

# Eigen-Sinn der Dinge und Eigensinn für die Dinge: eine kulturwissenschaftliche Betrachtung zur materialen Repräsentanz in Günter Grass' *Die Blechtrommel*

Liu Yi  
(Chongqing)

**Kurzzusammenfassung:** Günter Grass' Debütroman *Die Blechtrommel* ist durch Dinghaftigkeit gekennzeichnet. Er protokolliert nicht die Zeitgeschichte des Nationalismus, sondern erzählt aus der Perspektive eines umgepolten Säulenheiligen private Lebensgeschichten, die durch Dinge evoziert werden. Durch die Evokation der Eigen-Sinne der Dinge in der Handlung wird einerseits das Gegengedächtnis hervorgebracht, andererseits die ‚Wahrhaftigkeit‘ der erzählten Geschichten durch den unzuverlässigen Erzähler und seiner unzuverlässigen Perspektive destruiert. Wenn das Gegengedächtnis für den herrschenden Konsensus störend ist, als Widerstand gegen dominierende Diskurse, zielt die Fiktionalität der privaten Erinnerung auf den Widerstand gegen Idealismus und absolute Wahrheit. In diesem Sinne ist das Ziel der Ästhetik, auf der sein Debütroman *Die Blechtrommel* beruht, der Widerstand.

Als Günter Grass 1999 den Nobelpreis für Literatur erhielt, begründete die Jury ihre Entscheidung folgenderweise: „[he is the author] whose frolicsome black fables portray the forgotten face of history.“<sup>1</sup> Geschichte, und vor allem die Geschichte in der Nazi-Zeit, wird in den Prosawerken von Günter Grass immer wieder thematisiert. Die Vergangenheit nicht einfach zu schildern, sondern zu erzählen, ist die Aufgabe eines Schriftstellers, so das Verständnis von Günter Grass. Viele Kritiker wiesen darauf hin, dass Grass'sche Erfahrungen bei Zeichnungen und Bildhauerei im Zusammenhang mit seinen schriftstellerischen Arbeiten stehen, so auch Renate Gerstenberg:

Visuelle Begabung und eigenwillige sprachliche Phantasie sind die hervorragenden Merkmale des Erzählers Günter Grass, der als Zeichner, Bildhauer, Lyriker und Stückeschreiber begann, die Welt von den Dingen her zu erfassen.<sup>2</sup>

Dieser Zusammengang konstituiert die Grundlage von Günter Grass' Ästhetik, „die sehr wohl von sinnlichen Daten, von sehr haptischen Dingen aus-

---

<sup>1</sup> <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/summary/>, letzter Zugriff: 30.09.1999

<sup>2</sup> Renate Gerstenberg, Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Band 47. Heidelberg 1980, S. 9.

geht, aber dann doch einen komplizierten Darstellungsweg zu so etwas wie Wahrhaftigkeit nimmt.“<sup>3</sup>

Dinge wie Trommelstöcke, weite Röcke, Spielkarten, Aale u.a., also uns im Alltagsleben umgebende Gegenstände, haben in dem Roman *Die Blechtrommel* ein großes Gewicht. Oskar Matzerath, der Erzähler des Romans, ist Insasse in einer Heil- und Pflegeanstalt, wo er sich mithilfe der „Kunst des Zurücktrommelns“<sup>4</sup> an seine Familiengeschichte und sein vergangenes Leben bis zur Einlieferung in die Anstalt erinnert. Es ist kennzeichnend, dass Oskar Matzeraths Erinnerung an vergangene Gegebenheiten ohne Hilfe der Blechtrommel unmöglich gewesen wäre: „Hätte ich nicht meine Trommel, der bei geschicktem und geduldigem Gebrauch alles einfällt, [...] wäre ich ein armer Mensch ohne ausweisliche Großeltern.“ (BT, S. 23) Die Blechtrommel ist aus der Oskar-Perspektive auch keineswegs das objektiv existierende Ding, sondern erhält die Fähigkeit zum Handeln: „Jedenfalls sagt meine Trommel [...]“ (BT, S. 23) Es ist auffallend, dass der Roman mit einer großen Zahl an Dingen überschwemmt wird, die „handeln“ können, wie Schränke, die „zwingen“ (BT, S. 650) können, oder „schlaffördernde“ (BT, S. 203) Schwestertracht, während die Fähigkeit des Handelns ausschließlich den Menschen zur Verfügung steht, worauf Hartmut Böhme hingewiesen hat: „Handlung ist ein Humanprivileg.“<sup>5</sup> Zudem scheinen die Dinge nur aus der kindlich geprägten Perspektive von Oskar Matzerath eine Vitalität, eine Selbständigkeit wie im mythischen Animismus in sich zu tragen, was Georg Just folgendermaßen bestätigt hat: „[W]ährend die ‚Erwachsenen‘ die Dinge als ohnmächtige Gegenstände behandeln, [...] behalten die Dinge für Oskar ihre Selbständigkeit, die sich ausdrückt in ihrem hypostasierten Willen, der von Oskar verstanden wird.“<sup>6</sup> Dass die Dinge aus der eine besondere Aufmerksamkeit auf Dinge richtenden Oskar-Perspektive „beseelt“ zu sein scheinen, ist nicht überraschend, wenn die aus der Oskar-Perspektive ein Eigenleben besitzenden Dinge aus der psychologischen Perspektive erklärbar sind, so wie Heinz Werner auf die Personifizierung des Gegenständlichen in der menschlichen Entwicklung hingewiesen hat, die nachfolgend von Heubach untersucht worden ist. Beim Eintritt in den herrschenden Konsensus erfahren Kinder eine Spaltung, die Heubach so erklärt:

---

<sup>3</sup> Günter Grass / Zimmermann Harro, *Vom Abenteuer der Aufklärung*. Werkstattgespräche. Göttingen 2000, S. 33.

