

Hannelore Furch

Der Erzählerdiskurs in *Unkenrufe*
und
Im Krebsgang von Günter Grass

Inauguraldissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln

Institut für Deutsche Sprache und Literatur
der Universität zu Köln

Köln 2013

Vorwort

Die folgende Arbeit wurde im Wintersemester 2012/13 von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln als Dissertation angenommen. Es ist mir ein Bedürfnis, in diesem Zusammenhang meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Volker Neuhaus, herzlich zu danken. Er ermöglichte mein Dissertationsvorhaben und gab mir die Chance, es erfolgreich zu beenden.

Ich danke ebenfalls Herrn Prof. Dr. Dr. Walter Pape für seine große Unterstützung und die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu erstellen. Herr Dr. Hartmut Kircher half mir bei der Vorbereitung zur Disputation, Frau Anna-Maria Gottschalk vom Dekanat stand mir in ihrer engagierten und freundlichen Art bei den formalen Abläufen zur Seite, auch diesen beiden danke ich herzlich.

Von großer Bedeutung waren für mich die ständigen Ermutigungen meines Mannes Benjamin und meiner Kinder Stephanie und Carsten, die letztendlich die Fertigstellung meiner Dissertation bewirkten. Ihnen fühle ich mich in besonderer Weise verbunden.

Inhaltsverzeichnis

Teil 1: *Einleitung*

I.a Die verwandten Erzählhaltungen in <i>Unkenrufe</i> und <i>Im Krebsgang</i>	7
I.b Der fiktive Erzähler und sein Diskurs als Betrachtungsweise	8
I.b.a Inhaltliche Schwerpunkte der neueren Untersuchungen zu <i>Im Krebsgang</i> und <i>Unkenrufe</i>	14
II. Der Archiverzähler-Diskurs in <i>Unkenrufe</i> und <i>Im Krebsgang</i>	16
III. Die Untersuchungsgebiete	21
III.a Kommunikationsmerkmale	21
III.b Die Erzählsituation	24
III.c Der emotionale Erzähler	27
III.d Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell	29
III.e Die erzählte Welt als Plot und Story	32
III.f Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten	35
IV. Zuschnitt der Teile 2 und 3 meiner Arbeit	38

Teil 2: *Unkenrufe*

I. Kommunikationsmerkmale und homodiegetischer Status des Erzählers

I.a Die Funktion des Wechsels der Erzählweisen	40
I.b Art und Funktion der Gegenwartsrede zwischen Haupt- und Vorzeithandlung	42
I.c Die diegetischen Ebenen des Quellenstudiums	45
I.d Der homodiegetische Status des Erzählers	47
I.d.a Die Beziehungsgeschichte zwischen Erzähler und erzählter Welt in ihrer Funktionsgleichheit mit Rahmenhandlungen	47
I.d.b Der Einfluss von Beziehungsgeschichte und Nachhandlung auf die Typenkreis-Position nach Franz K. Stanzel	49

II. Der emotionale Erzähler

II.a Der Erzähler in emotionaler Nähe zum Protagonistenpaar der Haupthandlung	52
II.a.a Die Kommunikationsphrase "Unser Paar"	52
II.a.b Die Sympathie des Erzählers für Alexandra Piątkowska	54
II.a.c Der diskursive Beistand für das Protagonistenpaar	55
II.a.d Die Korrelation der Nähe des Erzählers zum Protagonistenpaar und seiner Distanz zu dessen Gegenspielern	56
II.b Der Erzähler in seinem heterogenen Verhältnis zu Alexander Reschke	59
II.b.a Der Erzähler in Distanz zu Alexander Reschke als Protagonisten der Haupthandlung	59
II.b.b Der Erzähler in emotionaler Annäherung an Alexander Reschke als Figur der erzählten Welt	63
II.c Die Erzählmotivation	70

II.c.a Die Verschlüsselung der Erzählmotivation durch den Erzählaufakt	70
II.c.b Die existenziell begründete Erzählmotivation der Erzähler auf unterschiedlichen Narrationsebenen	75
III. Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell	
III.a Der hohe Poetisierungsgrad als Fiktionsmerkmal	78
III.b Das Erzählen einer Zeitparadoxie	82
III.c Die Wirklichkeitsillusion der Quellenhandhabung	83
IV. Die erzählte Welt als Story und Plot	
IV.a Die Story als Handlungsabfolge	89
IV.a.a Die Schauplätze	91
IV.b Der Plot und seine Elemente	92
IV.b.a Die Erstellung des Plots	92
IV.b.b Die Todes- und Untergangssymbolik der Haupthandlung	95
IV.b.c Die Funktion der Perspektivität	100
IV.b.d Der Plot der Haupthandlung als Ursache-Folge-Kette	103
IV.b.e Der Zuschnitt der Vorzeithandlung und ihre Funktion für die Haupthandlung	109
IV.b.f Zuschnitt und Funktion der Nachhandlung	111
IV.b.g Die Arten der Handlungsverknüpfung	113
V. Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten	
V.a Zwei Zeitsysteme und ihre Funktion für die Handlungswelt	115
V.b Die Zeitspanne des Erzählens	118
V.c Das anachronistische Erzählen	121
V.c.a Das Abfolge-Verhältnis der Zeitpositionen von Erzählen und Erzählung im Anfangsteil des Diskurses	121
V.c.b Die Funktion der Erzählgegenwart unter dem Aspekt des Abfolge-Verhältnisses von Erzählen und Erzählung	129
V.c.c Die Komposition des Schlusskapitels von <i>Unkenrufe</i>	131
Teil 3: <i>Im Krebsgang</i>	
I. Kommunikationsmerkmale	
I.a Die Funktionen der Gegenwartsrede	141
I.a.a Sprechakt-Kategorien und ihr Stellenwert im Erzählerdiskurs	144
I.b Die Quellenhandhabung der Handlungsfigur Paul Pokriefke	147
I.b.a Die intradiegetische Rechercheebene im Einbettungsverhältnis des diegetischen Systems	149

II.	Die Erzählsituation	
II.a	Das ich-hafte und das er-hafte Erzählen in Anwesenheit des Geschehens	150
II.b	Die Beziehungsaufnahme des Erzählers zu seiner Quellenerzählung	153
I.c	Die Überschneidung von Quellen- und Erinnerungserzählung	154
II.d	Die Relation des Erzählens in An- und in Abwesenheit des Geschehens als bestimmender Faktor für die Position auf Stanzels Typenkreis	157
III.	Der emotionale Erzähler	
III.a	Das gestörte Verhältnis des Erzählers zur eigenen Existenz	158
	III.a.a Das Geburtstrauma und die Nichtigkeit der Existenz	158
	III.a.b Die Findelkindversion und das Trauma des Geburtsdatums	162
	III.a.c Die Vaterlosigkeit	164
III.b	Das Verhältnis des Erzählers zu seinem Sohn Konrad	165
	III.b.a Die ungewollte Vaterschaft Paul Pokriefkes	165
	III.b.b Die Enttarnung des Sohnes als rechtsextremen Webmaster	166
	III.b.c Die gescheiterte Aussprache zwischen Vater und Sohn	169
	III.b.d Konrad als Außenseiter der rechtsextremen Szene	170
	III.b.e Das soziale Umfeld als mitschuldig an Konrads Irrweg	172
	III.b.f Die Relativierung des mörderischen Rollenspiels Wilhelm gegen David	173
	III.b.g Der Beistand des Erzählers für den inhaftierten Sohn	176
III.c	Der Erzähler und sein Verhältnis zur Mutter Tulla	179
	III.c.a Tulla als widersprüchliche und nicht klassifizierbare Person	179
	III.c.b Tulla als Hauptschuldige an Konrads Schicksal	184
III.d	Der „Alte“ und Tulla als Antreiber zum Erzählen	186
	III.d.a Die Differenz zwischen inhaltlicher Vorgabe und Ausführung der Erzählung	188
III.e	Die existenziell begründete Erzählmotivation der Erzähler auf unterschiedlichen Narrationsebenen	190
IV.	Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell	
IV.a	Die Reinheit als Fiktion und die Auswirkung von Fiktionalisierungen	192
	IV.a.a Die fiktionalisierten Real-Quellen bei der Darstellung der <i>Gustloff</i> -Historie	194
IV.b	Der Erzählerdiskurs als Wirklichkeitsmodell	196
	IV.b.a Der symbolische und der emotionale Gehalt des Diskurses	196
	IV.b.b Selbstthematisierungen, unlaubwürdige Quellen und das epische Erzählkonzept	197
	IV.b.c Der bildhafte Erzählerdiskurs	198
	IV.b.d Die in zweifacher Bedeutung eingesetzte Krebs-Metapher	202
	IV.b.e Die Handhabung der Quellen und das Erzählen ihrer Inhalte	205

V.	Die erzählte Welt als Plot	
V.a.	Die Konzeption der beiden Handlungsstränge <i>Gustloff</i> -Historie und Familiengeschichte	208
V.b	Der Plot der Familiengeschichte	209
	V.b.a Ursache-Folge-Kette, Generationen und Schauplätze	209
	V.b.b Die Funktion der Nebenfiguren	211
	V.b.c Die plotrelevanten Handlungsfiguren Wolfgang Stremplin und Tulla Pokriefke	212
V.c	Der Handlungsstrang <i>Gustloff</i> -Historie	213
	V.c.a Die Vorgeschichte der Handlungslinie Schiff <i>Wilhelm Gustloff</i>	213
	V.c.b Die Handlungslinie russisches U-Boot <i>S 13</i> und seine Vorgeschichte	215
	V.c.c Die Handlungslinie Schiff <i>Wilhelm Gustloff</i>	218
	V.c.d Die Antithetik von Leben und Tod in der Beziehung der Handlungslinien zueinander	221
	V.c.e Das Attentat auf Wilhelm Gustloff als allegorische Seitenerzählung der Handlungslinie Schiff <i>Wilhelm Gustloff</i>	224
V.d	Die Verknüpfung der Handlungsstränge <i>Gustloff</i> -Historie und Familiengeschichte	227
	V.d.a Die Verknüpfung des Attentats auf Wilhelm Gustloff mit der spiegelverkehrten Wiederholung durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin	227
	V.d.b Die Einknüpfung der Familiengeschichte in die <i>Gustloff</i> -Historie	229
V.e	Temporale Merkmale des Erzählens und der Erzählung	232
	V.e.a Das Abfolgeverhältnis der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung bei der Verknüpfung der beiden Handlungsstränge <i>Gustloff</i> -Historie und Familiengeschichte	232
	V.e.b Grundzüge des temporalen Systems	234
V.f	Schlussbetrachtung	236
	Literatur-Verzeichnis	239

Teil 1. *Einleitung*

I.a Die verwandten Erzählhaltungen in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*

Mit der Erzählung *Unkenrufe*, erschienen im Jahr 1992, und der Novelle *Im Krebsgang*, erschienen im Jahr 2002, liegen zwei Werke Günter Grass' vor, die eines gemeinsam haben: die Erzählfiktion eines Archiverzählers. In beiden Fällen werden die Erzähler zu ihrem Schreibvorhaben beauftragt. In *Unkenrufe* bekommt ein mit Grass-Biographica ausgestatteter Schriftsteller ein Archivpaket mit einem aus der Zukunft datierten Begleitschreiben zugesandt, als dessen Absender sich ein angeblich ehemaliger Schulkamerad namens Alexander Reschke ausgibt. Er bittet den Erzähler, die in den Archivalien dokumentierte Geschichte einer Deutsch-Polnischen-Friedhofsgesellschaft (DPFG) erzählerisch aufzuarbeiten. In *Im Krebsgang* beauftragt ein ebenfalls mit Grass-Biographica ausgestatteter „Alter“ den Journalisten Paul Pokriefke, die größte Schiffskatastrophe aller Zeiten zu seinem Thema zu machen. Es geht um die Versenkung der mit Flüchtlingen, aber auch mit militärischem Personal mehrfach überbelegten „Wilhelm Gustloff“ am 30. Januar 1945. Während des Schiffsuntergangs wird der Erzähler Paul Pokriefke auf einem Begleitboot geboren, er ist damit Teil der erzählten Welt. Für die Rekonstruktion des Geschehens ist er einerseits auf Archive angewiesen, auf frühere Recherchen und Dokumentationen und das Internet als Hauptquelle, andererseits auf Erzählungen, die er seit seiner Kindheit als „oral history“ von seiner Mutter Tulla zu hören bekam.

Sowohl in *Unkenrufe* als auch in *Im Krebsgang* erstellt ein peripherer Ich-Erzähler nach dem Vorbild von Jean Pauls *Hundsposttagen* aus seinem Archivmaterial seine Erzählung. In *Unkenrufe* wird er durch die Postverbindung zum Absender Teil der erzählten Welt, in *Im Krebsgang* wird er in sie hineingeboren, bedarf aber der Quellen – Archive und Augenzeugen wie Mutter Tulla, die das Geschehen bewusst erlebt haben –, um seine Erzählung leisten zu können.

In beiden Werken ist, wie schon erwähnt, der Erzähler bzw. sein Auftraggeber als eine an den realen Autor Günter Grass angelehnte Person konzipiert, in *Unkenrufe* hat sie die *Blechtrommel* geschrieben, in *Im Krebsgang* die *Hundejahre*. Durch die Versetzung dieser mit Grass-Biographica versehenen Personen in die Fiktionswelt – Postempfänger in *Unkenrufe*, Auftraggeber zum Erzählvorhaben und Sprachrohr Mutter Tullas in *Im Krebsgang* – werden sie Bestandteil der Fiktion, sie werden fiktionalisiert.

Beide Erzähler, der in *Unkenrufe* und der in *Im Krebsgang*, sind Quellenzitierer und Quellennacher. Durch die ständige Quellenhandhabung erzählen beide ihre Erzählzeit mit; es wird die in *Unkenrufe* eingenommene Erzählhaltung etwa zehn Jahre später in *Im Krebsgang* als Variante fortgeschrieben.

I.b Der fiktive Erzähler und sein Diskurs als Betrachtungsweise

Ich wähle für meine Arbeit eine Betrachtungsweise, die in ihrer Fokussierung auf den fiktiven Erzähler während der Gesamtzeit seines Diskurses einen Sonderweg bei den Untersuchungen zum Werk Günter Grass' einschlägt. Dabei ist der Blick ganz auf die Fiktionswelt als stellvertretende Welt des Autors Günter Grass gerichtet, in der der fiktive Erzähler als Stellvertreter des Autors die Anliegen und Probleme der Zeit transparent macht. Der reale Autor wird nur einbezogen, wenn seine Erzählebene in ihrer Abgrenzung zur Fiktion den Radius der Untersuchung sinnvoll erweitert. Dies ist zum Beispiel bei meinen Untersuchungen zur Erzählmotivation und zur Erstellung des Plots gegeben.

In den überwiegenden Arbeiten zum Werk Günter Grass' liegt die umgekehrte Betrachtungsweise vor: Angewandte Erzählweisen werden als Erzählsprache des realen Autors untersucht und der fiktive Erzähler miterfasst. Diese Betrachtungsweise liegt zum Beispiel in den Arbeiten Christian Auffenbergs¹ und Thomas Angenendts² vor. Während Auffenberg die beiden Darstellungsebenen Erzählen und Erzählung gemeinsam behandelt und beide Ebenen nur in dem 3. Kapitel ("Über das Mediale", S. 137-156) voneinander trennt, konzentriert sich Angenendt ganz auf die Makrostruktur des Textes, inventarisiert die Stilmittel für das hauptsächlich herangezogene Werk *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und erläutert sie in ihrer Bedeutung für den Inhalt, den sie bezeichnen.³ Gelegentlich ist der Kommunikationsaspekt miteingebracht⁴, aber durchgehend in der Arbeit wird – wie bei Auffenberg, und bei ihm sehr massiv⁵ – mit der Nennung des Autors darauf verwiesen, dass von seiner Erzählebene aus die Sprache im herangezogenen Werk untersucht wird.⁶ Ein Vorläufer dieses Konzepts ist eine im Jahr 1978 in der Schweiz erschienene Arbeit von Blanche-Marie Schweitzer *Sprachspiel*

¹ Christian Auffenberg, *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane "Die Blechtrommel" und "Die Rätin"*, Münster 1993 (Univ.Diss.). Behandelte Werke: *Die Blechtrommel* und *Die Rätin* von Günter Grass.

² Thomas Angenendt, *Wenn Wörter Schatten werfen. Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass*, Köln 1993 (Univ.Diss.).

³ Beispiel: „(Unser Radio erzählt vom nordatlantischen Tief.) (WA IV, 348) / Jetzt steht der neue Plattenspieler im Chaos und fürchtet sich vor der Neugierde seines Besitzers [...] (WA IV, 511) / In diesen Beispielen ist die primäre Funktion darin zu sehen, daß die Vitalisierung von Gegenständen eine sprachlich innovative und zum Teil witzige Darstellungsweise bezwecken soll.“ Thomas Angenendt, „Wenn Wörter Schatten werfen“, S. 37. Zitate aus *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* nach Angenendt.

⁴ "Als die Schnecke, Fühler voraus, die Zielmarkierung ahnte, zögerte sie: sie sollte nicht ankommen, wollte unterwegs bleiben, wollte nicht siegen. (WA IV, 267)

Obwohl im Werktitel die Schnecke als Allegorie vorerwähnt ist, ist die Koreferenz von 'ihrem', 'ihr', 'sie' etc. im obigen Zitat zunächst unklar. Das Zurücklesen in den vorhergehenden Text erbringt keine semantisch plausible Bezugsmöglichkeit, es handelt sich also nicht um anaphorisch plausible Bezugsmöglichkeit, es handelt sich also nicht um anaphorisch gebrauchte Pro-Formen. Somit muß der Leser mit Hilfe seines allgemeinen Vorwissens aus den genannten Merkmalen (wie z.B. Eigengeräusch, Eile, Kriechsohlen) Hypothesen über den möglichen Textreferenten bilden, ohne daß die Abfolge der zum Teil nicht miteinander zu vereinbarenden Merkmale eine sichere Rekonstruktionshilfe darstellt." Thomas Angenendt, *Wenn Wörter Schatten werfen*, S. 215 (Kapitel 4.12.1: *Zur Funktion verdeckter Koreferenz*). Werk-Zitat nach Angenendt.

⁵ Als Beispiel wähle ich drei Textauszüge aus dem Werk Auffenbergs *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass*: "In 'Aus dem Tagebuch einer Schnecke' bekennt Grass: 'Immer schon war ich gleichzeitigen Ereignissen hinterdrein' (AW. Bd. IV, S. 341.), S. 100; "Die Vorstellung der 'Vergegenkunft' muß als zentraler Gedanke der Grass'schen Zeitkonzeption gewertet werden", ebenf. S.100; "Genaueres Hinschauen und skeptisches Betrachten faßt Grass im Bild der langsam kriechenden Schnecke", S. 105. Es gibt bei Auffenberg kaum einen Absatz, indem nicht mit der Nennung des Autors Grass darauf hingewiesen wird, dass die Herstellungsebene der behandelten Werke gemeint ist. Werk-Zitat im ersten Beispiel nach Auffenberg.

⁶ "Wie bereits im Zusammenhang mit der Konzeption der Figur Zweifel angesprochen wurde, verweist Grass mit Hilfe dieses Verfahrens auch vielfach auf den Akt des Erzählens selbst. Die Reflexion der ästhetischen Mittel wird auf diese Weise mit in das Werk hineingenommen." Thomas Angenendt, *Wenn Wörter Schatten werfen*, S. 242 (Kapitel 4.11.3: *Die Negation als Mittel der Verdichtung*).

mit *Idiomen. Eine Untersuchung am Prosawerk von Günter Grass*⁷. Sie schlüsselt gleichermaßen akribisch die Grass'schen Stilmittel auf wie Angenendt, zieht aber nicht wie er, nur ein Werk als Textgrundlage heran (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*), sondern gleich sechs.

Untersuchungen, wie sie Thomas Angenendt durchführt, könnten sich auch auf körperlose, auktoriale Erzähler beziehen, denn er analysiert ja den Erzählstil des Autors Günter Grass', und die Autorsprache zu untersuchen, ist bei jedem Werk möglich. Aber es wäre zwecklos, auf einen fiktiven Erzähler zu setzen, der als unpersonifizierter oder teilpersonifizierter Erzähler eine Meinung zum Erzählten äußert oder sogar nur die Außenperspektive des Erzählens mit seinem "Ich" andeutet. In seiner Beziehungslosigkeit zur erzählten Welt würden alle Versuche, ihn zu greifen und zu ergründen, ins Leere laufen. Anders ist es bei personifizierten Erzählern, die wie Paul Pokriefke in *Im Krebsgang* länger in der Handlungswelt anwesend sind. Hier ist durch die Personenidentität – Handlungs-Ich = Erzähler-Ich – leicht der Bogen von der Handlungsebene zur Erzählebene geschlagen, und vorrangig ist es die Familiengeschichte der Pokriefkes, der das Thema Vergangenheitsbewältigung von NS-Zeit angehaftet ist, und erzählt wird alles von einem emotionalen Erzähler. Genug Stoff für eine umfangreiche Forschungs- und Sekundärliteratur zu diesem Grass-Werk, bei der sich das Schwerpunktthema Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung von NS-Zeit bis zu den jüngsten Arbeiten hin abbildet (vgl. u. Kapitel I.b.a).

Bei Untersuchungen zur Mikrostruktur von Erzähltexten wird der Erzähler als Vermittler der Handlungswelt meist mitbehandelt, zumal dann, wenn es ein Handlungs-Ich des Erzählers gibt. Es ist aber keine Bedingung: die Handlungswelt kann auch, ohne die Erzählebene zu thematisieren, untersucht werden. Es liegt dann ein Effekt vor, der oft bei Verfilmungen literarischer Werke zu verzeichnen ist, so auch bei der Verfilmung von *Unkenrufe* aus dem Jahr 2005⁸. Um das Hauptgeschehen, die Ereigniskette des Projektes der Deutsch-Polnischen Friedhofsgesellschaft und des Gründungspaares zu vermitteln, kann der Erzähler ausgespart werden. Um die Zeitebene der gemeinsamen Schulzeit vom Erzähler und seinem Protagonisten Reschke dennoch in die Geschichte einzuflechten, ist im Film der Part des sich erinnernden und des handelnden Erzählers auf den Protagonisten Reschke übertragen.

Die Handlungswelt kann insgesamt oder in Ausschnitten, zum Beispiel an ihrem Leitmotiv oder anderen Motiven, untersucht werden, ohne zwangsläufig den Erzähler miteinbeziehen zu müssen. Der umgekehrte Fall, Erzählerfiguren ohne Einbindung der Handlungswelt zum Untersuchungsgegenstand zu machen, funktioniert nur in Ausnahmefällen, zum Beispiel, wenn in überbordender Gegenwartsrede ausreichend Stoff für eine Beschäftigung mit dem Erzähler allein enthalten ist.⁹ In der Regel ist der persönliche Ich-Erzähler, nur um den geht es hier, in seiner Rede mit der Handlungswelt verbunden, und es gibt in den beiden von mir zu untersuchenden Werken, *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*, keine Gegenwartsrede, die diesen Bezug nicht aufweist. Der regelkonforme persönliche Ich-

⁷ Blanche-Marie Schweitzer, *Sprachstil mit Idiomen. Eine Untersuchung am Prosawerk von Günter Grass*, Zürich 1978 (Univ.Diss.). Behandelte Werke: *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus*, *Hundejahre*, *Örtlich betäubt*, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt*; unter Heranziehung der Übersetzungen von der *Blechtrommel* und *Hundejahre* ins Englische (*The Tin Drum* und *Dog Years*).

