und Fiktion in Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“*. Stockholm, 1975. 188 S.
20. Birgit Stolt. *Hier bin ich! — Wo bist du? Heiratsanzeigen und ihr Echo, analysiert aus sprachlicher und stilistischer Sicht. Mit einer soziologischen Untersuchung von Jan Trost*. Kronberg, 1976. 154 S. (Nur im Austausch.)
21. Agi Lindgren. *Das Utrechter Arzneibuch*. Stockholm, 1977. 199 S.
22. Helny Alstermark. *Das Arzneibuch des Johan van Segen*. Stockholm, 1977. 174 S.
23. Göran Kristensson. *Angloamerikanische Einflüsse in DDR-zeitungstexten*. Stockholm, 1977. 365 S.
24. Agi Lindgren. *Die 'aquae medicinales' des mittelniederdeutschen Gothaer Arzneibuches*. Stockholm, 1979. 118 S.
25. Helmut Müssener (Hrsg.). *Nicht nur Strindberg. Kulturelle und literarische Beziehungen zwischen Schweden und Deutschland 1870-1933*. Stockholm, 1979. 392 S.
26. Gösta Björn. *Deutsche Literatur in den Deutschbüchern des schwedischen Gymnasiums 1905-1970*. Stockholm, 1979. 343 S.
27. Helmut Müssener/Gisela Frandsen. *Deutschsprachige Publikationen in schwedischer Übersetzung 1870-1933*. Stockholm, 1981. 431 S.
28. Helmut Müssener (Hrsg.). *Aspekte des Kulturaustausches zwischen Schweden und dem deutschsprachigen Mitteleuropa nach 1945*. Stockholm, 1981. 349 S.
29. Dagmar Neuendorff. *Studie zur Entwicklung der Herrscherdarstellung in der deutschsprachigen Literatur des 9.-12. Jahrhunderts*. Stockholm, 1982. 345 S.
30. Barbro Eberan. *Luther? Friedrich „Der Große“? Wagner? Nietzsche? ...? ...? Wer war an Hitler schuld? — Die Debatte um die Schuldfrage 1945-1949*. München, 1983. 281 S. (Nur im Austausch.)
31. Helmut Müssener. *Deutschsprachige Belletristik in schwedischer Übersetzung 1870-1979. Bibliographie und Kommentar*. Stockholm, 1985. 400 S.
32. Astrid Stedje (Hrsg.). *Die Brüder Grimm — Erbe und Rezeption. Stockholmer Symposium 1984*. Stockholm, 1985. 256 S.
33. Bo Andersson. *„Du Solst wissen es ist aus keinem stein gesogen“. Studien zu Jacob Böhmes Aurora oder Morgen Röte im auffgang*. Stockholm, 1986. VI und 272 S.
34. Lars-Eric Lundgren. *Frauengestalten im Frühwerk Heinrich Manns. Interpretationen im Werkzusammenhang*. Stockholm, 1986. 468 S.
35. Helmut Müssener (Hrsg.). *Anti-Kriegsliteratur zwischen den Kriegen (1919-1939) in Deutschland und Schweden*. Stockholm, 1987. 201 S.