<sup>4</sup> Günter Grass, *Die Blechtrommel*. Göttingen 2007, S. 623. Zitate aus *Blechtrommel* sind im laufenden Text mit der Abkürzung „BT“ gefolgt von der Seitenzahl in Klammern kenntlich gemacht.

<sup>5</sup> Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg 2006, S. 73.

<sup>6</sup> Georg Just, *Darstellung und Appell in der „Blechtrommel“ von Günter Grass*, in: Beda Allemann (Hg.), *Literatur und Reflexion*. Band 10. Frankfurt a. M. 1972, S. 121.

Diese Spaltung war als ein Prozess beschrieben worden, in dem die komplexe Gegenständlichkeit der Dinge, die in ihren früheren Konzepten sowohl materiale Qualitäten des Gegenständlichen als auch Phantasien und Bedürfnisse des Subjekts umfaßte, aufgelöst und spezifisch partialisiert wird.<sup>7</sup>

Dem theoretischen Ansatz gemäß scheint das Gegenständliche oder das Ding bei Kindern „subjektiv objektiv“ zu sein, d.h. das Ding als Mittelobjekt spiegelt die Eigenwelt des Kinders wider, denn bei ihm ereignet sich die sekundäre Spaltung noch nicht, sondern das Gegenständliche ist in den Dingen eng mit dem Psychischen verflochten. Die „subjektiv objektiven“ Dinge bezeichnet Heubach als „materiale Repräsentanz“: „Wie das Kind die Dinge gemäß der Logik einer Eigenwelt funktionalisiert, gewinnt das Gegenständliche die Funktion einer anschaulichen, materialen Repräsentanz eben dieser Eigenwelt.“<sup>8</sup> In diesem Sinne bieten die „subjektiv objektiven“ Dinge dem Erzähler Oskar der fiktiven Autobiographie die Möglichkeit an, „mit ‚verstellter Stimme‘ von Eigenem zu sprechen.“<sup>9</sup>

Neuhaus hat einmal darauf hingewiesen, dass im Unterschied zu den Ideologen, die die Oberfläche von oben herab „verkürzt“ (BT, S. 56) sehen, Oskar die ganzen Nebensachen tiefer ansieht und die Kollektivschuld durch die Beteiligten dividiert und jedem sein „Gepäck“<sup>10</sup> zuteilt. Oskar ist ein „umgepolter Säulenheiliger“, dessen Perspektive eine „Froschperspektive“<sup>11</sup> ist, wie Grass feststellt: „Der überhöhte Standpunkt des Säulenheiligen war zu statisch. Erst die dreijährige Größe des Oskar Matzerath bot gleichzeitig Mobilität und Distanz. Wenn man will, ist Oskar Matzerath ein umgepolter Säulenheiliger.“<sup>12</sup> Der durch Mobilität gekennzeichnete umgepolte Säulenheilige, der in einer kleinen Stadt wohnt, hilft dabei, die Realität im Unterschied zu dem, was in der Geschichte protokolliert wird, widerzuspiegeln. Denn Oskar verfügt über die Fähigkeit, die verborgene „umgepolte“ Realität zu enthüllen. Dies ist die eigensinnige Erinnerung an die private Lebensge-

---

<sup>7</sup> Friedrich Wolfram Heubach, *Das bedingte Leben. Entwurf zu einer Theorie der psycho-logischen Gegenständlichkeit der Dinge. Ein Beitrag zur Psychologie des Alltags.* München 1996, S. 90.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>9</sup> Carsten Gansel, *Sprechen und (Ver)Schweigen: Kriegsdarstellung und Aufstörung bei Grass und Strittmatter*, in: Paul Michael Lützeler (Hg.), *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch.* Tübingen 2013, S. 267.

<sup>10</sup> Grass' terminus technicus für die in einem Leben angehäuften Schuld. Zitiert nach: Volker Neuhaus (Hg.), *Günter Grass - Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien.* Göttingen 2010, S. 27.

<sup>11</sup> Ute Liewerscheidt, *Günter Grass. Die Blechtrommel. Interpretation und didaktische Analyse.* Hollfeld 1984, S. 19.

<sup>12</sup> Daniela Hermes, *Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Band IX*, in: Volker Neuhaus (Hg.), *Günter Grass, Werkausgabe in zehn Bänden.* Darmstadt / Neuwied 1987, S. 627.

schichte, da die Erinnerungen unkontrollierbar sind: „Auf beiden Ebenen (kollektiver und individueller Erinnerung) erweisen sich die Objekte als ‚eigensinnige‘ Quelle der Erinnerung.“<sup>13</sup> Die Dinge sind in dem Erinnerungsroman *Die Blechtrommel* zweifellos die Quelle der eigensinnigen Erinnerung. Deswegen lässt sich feststellen, dass die Erinnerung an die vergangene private Lebensgeschichte aus der Oskar-Perspektive durch Dinge evoziert ist.