⁸ *Unkenrufe*. Spielfilm nach der Erzählung von Günter Grass. Produktion: Ziegler Film GmbH & Co. KG 2005. Drehbuch: Klaus Richter, Cezary Harasimowicz und Pawel Huelle. Berlin 2005.

⁹ Eine solche Konzeption liegt beispielsweise mit Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy* vor. Oxford / New York 1998 (Oxford World's Classics paperback).

Erzähler erzählt in Beziehung zur erzählten Welt und setzt sich dabei emotional mit seinem Handlungs-Ich oder anderen Figuren auseinander. Es ist die grundsätzliche Situation des Ich-Erzählers. Es ist dabei egal, ob er seinen Namen preisgibt wie in *Im Krebsgang* – hier unumgänglich als Mitglied der Familie Pokriefke und deren Beziehung zur *Gustloff*-Historie –, oder ihn dem Leser vorenthält wie der Erzähler in *Unkenrufe*, und ob er sich in schwachen (*Unkenrufe*) oder starken Konturen (*Im Krebsgang*) zeichnet. In dieser grundsätzlichen Situation des Ich-Erzählers ist es ebenso egal, ob er nur nach Erinnerung (ich-haft) erzählt, oder ob er daneben als Rahmen- oder Archiverzähler seinen Diskurs führt und dabei andere Erzählweisen verwendet wie die Erzähler in den beiden zu untersuchenden Werken.

Forschungsarbeiten, die ausschließlich makrostrukturell orientiert sind, bilden die Ausnahme bei den Untersuchungen zu Grass-Werken. Meist ist die Makrostruktur nur miteinbezogen und wird getrennt oder im Verbund mit der Erzählung behandelt. Die letzte Methode wird zum Beispiel von Dieter Stolz in seinem Werk *Günter Grass zur Einführung*¹⁰, insbesondere im Kapitel 5 "Vom weiten Rock zum weiten Feld" angewandt, aber auch in seinem Essay „*Im Krebsgang*“ oder *Das vergessene Gesicht der Geschichte*.¹¹ In seinem Essay vermengen sich hauptsächlich zum Schluss hin die Ebenen des Erzählens und der Erzählung miteinander, wenn nicht nur vom Erzähler, sondern auch von der "pragmatische(n) Über(groß)mutter" (S. 240) und dem inhaftierten Konrad Pokriefke (vgl. S. 242) die Rede ist, ohne die Erzählerperspektive einzunehmen. Der gleiche Übergang von der Makrostruktur zur Mikrostruktur des Textes ist zu verzeichnen, wenn Anselm Weyer in seinem Werk *Günter Grass und die Musik*¹² im Kapitel über *Im Krebsgang* (S. 40-52) von der Handlungsebene (Erzählen von Tulla und Konrad Pokriefke) übergeht zur Erzählebene: "Ebenso findet sie in ihrem Enkel wieder einen zu verehrenden Jungnazi. / Viel wichtiger ist das Konzept Krebsgang in der gesamten Konstruktion aber auf der Konstruktionsebene, der Makroebene der Novelle" (Weyer, S. 45), um schon im nächsten Absatz auf die Handlungsebene zu wechseln und später von dieser Ebene aus wieder die "Handlungskonstruktionen" (S. 51) zu thematisieren. Dieser Ebenenwechsel innerhalb der Kapitel ist eine häufig eingesetzte Methode, wenn die Untersuchungen unter einem bestimmten Thema stehen wie bei Anselm Weyer (musikalische Aspekte) und alle Darstellungsebenen eingeschlossen sind. Die Autoren solcher Konzeptionen verbinden Form und Inhalt und arbeiten gemäß dem Verständnis Günter Grass'. Zu diesem Verständnis schreibt Volker Neuhaus: "Im Prozess des Schreibens entstehen so Inhalt und Form gleichzeitig, mit- und aneinander. Grass betont immer wieder, dass es einen Gegensatz, ja nur eine Möglichkeit der Trennung nicht gibt"¹³.

Methodologisch ist immer eine Trennlinie zu ziehen: Erzählen = Makrostruktur, Erzählung = Mikrostruktur. Dabei ist kapitelweise entweder auf das eine oder das andere der Blick gerichtet wie in

¹⁰ Dieter Stolz, *Günter Grass zur Einführung*, Hamburg 1999.

¹¹ Dieter Stolz, „*Im Krebsgang*“ oder *Das vergessene Gesicht der Geschichte*, in: Norbert Honsza, Irena Światłowska (Hrsgg): *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, Wrocław / Dresden 2008 (Beihefte zum ORBIS LINGUARUM Bd. 70), S. 233-243.

¹² Anselm Weyer, *Günter Grass und die Musik*, Frankfurt/M. u. a. 2007 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft Bd. 16, Hrsg. Volker Neuhaus). (Univ.Diss. Köln 2005). Behandlung von *Im Krebsgang* im Kapitel 5: "*Im Krebsgang*" – "*Das hört nicht auf. Nie hört das auf*" (S. 40-52)). Es geht um Wiederholungsaspekte wie bei Paaß (vgl. Fußn. 15), nur das Weyer noch auf *Die Vorläufer des Krebsganges bei Grass* (Titel des Kapitels 5.1) eingeht und die Thematik der Novelle unter dem musikalischen Aspekt des Palindroms behandelt.

¹³ Volker Neuhaus, *Günter Grass*, 3. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar 2010 (Sammlung Metzler 179). S. 40.

Sabine Mosers Arbeit *Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt*¹⁴. So wechselt sie zum Beispiel bei den Untersuchungen zu *Unkenrufe* von der Ebene Günter Grass', auf der *Unkenrufe* als "Lehrgeschichte" ("Eine Lehrgeschichte über die Relevanz der Vergangenheit", S. 165-172) behandelt ist, im Folgekapitel zum fiktiven Erzähler ("Tatsächlicher als alle Tatsachen: Ein Diskurs über das Erzählen", S. 172-182), um im nächsten Kapitel ("Voraussehen, was gewesen ist": Zur Bedeutung der Zeitverhältnisse", S. 182-194) Interpretationsversuche zum Unfalltod des Protagonistenpaares (vgl. S. 187f) anzustellen. Nach der gleichen Methode arbeitet auch Michael Paaß, *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion*¹⁵ in seinem Kapitel zu *Im Krebsgang* (S. 419-478). Kapitelmäßig werden die Ebenen behandelt, nur dass bei Paaß die Ebenen in mehreren Kapiteln und auch nicht als geschlossener Block behandelt werden, und die Anordnung der Kapitel nach anderen Gesichtspunkten – zum Beispiel Thema Erinnerung – und nicht strikt nach Darstellungsebenen erfolgt. Bezüglich der Aufteilung der Darstellungsebenen entsteht dadurch eine leichte Unübersichtlichkeit. Sie ist vermieden bei Volker Neuhaus (*Günter Grass*, 2010. In den Kapiteln 7-21 wird hier nach der Autorebene "Zur Entstehung" die Erzählebene "Erzählfiktion" und anschließend die Handlungsebene mit den Motiven thematisiert. Wenn es sich um eine Archiverzählung handelt und die Ebenen nicht kapitelmäßig auseinandergelassen sind, bietet sich der Wechsel von Erzähler- und Handlungsebene durch die Thematisierung der Quellen an, nach denen der Erzähler seine Erzählung produziert. Im Beispiel *Unkenrufe* geht Volker Neuhaus vom Erzähler auf den Begleitbrief über, um von diesem auf das Quellenmaterial zu kommen, aus dem sich die Erzählung speist, um wiederum von diesem überzugehen auf die Motive der Handlung, die auch bei Neuhaus mit dem Treffen des Protagonistenpaares an Allerseelen beginnt (vgl. Neuhaus, *Günter Grass*, S. 204f). In diesem Beispiel formalen Vorgehens schreibt Volker Neuhaus im Grundzug der fiktiven Archiverzähler, denn genauso gehen auch sie vor; nur dass bei ihnen die Nennung des Erzählers eine Selbstthematisierung ist, oft verbunden mit der Quellenhandhabung als Eröffnung der Quelleninhalte, die dann folgen. Es ist nur anders erzählt, aber die Methode des nacheinander erfolgten Perspektivenwechsels ist die gleiche, wenn der Erzähler in *Unkenrufe* sein Quellenmaterial vorliegen hat und erzählt, was Reschke notiert hat: "Aus seiner Kladde weiß ich, daß sie ihm zum Petersiliehacken eine Küchenschürze umgebunden hatte" (UR 29)¹⁶.

Alle makrostrukturellen Untersuchungen auf der Ebene des fiktiven Erzählers – ob sie die Mikrostruktur des Textes beeinflussen oder nicht – haben ein gemeinsames Merkmal: Sie untersuchen, auf welche Art und Weise die Erzählung als abgelaufenes Geschehen für den Leser aufbereitet wird. Auf die Handlung selbst hat der Erzähler keinen Einfluss mehr, aber er legt fest, welcher Zeit-/Raumausschnitt des abgelaufenen Geschehens mit welchem Ordnungssystem vermittelt wird. Wenn es sich um personifizierte (personalisierte¹⁷, persönliche) Erzähler handelt, die im erzählenden Werk Günter Grass' durchweg anzutreffen sind, suggerieren insbesondere sie dem Leser durch die Auswahl der ein-

¹⁴ "Das an den *Hundejahren* erläuterte Prinzip des Abtragens von "Schichten" läßt Grass seinen semifiktiven Erzähler vollziehen, der somit "Strukturen" unterhalb der Aktualität aufdeckt. Grass erneuert also in *Unkenrufe* seine Überzeugung von der historischen Verpflichtung der Literatur und ihrer Wirkungsmöglichkeiten". Sabine Moser, *Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt*, Frankfurt 2002 (Uiv.Diss. Köln 2000).

¹⁵ Michael Paaß, *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*. Bielefeld 2009. Behandlung von *Im Krebsgang* im Kapitel V: *Experimente der Wiederholung "Im Krebsgang" und "Beim Häuten der Zwiebel"*, S. 419-478. Thema ist sowohl die Rede-Wiederholung (Paul, Tulla, Jenny Brunies, der Alte) als auch die Wiederholung von Handlungen.

¹⁶ Diese Kennzeichnung steht in meiner Arbeit für Zitate aus *Unkenrufe*.

¹⁷ Nicht zu verwechseln mit dem personalen Erzähler der Theorie Franz K. Stanzels, der aus der Sicht seiner Reflektorperson erzählt (vgl. u. S. 18, Abbildung kleiner Typenkreis).

gesetzten Erzählweisen und -mittel, was wichtig und was unwichtig, was gut und was böse ist. Solche Erzähler pflügen das Geschehen durch und setzen die aufgeworfenen Bruchstücke unter Beigabe ihrer Erzählweisen und -mittel neu zusammen, sodass eine von ihnen geformte Erzählung entsteht, die das (feststehende) Geschehen beinhaltet. Eingesetzt ist die Erzählsprache Günter Grass'. Sie ist bei Thomas Angenendt ausführlich und hauptsächlich auf ein Werk bezogen, bei anderen Verfassern, zum Beispiel bei Volker Neuhaus¹⁸, mit Beispielen der Stilmittel aus mehreren Werken beschrieben und in meiner Arbeit u.a. im Teil 3, Kapitel IV.b.c "Der bildhafte Erzählerdiskurs", in Auswahl der rhetorischen Figuren aufgezeigt. Das erzählte Geschehen und die Beziehung, in der der Erzähler zu ihm steht, sind in jedem Werk anders, infolgedessen sind auch in jedem Werk Erzähltechniken und Stilmittel anders eingesetzt, und zwar jeweils auf eine Art, dass sie in einer vom Erzähler bestimmten Absicht auf den Leser wirken. Es ist eine Wirkungsästhetik auf der fiktiven Basis – bei der oft ein größerer Kontext einbezogen ist –, und ein Aspekt bei vielen Untersuchungen meiner Arbeit, zum Beispiel zum emotionalen Erzähler. Hingegen sind die eingesetzten Stilmittel und ihre Bestimmung ein Untersuchungsgegenstand unter vielen anderen.

In ihrer Orientierung am fiktiven Erzähler und seinem Diskurs in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* sowie am Erzähltext beider Werke dient meine Arbeit als Ergänzung der bisherigen Untersuchungen zu den beiden Erzählungen Günter Grass', zumal ich zu neuen Erkenntnissen komme (s.u.) Dabei stellen sowohl die eingesetzten Erzählweisen als auch der fiktive Erzähler in seiner Beziehung zur erzählten Welt die Untersuchungsgegenstände dar. Demzufolge führe ich Untersuchungen durch, in denen die makrostrukturelle Ebene im Vordergrund steht (Kommunikationsmerkmale, Erzählsituation, Erzählen im Wirklichkeitsmodell, temporale Aspekte) und Untersuchungen, in denen sich gemäß des Grass-Verständnisses Form und Inhalt vermischen. Dabei wirken Erzähltechniken und -mittel auf eine Weise, dass erzählte Figuren (in der 3. Person) oder Ereignisse eine bestimmte Bedeutung zueinander oder in Bezug auf das Handlungs-Ich des Erzählers erhalten, die der Leser für seine Lektüre übernimmt. Es ist ein Eindringen der Makrostruktur in die Mikrostruktur des Textes und liegt vor bei Untersuchungsgegenständen wie dem emotionalen Erzähler und seiner Erzählmotivation, zum Teil bei temporalen Untersuchungen (Schlusskapitel in *Unkenrufe* als Ausklang der erzählten Welt, vgl. Teil 2, Kapitel V.c.c), oder bei den Untersuchungen zum Plot der erzählten Welt, in dem der Erzähler als Bestandteil des Plots Handlungsverknüpfungen vornimmt, durch die innerhalb der erzählten Welt Bedeutungszusammenhänge entstehen und erkennbar werden. Insbesondere beim letztgenannten Punkt ergeben sich Erkenntnisse für *Im Krebsgang* bezüglich des Bedeutungsgehaltes bei Verknüpfungen von Handlungslinien (russisches U-Boot *S 13* zum Schiff *Wilhelm Gustloff*; Person Wilhelm Gustloff zum Schiff *Wilhelm Gustloff*) die in der Forschungsliteratur ebenso vernachlässigt sind wie die besondere Bedeutung des Schicksals Konrad für den zwiespältigen Vater (vgl. Teil 3, Kapitel III.e u. V.c). Wenn bisher Handlungsverbindungen thematisiert wurden, steht die spiegelverkehrte Wiederholung des Attentats auf Wilhelm Gustloff durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin im Blickpunkt (zum Beispiel in Stephania Sbarra Essay *Die Entkonkretisierung der Zeitgeschichte im Familienalbum*¹⁹), ferner die Verbindung von Familiengeschichte der Pokriefkes mit der Historie *Wilhelm*

¹⁸ Volker Neuhaus, *Günter Grass*, S. 25-41 (Kapitel 5., *Das epische Werk*, insbs. die Kapitel *Sprache und Stil*, *Sprachliche Besonderheiten*, *Rhetorische Figuren und Dinglichkeit und Bildlichkeit*).

¹⁹ Stefania Sbarra, *Die Entkonkretisierung der Zeitgeschichte im Familienalbum. Günter Grass' "Im Krebsgang"*, in: Peter Engelmann, Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz (Hrsgg.), *Weimarer Beiträge* 1/2005. Wien / Berlin 2005, S.

Gustloff, die durch eine erzählkonzeptionelle Bedingtheit in jeder Arbeit mitbehandelt oder zumindest angesprochen ist. Bei meinen Untersuchungen zu *Unkenrufe* ergeben sich zum Beispiel die Erkenntnisse, dass der Erzählerdiskurs als Annäherungsprozess des Erzählers an seinen Protagonisten Alexander Reschke angelegt ist, dass dieser Prozess verkoppelt ist mit einem Erinnerungsprozess des Erzählers an seine Schul- und Flakhelferzeit (vgl. Teil 2, Kapitel II.b), und dass das Erzählen der Haupthandlung (Quellenerzählung) durch unterschiedliche Arten von Erzählmotivation begründet ist (vgl. Teil 2, Kapitel II.c.b). In der bisherigen Forschungsliteratur zu *Unkenrufe* geht es entweder um Umwelt-, Alters- und deutsch-polnische Thematik oder um Übersetzungsprobleme und makrostrukturelle Untersuchungen, die den Blickpunkt auf Aspekte lenken, z.B. auf die der Grammatik, die in meiner Arbeit nur nebenher angesprochen sind.

Aufgrund der unterschiedlichen Erzählkonzeptionen, aus denen sich wiederum unterschiedliche Untersuchungsgegenstände oder andere Gewichtungen der Untersuchungsgegenstände ergeben, werden in meiner Arbeit die beiden Werke getrennt behandelt, und zwar im Teil 2 *Unkenrufe* und Teil 3 *Im Krebsgang*. Das ermöglicht im Teil 3 die Heranziehung meiner Ausführungen zu *Unkenrufe*, wenn sich ein Vergleich anbietet. Hier im Teil 1 (III. Kapitel) werden die Untersuchungsgebiete und zugrundeliegende Theorien vorgestellt sowie relevante Untersuchungsgegenstände genannt. Die Untersuchungsgebiete sind oben schon angesprochen, sie werden in den Teilen 2 für *Unkenrufe* und 3 für *Im Krebsgang* unter Hinzunahme allgemeingültiger Aussagen behandelt, und zwar in der Reihenfolge Kommunikationsmerkmale, Erzählsituation, der emotionale Erzähler, Erzählen und Erzählung im Wirklichkeitsmodell, die erzählte Welt als Story und Plot und Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten.

Hauptmerkmal des Diskurses in *Unkenrufe* und eine dem ich-haften Erzählen (Familiengeschichte) gleichrangige Erzählweise in *Im Krebsgang* ist die Handhabung eines vielseitigen Quellenmaterials. Dieses benötigt der Erzähler, um die für seine Erzählung notwendigen historischen Ereignisse vermitteln zu können. Es ist ein expliziter Kommunikationsvorgang, wenn der Erzähler sich in der Gegenwart des Erzählens in seiner Quellenhandhabung zeigt und sich damit als Archiverzähler konstituiert. In den beiden werkbezogenen Teilen meiner Arbeit wird die Quellenhandhabung der Erzähler unter „Kommunikationsmerkmale“ und im Rahmen der Untersuchungen zum Wirklichkeitsmodell behandelt. Sie hat jedoch in beiden Werken viele Facetten und ich halte es für angebracht, hier in der Einleitung (II. Kapitel) den diesbezüglichen Diskurs der beiden Erzähler vorab vorzustellen, zumal mit der Quellenhandhabung auch die beiden Erzählweisen, das primäre und sekundäre Erzählen, sowie kommunikative und temporale Aspekte mitangesprochen werden.

376-390. Behandelt sind die neonazistische Mythologie, ihre Einwirkung auf die junge Generation (Konrad Pokriefke) und die Verarbeitung des Themas in *Im Krebsgang* (nach Sbarra ein Thema, das den "thematischen Kernpunkt der Novelle" (S. 382) darstellt).

I.b.a Inhaltliche Schwerpunkte der neueren Untersuchungen zu *Im Krebsgang* und *Unkenrufe*

Bei dem inzwischen angewachsenen Berg an Forschungsliteratur zu *Im Krebsgang* ist feststellbar, dass die Untersuchungen oft unter einem Schwerpunkt geführt sind, der die Novelle unter weiteren Werken von Günter Grass oder Werken anderer Autoren behandelt. Es zeichnet sich dabei der Untersuchungsschwerpunkt Trauma- und Erinnerungsproblematik in Verbindung mit dem Tabu-Thema Flucht und Vertreibung am Ende des Zweiten Weltkrieges schon durch die Titel der Arbeiten deutlich ab, was sich in der von mir getroffenen willkürlichen Auswahl spiegelt. Nur die beiden zuletzt genannten Arbeiten (Wassmann, Winkler) setzen andere Akzente. Meine Auswahl aus der großen Menge der Forschungsliteratur zu diesem Werk ist dünn und eine ab dem Jahr 2005. Sie reicht aus, um die inhaltliche Tendenz aufzuzeigen.

Die Titel erfasse ich alphabetisch nach Autoren: **Frank Brunssen (2006)**²⁰: *Tabubruch? Deutsche als Opfer des Zweiten Weltkriegs in Günter Grass' Novelle "Im Krebsgang"*. Flucht und Vertreibung werden als ein in der deutschen Geschichtsschreibung und in der deutschen Literatur (Nachkriegsautoren wie Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Martin Walser u.a., auch spätere wie Ulrich Treichel) und selbst bei Günter Grass (*Blechtrommel*, *Rätin*, *Unkenrufe*) oftmals aufgegriffenes Thema behandelt. — **Andrej Denka (2010)**²¹: *Vom "Bocksgesang" (1993) zum "Krebsgang" (2002). Das Tragische im inszenierten Erinnerungsraum bei Botho Strauß, Peter Handke und Günter Grass*. Im Blickpunkt stehen Konrad Pokriefke und sein Weg als Umgang mit einem unbewältigten Familientrauma der Pokriefkes (Untergang der Wilhelm Gustloff). — **Gregor Gumpert (2005)**²²: *Noch einmal: das "gemiedene Thema". Zur literarischen Reflexion auf Flucht und Vertreibung 1945/436*. Untersuchtes Werk: *Im Krebsgang*. Das Thema wird unter dem literaturgeschichtlichen Kontext (W.G. Sebald, Christa Wolf u.a.) erörtert. — **David Midgley (2006)**²³: *Zur Darstellung der Erinnerungsproblematik im Zeitalter der "totalen Kommunikation" in Günter Grass' "Im Krebsgang"*. Es geht um die Erinnerungen Konrad Pokriefkes als "an visuelle Darstellungsmittel gebunden" (Midgley, S. 122) und um die Bedeutung des Grass'schen *Wilhelm-Gustloff*-Themas im Erscheinungsjahr der Novelle (2002) unter Einbeziehung der Rezeptionsgeschichte zum Werk. — **Alexandra Pontzen (2008)**²⁴: *Der unmögliche Chronotopos – Die "Stunde Null" als Mythos der Narration am Beispiel von Günter Grass "Im Krebsgang"*. Als "Stunde Null" steht der Untergang der *Gustloff* am Abend des 30. Januar 1945²⁵ im

²⁰ Frank Brunssen, *Tabubruch? Deutsche als Opfer des Zweiten Weltkriegs in Günter Grass' Novelle "Im Krebsgang"*, in: T.J. Reed and Nigel F. Palmer (Hrsgg), *Oxford German Studies* Bd. 35/2. Oxford 2006, S. 115-130.

²¹ Andrej Denka, *Das Tragische im inszenierten Erinnerungsraum bei Botho Strauß, Peter Handke und Günter Grass*, in: Carsten Gansel u. Pawel Zimniak (Hrsgg), *Das "Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2010 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien Bd.3), S. 241-278 (*Im Krebsgang* S. 261-263).