36. Anneliese Stawström. *Studien zur Menschwerdungsthematik in Irmtraud Morgners Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura. Roman in dreizehn Büchern und sieben Intermezzos*. Stockholm, 1987. 192 S.
37. Ulla Grandell. *„Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen?"Männergestalten in deutschsprachiger Frauenliteratur 1973-1982*. Stockholm, 1987. 231 S.
38. Björn Hammarberg. *Studien zur Phonologie des Zweitsprachenerwerbs*. Stockholm, 1988. 219 S.
39. Synnöve Clason. *Der Andere Blick. Studien zur deutschsprachigen Literatur der 70er Jahre*. Stockholm, 1988. 263 S.
40. Axel Fritz. *„Die deutsche Muse und der schwedische Genius". Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater*. Stockholm, 1989. 387 S.
41. Bertil Madsen. *Auf der Suche nach einer Identität. Studien zu Hubert Fichtes Romantetralogie Das Waisenhaus, Die Palette, Detlevs Imitationen „Grünspan", Versuch über die Pubertät*. Stockholm, 1990. 352 S.
42. Birgit Stolt. *Textgestaltung — Textverständnis*. Stockholm, 1990. 217 S.
43. Per Landin. *Von Dort nach Hier. Zum Prozeß der Vermittlung und Aufnahme deutschsprachiger Belletristik in Schweden 1980-1988*. Stockholm, 1990. 337 S.
44. Claudia Sternberg. *Ein treuer Ketzer. Studien zu Manès Sperbers Romantrilogie „Wie eine Träne im Ozean". Stockholm, 1991. 389 S.*
45. Christine Frisch. *„Geniestreich", „Lehrstück", „Revolutionsgestammel". Zur Rezeption des Dramas "Marat/Sade" von Peter Weiss in der Literaturwissenschaft und auf den Bühnen der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik und Schweden*. Stockholm, 1992. 271 S.
46. Sybille Didon. *Kassandrarufe. Studien zu Vorkrieg und Krieg in Christa Wolfs Erzählungen „Kindheitsmuster" und „Kassandra"*. Stockholm, 1992. 282 S.
47. Synnöve Clason. *Der Faustroman „Trobadora Beatriz". Zur Goethe- Rezeption Irmtraud Morgners*. Stockholm, 1994. 120 S.
48. Helmut Diekmann. *„Erdbebenjahre": Von der Volksfrontpolitik bis zum finnisch-sowjetischen Winterkrieg. Aspekte der späten dreißiger Jahre im Spiegel der deutschen Exilpresse und Exilliteratur*. Stockholm, 1994. 324 S.
49. Uta Schuch. *„Die im Schatten stand." Zum Werk einer vergessenen Schriftstellerin: Louise von François*. Stockholm, 1994. 283 S.
50. Edelgard Biedermann. *Erzählen als Kriegskunst. "Die Waffen nieder!" von Bertha von Suttner. Studien zu Umfeld und Erzählstrukturen des Textes*. Stockholm, 1995. X und 356 S.
51. Margaritha Jacobaeus. *„Zum Lesen empfohlen". Lesarten zu Christine Brückners Poenichen-Trilogie. Eine rezeptionsästhetische Studie*. Stockholm, 1995. 255 S.
52. Elsa Isaksson Biehl. *„Norderneyer Protokolle". Beobachtungen zu einer niederdeutschen Mundart im Rückgang*. Stockholm, 1996. 405 S.
53. Ingrid Wikén Bonde. *Was hat uns dieser Gast wohl zu erzählen? oder: Die Jagd nach dem Nobelpreis. Zur Rezeption niederländischer Literatur in Schwe-*

den. (Mit einer Bibliographie der Übersetzungen 1830-1995). Stockholm, 1997. 397 S.

54. Frank-Michael Kirsch. *Stille aber ist Mangelware. Deutschland und die Deutschen in schwedischen Schulbüchern für das Fach Deutsch 1970-1995*. Stockholm, 1998. 308 S.
55. Werner von Stransky-Stranka-Greifenfels. *„ ... so ists Symmetrie und Schönheit gewesen ...“Zu Vorlagen und Struktur von Friedrich Schillers Schauspiel "Die Räuber"*. Stockholm, 1998. X+430 S.
56. Elisabeth Auer. *„Selbstmord begehen zu wollen ist wie ein Gedicht zu schreiben.” Eine psychoanalytische Studie zu Goethes Briefroman ”Die Leiden des jungen Werther.“* Stockholm, 1999. 274 S.
57. Liselotte Werge. *„Ich habe keinen Schrei für den Schmerz, kein Jauchzen für die Freude...“ Zur Metaphorik und Deutung des Dramas „Dantons Tod“ von Georg Büchner*. Stockholm, 2000. 299 S.
58. Ursula Naeve-Bucher. *Schönes Fräulein darf ich's wagen, Ihnen Arm und Geleite anzutragen? Zu Annäherung, Werbung, Versuchung und Verführung in der schwedischen und deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Stockholm, 2001. 319 S.
59. Katharina Strohkirch. *Zum Löwen geboren. Gender in Entwicklungsromanen aus verschiedenen Jahrhunderten: Parzival, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Ahnung und Gegenwart, Netzkarte, Der junge Mann*. Stockholm, 2002. 242 S.
60. Göran Inghult. *Neue Anglizismen im Deutschen und Schwedischen 1945-1989. Transferenz und Integration aus kontrastiver Sicht*. Stockholm, 2002. 218 S.
61. Janina Gesche. *Aus zweierlei Perspektiven… Zur Rezeption der Danziger Trilogie von Günter Grass in Polen und Schweden in den Jahren 1958-1990*. Stockholm, 2003. 312 S.
62. Charlotta Brylla. *Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik. Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften Athenäum und Phosphoros*. Stockholm, 2003. 267 S.
63. Ulrike Schnaas. *Das Phantastische als Erzählstrategie in vier zeitgenössischen Romanen*. Stockholm, 2004. 213 S.
64. Bettina Jobin. *Genus im Wandel. Studien zu Genus und Animatizität anhand von Personenbezeichnungen im heutigen Deutsch mit Kontrastierungen zum Schwedischen*. Stockholm, 2004. 273 S.
65. Pernilla Rosell Steuer. *...ein allzu weites Feld? Zu Übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans „Ein weites Feld“ von Günter Grass*. Stockholm, 2004. 414 S.
66. Gunhild Brembs. *Dialektelemente in deutscher und schwedischer Literatur und ihre Übersetzung: von Schelch zu eka, von ilsnedu zu bösartig*. Stockholm, 2004. 390 S.
67. Ragni Behrens. *... ihm war als spiegelte sich wunderbar sein Leben wie ein Traum noch einmal wieder. Zur Bedeutung des Vergleichs im Erzählwerk Eichendorffs*. Stockholm, 2005. 292 S.