Die Erinnerung des Protagonisten beginnt mit dem weiten Rock der Großmutter sowie mit dem Streichholz des Großvaters, durch die die Geschichte der Großeltern evoziert wird. Die Großmutter Anna Bronski führt ein einfaches Leben, wenn „sie aber alle vier nach einem System [trägt], das die Reihenfolge der Röcke von Tag von Tag veränderte“ (BT, S. 13), bis der Alltagsstrott vom dem Großvater Joseph Koljaiczek, einem Brandstifter, unterbrochen wird. Was das Leben der Großmutter verändert, ist also der Auftritt des Großvaters, dessen private Geschichte durch das Streichholz evoziert und mit Verbrechen verbunden wird. Man kann in dem Fall sogar sagen: Alles entzündet sich am Streichholz. Ein Signal für das Verbrechen wird in der Stadt Danzig freigesetzt, als der Großvater in einem Sägewerk wegen eines von ihm aufreizend weißrot gestrichenen Zaunes vom Sägemeister verprügelt wird. Dies veranlasst ihn dazu, „in der folgenden [...] sternklaren Nacht die neuerbaute, weißgekälkte Sägemühle rotflammend zur Huldigung an ein zwar aufgeteiltes, doch gerade deshalb gemeintes Polen werden zu lassen“ (BT, S. 26). Am Streichholz, mit dem die Sägemühle und die Holzfelder in Brand gesetzt werden, evoziert sich ein Eigen-Sinn für das Nationalgefühl, denn das Streichholz kann als die materiale Repräsentanz für das Nationalgefühl Polens gesehen werden. Wenn die Brandstiftung des Großvaters in Wahrheit eine Suche nach dem geeinten Polen oder zumindest dessen Hervorrufung ist, so hört dieser schließlich unter dem weiten Rock der Großmutter damit auf. Der, „der nicht mehr von den Röcken lassen konnte“ (BT, S. 22), ist fortan als „ein guter und vom hitzigen Laster so kurerter Ehemann“ (BT, S. 27) in einer neuen Rolle zu finden.

Der Ursprung des Verbrechens verbirgt sich im Streichholz. Da aber das Verbrechen des Großvaters seinem Nationalgefühl für Polen entspringt, ist auch dieses in dem Ding des Streichholzes verankert. Nachdem der Großvater den Schutz unter dem weiten Rock der Großmutter, der die materiale Repräsentanz für das geeinte Polen ist, gefunden hat, gibt er das Streichholz auf. Aber das Potenzial des Verbrechens verschwindet nicht, sondern verbirgt sich darin. Das tatsächliche Verbrechen - Koljaiczeks Brandstiftung - geht in das ideologische Verbrechen der Tochter Agnes über und breitet sich vom ideologischen Verbrechen ausgehend weiter aus bis zum tatsächlichen Verbrechen, dem Massenmord. Deswegen hat Oskar Recht, wenn er schreibt,

---

<sup>13</sup> Hans Peter Hahn, *Der Eigensinn der Dinge – Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*. Berlin 2015, S. 52.

„niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt, vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken“ (BT, S. 12), da er sonst nicht feststellen kann, woher es kommt und wo der Ursprung des Verbrechens liegt.

Das Potenzial des Verbrechens, das an die nächste Generation und zwar an Agnes weitergegeben wird, äußert sich in Agnes Lebensgeschichte, die durch das Dreiecksverhältnis zwischen Agnes, Matzerath und Jan gezeichnet ist, was wiederum durch das Kartenspiel Skat evoziert wird. Jahnke und Lindemann bestätigen dies, indem sie schreiben: „[D]ie Dreierbeziehung zwischen Agnes, Matzerath und Jan Bronski [wird] auf ganz außergewöhnliche Weise ins Bild [ge]setzt: das Skatspiel.“<sup>14</sup> Das Skatspiel repräsentiert den spannungsreichen Frieden zwischen den drei Menschen, sodass es „ihre Zuflucht, ihr Hafen“ (BT, S. 66) wird, wenn das Leben sie in jener Zusammenstellung zu zweit verführen will. Ähnlich der Skatkarte „Herz Dame“ spielt auch die Mutter Agnes die entscheidende Rolle im Dreiecksverhältnis. Es lässt sich zudem schlussfolgern, dass die Skatkarte im Sinne materialer Repräsentanz die entscheidende und stabilisierende Rolle von Agnes im Dreiecksverhältnis herausstellt.

Aber mit dem Aufstieg der Nazis und der damit verbundenen Erschütterung der politischen Konstellation in Danzig, destabilisiert sich auch das Dreiecksverhältnis, d.h. der Fall der Skatkarte „Herz Dame“ scheint unvermeidlich. Entsprechend spielt Agnes nicht mehr die stabilisierende Rolle, sondern sie ist von anderen abhängig, oder präziser ausgedrückt: von der Ideologie. Ihre Abhängigkeit wird durch Hitlers Bild sowie Wagners Musik ausgedrückt. Im Jahre 1934 tritt Matzerath in die Partei ein und das Bild vom „blickendem Hitler“ wird über das Piano gehängt, was zeigt, dass Nazis auch in die einfache, kleinbürgerliche Familie Einzug gefunden haben. Unter diesen Umständen setzt sie im Spiel auf Matzerath, allerdings ohne ihren Einsatz zu verdoppeln, was von den beiden Bildern - von Hitler und von Beethoven - repräsentiert wird. Als Agnes darauf besteht, dass Beethoven über die Chaiselongue oder übers Büfett zu hängen kommt, führt dies zu folgender Konstellation: „Hitler und das Genie hingen sich gegenüber, blickten sich an, durchschauten sich und konnten dennoch aneinander nicht froh werden“ (BT, S. 146). In den Bildern verbergen sich zwei Arten von Ideologien, worauf Jahnke und Lindemann bereits hingewiesen haben: Die „gesichts- und prinzipienlose Klasse [schwankt] [...] haltlos zwischen den in ihren Bildern präsentierten Ideologien.“<sup>15</sup> Die Manipulation der Ideologien im Bild wird durch die Kraft des Blicks erreicht. Der Blick ist herrisch