²² Gregor Gumpert: *Noch einmal: das "gemiedene Thema". Zur literarischen Reflexion auf Flucht und Vertreibung 1945/436*, in: Norbert Bachleitner u.a. (Hrsgg): *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* Bd. 30, Heft 1, Tübingen 2005. S. 104-116.

²³ David Midgley, *Zur Darstellung der Erinnerungsproblematik im Zeitalter der "totalen Kommunikation" in Günter Grass' "Im Krebsgang"*, in: Lothar Bluhm und Christine Schmitt (Hrsgg): *Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag*. Trier 2006. S. 117-127.

²⁴ Alexandra Pontzen, *Der unmögliche Chronotopos – Die "Stunde Null" als Mythos der Narration am Beispiel von Günter Grass "Im Krebsgang"*, in: Matteo Galli und Heinz-Peter Preusser (Hrsgg): *Deutsche Gründungsmythen*. Heidelberg 2008. S. 129-142.

²⁵ Genauer Zeitpunkt des Untergangs 22:18 Uhr (vgl. KG 91).

Zentrum der Untersuchungen. — **Elena Wassmann (2009)**²⁶: *Die Novelle als Gegenwartsliteratur* (Kapitel 8: *Günter Grass: Im Krebsgang. Eine Novelle*, S. 311-360). Behandelt sind Novel-
 len-Thematik, Intertextualität und Erzählerebene (Kapitel 8.3.3: *Die krebssende Erzählweise als Kate-
 gorie des "Dritten" zwischen zyklischen und linearen Erzählmustern*, S. 342-344)). — **Markus
 Winkler (2009)**²⁷: *Figurationen des Alters und des Alterns bei Günter Grass. Von der Novelle "Im
 Krebsgang" zur Autobiographie "Beim Häuten der Zwiebel"*. Das Thema Altern ist auf Tulla und den
 „Alten“ bezogen. Als Grundlage dient Jan Assmanns Werk *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erin-
 nerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, 2. Auflage.

Zu *Unkenrufe* gibt es nach wie vor viel weniger Forschungsliteratur als zu anderen Grass-Werken.
 Die wiederum aus den seit 2005 erschienenen Titeln getroffene Auswahl ist ungleich dichter als die zu
Im Krebsgang und spiegelt daher nicht das mengenmäßige Verhältnis der Forschungsliteratur der bei-
 den Werke zueinander. Ich führe die Titel wieder in alphabetischer Reihenfolge der Autoren auf: **Na-
 dine Bürglen (2007)**²⁸: *Welch ein Wirbel um ein Buch. Eine Untersuchung zur deutschen Literatur-
 kritik aufgezeigt an Günter Grass "Unkenrufe"*. Untersucht sind neben der Rezeptionsgeschichte ma-
 krostrukturelle Elemente wie Erzählstruktur und -stil (vgl. Kapitel 4.3 *Form*, S. 54-62). — **Siegfried
 Mews (2008)**²⁹: *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*, (Chapter 12: *Un-
 kenrufe / The Call of the Toad*, S. 249-263). Mit Blick auf die Quellenerzählung des Erzählers, also
 auf die Deutsch-Polnische-Friedhofsgeschichte und ihrem Gründungspaar, wird die Rezeptionsge-
 schichte zum Werk aufgezeigt. Und hier wiederum steht das Thema späte Liebe in Verbindung mit
 Untergang und Tod im Zentrum. Das Schlusskapitel (V: *Time of Reconciliation*) beschäftigt sich mit
 dem Versöhnungsthema in *Unkenrufe*. — **Kamila Motz (2008)**³⁰: *"Versöhnungsfriedhöfe" – Eine
 Idee und ihre Verwirklichung in Günter Grass "Unkenrufe"*. Detailliert untersucht ist die Geschichte
 der Deutsch-Polnischen-Friedhofsgesellschaft von der Idee bis zu den Gründen ihres Scheiterns nach
 der Ursprungsidee. — Anna **Pieczynska-Sulik (2005)**³¹: *Idiolektale Figurencharakteristik als Über-
 setzungsproblem. Am Beispiel "Unkenrufe" von Günter Grass*. Bei der Analyse der Übersetzungs-
 schwierigkeiten geht es um den linguistischen Aspekt der Translation. Grundlage ist u.a. Michail M.
 Bachtins Theorie der vielstimmigen Rede³². — **Marta Radojewska (2008)**³³: *Die Wortfolge in der
 Erzählung "Unkenrufe" von Günter Grass*. Es ist eine makrostrukturell orientierte Arbeit auf der
 Grundlage der Theorie Jozef Darskis (Universität Poznań (U AM)), *Linguistisches Analysemodell.
 Definitionen grundlegender grammatischer Begriffe*, Poznań 2004, 2. Auflage. — **Markus Schulz**

²⁶ Elena Wassmann, *Die Novelle als Gegenwartsliteratur*, St. Ingbert 2009 (Univ.Diss. Mannheim 2003).

²⁷ Markus Winkler, *Figurationen des Alters und des Alterns bei Günter Grass. Von der Novelle "Im Krebsgang" zur Auto-
 biographie "Beim Häuten der Zwiebel"*. In: Henriette Herwig (Hrsg): *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film
 und Medizin*, Freiburg 2009 (*Rombach Wissenschaften . Reihe Litterae* Bd. 152). S. 253-266.

²⁸ Nadine Bürglen, *Welch ein Wirbel um ein Buch. Eine Untersuchung zur deutschen Literaturkritik aufgezeigt an Günter
 Grass "Unkenrufe"*. München 2007.

²⁹ Siegfried Mews, *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*, Rochester /New York 2008.

³⁰ Kamila Motz, *"Versöhnungsfriedhöfe" – Eine Idee und ihre Verwirklichung in Günter Grass "Unkenrufe"*, München
 2009.

³¹ Anna Pieczynska-Sulik, *Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel "Unkenrufe" von Gün-
 ter Grass*. Frankfurt/M. u.a. 2005.

³² Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Aus dem Russischen von Rainer Grübel und Susanne Reese. Frankfurt
 1979 (edition suhrkamp 967). Die vielstimmige Rede ist Inhalt des Kapitels *Das Wort im Roman*, S. 154-301 (darin
 enthalten: III.. Die Redevielfalt im Roman, S. 192-219).

³³ Marta Radojewska, *Die Wortfolge in der Erzählung "Unkenrufe" von Günter Grass*. In: Czeslaw Karolak (Hrsg): *Pose-
 ner Beiträge zur Germanistik*, Bd. 20, Frankfurt/M. u.a. 2008.

(2007)³⁴: "*Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen*" – Zur Zivilisationskritik im Spätwerk von Günter Grass (Kapitel 2: *Waldsterben, Wiedervereinigung und Globalisierung – Die 90er Jahre*, S. 170-202. Darin enthalten *Unkenrufe*, Kapitel 2.2, S. 179-193). Behandelt ist im *Unkenrufe*-Kapitel das Chatterjee-Motiv unter dem Globalisierungsaspekt.

Auch an dieser Stelle ist nochmals hinzuweisen auf die jüngste Auflage von **Volker Neuhaus'** Werk *Günter Grass*, Stuttgart / Weimar 2010, in dem der Leser nicht nur zu *Im Krebsgang* und *Unkenrufe*, sondern insgesamt zum lyrischen, dramatischen und epischen Werk Günter Grass' von den 1950er Jahren bis zu Grimms Märchen, erschienen 2010, mit den notwendigen Informationen ausgestattet wird. Dies geschieht durch die Absetzung der Darstellungsebenen (realer Autor, fiktiver Erzähler, Handlungswelt) in einer großen Übersichtlichkeit (vgl. o. S. 11).

Es zeigt sich an der Auswahl zu *Unkenrufe*, dass die Untersuchungen zur Mikrostruktur des Erzähltextes in Relation zu den Untersuchungen anderer Art (Rezeptionsgeschichte, Übersetzungsproblematik, linguistische Untersuchungen) den kleineren Teil einnehmen. Gründe dafür sind nur als Hypothese anzuführen: Friedhofsprojekt und späte Liebe als Leitthemen der Erzählung sind in ihrer Verbindung miteinander vielen Menschen zu fern, insbesondere der jüngeren Generation. Damit die Erzählung nicht ganz verdrängt ist, beschäftigt man sich mit ihr unter anderen Aspekten (Anna Pieczynska-Sulik, Übersetzungsproblematik) oder wählt sie als Grundlagentext für makrostrukturelle Untersuchungen (Radojewska, Linguistik). Es soll dabei keinesfalls unterstellt sein, dass die Untersuchungsfelder nicht dem wirklichen Interessengebiet der Autoren entsprechen.

Das weitgehende Ignorieren von *Unkenrufe* in der Forschungsliteratur war mir ein Anreiz, die außergewöhnliche Erzählung mit zum Thema meiner Arbeit zu machen.

II. Der Archiverzähler-Diskurs in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*

Beide Archiverzähler, die ihr Material nacherzählen, zitieren, kommentieren und hypothetisch ergänzen, benötigen für die Vermittlung ihrer Erzählung zwei Darstellungsebenen. Ihr Diskurs ist geprägt von dem Wechsel der Rede, die sie in ihrer Erzählgegenwart führen, zu der Rede, die die Handlung erzählt. Die Rede in der Erzählgegenwart ist der jeweilige Zeitpunkt innerhalb der Zeitspanne *Erzählzeit*, bis zu dem die Handlung erzählend fortgeschritten ist. Wie jeder Erzähler erzählen sie auf einer eigenen Erzählebene, auf der sie ihre beiden grundsätzlichen Erzählweisen anwenden. Sie bestehen aus *primärem* und *sekundärem Erzählen*. Primäres Erzählen meint das Erzählen der Erzählung, sekundäres Erzählen das Erzählen über die Erzählung, den Erzählprozess und über anderes.³⁵ Es gibt viele synonyme Begriffe anderer Narratologen³⁶, unter ihnen *diegetisches* und *exegetisches Erzählen*

³⁴ Markus Schulz, "*Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen*" – Zur Zivilisationskritik im Spätwerk von Günter Grass, München 2007 (Univ.Diss. Duisburg-Essen 2004).

³⁵ vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 87f.

³⁶ "Narration und Metanarration", Gérard Genette *Die Erzählung*, S. 183; "Besprochene und erzählte Welt", Untertitel und Begrifflichkeit bei Harald Weinrich, *Tempus*, 1964.

der neueren Erzählforschung.³⁷ Eberhard Lämmert selbst verwendet ein Synonym, wenn er primäres Erzählen mit *Erzählen von Zeit* und sekundäres Erzählen mit *zeitlosem Erzählen* gleichsetzt.³⁸

Bei Archiverzählern besteht ein Teil des zeitlosen Erzählens anlagebedingt aus der Handhabung ihrer Quellen, und die Konzeption des Werkes gibt die Relation zwischen Quellen- und Erinnerungserzählung und den Umfang der Quellenhandhabung vor. So ist durch die oben erwähnte unterschiedliche Archiverzähler-Konzeption in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* die Gegenwartsrede nicht nur bezüglich ihres Umfangs in beiden Werken unterschiedlich, sondern auch in ihrer Relation zwischen Quellenhandhabung und anderen Funktionen. Grundsätzlich ist beim Auseinanderhalten der beiden Erzählweisen zu beachten, dass Sprechakte des sekundären Erzählens ihren temporalen Referenzpunkt in der Erzählgegenwart des Erzählers haben, und für Sprechakte des primären Erzählens der Referenzpunkt in der erzählten Welt liegt, und zwar in der Zeit, die in der fortschreitenden Handlung erreicht ist. Dabei ist inbegriffen, dass sich auf Zeiten, die analeptisch oder proleptisch erreicht sind, das gesamte temporale System aufbauen lässt. Ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zwischen dem primären und sekundären Erzählen liefert das Erzähltempus der jeweiligen Basis: Es ist das Präsens für die Gegenwartsrede des Erzählers, und es ist das Präteritum für die Handlungswelt.

Durch die reichhaltigen Quellenhandhabungen der Archiverzähler in *Im Krebsgang* und *Unkenrufe* kommt ihre Erzählung immer wieder zur Retardation. Die Erzähler sind für den Leser ganz in den Vordergrund gerückt, wenn sie sich bei diesen Sprechakten mit einer pronominalen Form ihres Erzähler-Ichs thematisieren: "Er hält für mich fest" (UR 50); "Aus ihrem Gekraksel lese ich" (UR 97); "Alles andere gestrichen. Vielleicht aber sollte ich einige Rosinen aus Robert Leys Taufrede picken" (KG 52)³⁹. Für das der Quellenhandhabung folgende Zitat oder die Nacherzählung stellt die erzählte Welt den Referenzpunkt: "Aus ihrem Gekraksel lese ich: 'Unsere Liebe ist nicht bißchen nur und läuft nicht weg'" (UR 97). Es ist eine klare Abgrenzung der Referenzebenen. Dies gilt ebenfalls bei einem Quellenverweis als Negation, dem sich dann die Erzählung einer anderen Quelle anschließt, die die Lücke füllt und in der Handlungswelt zum Einsatz kommt: "Leider liegen mir weder Text noch Mitschnitt vor. Doch als im späteren Verlauf der Doppelfeier das Aufsichtsratsmitglied Erna Brakup in Stimmung geriet, lief das Tonband" (UR 115f).

Mit den zahlreichen Thematisierungen einzelner Quellen vermitteln sich beide Erzähler als Garant für die wahrhaftige Wiedergabe der Quellen und machen ihren Erzählvorgang transparent. Für den Inhalt der Quellentexte sind andere verantwortlich. In *Unkenrufe* ist es überwiegend der fleißige Tagebuchschreiber Alexander Reschke, in *Im Krebsgang* gibt es viele Verfasser (fiktionale und fiktionalsierte), z.B. den Zahlmeisterassistenten der *Gustloff*, Heinz Schön, die englischen Buchautoren Dobson, Miller und Payne⁴⁰ als fiktionalsierte Verfasser, Mutter und Sohn (Webmaster Konrad) als fiktionale Verfasser bzw. Quellenüberlieferer mündlicher Art (Mutter Tulla).

³⁷ Es ist ein Begrifflichkeit, die Wolf Schmid verwendet: "In der Präsentation der Erzählung wird die medial noch nicht manifestierte Erzählung in der spezifischen Sprache einer Kunstgattung ausgedrückt. Im literarischen Werk geschieht die Präsentation der Erzählung durch die Verbalisierung. Auf dieser Ebene kann die präsentierte Erzählung mit nichtdiegetischen, rein exegetischen Texteinheiten (Wertungen, Generalisierungen, Kommentaren, Reflexionen, metanarrativen Bemerkungen des Erzählers) verknüpft werden." *Elemente der Narratologie*, Berlin / New York 2008. S. 276. vgl. auch ebd. S. 86f u. S. 291, finiter Absatz.

³⁸ vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 67f.

³⁹ Diese Kennzeichnung steht in meiner Arbeit für Zitate aus *Im Krebsgang*.

⁴⁰ Heinz Schön: *SOS Wilhelm Gustloff*, Stuttgart 1998.

Christopher Dobson, John Miller und Robert Payne: *Die Versenkung der Wilhelm Gustloff*, Wien 1979.

Um den Unterschied in der Verantwortung von Quelleninhalten und ihrer Vermittlung kommunikativ darzustellen, benötigen beide Erzähler die Einleitung, meist eine Inquit-Form oder ihre Variante, für die erzählten Quelleninhalte. Selbst bei den Aussagen mit eingeschränkter Gültigkeit (Hypothesen) muss der Verweis auf die Quelle gegeben sein, der die Überlegungen entspringen, und in diesem Fall sind die Erzähler selbst die Quelle. In den folgenden Beispielen sind die Sprechakte, die als Quellennachweis für die nachfolgende Aussage fungieren, unterstrichen: "Und bei einer dieser letzten Schiffstouren in die Fjorde hinein – ich nehme an, es war die vorletzte, Mitte August –, sind Mutters Eltern an Bord gewesen" (KG 65); "Ich glaube im Verlauf des Videofilms erkennen zu können, daß die Piątkowska beim einen wie beim anderen Trauerakt unter breiter Hutkrempe geweint hat" (UR 114).

Die Quellenhandhabung als ein Bestandteil des zeitlosen Erzählens ist in beiden Werken mit und ohne Ich-Thematisierung des Erzählers vorhanden: "In der Kladde meines Mitschülers lese ich" (UR 132); "Vielleicht aber sollte ich einige Rosinen aus Robert Leys Taufrede picken" (KG 52); "Im Tagebuch wird keine Summe genannt" (UR 137); "Auf den vier Fotos schimmert der Asphaltbelag einer Chaussee" (UR 133); "Natürlich ist in Lyssys Film weder die *Gustloff* noch das sowjetische Unterseeboot zu sehen" (KG 69); "Fotos liegen vor, die der überlebende Zahlmeisterassistent des Schiffes während Jahrzehnten gesammelt hat" (KG 125). In den Reden ohne eine Form des pronominalen Ichs rückt der Erzähler nicht so explizit in den Vordergrund wie bei der Quellenhandhabung mit pronominalem Ich. Trotzdem ist er auch in diesen Reden deutlich wahrnehmbar. In den Beispielen aus *Unkenrufe* hat der Erzähler Reschkes Tagebuch bzw. die vier Fotos vorliegen und erzählt, was ihm diese Quellen eröffnen. Die Fotos zeigen den schimmernden Asphaltbelag einer Chaussee. Beim Tagebuch vermisst er die Ausweisung einer Summe: auch dies ist die Eröffnung einer Darstellung wie aus den Beispielen von *Im Krebsgang*: Während Paul Pokriefke an seinem Erzählvorhaben sitzt, existiert (an einem anderen Ort) dieser Film Lyssys, und der Erzähler, der den Film kennt, erzählt, dass in ihm die Schiffe nicht zu sehen sind. Im zweiten Fall hat er die Fotos vorliegen wie sein Kollege in *Unkenrufe* und erzählt noch, wer sie gesammelt hat. Die Retardation der Handlung durch die Quellenhandhabung des Erzählers ist in solchen Fällen sehr kurz und der Übergang zum Fortschreiten der Handlung so unauffällig wie in dem folgenden Beispiel: "Seiner Kladde sind nur 'zukunftsweisende Überlegungen' abzulesen" (UR 137).

Die Gegenwartsrede des Erzählers besteht in *Unkenrufe* größtenteils aus der Quellenhandhabung. Sie hat die übliche Funktion, die wahrheitsgemäße Vermittlung der Quelleninhalte zu beglaubigen.⁴¹ Daneben fungiert die Gegenwartsrede als Brücke zwischen den drei Handlungen der erzählten Welt – was beim Thematisieren der Vorzeithandlung, die ca. fünfzig Jahre vor der Haupthandlung abläuft, zwangsläufig einen Anachronismus bei der Vermittlung der erzählten Welt erzeugt. In der Regel wird von der Haupterzählung aus zur Vorzeithandlung übergewechselt. Der Anachronismus kann innerhalb eines Absatzes, durch den Wechsel eines Absatzes, aber auch durch den Kapitelwechsel entstehen wie im folgenden Beispiel, in dem nach Abschluss des ersten Kapitels, das eine Szene aus Alexandra Piątkowskas Wohnung vermittelt, das neue Kapitel wie folgt mit der Vorzeithandlung beginnt: "Mag sein, daß ich ein einziges Mal nur, um anzugeben oder aus Gutmütigkeit, weil der gelangweilte Haufen das sehen wollte, eine Kröte geschluckt habe" (UR 37). Im weiteren Verlauf der Textpassage wird indi-

⁴¹ Es ist eine "testimoniale oder Beglaubigungsfunktion". Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 184.

rekt auf die Quelle, den Begleitbrief zum Archivpaket, hingewiesen: "Dieser Spinner mit seiner Spinneridee will sich genauer an mich erinnern, als mir wichtig ist" (UR 37).

In *Im Krebsgang* hat die Gegenwartsrede eine andere Aufteilung der Funktion: Sie ist ungefähr zu gleichen Teilen eine Quellenhandhabung und eine Gegenwartsrede in anderer Funktion. Die Gleichgewichtung ist eine Folge der Gleichgewichtung von Quellen- und Erinnerungserzählung, was ihren Umfang anbetrifft. Hauptfunktionen dieser anderen Gegenwartsrede sind Besprechung bzw. Bewertung von Handlungsmomenten: "Aber das stimmt alles nicht. Mutter lügt" (KG 146) und den Diskurs ordnende Sprechakte (Regiefunktion): "Jetzt muß ich mich im Rückgriff wiederholen" (KG 169). Solche die Regieführung im Diskurs betreffenden Sprechakte erzeugen meist einen anachronistischen Erzählerdiskurs, wie es auch im Kontext des zitierten Beispiels vorliegt. Vorher wurde Marineskos Lebenslauf erzählt, zum Schluss sind die beginnenden sechziger Jahre angesprochen, nach dem "Rückgriff" geht es um die Reaktion Tullas auf den Tod Stalins. Oft wird eine Gegenwartsrede in Brücken- und Regiefunktion geführt: "Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen, einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück" (KG 88). Es wird sich aber zeigen, dass beim Verknüpfen der Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte (Aufteilung unter dem Plot-Aspekt) wenig anachronistisches Erzählen erzeugt wird. Es ist eine Folge der in vielen Phasen simultan zueinander ablaufenden Ereignisse der beiden Handlungsstränge (vgl. Teil 3, Kapitel V.e).

Durch die Quellenrecherche des Erzählers als erlebendes Ich gibt es in *Im Krebsgang* eine Verlagerung von Quellenhandhabungen auf die handlungsinterne Darstellungsebene. Dabei wendet Paul Pokriefke unterschiedliche Erzählweisen an. So ist die Quellenhandhabung oft syntaktisch eingebettet in die Inhalte, die mit der Quelle eröffnet werden: "'Die *Gustloff* sinkt!' stieß die Homepage meines Sohnes aller Welt ein Window auf und leitete einen, wie sogar David ins Netz gab, 'seit langem überfälligen Diskurs' ein" (KG 149). Auch die verkürzte pauschale Quellenhandhabung ist vertreten: "Es heißt, Alexander Marinesko sei nach seiner Rückkehr in den Hafen Turku enttäuscht gewesen" (KG 154). Oft fehlt die Quellenangabe ganz: "Es war, als spielte sich dieser Schlagabtausch im Jenseits ab" (KG 48). In solchen Fällen ist im Kontext die Quelle thematisiert, für das letzte Zitat gibt es auf den Vorseiten mehrere Hinweise auf den im Internet recherchierenden Paul. Solche Recherchen sind Ausgangspunkt für späteres Geschehen, in dem Paul Pokriefke miteingebunden ist.

Präterital erzählte Quellenhandhabungen sind Bestandteil des primären Erzählens und verlangsamen das Geschehen in der Handlungswelt wie die Inquit-Form bei der direkten oder indirekten Rede. Die Quellenhandhabungen, ob auf Erzähler- oder Figurenebene, sind Einleitungen für die Quelleninhalte. Auf beiden Kommunikationsebenen fungieren die Quellenhandhabungen daher wie das Inquit bei der Wiedergabe direkter oder indirekter Rede, nur das hier nicht wörtliche, sondern schriftliche Rede (als in den Quellen festgehaltene) eingeleitet wird. Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen der thematisierten Quellenhandhabung auf beiden Kommunikationsebenen und dem Inquit der wörtlichen Redewiedergabe: Die schriftliche Quelle kann auf allen Darstellungsebenen vorliegen, die wörtliche Redewiedergabe einer Figur wäre in epischen Werken nur als Sonderform der Gegenwartsrede des Erzählers denkbar, zum Beispiel wenn die Erzählgegenwart zur Handlung ausgebaut ist, an der neben dem Erzähler weitere Figuren teilhaben, die beim Schreibprozess gegenwärtig sind.