68. Cornelia Metzler Widmark. *Totalität und Ganzes versus Ausschnitt und Detail. Normbewahrung und Normveränderung im deutschsprachigen romantheoretischen Diskurs der 60er Jahre*. Stockholm, 2005. 406 S.
69. Louise Forssell. *„Es ist nicht gut, so ganz allein zu sein…" Männlichkeiten und Geschlechterbeziehungen in Theodor Storms später Novellistik*. Stockholm, 2006. X+282 S.
70. Nina Johansson. *„… die grenzen der witwen wird er feste machen…" Konstruktionen von Weiblichkeit im lyrischen und didaktischen Werk der Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg (1510–1558)*. Stockholm, 2007. 224 S.
71. Susanne Tienken. *Alltagsgattungen und der Ort von Kultur. Sprachwissenschaftliche und kulturanalytische Studien an(hand von) Milchverpackungen in Deutschland und Schweden*. Stockholm, 2008. 235 S.
72. Rita Finkbeiner. *Idiomatische Sätze im Deutschen. Syntaktische, semantische und pragmatische Studien und Untersuchung zu ihrer Produktivität*. Stockholm, 2008. 294 S.
73. Johanna Salomonsson. *Verbale Interaktion mit missverstehen. Eine empirische Untersuchung zu deutschsprachigen Diskussionsforen*. Stockholm, 2011. 238 S.
74. Elisabeth Wåghäll Nivre, Brigitte Kaute, Bo Andersson, Barbro Landén und Dessislava Stoeva-Holm (Hg.). *Begegnungen. Das VIII. Nordisch-Baltische Germanistentreffen in Sigtuna vom 11. bis zum 13. 6.2009*. Stockholm, 2011. 584 S.
75. Corina Löwe. *Von Jungen Pionieren und Gangstern. Der Kinder- und Jugendkriminalroman in der DDR*. Stockholm, 2011. 330 S.
76. Beate Schirrmacher. *Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven*. Stockholm, 2012. 281 S.

Orders for single volumes should be addressed to any international book-seller or directly to the distributor:
Stockholm University Library
SE-10691 Stockholm, Sweden
Phone: +46 8 16 2800
Web page: www.sub.su.se
E-mail: acta@sub.su.se

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS
Corpus Troporum
Romanica Stockholmiensia
Stockholm Cinema Studies
Stockholm Economic Studies. Pamphlet Series
Stockholm Oriental Studies
Stockholm Slavic Studies
Stockholm Studies in Baltic Languages
Stockholm Studies in Classical Archaeology
Stockholm Studies in Comparative Religion
Stockholm Studies in Economic History
Stockholm Studies in Educational Psychology
Stockholm Studies in English
Stockholm Studies in Ethnology
Stockholm Studies in Film History
Stockholm Studies in History
Stockholm Studies in History of Art
tockholm Studies in History of Ideas
Stockholm Studies in History of Literature
Stockholm Studies in Human Geography
Stockholm Studies in Linguistics
Stockholm Studies in Modern Philology. N.S.
Stockholm Studies in Musicology
Stockholm Studies in Philosophy
Stockholm Studies in Psychology
Stockholm Studies in Russian Literature
Stockholm Studies in Scandinavian Philology. N.S.
Stockholm Studies in Social Anthropology, N.S.
Stockholm Studies in Sociology. N.S.
Stockholm Studies in Statistics
Stockholm Theatre Studies
Stockholm University Demography Unit - Dissertation Series
Stockholmer Germanistische Forschungen
Studia Fennica Stockholmiensia
Studia Graeca Stockholmiensia. Series Graeca
Studia Graeca Stockholmiensia. Series Neohellenica
Studia Juridica Stockholmiensia
Studia Latina Stockholmiensia
Studies in North-European Archaeology