---

<sup>14</sup> Walter Jahnke / Klaus Lindemann, Günter Grass: Die Blechtrommel. Acht Kapitel zur Erschließung des Romans. Paderborn / München / Wien / Zürich 1993, S. 79.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 35.

und subversiv, wenn die „Vision“<sup>16</sup> etymologisch einerseits auf „vigilant, masterful, spiritual“<sup>17</sup> und andererseits „subversive, random, disorderly“<sup>18</sup> zurückgeht. In diesem Sinn steht das Bild des erblickenden Hitlers für die Autorität der Nazis. Jedoch wird diese Autorität in der Konfrontation mit jener des Musikgenies stark geschwächt. Außer dem Bildlichen drückt das Musikalische - Wagners Musik<sup>19</sup> - die Zuwendung zum Nationalismus aus. Seit 1933 wird Agnes „Sommer für Sommer Wagnermusik der Natur anvertraut“ (BT, S. 138) und „[atmete] wagnerisch ein- und aus“ (BT, S. 141). Unter den bildlichen sowie auch musikalischen Einflüsse, die als räumliche und zeitliche Einflüsse verstanden werden, spielt Agnes ihren Einsatz dennoch bei Matzerath und sieht Jan „maßvoll gelegentlich“ (BT, S. 145) an. Sie bleibt noch im Dreiecksverhältnis, jedoch wird sie fromm: „Der Umgang mit Jan Bronski, das gestohlene Collier, die süße Mühsal eines ehebrecherischen Frauenlebens machten sie fromm und lüstern nach Sakramenten.“ (BT, S. 172) Ihre Frömmigkeit zeigt schon eine Hinwendung auf, weg von der körperlichen sexuellen Abhängigkeit hinzu einer geistlichen Abhängigkeit.

Vor dem Auftritt des Nazis fühlt sich Agnes keinesfalls schuldig und glücklich in dem gleichzeitigen Dreiecksverhältnis. Im Vergleich dazu kann man behaupten, dass gerade diese Destabilisierung der Beziehung Agnes fromm werden lässt. Denn die aufkommende Macht der Nazis zwingt sie zur Erkenntnis, dass sie der Umgang mit dem Polen Jan Bronski mitschuldig macht. Das Schuldgefühl von Agnes, die zuvor noch für beide Männer offen ist, kommt aus dem „Verrat“ in doppeltem Sinne. Sie verrät einerseits ihren Ehemann Matzerath und andererseits den Nazi. Denn nur wenn man für jemanden oder etwas steht, gleichzeitig aber auch einen Umgang mit dessen Feind pflegt, fühlt man sich schuldig. Man beobachtet in der Tat, dass die Schuld von Agnes gerade im Umgang mit Jan begründet liegt und deren Wurzel keineswegs im Seitensprung, sondern vor allem in der ideologischen Abhängigkeit zu finden ist. Dabei macht sie der Umgang mit Jan Bronski auch lüstern, was zur Ich-Spaltung und letztlich zum Tod führt. Als Agnes aufgrund ihrer gespaltenen Persönlichkeit an Karfreitag neben dem Friedhof Saspe lächelnd „lebensmüde Betrachtungen“ (BT, S. 188) äußert: „den kleinen unbenutzten Gottesacker, [...] nannte sie hübsch, romantisch und be-

---

<sup>16</sup> Das Wort „Vision“ ist entstanden aus lat. „visio“ (Genitiv „visionis“) und bedeutet „das Sehen“, „Anblick“ oder auch „Erscheinung“ - siehe dazu den entsprechenden Eintrag im Duden.

<sup>17</sup> Norman Bryson, *Vision and Painting, the image of the gaze*. London 1996, S. 93.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Der Nationalsozialismus stilisierte Wagner zum deutschen Komponisten schlechthin, für Adolf Hitler war er die „größte Prophetengestalt, die das deutsche Volk besessen“, woran die enge Verbindung zwischen Wagner und dem Nationalismus zu erkennen ist. Im Vergleich zu Wagner, der als ein Leitbild der Nazis gesehen wird, erlangt Beethoven eine Stellung, in der die nationalsozialistische Autorität geschwächt wird. Zitiert nach: Joachim Fest, *Hitler. Eine Biographie*. Hamburg 2007, S. 96.

zaubernd“ (BT, S. 188), fällt ihr bereits der Tod als eine Alternative dafür ein, ihre Schuld sowie das Verbrechen zu beenden. Sie ist des frommen und lüsternten Lebens überdrüssig. Matzerath und Jan zerren beide an ihr, bis sich das Dreiecksverhältnis mit ihrem Tod auflöst. Dementsprechend ist die politische Konstellation in Danzig voller Spannungen, sodass die beiden Männer sich von nun an zueinander distanziert verhalten und Jan Bronski immer seltener bei Matzerath zu Hause erscheint.