In *Im Krebsgang* ist eine solche Sonderform der Figurenrede in der Erzählzeit vorhanden. Der Erzähler setzt sich während des Schreibens mit dem "Alten" auseinander, der auch mit "jemand" (KG 7, Erzählauftakt) und anderen Synonymen bezeichnet wird. Dieser Jemand mischt sich in den Erzählprozess ein, es gefällt dem Erzähler wenig: "Er sagt, mein Bericht habe das Zeug zur Novelle. Eine literarische Einschätzung, die mich nicht kümmern kann" (KG 123). Dieser Jemand ist aber nicht anwesend während der Gegenwartsrede, in der er zitiert oder nacherzählt wird. Ebenso wenig ist Mutter Tulla in dem Moment anwesend, wenn der Erzähler von ihrer Einwirkung auf den Alten spricht, auf ihn einzuwirken: "Und nur ihretwegen mischt sich der Alte ein, gleichfalls gezwungen von ihr, mich zu zwingen" (KG 99). Auch Mutter Tulla ist während der Spanne anwesend, die die Erzählzeit einnimmt, aber nicht in der Erzählgegenwart des Erzählers als dem gegenwärtigen Zeitpunkt des Schreibens. Mutter Tulla und der Alte handeln und reden in der kürzeren, mittleren oder längeren Vergangenheit der Gegenwartsrede, die, eben wie jeder Zeitpunkt, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat. Ein Beleg für die Vergangenheit der direkten oder indirekten Rede des Alten ist das Erzählen über ihn in der dritten Person "Er sagt" (KG 123). Würde der Alte in der Erzählgegenwart anwesend sein, würde als Normalfall ein Gespräch zwischen ihm und dem Erzähler in der zweiten Person stattfinden: "Du sagst, mein Bericht habe das Zeug zur Novelle" In diesem angenommenen Fall würden sie nur scheinbar über den Kopf des Lesers hinweg ihr Gespräch führen, denn grundsätzlich ist die Erzählerrede an den Adressaten auf gleicher Erzählebene gerichtet, der als Stellvertreter des realen Lesers anzusehen ist.

In der Regel ist die zitierte oder nacherzählte Figur nicht Bestandteil der Erzählzeit, sondern gehört der Welt der Charaktere an, die zu Beginn der Erzählzeit vergangen ist. Das Inquit der Figurenrede steht dann folgerichtig in der temporalen Form des Präteritums: "Jedesmal, wenn Mutter mir von der Einschiffung erzählt hat, sagte sie: "Da warres warm ändlich" (KG 110).

Von der oben geschilderten Ausnahme der Figurenrede in der Erzählgegenwart abgesehen, ist nur bei den Quellenhandhabungen zwischen den handlungsinternen und -externen Fällen zu unterscheiden. Und sie sind beschränkt auf die Novelle *Im Krebsgang*, in der Paul Pokriefke als erzählendes (1) und erlebendes Ich (2) seine Quellen handhabt. Dabei wird die Quelle im Beispiel (1) mit einem typischen Inquit und im Beispiel (2) mit einer Rede in Inquit-Funktion eröffnet:

(1)

Ich lese den mir zugänglichen Infos ab, daß *M 96* mit zweihundertfünfzig Tonnen Wasserverdrängung und fünfundvierzig Meter Länge ein eher kleines Boot mit achtzehn Mann Besatzung an Bord war. Lange blieb Marinesko Kommandant dieser bis in den Finnischen Meerbusen hinein operierenden, mit nur zwei Torpedorohren bestückte Schiffseinheit. Ich nehme an, daß er in Küstennähe immer wieder den Überwasserangriff und danach das schnelle Abtauchen geübt hat. (KG 53).

(2)

Ich habe mir das nur mäßig amüsante Gechatte angeschaut und kam zu der Einsicht: je begeisterter mein Sohn das Wunderwerk "Kraft durch Freude" als Zukunftsprojekt herausstrich und die Bemühungen des Arbeiter- und Bauern-Staates, gleichfalls ein sozialistisches Ferienparadies erblühen zu lassen, trotz aller Mängelerscheinungen lobte, um so peinlicher sprach seine Großmutter aus ihm. (KG 89).

III. Die Untersuchungsgebiete

III.a. Kommunikationsmerkmale

Als ein Akt des sekundären Erzählens ist die Gegenwartsrede ein Kommunikationsvorgang, bei dem der Erzähler direkt mit seinem Adressaten kommuniziert, nicht über den Umweg der erzählten Welt. Er steht als expliziter Sprecher im Vordergrund, nicht die erzählte Welt wie beim primären Erzählen. Der Erzähler ist in einem sehr hohen Explizitätsgrad sichtbar, wenn er sich in einer pronominalen Form thematisiert. Er führt eine Gegenwartsrede, bei dem er dem Leser nah ist, während ihm die erzählte Welt in den Hintergrund gerückt ist. Es gibt in Ansgar Nünning's Explizitätstheorie⁴² ein Schema der graduellen Abstufungen von Sprechakt-Kategorien, in dem folgendes gilt:

Je höher der Explizitätsgrad des Erzählers ist (je stärker die Ablösung von der erzählten Welt), umso kleiner ist der Raum zwischen Aussagesubjekt und Aussage, Stimme ↔ Äußerung. Diese Theorie umfasst die primäre und die sekundäre Erzählweise.⁴³

↔ Aufmerksamkeit wird auf die Erzählgegenwart gelenkt, Ausblendung der erzählten Welt direkter Kommunikationsakt. Der Erzähler kommuniziert auf seiner Ebene mit dem Leser, d.h., der Raum zwischen Aussagesubjekt und Aussageobjekt ist klein:

Ich verfüge über ein halbes Dutzend Kassetten. (UR 108).

Noch haben die Wörter Schwierigkeiten mit mir. (KG 7).

←-----→ Figurenrede (Erzählung auf N1 eröffnet Erzählung auf N1¹⁾ indirekter Kommunikationsakt. Der Erzähler kommuniziert über den Umweg der erzählten Welt mit dem Leser, d.h. der Raum zwischen Aussagesubjekt und Aussageobjekt ist groß:

Nach letztem Ton kommentierte die Witwe: "Bißchen laut. Aber gewöhnt man sich an Gebimmel" (UR 29).

Wilhelms in den Chatroom gestellte Frage: "Würdest du, wenn mich der Führer ins Leben zurückriefe, abermals auf mich schießen?", beantwortete David umgehend: "Nein, nächstes Mal darfst du mich abknallen" (KG 49).

Wenn man die Grade der Explizität des Erzählers beim Erzählen im Blickfeld hat, gibt es einen fließenden Übergang zwischen den beiden Erzählweisen primär und sekundär. Wenn man die Zeitschichten des Erzählens und der Erzählung im Auge hat, ist die jeweilige Aussage nach ihrem temporalen Referenzpunkt zu bestimmen. Unklarheiten können auftreten, wenn in einem erweiterten Hauptsatz eine Quelle thematisiert und gleichzeitig erzählt wird: "Auf Fotos sehe ich sie Hand in Hand oder Arm in Arm" (140). Die Unklarheit löst sich auf, wenn man auch hier zwischen der Quelle und ihrem Inhalt trennt. Was der Erzähler in diesem Fall in seiner Erzählgegenwart sieht, ist nicht das Tagebuch,

⁴² vgl. Ansgar Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung*, S. 84f. Die Explizitätstheorie stellt ein dynamisches System dar, das vom expliziten Erzähler ausgeht und mit dem ganz hinter seiner Erzählung abgetauchten Erzähler endet. Dieser Theorie entspricht die Wolf Schmid's, *Elemente der Narratologie*, S. 72 ff (*Explizite und implizite Darstellung des Erzählers*).

⁴³ Nünning's Explizitätstheorie hat ihren Berührungspunkt mit dem Distanz-Aspekt bei Eberhard Lämmert: "Durch denselben Akt, durch den der Dichter die Distanz zum Erzählten vergrößert, verringert er die Distanz zum erzählenden Ich." *Bauformen des Erzählens*, S. 69 (B. *Gliederung und Verknüpfung mehrsträngiger Erzählungen, II. Die Gegenwart des Erzählers*).

nicht die Kladder Reschkes, keiner von den gesammelten Belegen, sondern es sind Fotos. Sie liegen ihm jetzt, während er an seinem Erzählvorhaben arbeitet, vor wie jede andere Quelle, die er handhabt. Was die Fotos zeigen, gehört zur Erzählung, ist vergangen wie die Inhalte schriftlicher Quellen. Der zitierte Satz hat zwei Referenzebenen: Auf Fotos sehe ich (Erzählzeit) sie Hand in Hand oder Arm in Arm (erzählte Zeit). Entsprechend thematisiert der Erzähler eine schriftliche Quelle und erzählt anschließend den Inhalt: "Das lese ich in Alexander Reschkes Notizen: "In einigem Abstand zu der Reihe wartender Taxis stand Mister Chatterjee neben einer Fahrradrickscha" (UR 49). Die Linie zwischen den beiden Referenzebenen ist leicht erkennbar bei Konstruktionen mit Inquit-Formen als Obersatz und direkter oder indirekter Rede als Untersatz. Bei Hauptsätzen mit Objektergänzungen wie im obigen Beispiel ist die Ergänzung der erzählten Zeit zuzurechnen: "sie Hand in Hand" (Akkusativ mit anschließender Präpositionalphrase im Dativ). Der grammatische Ansatz ist bei Sätzen, in denen sich im Hauptsatz die beiden Zeitebenen einfach oder mehrfach vermischen, eine Hilfe bei der Auseinandehaltung von Erzählzeit und erzählter Zeit. Generell ist es bei Archiverzählungen unter den kommunikationsorientierten Aspekten wichtig, auf welcher Ebene der Erzähler seinen Diskurs führt und seine Darstellung eröffnet, und ob die Darstellung auf seiner Kommunikationsebene bleibt (Thematisierung von Erzählzeit) oder auf die Ebene der erzählten Welt wechselt (primäres Erzählen = Erzählen der Handlung = Erzählen von Zeit).

Bei allen anderen Betrachtungsweisen macht es keinen Unterschied, ob der Erzähler bei der Quellenhandhabung explizit hervortritt oder nicht. Reden wie "Auf Fotos sehe ich sie Hand in Hand" und "Auf den vier Fotos schimmert der Asphaltbelag einer Chaussee (UR 133) sind dann nur in den eröffneten Inhalten unterschiedlich. Jedoch ist der Horizont des Lesers erweitert, wenn er auch um den förmlichen Unterschied solcher Reden weiß.

Allgemein gilt, dass das primäre Erzählen als anlagebedingtes Erzählen den Vorrang hat vor dem sekundären Erzählen, denn ohne Erzählung gibt es auch kein Erzählen über sie, und auch nicht über anderes, zu dem abschweifend übergegangen wird.⁴⁴ Für die Erzähler in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* ist aber hinzuzufügen, dass das sekundäre Erzählen kein nachrangiges Erzählen ist, weil das primäre Erzählen nur mit der Ergänzung des sekundären Erzählens auf der Erzählerebene in beiden Werken zu einem sinnstiftenden Erzählerdiskurs führt.

In welchem Einbettungsverhältnis im Kommunikationssystem die Erzählerebene liegt, zeigt das folgende Kommunikationsmodell⁴⁵:

⁴⁴ Wolf Schmid als Ergänzung der Aussage: "Die explizite Darstellung baut auf der impliziten auf, die implizite Darstellung kommt aber durchaus auch ohne expliziten Überbau aus." *Elemente der Narratologie*, New York / Berlin 2008, S. 72f.

⁴⁵ vgl. Ansgar Nünning, *Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung*, S. 25. Es ist identisch mit dem Modell Kahrmann/Reiß/Schluchter, *Erzähltextanalyse*, S. 45ff.

Narrationsebene	Sender → Empfänger	Rede
<u>fiktionales Diskursfeld</u>		
N1 ¹	S1 ¹ → E1 ¹ = erzählte erzählte Figur → erzählte erzählte Figur(en)	Figurenrede metadiegetisch
N1	S1 → E1 = erzählte Figur → erzählte Figur(en)	Figurenrede intradiegetisch
<u>N2</u>	<u>S2 → E2 (Erzähler → Adressat</u> - namenloser Erzähler in <i>Unkenrufe</i> → Adressat - Paul Pokriefke in <i>Im Krebsgang</i> → Adressat	<u>Erzählerdiskurs</u>
N3	S3 → E3 = abstrakt.Autor → abstrakt.Leser (impliziter Autor Günter Grass → impliz. Leser)	Werk Ganzes Textintention
<u>reales Diskursfeld</u>		
N4	S4 → E4 = realer Autor Günter Grass → realer Rezipient	Günter Grass als Produzent des je- weiligen epischen Werkes
N5	S5 → E5 = realer Autor Günter Grass → realer Rezipient	Günter Grass als Träger verschiede- ner sozialer Rollen

In der folgenden linearen Darstellungen Gérard Genettes und Dieter Janiks ist Nünnings Ebene des Werk Ganzes (N3) vorhanden als Ebene impliziter Autor → impliziter bzw. virtueller Leser:

[Realer Aut. [impl. Aut. [Erzähler [Erzählung] Adressat] impl. Leser] realer Leser]⁴⁶,
entsprechend RA (IA) → Er → Eg → At → (VL) RL.⁴⁷

Wie es sich mit den diegetischen Ebenen im Vergleich mit den Narrationsebenen verhält, zeigt das nachfolgende Schema.⁴⁸

⁴⁶ Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 285.

⁴⁷ Dieter Janik, *Kommunikationsebenen des Erzählwerks*, S. 211. Die Kürzel stehen für: Realer Autor = RA, Impliziter Autor = IA, Erzähler = Er, Erzählung = Eg, Autor = At, virtueller Leser = VL, Realer Leser = RL.

⁴⁸ "Neben einer mündlichen Erzählung oder einem Brief können schließlich auch ein vorgelesenes oder zitiertes Buch, ein Manuskript, ein Traum oder sogar ein Bild oder ein Bilderzyklus eine neue Erzählung eröffnen. Die Geschichte eines gefundenen Buchs oder Manuskripts kann – etwa nach dem Modell der in Johann Gottfried Schnabels Roman *Die Insel Felsenburg* (1731-1743) versammelten Erzählungen – in den Rahmen einer Herausgeberfiktion gekleidet oder aber unmittelbar in die erzählte Geschichte integriert sein." Matias Martinez / Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 77. — "Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist." Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 163. — vgl. auch *Jochen Vogt*, *Aspekte erzählender Prosa*, S. 149.

Der Erzähler erzählt, dass Reschke erzählt (von Aufsichtsratssitzung), dass Erna Brakup erzählt (vom früheren Langfuhr) (vgl. 182ff)
 metadiegetisch: erzähltes erzähltes Erzählen, dritter Erzähler (N1¹⁾
 ↑
 der Erzähler erzählt, dass seine Quelle erzählt (z.B. Reschkes Tagebuch)
 diegetisch bzw. intradiegetisch: erzähltes Erzählen, zweiter Erzähler (N1)
 ↑
 der (namenlose) Erzähler erzählt
 extradiegetisch: Erzählen, erster Erzähler (N2).

Da die Quellenhandhabung während der Schreibgegenwart ein kommunikativer Grundzug des Archiverzählers ist, vertiefte ich in meinen kommunikationsorientierten Untersuchungen für *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*, was im Vorkapitel "Der Archiverzähler-Diskurs in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*" einleitend vorgestellt ist. Daneben wird die Gegenwartsrede in weiteren Funktionen gezeigt, und insbesondere für *Im Krebsgang* durch den Aspekt der Sprechakt-Kategorien ergänzt. Für *Unkenrufe* ist die kaum thematisierte intradiegetische Zeitebene des Quellenstudiums in die Untersuchungen einbezogen, um aufzuzeigen, dass der Erzählerdiskurs in der vorliegenden Art ohne das vorherige Quellenstudium nicht geführt werden könnte. Für *Im Krebsgang* wird ebenfalls eine intradiegetische Darstellungsebene in die Untersuchungen aufgenommen, und zwar die der Handlungsfigur Paul Pokriefke als Rechercheur. In dieser Position fungiert Paul Pokriefke als Zuarbeiter für sein Erzähler-Ich.

III.b Die Erzählsituation

Die Erzähler in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* sind Ich-Erzähler, obwohl beide einen Großteil ihrer Erzählung in der Außenperspektive erzählen, d.h. außerhalb der erzählten Schauplätze. Diese Position nehmen sie ein, wenn sie nach Quellen erzählen. In dieser Erzählperspektive befinden sie sich in der Nähe zum auktorialen Erzähler. Für diesen ist nach der Theorie Franz K. Stanzels⁴⁹ die *Perspektive* die bestimmende Grundopposition und von deren bipolaren Oppositionen *Außenperspektive* und *Innenperspektive* die Opposition *Außenperspektive*.

Für den Ich-Erzähler ist jedoch die *Person* die bestimmende Grundopposition und von deren bipolaren Oppositionen *Nichtidentität* und *Identität der Seinsbereiche* die Opposition *Identität der Seinsbereiche*. Wenn im Umkehrfall zum Ich-Erzähler, der sich dem auktorialen Erzähler nähert, der auktoriale Erzähler in die Nähe des Ich-Erzählers rückt, so erzählt er in dessen Opposition *Identität der Seinsbereiche*. Das geschieht immer dann, wenn der auktoriale Erzähler eine persönliche Beziehung zu seiner erzählten Welt aufnimmt. Er wechselt zu der von Volker Neuhaus beschriebenen auktorialen Ich-Erzählung:

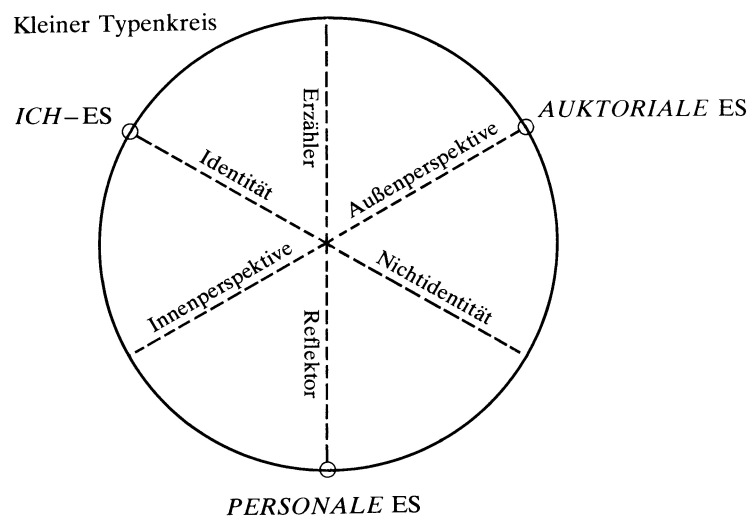
Man kann jeden auktorialen Roman durch einen hinzugesetzten Schlusssatz, in dem man den auktorialen Erzähler eine Gestalt aus der erzählten Welt treffen lässt, die ihm von ihr berichtet, in eine auktoriale Ich-Erzählung verwandeln.

⁴⁹ Frank K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1991.

Logisch ist die auktoriale Ich-Erzählung immer schon gegeben: Ein Ich berichtet vom Schreibtisch aus, was es zuvor erlebt hat, ob vor Jahrzehnten im autobiographischen Roman oder vor Stunden oder Minuten im Briefroman.⁵⁰

Das Neuhaus-Zitat und die angesprochenen ES-Positionen zeigen die Berührungspunkte zwischen auktorialen und Ich-Erzählern, somit die Berührungspunkte der Erzähler in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* mit auktorialen Erzählern, wenn sie ihr Archiv erzählen.

Auf dem kleinen Typenkreis Franz K. Stanzels (großer Typenkreis vgl. u. S. 51) sind die oben angesprochenen binären Oppositionen als gegenüberliegende Pole der drei Achsen angebracht, die die drei Grundoppositionen repräsentieren. Die Abbildung des kleinen Typenkreises⁵¹ veranschaulicht diese Idee:



Jedes der drei ES-Felder des dynamischen Typenkreises beinhaltet seinen ES-Idealtypus und dessen Varianten, die sich entweder auf der einen oder der anderen Seite von ihm entfernen. Es ist ein Absetzen vom Idealtypus in einer der beiden Grundoppositionen, die nicht bestimmend für das jeweilige ES-Feld, wohl aber für eines der beiden anderen ES-Felder sind. Richtungsgebend für die Variante ist nun, für welches der beiden anderen ES-Felder diese Grundopposition das Hauptmerkmal ist.⁵² Ein Wechsel dieses Hauptmerkmals der ES ist auch bei den Varianten nicht zu verzeichnen. Dieser Fakt kennzeichnet die Variante als dem jeweiligen ES-Feld zugehörig.

Mein Schema zeigt, was sich für Wanderungsbewegungen im Feld der Ich-ES für den Archiver-

⁵⁰ Volker Neuhaus, *Roman. Ein Schnellkurs*, S. 123.