Nach der Romanhandlung stirbt Agnes an der Gelbsucht und einer Fischvergiftung, da sie zwei Wochen nach Ostern, „von rätselhaftem Willen besessen“ (BT, S. 205) ist, Fisch zu verschlingen, sodass sie sich tagsüber mehrmals erbricht. Das Erbrechen führen die Erwachsenen auf eine Schwangerschaft oder auf den Pferdekopf zurück. Agnes beobachtet an Karfreitag, dass dieser Pferdekopf dazu benutzt wird, um Aale zu fangen, und alle lebenden Aale aus dem toten Pferdekopf springen. Dies alles eckelt sie zutiefst. So fragt Matzerath: „Bist v’leicht schwanger oder was is?“ (BT, S. 205). Der Arzt stellt auch fest, „daß Mama sich im dritten Schwangerschaftsmonat befand“ (BT, S. 207). Zudem deutet Matzerath auf das Verhalten des Fischessens als Mord an dem drei Monate alten Embryo und versteht diesen aufgrund des Pferdekopfes als Selbstmord. Aber Oskar stellt fest:

[D]aß Mama weder die Mole noch den Pferdekopf vergessen hatte [...]. Ihre Organe erinnerten sich schmerzhaft überdeutlich an den Karfreitagsspaziergang und ließen [...], meine Mama, die mit ihren Organen einer Meinung war, sterben. (BT, S. 207)

Das bedeutet, dass ihre Organe versagten. Agnes stirbt folglich nicht infolge des Pferdekopfes, sondern aufgrund des Dreiecksverhältnisses, was Oskar deutlich erkennt: „War es Oskar [...] nicht vorgekommen, als suche sie schon seit Jahren angestrengt nach einer Möglichkeit, das Dreiecksverhältnis dergestalt aufzulösen“ (BT, S. 207). Man kann auch sagen, dass sich Agnes schon vorher nach dem Tod sehnt und das mit Aal gefüllte Pferd für sie eine Möglichkeit darstellt, das Dreiecksverhältnis dergestalt zu beenden. Es stimmt, dass es einen engen Zusammenhang zwischen dem Pferd und dem Tod Agnes’ gibt. Deren Verbindung ist der Ekel, denn wegen des Pferdekopfes will Agnes sich erbrechen und der Ekel, den das Erbrechen auslöst, führt zum Tod. Anders als ihr Erbrechen in Hinblick auf die Sexualität zu diskutieren, z. B. die „Parallelisierung des Pferdekopfes und dem Kopf der Mutter“<sup>20</sup> oder die Aale als männliches Sexuelsymbol, ist eher vom Ekel vor dem Gaul und dem Aal auszugehen. Dabei müssen zwei Arten von Ekel un-

---

<sup>20</sup> Tanja Rudtke, Alltagsessen, Einverleibung und Ausscheidung: Günter Grass: Die Blechtrommel, Der Butt, Das Treffen in Telgte, in: ders. (Hg.), Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur. Bielefeld 2013, S. 204.

terschieden werden: Jener, der normalerweise auf Grenzüberschreitungen des Körpers bezogen ist und jener, der sich als moralischer Ekel auf den Überdross bezieht. Kolnai verweist auf diesen Ekel vor Überdross, der sich anlässlich der lustvollen Dinge einstellt. Christoph Demmerling und Hilge Landweer ergänzen dazu: „Im Kontext des von Kolnai moralisch genannten Ekels ist der Ekel vor dem Lebendigen und Vitalen ebenfalls Thema.“<sup>21</sup> Der Ekel vor dem Pferd stellt eine Grenzüberschreitung des Körpers dar, als die Mutter Agnes sich davor ekelte, dass kleine hellgrüne Aale unter der Hilfe des Stauers aus dem Gaul geschleudert werden. Das alles ekelt Agnes dermaßen an, dass das ganze Frühstück die Grenze ihres Körpers überschreitet. Daraufhin gerät es zum Mittel, um den moralischen Ekel bzw. den Ekel vor Überdross zu mindern. Da sich die Interdependenz zwischen den Aalen und dem Ekel an Karfreitag entwickelt, werden Aale und sogar alle Arten von Fisch zur materialen Repräsentanz des Ekels und zur Grenzüberschreitung des Körpers von Innen nach Außen. Als Agnes des Dreiecksverhältnisses überdrüssig ist, überträgt der Fisch den Überdross von Innen nach Außen und bringt zugleich eine Vitalität mit sich, auf die bereits Walter Jahnke und Klaus Lindemann hingewiesen haben: „So erliegt Agnes Matzerath [...] dem sexuellen Überdruß.“<sup>22</sup>

Durch die privaten Lebensgeschichten wird die Geschichte der Schuld dargestellt, die nie zu einem bestimmten Zeitpunkt - im 2. Weltkrieg - entsteht, sondern durch Generationen überliefert wird. Bemerkenswert ist, dass die konkrete private Lebensgeschichte gerade durch Dinge evoziert wird. Dinge als Objekte der Erinnerungen erfahren im Modell des Eigensinns der Dinge einen Prozess der Evokation oder der Wieder-Einrahmung. Dinge tragen demnach keine Bedeutungen in sich, sondern fördern diese zutage, sie evozieren Bedeutungen vermittels der Interaktion: „Was immer ein Betrachter in einem Ding zu erkennen glaubt, liegt nicht in diesem Objekt ‚verborgen‘, sondern es entsteht im Moment der Interaktion.“<sup>23</sup> Deswegen erweisen sich die Objekte als „eigensinnige“ Quellen der Erinnerung, denn die durch sie evozierten Inhalte sind unsicher. Dinge als eigensinnige Quelle bieten Günter Grass die Möglichkeit, eine Weltgeschichte zu konstruieren, die sich als Widerstand gegen herrschende Diskurse oder einfach als Gegen-gedächtnis darstellt.