⁵¹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 81

⁵² Einen Vorläufer dieser Idee stellt Johann Wolfgang von Goethes Theorie über die drei Dichtweisen Epos, Lyrik und Drama dar: „So wunderlich sind diese Elemente zu verschlingen, die Dichtarten bis ins Unendlich mannigfaltig, und deshalb auch so schwer eine Ordnung zu finden, wonach man sie neben oder nacheinander aufstellen könnte. Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen daß man die drey Hauptelemente in einem Kreis gegen einander überstellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beyspiele die sich nach der einen oder nach der andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis geschlossen ist.“ Johann Wolfgang Goethe, *West-östlicher Divan*, Münchner Ausgabe 11.1.2, S. 194f. (*Besserem Verständnis*).

zähler als außenperspektivischen Erzähler ergeben. Bewegen können sich nur die beiden Konstituenten *Modus* und *Perspektive*, während die Konstituente als Hauptmerkmal des Ich-ES-Feldes, *Person*, unverändert bleibt. Die sich verändernde Konstituente ist mit dem Zeichen \cap markiert:

Idealtypus der Ich-ES

Modus: Erzählerfigur

Person: Ich-Bezug, Identität der Seinsbereiche von Erzähler und erzählter Welt als Hauptmerkmal

Perspektive: Innenperspektive, Erzähler ist Figur der erzählten Welt und eingebunden ins zentrale Geschehen

Er hat eine doppelte Innenperspektive:

1) er sieht sein Handlungs-Ich von innen

2) er sieht die erzählte Welt von innen, befindet sich mitten im Geschehen

Die Ich-ES in Hinneigung zur auktorialen ES (Wechsel der Konstituente *Perspektive*)

Modus: unverändert

Person: unverändert als bestimmende Grundopposition der Ich-ES, denn die Identität der Seinsbereiche von Erzähler und erzählter Welt ist unaufhebbar, da einmal hergestellt (in *Unkenrufe* durch die Paketzusendung des ehemaligen Schulkameraden Alexander Reschke, in *Im Krebsgang* durch die Einführung des Handlungs-Ichs am Diskursbeginn: "Weil Mutter mir immer wieder.." (KG 7))

\cap *Perspektive:*

Außenperspektive. Entsprechend der doppelten Innenperspektive

eine doppelte Außenperspektive (Erzählen des Geschehens in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* nach Quellen):

1) der Erzähler sieht die erzählte Figur von außen

2) er befindet sich an der Peripherie des Geschehens (Ich-Erzähler als Beobachter) oder außerhalb dessen (Quellen-Erzähler)

Wird der Begriff *heterodiegetisches Erzählen*⁵³ auf den homodiegetischen Erzähler übertragen, so bedeutet es, dass der Erzähler von dem Idealtypus seines Ich-ES-Feldes abrückt und in der bestimmten Grundopposition des Nachbarfeldes erzählt, der des auktorialen Erzählers. Der Begriff ist jedoch irreführend in seiner Anwendung auf den homodiegetischen Erzähler. Denn heterodiegetisches Erzählen bedeutet für den auktorialen Erzähler die Nichtidentität seines eigenen Seinsbereichs mit dem der Erzählung. Für den homodiegetischen Erzähler bleibt die Identität seines eigenen Seinsbereichs mit dem seiner Erzählung jedoch immer bestehen. Daher werde ich den Begriff *heterodiegetisches Erzählen*, der auf die beiden homodiegetischen Ich-Erzähler als Archiverzähler bezogen wäre, in den anderen Hauptkapiteln meiner Arbeit weitgehend durch *Erzählen in Abwesenheit* ersetzen. Entsprechend wähle ich für das homodiegetische Erzählen *Erzählen in Anwesenheit*, sodass sich auch keine Irritationen ergeben, wie sie bei den Begriffen ich- und er-haftes Erzählen auftreten könnten, denn er-haf-

⁵³ Die Begriffe homodiegetisches und heterodiegetisches Erzählen sind synonym mit den Begriffen Wolf Schmidts, *Elemente der Narratologie*, S. 86-95 (Kapitel II.4: *Diegetischer und nichtdiegetischer Erzähler*).

tes Erzählen kann als randständiges Erzählen auch Erzählen in Anwesenheit sein. Er- und ich-haftes Erzählen sind jedoch wichtige Begriffe der ES-Kapitel meiner Arbeit, und sie sind dort klar definiert eingesetzt.

In *Unkenrufe* lässt sich anhand des gelegentlichen Überwechselns von der Haupthandlung zur Vorzeithandlung als Beziehungsgeschichte des Erzählers zur erzählten Welt im Wesentlichen das ich-hafte Erzählen in Relation zum er-haften Erzählen (Haupthandlung) ermitteln und damit auch die ES-Position des Erzählers feststellen. Die Ausführungen zur ES sind deshalb dem kommunikationsorientierten Kapitel angefügt. Es ist – bei dem Verzicht auf ein separates Kapitel – der richtige Platz, weil Standort und Standpunkt des Erzählers in Bezug auf die Handlungswelt wichtige Komponenten seiner mit dem fiktiven Adressaten (Stellvertreter des realen Lesers) geführten Kommunikation sind. Standort und Standpunkt des Erzählers stehen in Zusammenhang mit seinen Anwesenheitsgraden in der erzählten Welt und haben einen Einfluss auf seine Erzählweise (primäres oder sekundäres Erzählen). Denn die beiden Erzählweisen des primären und sekundären Erzählens als Kommunikationsmerkmale haben in ihrer Relation zueinander Einfluss darauf, welcher Platz auf Stanzels Typenkreis dem Erzählwerk, in diesem Fall *Unkenrufe*, anzuweisen ist.

Im Zusammenhang mit der längeren Anwesenheit des Erzählers in der Handlungswelt steht das häufige Wechseln der ES in *Im Krebsgang*. Dies ist auf den ständigen Wechsel des Erzählens nach Quellenmaterial (Abwesenheit des Erzählers in der Handlungswelt) und nach Erinnerung zurückzuführen. Außerdem gibt es ständige Überscheidungen der beiden Erzählmethoden, die für die ES des Erzählers mitbestimmend sind. Die Darstellung der vielseitigen ES des Erzählers und den sich daraus ergebenden Platz auf dem Typenkreis Franz K. Stanzels stelle ich für *Im Krebsgang* in einem separaten Kapitel vor.

III.c Der emotionale Erzähler

Während die ES des Erzählers dessen Standort⁵⁴ beim Erzählen bestimmt, geht es in meinen Untersuchungen zum emotionalen Erzähler um den Standpunkt zum Erzählten.⁵⁵ Weniger ist hier die formale Erzählhaltung als Krebsgang⁵⁶ gemeint, obwohl es hier Zusammenhänge gibt mit der Emotionalität des Erzählers. Gemeint ist, wie gesagt, der Standpunkt des Erzählers, der das Meinungs- und Befindlichkeitsspektrum des Erzählers, das er in seine Erzählung als seine Auswahl von Ereignissen mit-

⁵⁴ "Point of view" bei Norman Friedman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*, in: PLMA 70, 1955, S. 1160-1184. — "Erzählwinkel" bei Jürgen H. Petersen, *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart 1993. — "Point of view" und "Erzählwinkel" als synonyme Begriffe bei Robert Weimann, *Erzählsituation und Romantypus*, in: Sinn und Form 18, Heft 1, 1966.

⁵⁵ "Die den optischen, akustischen und erzähltechnischen Blickpunkt des auktorialen oder personalen Erzähler-Mediums bestimmende Erzählsituation nennen wir *point of view* oder *Erzählwinkel*. Das die sozialen und ethischen Erzähleinstellungen bestimmende Verhältnis des Autor-Erzählers zu seiner Wirklichkeit als seinem Stoff und zum Publikum als seinen Lesern nennen wir den Erzählerstandpunkt. Ist der point of view eine Kategorie der 'Fiktion' (die sich in auktorialer, szenischer und Ich-Darbietung, in Panorama und Detailszene bekundet), so bleibt der Erzählerstandpunkt eine reale Kategorie (die dem Autor-Erzähler zugeordnet und in ihren sozialen und geistigen Voraussetzungen historisch und biographisch erhellbar ist)." Robert Weimann, *Erzählsituation und Romantypus*, in: Sinn und Form 18 (1966), Heft 1, S. 124.

⁵⁶ Claudia Mayer-Ischwandy in ihrem Beispiel der vielen Beschreibungen zum Krebsgang in *Im Krebsgang* als formale Erzählhaltung: "Der Titel beschreibt in diesem Fall die Erzählhaltung, die die Bewegung der Krebse nachahmt: Krebse haben ja eine merkwürdige Gangart: Sie scheren seitlich aus, täuschen fast einen Rückwärtsgang vor und kommen dennoch voran." *Günter Grass*, S. 224.

einbringt. "The real choice is much more profound than this would imply. It is a choice of the moral, not merely the technical, angle of vision from which the story is to be told".⁵⁷

Durch die von ihm getroffene Auswahl von Momenten eines Geschehens, mit der er eine Handlung bzw. einen Handlungsstrang erzählend reproduziert, schafft sich der Erzähler die optimalen Gelegenheiten, seine positive, negative oder distanzierte Einstellung zum vergegenwärtigten Moment mitzuvermitteln. Ob er es als expliziter kommentierender Sprecher oder in impliziten Wertungen beim primären Erzählen leistet, immer durchzieht dabei seine Stimme wie eine Spur den Inhalt und determiniert ihn. Ich wiederhole, was in der Einleitung schon zur Trennung von Form und Inhalt gesagt wurde: Sie ist methodologisch möglich, und zwar nur methodologisch: Inhalt (Geschichte) und Form (gestaltete Mittelbarkeit)⁵⁸.

In *Im Krebsgang* ist die Emotionalität des Erzählers zum Teil auf die Handlungsebene verlegt, auf der er die *Gustloff*-Historie recherchiert und auf die Website des Sohnes trifft. Da es keine Zeitspanne zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit gibt, in der der Erzähler seine Ansichten und Befindlichkeiten ändert, haben die Kommentierungen auf dieser Rechercheebene die gleiche Wirkung wie die auf der Erzählerebene. Es ist ein förmlicher Unterschied, der unter dem Aspekt des emotionalen Erzählens zu vernachlässigen ist.

Bei meinen Untersuchungen zum emotionalen Erzähler, für die ich – neben Stanzels *Theorie des Erzählens*⁵⁹ – auf Wayne C. Booths *Rhetoric of Fiction*⁶⁰ zurückgreife, geht es zum einen um das Bild, das der subjektive Erzähler von einem Ereignis oder einer Figur vermittelt, und wie er dieses Bild, z.B.: "Beim Nachgießen hat Reschke gekleckert" (UR 31), im Kontext oder im weiterführenden Diskurs untermauert. Es geht zum anderen darum, herauszufinden, warum der Erzähler sich selbst (Paul Pokriefke in *Im Krebsgang*) oder eine handlungstragende Figur (Konrad Pokriefke in *Im Krebsgang*; Alexander Reschke in *Unkenrufe*) in bestimmter Weise darstellt. Die Untersuchungen zur Erzählmotivation, die auf der Grundlage der Theorie Stanzels⁶¹ geführt werden, sind Bestandteil dieses Untersuchungsgebietes, da sie mit den letztgenannten Aspekten in Zusammenhang stehen.

Die Untersuchungen zum emotionalen Erzähler konzentrieren sich für *Unkenrufe* auf einen Diskursverlauf, der geprägt ist von einer Anfangsdistanz und einer zunehmenden Nähe zum Protagonisten Reschke. Dadurch ergibt sich korrelativ eine zunehmende Distanz zu Reschkes Gegenspielern in der DPGF. Aber die anfängliche Distanz zu Reschke ist atypisch für einen peripheren Ich-Erzähler, zu denen die Archiverzähler als Untergruppe gehören. Der typische periphere Ich-Erzähler hat seinen Helden, den er verehrt, und zwar von Anfang an. Da es in *Unkenrufe* diesen Helden – beim Diskursbeginn – nicht gibt, ist der Sonderweg vorprogrammiert, der in diesem Kapitel auch in seiner Einwirkung auf die Erzählmotivation behandelt wird.

⁵⁷ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Vol. I, p. 265.

⁵⁸ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 37. Insgesamt führt Stanzel aus: "Mittelbarkeit des Erzählens, sichtbar gemacht an der Gestalt des Erzählers, läßt daher auf besonders anschauliche Weise erkennen, wie in einer Erzählung die dialektische Einheit von Inhalt (Geschichte) und Form (gestaltete Mittelbarkeit) aufzufassen ist: 'Form [ist die] relativierende Veräußerung des Inhalts.'" Zitat im Zitat: Helmut Winter, *Literaturtheorie und Literaturkritik*, S. 14.

⁵⁹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, vgl. insbes. S. 24-38 (1.2: *Mittelbarkeit und die Person des Erzählers*).

⁶⁰ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Vol. 1, insbes. p. 119-163 (Part I, Chapter five: *General Rules*, IV: *Emotions, Beliefs, and the Reader's Objectivity*; Chapter six: *Types of Narration*) und p. 243-264 (Part II, Chapter nine: *Control of Distance in Jane Austens Emma*).

⁶¹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, insbes. S. 127-134 (4.6: *Die "Leiblichkeit" des Erzählers und die Motivation zum Erzählen*; 4.7: *Einige Konsequenzen für die Interpretation*).

Für *Im Krebsgang* ist der emotionale Erzähler in seiner Auseinandersetzung mit mehreren Personen (Mutter Tulla, Sohn Konrad, Exehefrau Gabi, dem Alten) zu analysieren, die unterschiedliche Bedeutung für ihn haben und, was insbesondere Mutter Tulla und Sohn Konrad angeht, mit der eigenen Existenz verflochten sind: "Dafür, Mutter, weil Du mich geboren hast, als das Schiff sank, hasse ich Dich" (KG 70); "Ach, wäre ich, der Vaterlose, doch nie Vater geworden!" (KG 184). Paul Pokriefke nutzt die Optionen zum emotionalen Erzählen, die ihm durch die ausgedehntere Anwesenheit auf den Schauplätzen der erzählten Welt zur Verfügung stehen.

III.d Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell

Ein Wirklichkeitsmodell erzählen bedeutet die pauschale Fiktionalisierung von Wirklichkeit. Daneben gibt es die Fiktionalisierung von persönlich bekanntem oder überliefertem Geschehen, z.B. das schwedische Bergwerksunglück von Falun aus dem Jahre 1677, von dem es mehrere Nachdichtungen gibt (E.T.A. Hoffmann, Johann Peter Hebel⁶²). Bei Fiktionalisierungen von tatsächlichen Ereignissen ist das Verhältnis der Fiktion zu ihrer Wirklichkeitsvorlage nachprüfbar, wenn allgemein bekannte oder historische Abläufe und Personen erzählt werden. Bei den anderen Parallelaktionen zur Wirklichkeit ist dies nicht möglich. Trotzdem ist der Begriff *Parallelaktion zur Wirklichkeit* treffsicher für realitätskonforme Erzählungen wie *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*. Die Figuren der beiden Fiktionswerke, einschließlich der beiden Erzähler, sind Modelle realer Menschen, die ein einzelner Mensch wie der Autor Günter Grass in der Masse natürlich nicht kennen kann. Wenn er in einem großen sozialen Umfeld vielleicht 700 Personen kennt, so sind das 0,00001 % der Weltbevölkerung. Unter den knapp sieben Milliarden Menschen (Ende 2008) befinden sich mit höchster Wahrscheinlichkeit solche, die so oder ähnlich beschaffen waren, sind oder sein werden, die so oder ähnlich handelten, handeln oder handeln werden, die solche oder ähnliche Beziehungen hatten, haben oder haben werden, wie es in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* erzählt wird. Jede dieser Personen ist ein Stellvertreter der Masse, und als solcher ein Stellvertreter der Masse in den beiden Fiktionswerken.

Besonders bei Erzählungen im Wirklichkeitsmodell ist die Einbildungskraft des Rezipienten gefordert, der sich das fiktive Geschehen als ein der Wirklichkeit abgeschautes vorzustellen hat. Wenn ihm diese Vorstellung nicht schwerfällt, kann es ein Zeichen für eine gute Qualität des epischen Werkes dieser Konzeption sein.

Die Erzählung *Unkenrufe* hat durch ihren Bestandteil von fiktionalisierter Wirklichkeit – Schauplätze und -Zeitabläufe, Besuche prominenter Persönlichkeiten in Polen, anteilige Ausstattung der Erzählerfigur und der intradiegetischen Figur Alexander Reschke mit Grass-Biographie – einen mittleren Reinheitsgrad als Dichtung. Der Reinheitsgrad einer Dichtung ist umso höher, je weniger fiktionalisierte Wirklichkeit eingebracht ist. Die Novelle *Im Krebsgang* hat durch ihren höheren Bestandteil von fiktionalisierter Wirklichkeit – Historie der *Wilhelm Gustloff* und Vorgeschichte des

⁶² Eine der bekanntesten Nachdichtungen ist Johann Peter Hebels Kurzgeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*, Basel 1947. (Ersterscheinung 1811 im *Rheinischen Hausfreund*).

Namensgebers – einen kleineren Reinheitsgrad. Detailliertere Ausführungen zur fikionalisierten Wirklichkeit in *Im Krebsgang* enthält das Kapitel IV.a des Teils 3 meiner Arbeit.

Die Wirklichkeit steht Pate bei Fiktionserzählungen im Wirklichkeitsmodell. Dennoch gibt es zwischen dem Erzählen in beiden Welten Unterschiede, die sich aus der Differenz der beiden Basen ergeben. Auf das Werk Günter Grass' bezogen wird diese Differenz und ihre Verdeutlichung sogar vom Autor gewünscht.⁶³ Bei der Betrachtungsweise der innerfiktionalen Erzählebene ist der reale Autor jedoch wieder ausgeblendet, und zu vergleichen ist der fiktive Chronist, der sich innerhalb der Fiktion als realer Chronist vermittelt, mit seinem Pendanten in der realen Wirklichkeit. Nur das der reale Chronist seine reale Beschaffenheit nicht zu unterstreichen braucht, weil sie naturbedingt ist, und der fiktive Chronist sich gern in seinem Bestreben zeigt, sich selbst und das, was er erzählt, als wirklich vorhanden erscheinen zu lassen.⁶⁴ Sie ist eine Erzähltechnik der Beglaubigung, die besonders die Erzähler phantastischer Geschichten oder Geschichten mit phantastischen Elementen anwenden, wenn sie sie als wirklich geschehen zu vermitteln bezwecken wie der Herausgebererzähler (äußerer Rahmen) in Storms *Schimmelreiter*⁶⁵ oder der Erzähler in Anette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche*⁶⁶. Aber auch in Rahmenerzählungen wie *Moll Flanders*, die als Binnenerzählung zwar den außergewöhnlichen, aber ohne phantastische Elemente gezeichneten Lebensweg einer Person beinhalten, unterstreichen Herausgeber die Fiktion als Wirklichkeit, und neigen dabei oft zur Übertreibung.⁶⁷ "Wer aber die Wahrheit seiner Aussagen betont, wird auch dazu neigen, einen Beweis für sie zu erbringen, d.h., er wird angeben, woher ihm die Kenntnis der Wahrheit geworden".⁶⁸ Das erzähltechnische Ver-

⁶³ Dazu Susanne Lange: "Die Eigenständigkeit der Kunst kann für Grass nicht dadurch erreicht werden, indem sie den Versuch unternimmt, sich in einer der Wirklichkeit völlig abgekehrten Welt zu realisieren. Eine solche Einstellung zur Realität wird von ihm ebenso kritisiert wie die entgegengesetzte Position, der Versuch wirklichkeitsgetreuer Abbildung. Grass lässt sich für keinen dieser beiden Pole vereinnahmen. Denn für ihn soll Kunst weder versuchen, Wirklichkeit möglichst genau zu reproduzieren, noch eine unabhängige Wirklichkeit zu erschaffen, sondern es geht ihm darum, gerade das Verhältnis zwischen Kunst und empirischer Realität zu veranschaulichen. Dabei kommt es nicht darauf an, in der Literatur Kongruenz oder Inkongruenz in einer gegebenen Wirklichkeit darzustellen, sondern die Distanz zwischen imaginärer und realer Welt deutlich zu machen. *Die reflektierte Wirklichkeit. Deutsche und lateinamerikanische Gegenwartsliteratur im Vergleich am Beispiel der Werke Günter Grass und Fernando del Paso*, Frankfurt/M. u.a. 1992 (Univ.Diss. München 1991).

⁶⁴ vgl. zu diesem Aspekt auch Volker Neuhaus, *Günter Grass*, S. 27 (mit Grass-Zitat aus dem Essay *Über meinen Lehrer Döblin*: "Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden" (14, 274), hier zitiert nach Neuhaus).

⁶⁵ Wenn sie sich, wie der Rahmenerzähler in Storms *Schimmelreiter* explizit mitteilen, dass sie sich für die Wahrheit ihrer Geschichte nicht verbürgen können, sie aber unauslöschlich in ihrem Gedächtnis eingebrannt ist, hat es den gleichen Beglaubigungseffekt. Der Rahmenerzähler im *Schimmelreiter* über die Geschichte, die er im Hause seiner Urgroßmutter durch ein dort vorhandenes Zeitschriftenheft erfahren hatte: "Sie selbst und jene Zeit sind längst begraben; vergebens auch habe ich seitdem jenen Blättern nachgeforscht, und ich kann daher um so weniger weder die Wahrheit der Tatsachen verbürgen als, wenn jemand sie bestreiten wollte, dafür aufstehen; nur so viel kann ich versichern, daß ich sie seit jener Zeit, obwohl sie durch keinen äußeren Anlaß in mir aufs neue belebt wurden, niemals aus dem Gedächtnis verloren habe. Theodor Storm, *Der Schimmelreiter*, S. 7.

⁶⁶ Hier hebt der Erzähler die Tatsächlichkeit des Geschehens dadurch hervor, indem er sich von Kollegen absetzt, die durch Erdichtetes die Neugier des Lesers zu erwecken suchen: "Denjenigen, die vielleicht auf den Ausgang dieser Begebenheiten gespannt sind, muß ich sagen, daß diese Geschichte nie aufgeklärt wurde, obwohl noch viel dafür geschah und diesem Verhöre mehrere folgten. [...] Die Axt lag zwanzig Jahre nachher als unnützes Corpus delicti im Gerichtsarchiv, wo sie wohl noch jetzt ruhen mag mit ihren Rostflecken. Es würde in einer erdichteten Geschichte unrecht sein, die Neugier des Lesers so zu täuschen. Aber dies alles hat sich wirklich zugetragen; ich kann nichts davon oder dazutun." Anette von Droste-Hülshoff, *Die Judenbuche*, in: *Ausgewählte Werke*, S. 594f.

⁶⁷ Der Herausgebererzähler zu Beginn seiner "Vorrede": Diese Lesewelt ist in letzter Zeit so sehr mit Romanen und erfundenen Geschichten überschwemmt, daß es die Lebensbeschreibung einer Privatperson, welche überdies deren Namen und sonstige Umstände verheimlicht, schwer haben wird, für echt gehalten zu werden; aus diesem Grund müssen wir dem Leser frei stellen, sich über die nachfolgenden Blätter seine eigene Meinung zu bilden und sie nach seinem Ermessen für echt oder unecht zu nehmen." Daniel Defoe, *Moll Flanders*, S. 9. Die Übertreibung des Wirklichkeitsmodells, das auch *Moll Flanders* darstellt, geht noch weiter, wenn der Erzähler angibt, Abschnitte des lasterhaften Lebens Moll Flanders ausgelassen zu haben, um "den keuschesten Leser und den schamhaftesten Zuhörer" (S. 10) nicht zu verletzen.

⁶⁸ Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, S. 85.

fahren der Nennung von Quellen, dass die Thematisierung von Quellenlücken einschließt, soll hier als "nüchterne Wissenschaftlichkeit und Präzision der Form ein Gegengewicht zum unglaublichen Inhalt bilden".⁶⁹ Dieser unglaubliche Inhalt wird dem Erzähler in *Unkenrufe* in Reschkes Begleitbrief zum Archivpaket angekündigt: "Du wirst bestimmt was damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt" (UR 14).

In der Geschichtsschreibung ist die Tendenz zum Einsatz epischer Erzählmittel nach wie vor zu verzeichnen, aber der reale Chronist untersteht der Diktion der Historiographie und läuft Gefahr, den Wirklichkeitsbezug zu verlieren, wenn er sie in übertriebener Weise einsetzt. Genau das befürchtet auch Daniel Fulda, wenn er in diesem Zusammenhang sagt: "Ich meine den Verlust des Wirklichkeitsbezugs, den die Geschichte zu befürchten habe von der neueren Betonung ihrer Sprachlichkeit oder Erzählstruktur".⁷⁰ Bei der Historiographie und anderen faktualen Werken, seien sie noch so poetisch erzählt, steht immer noch das Geschehen im Vordergrund und nicht die Erzählkunst, z. B. des Besprechens und Kommentierens des Historikers:

So zeichnet sich die geschichtswissenschaftliche Reflexion bis in die Gegenwart dadurch aus, daß sie der Erforschung vergangener Wirklichkeiten in aller Regel funktional zu- und untergeordnet geblieben ist. Dagegen tendiert das literarische Erzählen – wenigstens in seinen als avanciert geltenden Texten – dazu, den Bericht durch die Reflexion zurückzudrängen oder zu neutralisieren.⁷¹

Die Geschichte ist zwar "in Wahrheit ein Konstrukt derer, die sich mit ihr befassen"⁷², aber die Ereignisse, die den Geschichtsverlauf bilden, sind wirklich geschehen, und Zweck des Historikers ist es, diese Geschehnisse aufzuarbeiten zu einem Werk, das zuerst vom Inhalt her und erst dann von der Sprache her aufnehmbar ist. Die Wirklichkeit des Geschehens darf nicht "dichterisch domestiziert"⁷³ sein. Beim Aufarbeiten des Geschehens hat der Historiker als Person zurückzutreten:

Dem Historiker ist Sachlichkeit, Liebe zur Sache aufgegeben; dem Romancier nicht. Dieser muß sein eigenes Ich gewaltig ernst nehmen, weil er soviel von dem, was er gibt, aus seinem eigenen Fleische schneidet, weil er sich mit allem, was er ist und leidet, in die Bresche wirft. Auch das Ich des Historikers muß präsent sein, sonst könnte er keinen Stil schaffen, aber er muß präsent sein mit Diskretion, es(r) muß zurücktreten. Ein Künstler, der sich ernst nimmt, versteht sich von selber; ein eitler Historiker ist unerfreulich.⁷⁴

Eine Begrenzung findet der Historiker auch darin, dass er seine Historie nicht fortschreiben kann bis zur Erzählgegenwart, dann nämlich "wechselt er von der historischen Forschung zum literarischen Experiment"⁷⁵ und läuft Gefahr, mit ins Spiel zu geraten, wo er nichts verloren hat. Der Schriftsteller (der fiktive Chronist als Auftragnehmer seines Schöpfers, ohne das Bewusstsein für seine subordinierte Situation) schreibt dagegen zu einem anderen Zweck: Er möchte mit einem (weiteren) Werk seine literarischen Fähigkeiten unter Beweis stellen, erst an zweiter Stelle kommt der Inhalt, der oft eine weitere Variante eines schon unzählige Male erzählerisch aufgearbeiteten Themas ist.

⁶⁹ Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 91.

⁷⁰ Daniel Fulda, *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens*, In: *Poetica 31*, S. 34f.

⁷¹ Daniel Fulda, ebd., S. 55.

⁷² Daniel Fulda, ebd., S. 28.

⁷³ Ausdruck Volker Neuhaus', *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 83.

⁷⁴ Golo Mann, *Geschichtsschreibung als Literatur*, in: Horst Rüdiger (Hrsg), *Literatur und Dichtung*, S. 109.

⁷⁵ Daniel Fulda, *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens*, In: *Poetica 31*, S. 31.

In dieser grundsätzlichen Differenz der Schreibweisen stehen sich der reale und der fiktive Chronist gegenüber. Hinzu kommen Differenzen in Erzählkonzeption und symbolischen Gehalten, die sich beim fiktiven Erzähler in seiner vom Schöpfer übernommenen dichterischen Freiheit ergeben, beim Historiker jedoch zu dem oben genannten Verlust des Wirklichkeitsbezugs führen.

Beide zu untersuchende Werke haben als Fiktionswerk aus der Feder Günter Grass' einen hohen Poetisierungsgrad. Für *Unkenrufe* zeige ich anhand der Beispiele, wie durch eine Überladung rhetorischer Figuren (z.B. ausufernde asyndetische Reihungen) ein Fiktionsmerkmal gesetzt ist. Andere Fiktionsmerkmale sind die Detailsucht bei Beschreibung unwesentlicher Einzelheiten, die mengenmäßig übertriebene Quellenhandhabung, die Übernahme der von Reschke gesetzten Zeitparadoxie und die im Gesamtdiskurs funktionierende Untergangssymbolik. In *Im Krebsgang* gibt es die gelegentliche Übernahme von Fakten aus unglaubwürdigen Quellen, einen mehrschichtigen symbolischen Gehalt des Erzählten, der durch Handlungsverknüpfungen sichtbar gemacht wird, und ein Erzählkonzept, mit dem der Erzähler gegen das Wirklichkeitsmodell verstößt, das er als Chronist darstellt. Letztes gilt auch für *Unkenrufe*.

In meinem Kapitel über das Wirklichkeitsmodell von Erzähler und Erzählung geht es nicht allein darum, Verstöße oder atypische Erzählverfahren vorzustellen, sondern auch darum, Wirklichkeitskonformität aufzuzeigen. Konformität ist in beiden Werken zum Beispiel durch die Art der Quellenhandhabung und des sprachlichen Ornatus' gegeben. Unter Teil 3 werden vergleichende Untersuchungen zu den Quellenhandhabungen in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* angestellt, sodass sie als Ergänzung des Kapitels III.c "Die Wirklichkeitsillusion der Quellenhandhabung" im Teil 2 meiner Arbeit dienen. Außerdem wird für *Im Krebsgang* dargestellt, auf welche Art von Quellen der Erzähler bei seiner Vermittlung der realen *Gustloff*-Historie zurückgreift, wie unterschiedlich die Bildhaftigkeit des Erzählerdiskurses zwischen Erinnerungs- und Quellenerzählung ist und wie die Krebs-Metapher vom Erzähler in zweifacher Bedeutung eingesetzt wird.

III.e Die erzählte Welt als Plot und Story

Die Begriffe *Handlungswelt*, *Erzählung* in engerem Sinn, *Welt der Charaktere* sind Begriffe, die nicht mit einer Ungenauigkeit belegt sind wie der Begriff *erzählte Welt*. Der Sachverhalt des Abgeschlossenen mag unter anderen Aspekten richtig sein, aber nicht unter den kommunikationsorientierten. Dass die zu erzählenden Ereignisse vorbei sind, ist klar, denn wie üblich in der epischen Literatur erzählt der Erzähler temporal nachrangig zu ihnen. Aber das Erzählen findet für den Rezipienten eben erst statt, während er die Erzählungen *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* liest. Dabei befindet er sich gemeinsam mit dem Erzähler immer auf der Höhe desjenigen Ereignisses in der Handlungskette, das gerade erzählend vergegenwärtigt wird. Erst zum Schluss des Werkes liegt ihm die Ereigniswelt als erzählt vor, ist erst jetzt eine *erzählte Welt*.

Während des Erzähl- bzw. Rezeptionsvorgangs müsste man, genau genommen, von *erzählt werdender Welt* sprechen. Der Terminus klingt viel zu umständlich, als dass er Chancen hätte, in die literaturtheoretischen Termini Eingang zu finden. Auch in meiner Arbeit wird er nicht verwendet, son-

dern nur der etablierte Terminus *erzählte Welt*. Es ist hinwegzusehen über die Unkorrektheit im Zusammenhang mit dem kommunikationsorientierten Aspekt.

Es ist allerdings nur eine Unkorrektheit im fiktionalen Diskursfeld. Wird der Blick erweitert auf das reale Diskursfeld, in dem der Rezipient das vom realen Autor erstellte Werk erfasst, so liegt ihm mit diesem Werk auch eine *erzählte Welt* vor. Damit sind wir schon auf der realen Autorebene, auf der Story und Plot der erzählten Welt erstellt werden. Auch dieses sind Begriffe des Epikers Günter Grass, der sie für die Produktion von *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* zur Verfügung hat. Ob er sie bewusst einsetzt, nur nebenbei im Auge hat oder vielleicht auch gar nicht beachtet, ist nachrangig zu sehen. Es geht darum, die Begriffe auf beide Werke bezogen anzuwenden. Da der Plot viel mehr Elemente beinhaltet als die Story, beansprucht er in meiner Arbeit wesentlich mehr Textumfang als die Erörterungen zur Story. Die Story ist ein Vorläufer des Plots, so wie der Plot – als ausgereifter Entwurf des Autors für seine beiden Fiktionserzählungen – als Vorläufer des Diskurses in den beiden Werken zu betrachten ist.

Es sind bei der Story (wie beim Plot auch) zwei Perspektiven anzusetzen: einmal die des realen Autors als Ersteller von *Unkenrufe*, der sich ein Thema, Figuren und Szenen überlegt, sodass sich langsam eine Handlung entwickelt und eine Story entsteht. Zum anderen ist die Perspektive des Rezipienten einzunehmen, der das fertige Werk vorliegen hat und sich die Story herausfiltert. In beiden perspektivischen Fällen bildet die Story nur eine Handlungsabfolge, im Gegensatz zum Plot, der die Ursache-Folge-Kette erfasst. Diese Definition nach E.M. Forster⁷⁶ und Eberhard Lämmert liegt meinen Ausführungen zu Plot und Story zugrunde. E.M. Forster meint, das intelligente Publikum interessiert der Plot und nicht die Story. Es sei beim Plot über die Neugier hinaus gefordert, denn es habe den Kausalzusammenhang der Ereignisse und ein Ereignis jeweils als ursächlich für das Folgeereignis zu erfassen. Sein Beispiel verdeutlicht es (1); Eberhard Lämmerts Plot-Definition (2) ergänzt Forsters Ausführungen:

(1)
"The king died and then the queen died," is a Story. "The king died and then the queen died of grief" is a Plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overhadows it. Or again: "The queen died, no one knew why, until it was discovered that it was through grief at the death of the king" This is a Plot with a mystery in it, a form capable of high development. It suspends the time-sequence, it moves as far away from the Story as its limitations will allow.⁷⁷

(2)
In der Einheit des 'plot' liegt also bereits ein Beziehungssystem von spezifischer Sinnträchtigkeit vor, die freilich noch ganz am Gegenständlichen haftet. Dazu gehören schon die besondere Abfolge, die Phasenbildung und auch die zeitliche wie räumliche Umgruppierung des Geschehens.⁷⁸

Besonders in literaturwissenschaftlichen Einführungswerken wird auf die wichtige Beschaffenheit des Plots und seiner Vorformen als Vorprodukt des literarischen Erzählwerkes hingewiesen⁷⁹, das, als

⁷⁶ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, first published London 1927, pocket Edition 1949, vgl. S. 80ff. – Forsters Plot-Theorie entspricht der Eberhard Lämmerts. Lämmert verwendet für *Plot* und *Story* die synonymen Begriffe *Geschichte* und *Fabel*. vgl. *Bauformen des Erzählens*, insb. S. 19-43 (*Der sukzessive Aufbau des Erzählwerks*).

⁷⁷ E. M. Forster, *Aspekts of the Novel*, S. 82f.

⁷⁸ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 25.

⁷⁹ vgl. z.B. Hans-Albrecht Koch, *Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, S. 45.

außerhalb der Fiktion erstellt, nicht innerhalb der Fiktion thematisiert werden kann. Anders ist es beim Konzept eines realen Chronisten innerhalb der Fiktion, er kann die Vorarbeit, die Recherche im Material, die Zurechtlegung des Erzählkonzepts thematisieren. Es ist aber zu unterscheiden von der Regiefunktion der expliziten Sprechakte, weil die Konzeptherstellung, wie die Recherche des Materials (Paul Pokriefke in *Im Krebsgang*) oder im Material (Karl Krumhardt in Wilhelm Raabes *Die Akten des Vogelsangs*⁸⁰) vor dem Erzählprozess erfolgt, denn erst durch die Vorarbeit ist der Erzählprozess möglich, in dem der Erzähler sich als Regisseur seines Erzählvorhabens vermittelt. Das gilt ganz speziell für Archiverzähler, obwohl sie gern suggerieren, dass sie während der Erzählgegenwart erstmalig ihr Material einsähen: "Der Papierwust, den mir mein ehemaliger Banknachbar hinterlassen hat, zeichnet sich durch Lücken aus" (UR 195).

Bei der Anwendung der Begriffe für die Vorprodukte des Erzählerdiskurses, Plot oder Konzept, genügt es, zu registrieren, dass das reale Diskursfeld von *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* mit einbezogen ist, wenn wir von Plot sprechen, und dass es ausgekammert ist, wenn wir von Konzept sprechen. Der Erzähler in *Unkenrufe* zeigt seine Vorarbeit zum Erzählprozess, die Recherche im Reschke-Material, durch das Erzähltempus Präteritum in ganz spärlicher Weise, aber er zeigt sie deutlich durch seine Übersicht über das dokumentierte Geschehen. Von der konzeptionellen Vorarbeit für seinen Diskurs ist überhaupt nicht die Rede, es wäre auch außergewöhnlich für einen fiktiven Erzähler. Der Rezipient, der sich auf die Erzählebene des Erzählers begibt und ihn dort als reale Person am Werk sieht, hat sich bei seiner Lektüre diese Vorarbeit dazuzudenken.

Untersuchungsgegenstände wie Story, Todes- und Untergangssymbolik, Zeitparadoxie, Perspektivität und Ursache-Folge-Kette liefert in *Unkenrufe* die Haupthandlung, da sie als Handlungsstrang die angeführten Elemente beinhaltet. Die Haupthandlung (Geschichte der Deutsch-Polnischen-Friedhofsgesellschaft (DPFG) als Quellengeschichte) hat im Plot der erzählten Welt eine subordinierte Stellung, bildet jedoch ihren Hauptbestandteil. Es bedeutet, dass die Haupthandlung und die beiden kleinen Nebenhandlungen (Vorzeithandlung als gemeinsame Schulzeit des Erzählers mit seinem Protagonisten Reschke, Nachhandlung als Recherche des Erzählers nach dem verschwundenen Protagonistenpaar) in ihrer Verknüpfung mit der Haupthandlung den Plot der erzählten Welt bilden. Die beiden Nebenhandlungen liefern Untersuchungsgegenstände wie Zuschnitt der Handlungen, die Verknüpfungsarten der beiden Nebenhandlungen zueinander und die jeweilige Verknüpfungsart mit der Haupthandlung.

In *Im Krebsgang* gibt es die Konzeption zweier gleichwertiger Handlungsstränge. Sie sind jeweils in Handlungslinien unterteilt und erzeugen in ihrer Beziehung zueinander die verschiedenen Bedeutungsgehalte. Solche ergeben sich außerdem durch die Verbindung der beiden Handlungsstränge, so dass auch für *Im Krebsgang* die Untersuchungen zu Verknüpfungen und Verknüpfungsarten die wesentliche Rolle spielen.

⁸⁰ Wilhelm Raabe, *Die Akten des Vogelsangs*, München 1981 (dtv weltliteratur 2091).

III.f Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten

Das Erzählen ist ein typisches Sprechereignis, das Kay B. Lindgren (*Über den Oberdeutschen Präteritumschwund*, Helsinki 1957) in einer statistischen Untersuchung in die Tempusgruppen I und II aufgeteilt hat, wobei die Tempusgruppe I das Präsens und das Perfekt, die Tempusgruppe II das Präteritum und das Plusquamperfekt beinhalten. Nach seinen Untersuchungen entfallen beim Erzählen der Erzählung 89 % auf die Tempusgruppe II und 3,8 % auf die Tempusgruppe I. Dabei waren Dialogpartien ausgegliedert. Bei ihnen sah es umgekehrt aus, denn hier fielen auf die Tempusgruppe I 71 % und auf die Tempusgruppe II 9,8 %. Lindgren stellte in seinen Untersuchungen fest, dass die Tempusgruppe II in jeder Erzählung dominiert, ob sie in mündlicher oder schriftlicher Form gegeben ist. Dagegen überwog die Tempusgruppe I in den anderen beiden literarischen Gattungen Lyrik und Drama sowie in allen Sprechsituationen, die nicht erzählend sind, von der Gebrauchsanweisung bis zur wissenschaftlichen Abhandlung.⁸¹ Dies wird verständlich, wenn man sich vorstellt, dass bei nicht erzählenden Texten andere Fragestellungen auftreten als beim Erzähltext, dessen Geschehen im festen Zeitgerüst steht und dessen Fragen solche sind, die vorrangig nach dem Wann der einzelnen Erzählmomente fragen. Denn diese Momente sind zwangsläufig eingebettet in bestimmte Stellen des Zeitgerüsts der Erzählung und nicht versetzbar.

In *Unkenrufe* bestätigt sich Kay B. Lindgrens Statistik anhand des folgenden Absatzes als typische Quellennacherzählung. Typisch ist auch die Erzählerpräsens am Absatz-Beginn⁸², hier konjunktivisch ausgedrückt. Es folgen die präteritalen Sätze:

Das hätte (Konjunktiv) ich ihm nicht zugetraut, diesen lockeren Umgang mit dem Software-System. Anfangs meinte (Präteritum) Reschke noch, seinen PC mit wissenschaftlichen Erfordernissen begründen zu müssen. Er nannte (Präteritum) Zitate, gewonnen aus Sekundärliteratur, den schnörkeligen Wust barocker Emblematik als der Speicherung bedürftig, dann aber waren (Präteritum) es nur noch die Polnisch-Deutsch-Litauische Friedhofsgesellschaft und deren planerische Bedingungen, die den Professor vor der "kapitalistischen Ausgeburt" versammelten (Präteritum). (UR 80).

Wenn das Präsens zunimmt, ist es bei Archiverzählungen, ebenso bei Dialog-Romanen, meist auf die Darstellungsebene der Figuren gehoben. In diesem Fall ist das Präsens eine Tempusform des Zeitsystems der erzählten Welt und drückt in der Schreibgegenwart des Erzählers Vergangenheit aus wie das Präteritum im Erzählerbericht (showing und telling auf N1). Aber in der Statistik Lindgrens geht es nicht darum, auf welcher Narrationsebene das Präsens gesetzt ist, sondern um die Tempusgruppe Präsens im Erzählerdiskurs. Gibt es verstärkt Figurenrede, ergeben sich Verschiebungen im Verhältnis

⁸¹ Aus dem Bereich der Neuen deutschen Literatur untersuchte Kay B. Lindgren Werke von Theodor Storm, Hermann Sudermann, Hermann Löns, Gottfried Keller, C.F. Meyer, Arthur Schnitzler, Jeremias Gotthelf, Friedrich von Schiller, Ernst Wiechert und Thomas Mann. vgl. Kay B. Lindgren, *Über den Oberdeutschen Präteritumschwund*. Helsinki 1957, S. 20-43. (Analyse von (Real)Chroniken S. 54-76).

⁸² Das Präsens am Anfang eines Kapitels oder Absatzes ist auffällig oft zu verzeichnen bei Werken mit personalisiertem Erzähler. Dieser zeigt sich in seiner gegenwärtigen Befindlichkeit, bevor er mit seinem Hauptanliegen, der Erzählung, fortfährt oder überhaupt beginnt. Bekannte Beispiele sind: „Zugegeben, ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“ (*Blechtrommel*, S. 9), „Sie haben mir eine Strafarbeit gegeben“ (Siegfried Lenz, *Deutschstunde*, S. 7); „Da man von mir, was zu schreiben ich mich jetzt veranlasst fühle, nicht erwartet“ (Martin Walser, *Tod eines Kritikers*, S. 9); „Indem ich die Feder ergreife, um in völliger Muße“ (Thomas Mann, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Doppelband *Der Erwählte und Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*), S. 265; "Ich bin nicht Stiller" (Max Frisch, *Stiller*, S. 9). Diese typische Erzähler-Explizität, die sich auch in den genannten Beispielen oft am Absatz-Beginn fortsetzt, stellt in den Erzählwerken einen Großteil des Präsens dar, das Kay B. Lindgren zu 3,8 % in Erzähltexten ausgemacht hat.

der beiden Tempusgruppen untereinander: Das Präteritum nimmt ab, das Präsens zu, wie es sich am folgenden Textauszug, wieder aus *Unkenrufe*, nachweisen lässt:

Sauber und krakelig rechtfertigen (Präsens) die Februarbriefe meinen Unwillen. Die Piątkowska teilt mit (Präsens), daß ihr in Bremen studierender Sohn alle Pläne seiner Mutter und ihres Geliebten, die sich mit der Friedhofsgesellschaft befassen (Präsens), als „typisches Produkt kleinbürgerlichen Wunschverhaltens“ abgekantelt habe (Konjunktiv). „Withold sagt (Präsens), weil er mich ärgern muß (Präsens) immer, das unsere Idee ist von falsches Bewußtsein und daß er nun ist (Präsens) Trotzist, weil ich zu lange war (Präteritum) in Partei, und daß er nicht will (Präsens) kleine Freundin haben, wie ich mir wünsch (Präsens) immer schon.“ (UR 83).

Von den zehn Tempora stellen acht das Präsens, eine den Konjunktiv und eine das Präteritum. Der Erzähler informiert darüber, dass die Februarbriefe seinen Unwillen rechtfertigen und dass er Quellenmaterial handhabt: „Die Piątkowska teilt mit...“ Die anderen Präsens-Fälle sind Handlungsfiguren zuzuordnen.

Es gibt Ausnahmen des Präsens-Gebrauchs. Es sind aber hauptsächlich welche aus der Realität wie das generelle Präsens in Fach- und Sachtexten, das keine Zeitaussage macht⁸³, oder das Präsens im mündlichen Text-Bereich, z. B. bei Life-Reportagen, dass sich in seiner Doppelung von Reportage und Kommentar für einen nicht geschulten Zuhörer ebenso schwierig unterscheiden lässt wie die Präsenzerzählung von der Gegenwartsrede für den ungeübten Rezipienten des epischen Werkes.

Neben den schulgrammatischen temporalen Erzählweisen als Ordnungsfaktoren des Erzählens und der Erzählung gibt es noch Kunstgriffe wie die Zeitparadoxie. Sie ist als außerhalb des realen Zeitsystems stehend ein temporales Mittel der Epik. Im Werk Günter Grass' ist die Zeitparadoxie mit dem Begriff "Vergegenkunft" und mit dem Motto aus dem "Butt" Ich, das bin ich jederzeit"⁸⁴ als ein Zeitspiel, innerhalb dessen es keine temporalen Grenzen gibt, belegt. In utopischen Werken wie die Jules Vernes oder George Orwells sind Zeitparadoxien ein unerlässliches Erzählmittel. Eine fiktive Welt einschließlich ihrem Erzähler kann man in jede Zeit versetzen, in die letzte Eiszeit oder ins 25. Jahrhundert. Beim 25. Jahrhundert gäbe es die doppelte Zeitparadoxie, zum einen die Utopie als vollendetes Geschehen, zum anderen die beiden verschiedenen Zeitreferenzen für Erzählen und Rezipieren. Für den Erzähler wäre die Geschichte des 25. Jahrhundert bereits geschehen, er erzählt im Präteritum, dem temporalen Merkmal für Vergangenes. Und er erzählt es im Jetzt⁸⁵ seiner persönlichen Zeit, die

⁸³ „Natürlich ist das Präsens das Tempus der Gegenwart, es ist aber daneben auch das Tempus einer Aussage, die zeitlich unbestimmt ist, keinen zeitlichen Aspekt hat. So steht es in allgemeingültigen Sätzen, in wissenschaftlichen und ähnlichen sachlichen Darlegungen, in Beschreibungen u.ä. zeitlosen Ausführungen.“ Kaj B. Lindgren, *Über den oberdeutschen Präteritumschwund*, S. 36. vgl.dazu auch Harald Weinrich, *Tempus*, S. 52f. — Unter kommunikationsorientierten Aspekten gehört die wissenschaftliche Erörterung über eine Erzählung in das reale Diskursfeld (Nünning: N4 = S4 → E4). Davon abgesehen, dass der empirische Erörterer aufgrund seines Wissens von zwei ontischen Welten dem fiktiven Erörterer grundsätzlich überlegen ist, steht ihm durch seine der Fiktion (einschl. Erzähler) temporal nachrangige Zeitstelle auch der größere Zeitraum für Vergleichsmaßstäbe zur Verfügung. Die kann der fiktive Erzähler nur einer Welt entnehmen, der fiktionalen, und sie auch nur hier an den fiktionalen Sachverhalten und Gegebenheiten anlegen. Der empirische Erörterer kann seine der empirischen Welt entnommenen Maßstäbe für seine zwei zu überschauenden ontischen Welten benutzen, dabei weiß er, und kann es berücksichtigen, dass sie bei der Fiktion nur begrenzt gültig sind. Dabei gilt: je näher der fiktive Erzähler eines Wirklichkeitsmodells der empirischen Wirklichkeit kommt, je passender sind die Vergleichsmaßstäbe des empirischen Erörterers. Dies ergibt sich aus den gleichen Lebenswelt-Bedingungen in fiktiver (einschl. Erzähler) und realer Welt.