Grass' „Erzählen von den Dingen her“<sup>24</sup> sieht Richter als grundlegendes Erzähl- und Darstellungsverfahren der Danziger Trilogie an und vertritt folgende These:

---

<sup>21</sup> Christoph Demmerling / Hilge Landweer, Ekel, in: dies. (Hg.), Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn. Stuttgart 2007, S. 99.

<sup>22</sup> Walter Jahnke / Klaus Lindemann, a. a. O., S. 24.

<sup>23</sup> Hans Peter Hahn, a. a. O., S. 53.

<sup>24</sup> Nathalie Kónya-Jobs, Räume in Günter Grass' Prosa. Bielefeld 2016, S. 386.



Eine kaleidoskopartig zerschlagene Welt bietet [...] die Möglichkeit, die einzelnen Komponenten der Welt aus ihrem ideologischen Zusammenhang zu lösen, um sie unvoreingenommen oder in der Verfremdung zu sehen, um sie gleichsam empirisch auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu untersuchen.<sup>25</sup>

Die zerschlagenen Wirklichkeiten folgen jedoch nach Just' Auffassung einem eigensinnigen „ästhetischen Eigensinn“ von Günter Grass:

Die objektive Situation bleibt dauernd präsent, wird aber dadurch verfremdet, daß sie nicht gemäß der ihr eigenen (objektiven = der Erwartung des Lesers entsprechenden) Kausalität dargestellt wird, sondern zerstückelt und neugeordnet wird gemäß der subjektiven Kausalität von Oskars Motiven.<sup>26</sup>

Der Begriff „ästhetischer Eigensinn“ wird von Miller wie folgt erklärt:

The reformulation of Eigensinn as a specifically literary-aesthetic concept concerns its passage from a trop of social theory signifying the behavior of protesting characters [...] to its status as a narrative form designating the ways texts behave.<sup>27</sup>

Dem ist zu entnehmen, dass der Begriff „ästhetischer Eigensinn“ in der Literaturwissenschaft der soziologischen Forschung zur Eigenschaft des Widerstandes entstammt. Die Soziologen Negt und Kluge weisen darauf hin: „Eigensinn, je für sich, haben aber alle verschiedenen Regulationen, miteinander oder gegeneinander“.<sup>28</sup> Dies bedeutet, dass sich etwas, das zu einem höheren Zusammenhang gehört, auch als ein eigener Zusammenhang erweist und dass sich daher dem Zugriff der Fremdregulierung entzieht und stattdessen den Gesetzen der Selbstregulierung gehorcht. Daraus entsteht der Eigensinn, der für bestimmte Formen von Widerständigkeit steht. Negt und Kluge betonen: „Selbstregulierung ist [...] im wesentlichen Störung.“<sup>29</sup> Das heißt, Eigensinn ist nicht vorhanden, sondern entsteht aus der Störung, aus der Kritik an Kommandogewalt. Demzufolge interessiert sich die Literaturwissenschaft für die narrative Form der Texte, für die Frage, *wie* diese den Widerstand darstellen.

---

<sup>25</sup> Frank Richter, Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass. Bonn 1977, S. 51.

<sup>26</sup> Georg Just, a. a. O., S. 171

<sup>27</sup> Matthew D. Miller, Eigensinn in Transit. Reexamining a Concept for the Twenty-First Century, in: Glass Shard (Hg.), Echoes of a Message in a Bottle. Alexander Kluge-Jahrbuch, Band 2. Göttingen 2015, S. 98.

<sup>28</sup> Oskar Negt / Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a. M. 1981, S. 56.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 55.

Es ist klar, dass ästhetischer Eigensinn als ein literarisch eigensinniges Spiel, das mit Reibungen, Störungen und Irritationen überschwemmt wird, im Unterschied zum Verfremdungsverfahren einen widerständigen und kritischen Impetus besitzt. Zudem bedeutet Eigensinn für Negt und Kluge auch Eigentum an den Sinnen und die Fähigkeit zu einer eigenen Wahrnehmung der Dinge: „Eigensinn ist keine natürliche Eigenschaft, sondern entsteht aus bitterer Not; er ist der auf einen Punkt zusammengezogene Protest gegen Enteignung.“<sup>30</sup> Deshalb kann man behaupten, dass sich der Eigensinn in den enteigneten Sinnen begründet, „dann lebt er auch unter der Erde fort, als kollektive Erinnerung.“<sup>31</sup> In diesem Sinn ist Eigensinn das, was hartnäckig fortwirkt, nicht sterblich, und als Potential des Protests und Widerstands wirkt. Dieses eigensinnige Kollektivgedächtnis kann als Gegengedächtnis von Michel Foucault verstanden werden, wenn er dazu schreibt: „The new history [...] has to disinter something that has been hidden, [...] hidden not only because it has been neglected, but because it has been carefully, deliberately, and wickedly misrepresented.“<sup>32</sup> Ein solch kritisch-subversives Gegengedächtnis strebt danach, das offizielle Gedächtnis einer Gesellschaft zu delegitimieren. Die Bemühungen um Delegitimierung des offiziellen Gedächtnisses findet man im Medium der Literatur, die als spielerisches Werkzeug eigensinnigen Erinnerens gehalten wird.