⁸⁴ Auch ein Titel von Volker Neuhaus, *Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählungen in den siebziger Jahren*, in: Zeitschrift für Kulturaustausch 34, S. 38-58.

⁸⁵ „Tempora sind der persönlichen Zeit zuzurechnen. Hauptbezugspunkt im System der persönlichen Zeit ist das Jetzt.“ Heinz Vater, *Textuelle Funktionen von Tempora*, S. 239.

mit ihrem Präsens den Referenzpunkt für die Gegenwartsrede stellt.⁸⁶ In solchen Fällen ist das Präsens Gegenwartaussage, im Gegensatz zu anderen Präsens-Bedeutungen, zum Beispiel einer Inhaltsangabe oder beim historischen Präsens.

Diese beiden Referenzpunkte, Schreibgegenwart und erzählte Vergangenheit, hielte der Rezipient auseinander bei einem Geschehen, das angesiedelt wäre im 25. Jahrhundert, und setzte sie in Vergleich zum eigenen Zeitsystem. In seinem eigenen Zeitsystem wäre das Jetzt der Zeitpunkt der Rezeption, die in der realen Welt stattfände. Seine persönliche Zeit wäre eine der empirischen Welt. Dementsprechend wäre das 25. Jahrhundert, als eines der empirischen Zeit entlehntes, für ihn ein zukünftiges Jahrhundert. Eine weitere Zeit-Paradoxie bestände darin, dass für ihn Zukunft wäre, was für den Erzähler Vergangenes darstellte. Der Rezipient hätte das Bewusstsein seines Stellvertreters im fiktionalen Diskursfeld (E2 oder E3) zu adaptieren, um das erzählte Geschehen nicht als Utopie, sondern als vergangenes Geschehen, das ihm jetzt erzählt wird, aufzunehmen.

Im realen Diskursfeld hingegen können sich die Zeitebenen durchaus verschieben. Es kann eine Erzählung, die der Rezipient aufgrund des Herausgabedatums als ein utopisches Werk erfasst, für ihn zu einem Werk werden, dessen Inhalt auch für ihn Vergangenheit ist. Das funktioniert deshalb, weil er die innerfiktionale Zeit als Modell von realer Zeit sieht. Ich nehme als Beispiel das Werk George Orwells *Nineteen Eighty-Four*. Hat der Leser es vor 1984 gelesen, war es nach seinem realen Zeitsystem ein Geschehen der Zukunft. Wenn er es nach 1984 noch einmal liest, ist das Geschehen von 1984 auch für ihn eines der Vergangenheit. Auf die Zeitparadoxie in *Unkenrufe* übertragen heißt es, dass Reschkes Rückspiegelungen aus der Zukunft, zum Beispiel aus dem Jahr 2002, bei einer Rezeption vor 2002 das sind, was sie auch innerfiktional sind: Rückspiegelungen aus der Zukunft. Liest man heute, im Jahre 2011 die Erzählung, so ist die Zukunft, aus der rückgespiegelt wurde, wie alles, was in *Unkenrufe* geschah, Vergangenheit. Auf der fiktionalen Erzählebene ändern sich die Zeit-Relationen jedoch nicht.

Meine Darstellung zeigt die unterschiedliche Zeit-Sicht von fiktivem Erzähler und realem Rezipienten in *Nineteen Eighty-Four* (1) und *Unkenrufe* (2), letzten in seinen beiden Bewusstseinsstufen:

fiktiver Erzähler: eine einzige Bewusstseinsstufe:

- (1) Geschehen im Jahre 1984 = Vergangenheit
 - (2) Rückspiegelung aus dem Jahr 2002 = Zukunft
- ↑
- (1) Erzählen nach dem Jahr 1984
 - (2) Erzählen vor dem Jahr 2002

⁸⁶ Insbesondere ist sie es für den personalisierten Erzähler, der seine Erzählgegenwart thematisiert, datiert und damit eine Raum-/Zeitstelle setzt.

realer Rezipient: je eine Bewusstseinsstufe für das fiktionale und das reale Diskursfeld:

Fiktionales Diskursfeld

- (1) Geschehen im Jahre 1984 = Vergangenheit
 - (2) Rückspiegelung aus dem Jahr 2002 = Zukunft
- ↑
- (1) und (2) Lesen zu beliebiger Zeit, Adaption des Bewusstseinshorizonts von E2 oder E3

Reales Diskursfeld

- (1) Geschehen im Jahre 1984 = Zukunft
 - (2) Rückspiegelung aus dem Jahr 2002 = Zukunft
- ↑
- (1) Lesen vor dem Jahr 1984
 - (2) Lesen vor dem Jahr 2002
-
- (1) Lesen nach dem Jahr 1984
 - (2) Lesen nach dem Jahr 2002
- ↓
- Geschehen im Jahr 1984 = Vergangenheit
 - Geschehen im Jahr 2002 = Vergangenheit

Für *Unkenrufe* untersuche ich die Zeitparadoxie – in *Im Krebsgang* gibt es keine – im Verhältnis zum realen Zeitsystem, und beide Zeitsysteme in ihrer Auswirkung auf die Handlungswelt. Außerdem geht es um das Auseinanderdriften der Zeitstellen des Erzählens und der Erzählung und das dadurch entstehende rhythmus- und reliefbildende Erzählen, die Unwirksamkeit der Erzählgegenwart im Zeitstellensystem, die Absteckung der Zeitspanne des Erzählens und die Bedeutung des temporalen Systems für das Schlusskapitel in *Unkenrufe*.

Da in *Im Krebsgang* die fortschreitende *Gustloff*-Historie das Erzählgerüst darstellt, in das fast regelmäßig die meist simultan ablaufenden Momente der Familiengeschichte eingeknüpft werden und auf diese Weise den Plot der erzählten Welt bilden, zeichnet sich im Plot-Kapitel auch das Auseinanderdriften der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung ab. Es entsteht im Wesentlichen durch das wiederholte Setzen auf gleiche Zeitstellen der Erzählung. Dieser Effekt wird in einem Unterkapitel nochmals gesondert dargestellt und mit einem Schema verdeutlicht. Mit letzten Untersuchungen im Plotkapitel (V.e.b) werden noch einmal die Grundzüge des temporalen Systems von *Im Krebsgang* nachgezeichnet.

IV. Zuschnitt der Teile 2 und 3 meiner Arbeit

Die im Plot-Kapitel chronologisch aufgezeichneten Handlungslinien der *Gustloff*-Historie erzeugen hauptsächlich den großen Textumfang dieses Hauptkapitels im Teil 3 meiner Arbeit. Sie haben innerhalb des Teils 3 jedoch die Funktion, ein Gleichgewicht zwischen Historie und Familiengeschichte herzustellen, denn die Familiengeschichte erreicht durch die Ausführungen zum emotionalen Erzähler (Kapitel 5) ebenfalls einen großen Textumfang. So gibt es hier auch einen Ausgleich der Untersuchungen zu den beiden gleichrangigen Handlungssträngen.

Für die Zusammenlegung zweier Untersuchungsgebiete im Teil 2 meiner Arbeit (Kommunikationsmerkmale und ES) gibt es eine Entsprechung im Teil 3 *Im Krebsgang*. Dort wird das Untersuchungsgebiet "Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten" dem Plot-Kapitel angefügt, weil sich das temporale Erzählmuster durch meine Untersuchungsmethode schon abzeichnet und mir eine anschließende Vertiefung in zwei Kapiteln ausreichend erscheint. Auch würden hier, z. B. bei einer

Ausdehnung der Schemata des anachronistischen Erzählens wie ich sie für *Unkenrufe* erstellt habe, Wiederholungseffekte auftreten. Diese möchte ich auch für die anderen Kapitel vermeiden. Nicht zuletzt aus diesem Grund unterscheiden sich auch dort zum Teil die Untersuchungsgegenstände für *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*.

Als Bestandteil des Plot-Kapitels sind die "Temporale(n) Merkmale des Erzählens und der Erzählung" – wie im Fall der ES-Untersuchungen für *Unkenrufe* als Bestandteil der kommunikationsorientierten Untersuchungen – richtig platziert. Denn für die temporalen Aspekte gilt: Das vom Erzähler produzierte Zeitsystem als Ordnungsfaktor der Erzählung ist ein Element des Plots.⁸⁷ Für *Unkenrufe* ist hingegen wegen des ausgedehnteren Untersuchungsgebietes das separate Kapitel erforderlich.

Zum Plot-Kapitel von *Im Krebsgang* ist noch nachzutragen, dass es mit einer Schlussbetrachtung endet, die in dieser Funktion für meine Arbeit insgesamt steht. In ihr werden die Besonderheiten beider zu untersuchenden Werke noch einmal zusammengefasst und zwei weitere Archiverzählungen von Günter Grass, *Hundejahre* und *Ein weites Feld*, mitangesprochen.

Durch die Zusammenlegungen – Plot und temporale Aspekte im Teil 3, Kommunikationsmerkmal und Erzählsituation im Teil 2 – entsteht jeweils ein erwünschter Kürzungseffekt in dem Bereich, der dem vorangehenden, umfangreichen zugeschlagen wird. Für meine Arbeit insgesamt gesehen entsteht dadurch eine Angleichung im Textumfang der beiden Teile, *Unkenrufe* und *Im Krebsgang*, und ein Ausgleich in der Anzahl der Hauptkapitel, die jeweils fünf betragen.

⁸⁷ Dazu Eberhard Lämmert: "In der Einheit des 'plot' liegt also bereits ein Beziehungssystem von spezifischer Sinnträchtigkeit vor, die freilich noch ganz am Gegenständlichen haftet. Dazu gehören schon die besondere Abfolge, die Phasenbildung und auch die zeitliche wie räumliche Umgruppierung des Geschehens." *Bauformen des Erzählens*, S. 25.

Teil 2: *Unkenrufe*

I. Kommunikationsmerkmale und homodiegetischer Status des Erzählers

I.a Die Funktion des Wechselns der Erzählweisen

Unter Berücksichtigung des Kapitels „Der Archiverzähler-Diskurs“ (Einleitung, II. Kapitel), in dem das primäre und sekundäre Erzählen mit seinem anlagebedingten Wechsel der Erzählweisen vorab vorgestellt wurde, beginne ich ohne weitere Erläuterungen mit dem Wechsel der Erzählweisen in *Unkenrufe*.

Es ist ein kurzer Ausstieg aus der Erzählung, wenn der Erzähler nach der Quellenhandhabung mit dem Erzählen der Handlungswelt fortfährt: "Aus seiner Kladde weiß ich, daß sie ihm zum Petersiliehacken eine Küchenschürze umgebunden hatte" (UR 29). Kein Ausstieg aus der Handlungswelt ist es, wenn der Erzähler nur durch ein Adverb (vielleicht, wahrscheinlich) ein Anwesenheitszeichen gibt: "Vielleicht hielten sie die Seniorenheime für vertretbar, sogar für lobenswert als Ergänzung ihrer Idee" (UR 149).

In Bezug auf die Haupthandlung sind direkte Kommunikationsakte besonders leicht zu erkennen, weil der Erzähler durch Abwesenheit in der Handlung kein anderes Ich thematisieren kann als sein Erzähler-Ich. Dadurch ist dieses Ich in seiner pronominalen Form immer eines der Erzählgegenwart. Das folgende Beispiel zeigt eine Methode des Erzählerdiskurses, in der der Erzähler eine Schlussfolgerung aus einem zuvor vergegenwärtigten Moment der Haupthandlung zieht, die auf die Vorzeithandlung bezogen ist. Er erzählt anschließend die Vorzeithandlung und geht dann wieder zur Haupthandlung über:

Demnach kann Reschke doch nicht der picklig langaufgeschossene⁸⁸, auf Lob erpichte Junge gewesen sein; vielmehr sehe ich meinen ehemaligen Banknachbarn als eifrigen Fähnleinführer, der sich, außer beim Organisieren der Kartoffelkäferaktionen, durch die Einrichtung einer Sammelstelle ausgezeichnet hat, in der während des ersten oder zweiten russischen Kriegswinters Wollsachen, vom Pullover bis zum Pulswärmer, lange Unterhosen und Pelzmäntel, zudem Ohrenschützer und Skier für die Soldaten an der Ostfront gestapelt und verpackt wurden. Doch auch die schreckliche Zeichnung muß Leistung des Fähnleinführers Reschke gewesen sein; nur er sah voraus...

Im übrigen hat eine Vielzahl beipflichtender Artikel und begeisterter Briefe die Schmähungen aufgewogen. (UR 118).

In diesem Textauszug weisen nur zwei Worte "sehe ich" explizit auf den Erzähler hin, der die ganze Textpassage erzählt. Vorher vermutet er, daß Reschke doch nicht der picklig aufgeschossene, „auf Lob erpichte Junge gewesen" sei, den er offensichtlich in Erinnerung hat. Solche und andere hypothetische Reden, die den Erzählerdiskurs durchziehen, gehören zum primären Erzählen. Sie sind durch eine Modalverb-Konstruktion (im Beispiel: kann nicht gewesen sein) in ihrer Gültigkeit eingeschränkt, im Gegensatz zu Quellennacherzählungen, die eine volle Gültigkeit als vermittelte Inhalte

⁸⁸ Der lang- bzw. hochaufgeschossene Junge ist auch als Konrad Pokriefke in *Im Krebsgang* vorhanden, vgl. z.B. KG 82: „Ich versuche mir meinen Sohn vorzustellen, wie er sich, dünn und hochaufgeschossen, mit Brille und lockenköpfig in seinem Norwegerpullover zwischen den Kahlköpfen bewegt.“

haben. Die eingeschränkte bzw. nicht eingeschränkte Gültigkeit einer Aussage ist kein Aspekt bei der Aufteilung in sekundäres und primäres Erzählen, sondern es betrifft die Quelle, aus der geschöpft wird. Beim Quellenzitat bzw. der Quellennacherzählung sind es die Quelleninhalte, die real vorliegen, und der Erzähler verwendet den Indikativ: "Das lese ich in Alexandra Reschkes Notizen: ' In einigem Abstand zu der Reihe wartender Taxis stand Mister Chatterjee neben der Fahrradrickscha.'" (UR 49). Beim hypothetischen Erzählen weisen die eingesetzten Verben oder Adverbien auf das Erzählte als Gedankenkonstrukt des Erzählers hin: "Ich vermute, daß Furcht vor der zeitbedingten Gewißheit, in fremder Erde liegen zu müssen, [...] den Lebensabend meiner Landsleute verlängert hat" (UR 81); "Vielleicht nahm ihre Idee erste Gestalt an, um sich mit dem Zigarettenrauch wieder zu verflüchtigen" (UR 25). Solche Auffüllungen sind Diskursmerkmale des Quellennacherzählers. Er greift auf ein Archiv zurück, nennt dabei immer wieder Quellen und macht sich bei ihrer Handhabung in unterschiedlichen Graden als Sprecher explizit.

Oft besteht die explizite Erzählerrede aus einer Inquit-Formel, die eine Quellenhandhabung und gleichzeitig ein Urteil zur Beschaffenheit der Quelle bedeutet. Im folgenden Beispiel geht nach der Quellenhandhabung die Erzählung der Handlungswelt weiter, sodass wir eine typische Rede vorliegen haben, die einen doppelten Wechsel beinhaltet, nämlich den der Perspektive (Erzähler und Alexandra Piątkowska) und den der Zeit (Erzählzeit und erzählte Zeit): "Aus ihrem Gekraksel lese ich: 'Unsere Liebe ist nicht bißchen nur und läuft nicht weg'" (UR 97). Es besteht zwischen der Erzählung und dem Erzählen eine Erzähldistanz, die sich aus den beiden unterschiedlichen Ebenen der Erzählung und des Erzählens ergibt. Es bedeutet einen Wechsel von primären zum sekundären Erzählen. Im folgenden Textauszug wird dieses Wechselspiel noch fortgesetzt:

"Dahinter", schreibt Reschke, "liegen noch immer weitläufige Sportanlagen, die alle dem Fußballstadion zugeordnet sind."

In seinem Tagebuch will er mich erinnern, daß bald nach dem Anschlußjahr 39 die Heinrich-Ehlers-Sportplätze umgebaut wurden und später den Namen des Gauleiters aus Franken trugen, dem man den Reichsgau Danzig-Westpreußen zugeschanzt hatte.

Ja, Reschke, stimmt: Mehrmals waren wir Petrischüler im Albert-Forster-Stadion bei den alljährlichen Reichsjugendwettspielen dabei. Schweiß, Trillerpfeifen, Kommandos und Langeweile. Scheußlich, diese Erinnerungen... (UR 58)

Die kurze Gegenwartsrede des Auszugs besteht zweimal aus der Quellenhandhabung des Erzählers und einmal aus der Bestätigung des Quelleninhalts: "Ja, Reschke, stimmt".⁸⁹ Diese Gegenwartsrede lässt die Haupterzählung retardieren und drosselt auf diese Weise ihr Erzähltempo. Es zeichnet sich schon in dem kleinen Auszug aus dem Erzählerdiskurs ein Erzählrhythmus ab, der durch ein dreimaliges kurzes, sekundäres Erzählen und im Vergleich zu ihm ein längeres primäres Erzählen entsteht. Das primäre Erzählen ist viermal zu verzeichnen und nur in einem Fall kurz, nämlich durch die Aufspaltung des Relativsatzes am Anfang des Auszugs. Durch den Wechsel der Erzählweisen und der Perspektive – im Auszug ein Wechsel zwischen der Perspektive des Erzählers und der des Protagonisten Reschke – entsteht auch ein Tempus-Wechsel. Im Ausschnitt sind drei verschiedene Zeitebenen enthalten: die der Erzählgegenwart, die des Briefes, der von Reschke zum Schluss der Haupthandlung in einem römischen Hotel verfasst wurde, und die Zeit der gemeinsamen Schulzeit des Erzählers und

⁸⁹ Es ist eine rhetorische Anrede in der zweiten Person. vgl. auch Johannes Anderegg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973, insbes. S. 73-77 (III. Kapitel *Berichten und Erzählen*, 4. *Zum rhetorischen Du* und 5. *Das erzählst Du*).

seines Protagonisten. Durch die genannten Erzählelemente ergibt sich ein bewegliches Erzählrelief.⁹⁰ Es wird noch belebter, wenn zwei verschiedene Haltungen zu einem Erzählgegenstand erkennbar sind. Dies ist im letzten Textauszug enthalten, denn die Erinnerung an die einstigen Reichsjugendwettspiele im Begleitbrief Reschkes lösen beim Erzähler negative Emotionen aus: "Scheußlich, diese Erinnerungen...". Reschke hingegen erwähnt sie in der Absicht, dem Erzähler die gemeinsame Schulzeit zu vergegenwärtigen und bei ihm die Bereitschaft zu fördern, das angefragene Archivmaterial aufzuarbeiten. Dies ist eine Textstelle, die den doppelten Boden zeigt, der der erzählten Welt mit dem sekundären Erzählen unterlegt ist. Diesen doppelten Boden hat der Erzähler auf Seite 13 eingezeichnet, als er auf das angelieferte Quellenpaket reagierte: "Ab wann hatte er vor, mir seinen verschnürten Krempel ins Haus zu schicken?" (UR 13). In dieser Rede steckt der Verdruss über das zugesandte Quellenmaterial und dem angetragenen Wunsch, es schriftlich aufzuarbeiten. Wie bei der aufgenötigten Erinnerung an die Reichsjugendwettspiele der Schulzeit ist die Haltung des Erzählers zum Quellenpaket eine andere als die seines Protagonisten Reschke. Für Reschke ist das Quellenmaterial so wichtig, dass er es zielbewusst an den ehemaligen Schulkameraden schickt. Er sieht es bei ihm in den richtigen Händen: "Du wirst bestimmt was damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt. [...] In anderen Fächern warst Du gewiß keine Leuchte, aber Deine Aufsätze ließen schon früh erkennen..." (UR 14).

Durch diese Ausgangssituation mit zwei Sichtweisen zum Quellenpaket kommt Spannung in den Erzählerdiskurs, denn die Neugier des Lesers auf die Fortentwicklung der Gegensätzlichkeit zwischen Quellenabsender und Quellenempfänger ist geweckt, weil sich der Erzähler durch seine sekundäre Erzählweise als zweites Bewertungszentrum seiner Erzählung (nach Reschke) eingeführt hat. Eine solche Einführung wäre funktionslos, würde sich der Erzähler nur einmal in dieser Eigenschaft zeigen.

I.b Art und Funktion der Gegenwartsrede zwischen Haupt- und Vorzeithandlung

Themen der Gegenwartsrede, die über die Quellenhandhabung hinausreichen, gibt es immer dann, wenn der Erzähler auf die gemeinsame Schulzeit mit Reschke, der Vorzeithandlung, zu sprechen kommt. Es geschieht erstmals auf S. 13 und setzt sich auf der nächsten Seite fort, auf der der Erzähler das Eintreffen des Archivpakets erzählt: "Als ich das Paket öffnete, lag sein Begleitbrief obenauf: "Du wirst bestimmt was damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt:" (UR 14). Zuvor hat er die Vorzeithandlung eingeführt und damit das anachronistische Erzählen in Verbindung mit dieser Vorzeithandlung. Der Erzähler setzt in den beiden folgenden Absätzen mit durchnummerierten Sätzen die Gegenwartsrede ein, um vom chronologischen zum anachronistischen Erzählen überzugehen:

Beide verschwammen im Gedränge vor der Markthalle. (1). Nun war auch des Witwers Baskenmütze weg. (2). Kurz vor Schlag elf von Sankt Katharinen herab. (3). Und Ich? (4). Ich muß dem Paar hinterdrein. (5).

⁹⁰ Zur Bildung des Erzählreliefs vgl. Jürgen H. Petersen, *Erzählssysteme*, S. 86ff.

Ab wann hatte er vor, mir seinen verschnürten Kram ins Haus zu schicken? (6). Hätte ihm nicht ein Archiv als Adresse einfallen können? (7). Mußte der Narr sich in mir den gefälligen Narren ausgucken? (8). Dieser Stoß Briefe, die gelochten Abrechnungen und datierten Fotos, seine mal als Tagebuch, dann wieder als Silo zeitraffender Spekulationen geführte Kladde, der Wust Zeitungsausschnitte, die Tonbandkassetten – all das wäre besser bei einem Archivar abzuladen gewesen als bei mir. (9). Er hätte wissen müssen, wie leicht ich ins Erzählen gerate. (10). Wenn kein Archiv, warum hat er nicht einen eilfertigen Journalisten beliefert? (11). Und was hat mich genötigt, ihm, nein, den beiden nachzulaufen? (12).