Das Gegengedächtnis, das in der *Blechtrommel* hervorgerufen wird, ist nichts anders als eine literarische „Gedächtniserzeugung“<sup>33</sup> in Anlehnung an Astrid Erll. Erll arbeitet mit Paul Ricoeurs modellhaftem „Kreis der Mimesis“ den Zusammenhang von kollektivem Gedächtnis, Literatur und deren Wirkung in der Erinnerungskultur heraus. In diesem Modell werden drei Darstellungsstufen aufgestellt, nämlich „[der] Bezug [des Textes] zur vorgängigen außertextuellen Welt (Mimesis I), d[ie] textuelle Konfiguration zu einem fiktionalen Gebilde (Mimesis II) und d[ie] Refiguration durch den Leser (Mimesis III)“<sup>34</sup>. Ricoeur zufolge ist Mimesis III der „Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers.“<sup>35</sup> Durch den Prozess Mimesis III wird eine „ikonische Bereicherung“<sup>36</sup> aktualisiert, die von Erll als „Wirkungspotential“<sup>37</sup> bezeichnet wird. In diesem Sinn ist die Erzeugung der fiktionalen Gedächtnisnarrative in der *Blechtrommel* eine iko-

---

<sup>30</sup> Ebenda, S. 766.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 767.

<sup>32</sup> Michel Foucault, *Society must be defended. Lectures at the Collège de France, 1975-76*. New York, S. 72.

<sup>33</sup> Astrid Erll, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart 2017, S. 173.

<sup>34</sup> Ebenda.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 176.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 175.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 177.

nische Bereicherung, unter der hier auch Störungen verstanden werden. Denn in den ästhetischen Experimentalräumen der Störung ereignet sich etwas Unerwartetes, ganz im Sinne Luhmanns:

Was Kunst erstrebt, könnte man [...] als Reaktivierung ausgeschalteter Möglichkeiten bezeichnen. Ihre Funktion ist es, Welt in der Welt erscheinen zu lassen, die Einheit der Einheit darzustellen, sei es verbessert, sei es (wie heute vorzugsweise) verschlimmert.<sup>38</sup>

Das durch störende Dinge hervorgerufene Gegengedächtnis in der *Blech-trommel* ist zweifach störend: Einerseits für die dominierenden Diskurse und andererseits für die Leser. Wie oben bereits ausgeführt, ist das Gegengedächtnis für dominierende Diskurse störend. Davon ausgehend wird in diesem Beitrag anschließend der Frage nachgegangen, wie das durch Dinge evozierte Gegengedächtnis die Leser stört und was dies auf sich hat.

In gleicher Weise, in der Grass durch das „Erzählen von den Dingen her“<sup>39</sup> die Wahrhaftigkeit oder die „wahre“ Wirklichkeit konstruiert, destruiert er die Wahrhaftigkeit auch wieder mittels der Blechtrommel: „Nicht Oskar, sondern die Trommel erzählt, als Verkörperung des auktorialen, allwissenden Erzählers.“<sup>40</sup> Justs Interpretation der Trommel als derartige Verkörperung deutet schon auf die Fiktionalität des Romans hin. Die Fiktionalität der Erzählung wird auch durch das Knotengebilde vom Pfleger Bruno Münsterberg bereits am Anfang des Romans ausgedrückt, den Oskar als Held sieht: „Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch.“ (BT, S. 12) In diesem Sinn ist der Pfleger Oskars Doppelgänger. Einerseits verfügen die beiden „Helden“ über die gleiche Fähigkeit, nämlich des Verknüpfens zu symbolischen Knoten. Oskar knotet Geschichten aus Worten und der Pfleger knotet Binden zu Figuren. Andererseits sind die beiden die „Verbreiter der Ideologie“. Von der Form her funktioniert das Knoten wie der Nationalismus: Man fasst Stoffe zusammen und verknüpft sie zu Gebilden, die nicht mehr zu zerreißen sind, genau sowie die Ideologie, die Menschen zu einer ganzen Masse zusammenknotet, damit diese nicht mehr auseinandergerissen werden kann. Der „vor dem Guckloch“ stehende Oskar knotet eine Ideologie, die wieder durch den „hinter dem Guckloch“ stehenden Pfleger vergegenständlicht wird. Dadurch wird aufgezeigt, wie man ein ideologisches Gebilde aufbauen kann.

Zudem deutet der spezifische Raum der Pflgeanstalt, in die Oskar nach der Verhaftung eingeliefert wird, die Funktionalität der Geschichte an, wenn man bedenkt, dass Nervenheilanstalten von Micheal Foucault als Abwei-

---

<sup>38</sup> Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1997, S. 352f.

<sup>39</sup> Nathalie Kónya-Jobs, a. a. O., S. 386.

<sup>40</sup> Georg Just, a. a. O., S. 145.

chungsheterotopien verstanden werden. Sie spiegeln Oscars körperliche oder geistige Devianz wider. Doch „diese Information lässt Zweifel an seiner Redlichkeit als Vermittlungsinstanz der *histoire* aufkommen und seine Erzählweise trägt dazu bei, dass er als unzuverlässiger Erzähler erscheint.“<sup>41</sup>, wie Kónya-Jobs feststellt. Die unzuverlässige Erzählweise könnte so verstanden werden, dass Oskar sich mehrmals widerspricht, so dass die Realität der Geschichte dekonstruiert wird, beispielsweise so: „Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, [...]. Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen, daß [...]“ (BT, S. 318). Auch der Einleitungssatz des Romans ist ein passendes Beispiel „Zugegeben: ich bin Insasse [...]“ (BT, S. 9). Damit stellt Oskar sein Erzählen bereits infrage. Dass Oskar in seiner fiktiven Autobiographie ‚fact‘ und ‚fiction‘ mischt, hat auch Eberhard Mannack erkannt. Er verweist darauf, dass Oskar einerseits seinem Pfleger die Begebenheiten „vorgelogen“ (BT, S. 9) haben will und sich andererseits auf sein „hoffentlich genaues Erinnerungsvermögen“ (BT, S. 11) beruft.

Wenn sich der einzige Erzähler Oskar als fragwürdig erweist, dann ist die Erinnerung fiktiv, also ein Spiel der Erinnerung, was die Störung der Leser auslöst. Durch den unzuverlässigen Erzähler destruiert Günter Grass die Wahrhaftigkeit der Erinnerung. So befindet denn auch Frank Richter: „Der fiktive Erzähler erscheint unverhüllt als das, was er wirklich ist: ein Werkzeug des Autors, das nicht auf psychologische Wahrhaftigkeit hin entworfen ist, sondern auf Funktionalität.“<sup>42</sup> Damit lässt sich behaupten, dass Oskar seine Autobiographie nicht selbst schreibt, sondern einen sich an zukünftige Leser wendenden „Roman“ (BT, S. 12), „der traditionell Selbsterlebtes und -beobachtetes, historisch Beglaubigtes und frei Erfundenes zu der ‚Wahrheit‘ mischt, wie sie eben der ‚fiction‘ zu eigen ist.“<sup>43</sup>

Die Vermischung von Fiktion und Realität ist die typische Gestaltungsmethode der Grass'schen Prosawerke.<sup>44</sup> Wenn sich eine Vermischung von Fiktion und Tatsache prinzipiell interpretationsfeindlich verhält, veranlaßt diese die Leserschaft, das Dargestellte und Darstellende zu reflektieren. Ein solches Spiel ist im wesentlichen „Ironie der Ironie,“<sup>45</sup> nämlich die romantische Ironie, „die als Prozess unabschließbarer Reflexion von Darge-

---

<sup>41</sup> Nathalie Kónya-Jobs, a. a. O., S. 338.

<sup>42</sup> Frank Richter, a. a. O., S. 14.

<sup>43</sup> Volker Neuhaus, a. a. O., S. 17.

<sup>44</sup> Vgl. Feng Yalin, Phantasie und Tastsinn. Über das Wirklichkeitsverständnis von Günter Grass, in: Zhang Yushu / Horst Thomé (Hg.), Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur. Band 5. Würzburg 2004, S. 185.

<sup>45</sup> Eckhard Schumacher, Frühromantik und Gegenwartsliteratur Progressive Universalpoesie um 2000, in: Helmut Hühn / Joachim Schiedermaier (Hg.), Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung. Berlin, Boston 2015, S. 285.

stelltem und Darstellendem konfiguriert ist.“<sup>46</sup> Genauer: Mit *Die Blechtrommel* konstruiert Grass einerseits eine private Erinnerung als das Gegengedächtnis in der Weise der bedingten rhetorischen Ironie. Andererseits steigert sich das Potenzial der kritischen Reflexion infolge der spielerischen Konstruktion der Erinnerung, die nichts anderes als den ästhetischen Eigensinn von Günter Grass ausmacht. Dieser Eigensinn kann wiederum als Störung oder Widerstand verstanden werden, deren Ziel das experimentelle Bohren im diskursiven Untergrund der Wirklichkeit ist.

In Experimentalräumen der Störung – ähnlich der epistemologischen Situation des Labors<sup>47</sup> – wird die Provokation der versteckten Welt aufgedeckt. Nach Grass liegt darin überhaupt die Funktion der Literatur: „Ich möchte auf sinnliche Weise aufklären und sehe es als eine meiner großen Aufgaben an, keine Bestätigungsliteratur zu schreiben.“<sup>48</sup> In diesem Sinne richtet sich eine schöpferische Störung an den zukünftigen Leser. Dabei geht es nicht darum, was für wahr gehalten wird, sondern um eine Ästhetik, „die über [das] bisherige der Lustspiele als Lust am Spiel hinausführt.“<sup>49</sup>

Insgesamt wird eine andere Erinnerung im Roman *Die Blechtrommel* von Günter Grass aus Oskars Perspektive, sprich der eines Kindes, durch die Wieder-Einrahmung der Dinge evoziert, die sowohl für die „datierte Geschichte“ als auch für die Leser störend ist. In den Störungen verbirgt sich der ästhetische Eigensinn von Günter Grass, dessen Wesen der Widerstand ist. Somit lässt sich resümieren, dass der Widerstand der Kern der Grass'schen Ästhetik ist.

---

<sup>46</sup> Ebenda.

<sup>47</sup> Lars Koch / Tobias Nanz, Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten, in: Stephan Habscheid (Hg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173: Krisen, Katastrophen, Störungen*. Stuttgart 2014, S. 97.

<sup>48</sup> Klaus Stallbaum (Hg.), *Gespräche mit Günter Grass, Band X*, in: Volker Neuhaus (Hg.), *Günter Grass, Werkausgabe in zehn Bänden*. Darmstadt / Neuwied 1987, S. 172. Dazu auch Sabine Moser, *Günter Grass. Romane und Erzählungen*. Berlin 2000, S.14

<sup>49</sup> Volker Neuhaus, *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München 1997, S. 73.