Nur weil er und ich vor einem halben Jahrhundert Arsch neben Arsch die Schulbank gedrückt haben sollen? (13). Er behauptet: "In der Bankreihe an der Fensterseite. (14). "Ich kann mich nicht erinnern, ihn neben mir gehabt zu haben. (15). Petri-Oberrealschule. (16). Schon möglich. (17). Aber nur knappe zwei Jahre lang bin ich da rein und raus. (18). Mußte oft die Schule wechseln. (19). (UR 13).

Die ersten drei Sätze erzählen die Handlungswelt, die Sätze 4-13 und 15 sind Gegenwartsrede, die Sätze 14, 18 und 19 stellen wieder erzählend die Handlungswelt dar. Die Gegenwartsrede der Sätze (4) und (5) ist genauer zu betrachten. Der Erzähler reflektiert fragend sein "Ich" und er "muß dem Paar hinterdrein". Es heißt nichts anderes, als dem Paar erzählend auf den Fersen zu bleiben und das zu Erzählende dem Quellenmaterial zu entnehmen. Es liegt hier eine Variante der Quellenhandhabung vor, bei der der Erzähler sich selbst zum Erzählen anspricht, und dies metaphorisch ausdrückt.

Die Sätze 6-11 beinhalten die explizite Quellenhandhabung, durch die die Emotionslage des Erzählers zu seinem Material und dessen Inhalt mittransportiert wird. Diese Rede ist wegen des anderen Blicks auf die Quellen mit Absatz und Leerzeile von der vorigen abgesetzt. Der Erzähler wettet über die unerwünschte Zusendung. Alles Gesagte hat Vergangenheit und Zukunft und ist aus der Sicht des Hier und Jetzt des Erzählers gesagt. Es bedeutet, dass die Erzählgegenwart auch für die Redeanteile im Präteritum die Referenzstelle darstellt.

Der Satz 12 könnte eine Reflexion des Erzählers zu seinem Handlungs-Ich sein. Er recherchiert in der Nachhandlung zum Tod des Protagonistenpaares. Doch der Erzähler hat zu dieser späten Zeit der Erzählung eine andere emotionale Einstellung zu Reschke als zu Beginn der Erzählung.⁹¹ Diese andere emotionale Einstellung würde dann auch bei Prolepsen auf diese Zeit zum Tragen kommen, wie es ja auch bei der Recherche in Bochum zu verzeichnen ist.⁹² Der letzte Beweis, dass in Satz 12 das Erzählen nach Quelleneinsicht gemeint ist, liefert rezeptionsseitig die Überschau des Erzählers bei seinem Diskurs, der weitere Stellen ähnlicher Art aufzuweisen hat,⁹³ sodass eine Deutung wie Satz 5 richtig ist.

In den Sätzen 13 und 15-17 reflektiert der Erzähler seine gemeinsame Schulzeit mit Reschke, denn auch die Negation der Erinnerung oder ihre Anzweiflung ist eine Reflexion. Satz 14 erzählt die Vorzeithandlung, eingeleitet mit einer Inquit-Formel, die auf eine spätere Zeit referiert, vermutlich auf

⁹¹ Zu Anfang seines Diskurses steht der Erzähler dem Protagonistenpaar, besonders Reschke, distanziert gegenüber: "Und was hat mich genötigt, ihm, nein, den beiden nachzulaufen? (UR 13). Am Ende der Erzählung wird in emotionaler Verbundenheit zu Reschke erzählt: "Ja, Alex, ich erinnere mich." (UR 244).

⁹² Bei der Recherche an der Ruhr-Universität in Bochum ist die Distanz des Erzählers zu Reschke allein dadurch ausgeglichen, dass er über den Verbleib Reschkens recherchiert. (vgl. UR 86ff).

⁹³ "Warum, verdammt, bin ich mitgegangen? Was zwingt mich, ihm nachzurennen? Und was habe ich auf Friedhöfen oder in der Hundegasse zu suchen? Warum überhaupt sitze ich seinen Spekulationen auf? Vielleicht, weil die Witwe..."

In seinen Notizen hat Reschke, gleich nach der Beschreibung der Dreizimmerwohnung, noch einmal rückblickend ihre Augen auf sich wirken lassen: "Unter den Friedhofs-bäumen wandelte sich das Waschblau ihres Blicks zum Lichtblau, wobei die strahlende Helligkeit durch schwarze, ich meine, zu schwarz getuschte Wimpern gesteigert wurde." (UR 28).

Diese beiden Absätze geben vor, wie die Sätze 5 und 12 der obigen Textpassage zu deuten sind. Der Erzähler befindet sich beim Quellenstudium: "In seinen Notizen hat Reschke, ..."

den Begleitbrief Reschkes am Schluss der Zentralhandlung, wenn man von der Zeitparadoxie absieht. Die Kommunikationskette stellt sich folgendermaßen dar: Der Erzähler erzählt, dass Reschke erzählt "er behauptet", und Reschke erzählt: "In der Bankreihe an der Fensterseite". Die Kommunikation findet auf der Ebene N1 bzw. N1¹ statt, entsprechend ist die Darstellung auf intradiegetischer bzw. meta-diegetischer Ebene. Damit ist der Satz dem primären Erzählen zuzuordnen, denn Referenzpunkt für seine beiden Zeitschichten ist die Vergangenheit der erzählten Welt. Primär erzählt sind auch die beiden letzten Sätze. Sie haben im Unterschied zu Satz 14 nur eine Narrations- bzw. Darstellungsebene (N1, diegetische Ebene) und nur eine temporale Referenzstelle, die Schulzeit des Erzählers.

Es ist festzustellen, dass der Erzähler die Gegenwartsrede als Sprungbrett benutzt, um vom chronologischen Erzählen der Haupthandlung um die Geschehnisse der DPFG zu der Vorzeithandlung der gemeinsamen Schulzeit mit Reschke zurückzusetzen. Der Erzähler muss nicht einmal kalendarische Angaben an der bestimmten Erzählstelle machen, von der er zur Analepse abhebt. Er steht nur in der Pflicht, den Rezipienten rechtzeitig im Laufe seines Diskurses mit Informationen zu versorgen, die ihm ermöglichen, solche Anachronien zu erkennen und zeitlich einzuordnen. Im obigen Zitat gibt er den Hinweis auf die Zeit der Schulzeit in Satz 13 "vor einem halben Jahrhundert", weil er an dieser frühen Stelle des Diskurses die Schulzeit erstmalig thematisiert. Die in *Unkenrufe* auf den Seiten 13 und 14 gegebenen Informationen versetzen den Leser in die Lage, die Schulzeit temporal einzuordnen und bei jeder nachfolgenden Analepse auf diese Zeit auch ihre Reichweite, mit der die Zeitspanne zwischen den beiden Handlungen gemeint ist, zu erkennen.

Mit den Textauszügen in diesem Kapitel und den Vorkapiteln sind typische Erzählweisen aufgezeigt. Der größte Teil ist Erzählen der Erzählung einschließlich der manchmal seitenlangen Quellenzitate. Der Erzähler ist der typische Archiverzähler, der sein Material erzählt und zwischendurch sichtbar wird als Regisseur, Ordner, Kommentator, Informationsfilter und Gewährsmann seiner Erzählung. Es bedingt die zweidimensionale Erzählerrede, das Erzählen der Erzählung als primäres, das Erzählen über die Erzählung, sich selbst und seine Gegenwart als sekundäres Erzählen.

Bezüglich der Zweiteilung der Erzählerrede ist noch nachzutragen, dass primäres und sekundäres Erzählen nicht in jedem Fall so exakt voneinander abzugrenzen ist wie bei obiger Satz-Analyse. Das gilt insbesondere für die Sätze, in denen sich mehrfach die zwei Erzählebenen vermischen wie im folgenden Beispiel:

Doch bin ich froh über dieses Versäumnis, weil so dem Berichtenden die Aufgabe erspart wird, den Kunsthistoriker und die Vergolderin, den Witwer, die Witwe, den bleichknochigen Reschke und die hier straffe, dort überbordende Piątkowska, Olek und Ola, das späte Paar als Badende nachzuzeichnen. (UR 121).

Hier ist bei der Analyse der grammatische Ansatz hilfreich, wie ich ihn in der Einleitung (vgl. o. S. 22) angewendet habe. Man könnte es sich aber leichter machen und auf Nicole Mahnes⁹⁴ Gliederung

⁹⁴ Nicole Mahne unterteilt den Diskurs in vier Funktionsbereiche: den erzähltechnischen, den vermittlungsbezogenen oder selbstreflexiven, den analytischen und den synthetischen Bereich. vgl. *Transmediale Erzähltheorie*, S. 27.

des Diskurses in vier Funktionsbereiche zurückgreifen. Es wäre der Bereich auszuwählen, der dem sekundären oder zeitlosen Erzählen entspricht. Es ist nach ihrer Theorie der *vermittlungsbezogene* oder *selbstreflexive Funktionsbereich*. Er umfasst die Selbstdarstellung des Erzählers, die Beeinflussung des fiktiven Adressaten, die Aufrechterhaltung des kommunikativen Kontakts und die Reflexion über den sprachlichen Code. Dieser Theorie zufolge könnte der letzte Textauszug, aber auch der zweite, längere Absatz des vorletzten eingerückten Textauszugs ("Ab wann hatte er vor, ..", (vgl. o. S. 43), der hauptsächlich sekundäres Erzählen beinhaltet und damit den Erzähler in den Vordergrund rückt, in seiner Gesamtheit diesem Funktionsbereich zugeordnet werden.

I.c Die diegetische Ebene des Quellenstudiums

Aus der Erzählsituation des nachträglichen Erzählens der abgeschlossenen Handlung, die der Erzähler in seiner Schreibgegenwart insgesamt überblickt, geht hervor, dass eine Zeitebene des Quellenstudiums existiert. Sprechakte wie: "'Hör zu, Reschke', hab' ich mit seinem Füller an den Rand gekritzelt, 'das ist eine Furzidee!'"(UR 45) sind Beleg dafür. Aber bevor der Erzähler das Material studieren konnte, musste er es erst einmal erhalten haben. Dieser Empfang ist im Anfangsteil des Diskurses thematisiert:

"Als ich das Paket öffnete, lag sein Begleitbrief obenauf: 'Du wirst bestimmt irgendwas damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt' Er duzte mich, als wäre ihm die Schulzeit unvergänglich geblieben: 'In anderen Fächern warst Du gewiß keine Leuchte, aber Deine Aufsätze ließen schon früh erkennen..' Ich hätte ihm seinen Kram zurückschicken sollen, aber wohin? 'Im Grunde könnte alles von dir erfunden sein, aber gelebt, erlebt haben wir, was vor nunmehr einem Jahrzehnt geschah..' (UR 14).

Es ist die wichtige Stelle, an der der Erzähler mit der erzählten Welt in Beziehung tritt. Auch wenn man den Quellenempfang und das anschließende Quellenstudium zu einer Zeitebene im temporalen System zusammenfasst, wie ich es tue, ergibt sich daraus ebenso wenig eine Handlung wie etwa aus der vergleichsweise häufigeren Rede Erna Brakups, würde man sie, abgesetzt von der Haupthandlung, als eine separate Handlung erfassen. Angebracht ist es jedoch, die beiden Aktionen, Quellenempfang und -studium, zusammenzulegen zu einer intradiegetischen Rede. Nimmt man diese Rede im diegetischen System auf, ist eine Ebene einzuzeichnen, die als Rechercheebene des Erzählers eine intradiegetische Rede ist (wie die Rechercheebene Paul Pokriefkes in *Im Krebsgang*), über die sich dann die metadiegetischen Ebenen anordnen:

Der Erzähler erzählt, dass sein Handlungs-Ich erzählt, dass Reschke erzählt (von Aufsichtsratssitzung), dass Erna Brakup erzählt (zum Beispiel vom früheren Langfuhr, vgl. UR 182)
 metametadiegetisch: erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen, vierter Erzähler

↑

der Erzähler erzählt, dass sein Handlungs-Ich erzählt, dass eine Quelle erzählt (zum Beispiel Reschkes Tagebuch)
 metadiegetisch: erzähltes erzähltes Erzählen, dritter Erzähler

↑

der Erzähler erzählt, dass er als Handlungsfigur (Quellenempfang und -studium) erzählt
 intradiegetisch: erzähltes Erzählen, zweiter Erzähler

↑

der (namenlose) Erzähler erzählt
 extradiegetisch: Erzählen, erster Erzähler.

Dass die oben zitierten Reden des Quellenempfangs und -studiums nicht dem Zeitsystem der Erzählgegenwart zuzuschreiben sind, ergibt sich aus ihrer zeitlichen Ebene, die zwischen Haupt- und Nachhandlung liegt. Nach der Nachhandlung, die der Erzähler in seiner Schreibgegenwart mitüberschaut, setzt er sich hin, um das ihm bekannte, schon zur Erzählung arrangierte Archivmaterial erzählerisch aufzubereiten. Durch diese zeitliche Einbettung des Quellenempfangs und -studiums zwischen den Handlungen der erzählten Welt erhält die Rede des Erzählerdiskurses, durch die diese Zeitebene des Quellenstudiums thematisiert wird, den Status der intradiegetischen Rede. Es ist die Rede des Erzählers als erlebendes Ich, das auch in der Vorzeithandlung – die auf S. 13: „Ab wann hatte er vor, [...]“ eröffnet wird – und der Nachhandlung auftritt. In der Schreibgegenwart stößt der Erzähler in seinem Material auf eine seiner wenigen (thematisierten) Aktionen bei seinem Quellenstudium, er hatte etwas an den Rand gekritzelt, dass ihn eigentlich abhalten müsste, sich weiter mit dem Reschke-Material zu befassen. Er fährt aber im Quellenstudium fort, macht sich "dann doch auf die Socken" (UR 45). Dieses "Auf-die-Socken-Machen" ist sprichwörtlich gemeint, als ein aktiv werden mit Körper (Fuß), um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Durch die Kenntnis des dokumentierten Geschehens und aufgrund der sich beim Quellenstudium gebildeten Emotionskurve des Erzählers, die am Ende der Erzählung eine Annäherung des Erzählers an Reschke aufweist, ist der Erzähler zu seiner homodiegetisch erzählten Nachhandlung (Recherche in Bochum und Italien) motiviert.

Möglich, wenn auch fragwürdig, wäre es, dieser Ebene des Quellenstudiums die Recherche des Erzählers außerhalb des Quellenmaterials, auf den Schauplätzen der Haupthandlung (Bochum, Italien) zuzuschlagen. Dann hätte man alles zusammengefasst zu einer Rechercheebene und -handlung des Erzählers. Aber es wäre, wie gesagt, fragwürdig, weil das Quellenstudium ein Vorgang ist, bei dem der Erzähler das dokumentierte Geschehen erst kennenlernt. Bei der Nachhandlung kennt er es bereits. In ihr verlässt der Erzähler sein durchrecherchiertes Material und recherchiert auf den Schauplätzen der erzählten Welt über das Protagonistenpaar. Es gibt also Fakten, die den im Quellenmaterial recherchierenden Erzähler in klarer zeitlicher Abgrenzung zeigen zu dem vom Material abgewandten und auf den Schauplätzen des Protagonistenpaares recherchierenden Erzähler.

Neben den Beweisen für die Existenz des Quellenstudiums durch die logische Abfolge von Aktionen und Handlungen im Erzählerdiskurs ist ein weiterer Beleg im letzten, eingerückten Textauszug (vgl. o. S. 45) enthalten, denn der Erzähler gibt vor, nicht zu wissen, wohin er das Material hätte zu-

rückschicken können. Er musste das Material erst studiert haben um festzustellen, dass eine Adresse des Paares seit ihrem Aufbruch nach Italien nicht mehr existiert. Solche Stellen sind implizite Signale der Überschau-Position des Erzählers während des Erzählens. Es gibt die impliziten Signale häufiger als die expliziten durch das Thematisieren des Quellenstudiums. Beide Arten der Signale untermauern die Materialkenntnis des Erzählers, die bei dem Wust an unsortierten Einzelquellen unterschiedlicher Art nur durch deren gründliches Studium erreicht werden kann.

Der Rezipient projiziert das, wovon er einmal Kenntnis bekommen hat – der Erzähler hat derzeit das Paket entgegengenommen und anschließend das Material studiert –, auf den Gesamtdiskurs des Erzählers, den er insgesamt als vom Erzähler im Inhalt überschauend registriert. Dies ist zu vergleichen mit dem wenig in seiner Erzählung auftretenden peripheren Ich-Erzähler. Hat er einmal den Fuß in die erzählte Welt gesetzt, dann bleibt er Bestandteil der erzählten Welt, auch wenn er nicht auf ihren Schauplätzen präsent ist. Und der Leser sieht es richtig, denn die einmal hergestellte Beziehung (Kongruenz der ontischen Basen) ist nicht mehr aufzulösen. Auf die im Erzählerdiskurs unterdrückte Ebene des Quellenstudiums übertragen heißt es: Die einmal erwähnte Ebene ist vorhanden, selbst wenn es nur bei dieser einmaligen Erwähnung bliebe. Daran ändert sich nichts, auch wenn der Erzähler in seiner Schreibgegenwart vortäuscht, er sehe das Material eben jetzt erst ein: "Spätestens jetzt fällt mir auf, daß sich in den Papieren meines Mitschülers Einbrüche von Wirrnis breitzumachen beginnen" (UR 213). Wirklich aufgefallen ist es ihm während des Quellenstudiums. Es ist die Zeitschicht der Beziehungsaufnahme zwischen dem Erzähler und der erzählten Welt, die eine in der Anlage typische ist für einen Herausgebererzähler: "Als ich das Paket öffnete, lag sein Begleitbrief oben auf: 'Du wirst bestimmt irgendwas damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt'"⁹⁵ (UR 14). Die Beziehungsaufnahme ist allerdings eine für das Ohr des Rezipienten. Innerhalb der erzählten Welt besteht diese Beziehung ja bereits durch die gemeinsame Schulzeit des Erzählers und seines Protagonisten Reschke. Man könnte es aber eine Neuaufnahme, eine Auffrischung der Beziehung nennen.

I.d Der homodiegetische Status des Erzählers

I.d.a Die Beziehungsgeschichte zwischen Erzähler und erzählter Welt in ihrer Funktionsgleichheit mit Rahmenhandlungen

Der Erzähler zeigt sich in seiner Haltung zu dem eingetroffenen Archivpaket, bevor er dessen Empfang thematisiert. Es ist eine prägnante Textstelle, die ich aufgrund anderer Untersuchungsaspekte als im Vorkapitel noch einmal zitiere:

⁹⁵ Es ist die gleiche Art der Beziehungsaufnahme wie im *Steppenwolf* von Hermann Hesse, in dem der Herausgebererzähler in seinem Vorwort über das von Harry Haller hinterlassene Manuskript sagt: "Zurück ließ er nichts als ein Manuskript, das er während seines hiesigen Aufenthaltes geschrieben hat und das er mit wenigen Zeilen mir zueignete, mit dem Bemerkten, ich könne damit machen, was ich wolle." S. 31.

Als ich das Paket öffnete, lag sein Begleitbrief obenauf: "Du wirst bestimmt irgendwas damit anfangen können, gerade weil alles ans Unglaubliche grenzt" Er duzte mich, als wäre ihm die gemeinsame Schulzeit unvergänglich geblieben: "In anderen Fächern warst du gewiß keine Leuchte, aber Deine Aufsätze ließen schon früh erkennen.." (UR 14).

Im Begleitbrief wird der Erzähler von der intradiegetisch dargestellten Figur Alexander Reschke erwähnt. Da jede Rede mit ihrem Inhalt eine höhere Ebene (förmlich gemeint im aufsteigenden diegetischen System) eröffnet, ist der Erzähler als eine Figur auf metadiegetischer Ebene in die erzählte Welt eingetreten. Außerdem erzählt er sich beim Quellenempfang, einer Zeitebene, die vor der Recherche nach Reschke und seiner Partnerin in Bochum und Italien liegt. Damit gehört auch diese Zeit nicht zur Erzählzeit, sondern zur erzählten Zeit. Das Erzählen einer der beiden Zeitschichten hätte schon ausgereicht, um den Erzähler als Ich-Erzähler zu installieren, der homodiegetisch erzählt. Für ihn ist nach der Theorie Franz K. Stanzels die Grundopposition *Person* anzusetzen, und von deren binären Oppositionen *Identität und Nichtidentität der Seinsbereiche* von Erzähler und erzählter Welt die *Opposition Identität der Seinsbereiche*.⁹⁶

Der Erzähler könnte sich auf die Beziehungsaufnahme (UR 13f) beschränken, und er behielte über den gesamten Diskurs hinweg seinen homodiegetischen Status, "da eine Erzählung bereits dann homodiegetisch ist, "wenn *ego* in ihr als Figur vorkommt".⁹⁷

Allein die Rede im obigen eingerückten Textauszug steht schon in der gleichen Funktion einer Rahmenhandlung, in der ein Rahmenerzähler sich in Beziehung zur Binnenerzählung setzt. Im *Schimmelreiter* von Theodor Storm ist es ein Zeitschriftenheft, dass der Erzähler des äußeren Rahmens im Hause seiner Urgroßmutter vorfindet und liest. Wenn ein Rahmenerzähler seine Rahmung ausweitet und von dem Binnenerzähler erzählt, den er persönlich (Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*) oder durch die Mitteilungen anderer kennenlernte (Fjodor M. Dostojewskis Roman *Aufzeichnungen aus einem toten Hause*), macht er nichts anderes als der Erzähler in *Unkenrufe*, der die von Reschke angesprochene gemeinsame Schulzeit aufgreift und daraus eine Vorzeitgeschichte entwickelt. Sie nimmt mit ihren neunzehn Thematisierungen, die meist einen Absatz, gelegentlich auch zwei und mehr Absätze füllen, über den Diskurs hinweg ungefähr einen Textumfang ein, der im mittleren Bereich von Rahmungen liegt, in Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem toten Hause* gut sechs Seiten umfasst.

Die Beziehungsgeschichten von Rahmen- und Quellenerzählern erfüllen gleiche Aufgaben: Sie vermitteln die Motivation zur Herausgabe der Binnen- bzw. zum Erzählen der Quellenhandlung. Die Beziehungsgeschichte ist in *Unkenrufe* nur anders konzipiert als bei Rahmenerzählungen. Statt in kompakter Form eines Vor- oder Nachwortes oder der Vollrahmung (Johann Wolfgang von Goethe: *Leiden des jungen Werthers*) ist sie aufgesplittet und zwischen die Momente der Quellenerzählung geschoben. Es ist eine Konzeption, die dem Diskurs eines Quellennacherzählers angepasst ist, der aus dem Wust von Archivalien eine eigene Erzählung erstellt. Diese Erzählung unterbricht er zugunsten der Vorzeithandlung, wenn er durch den Protagonisten der Quellenhandlung oder den Begleitbrief zum Archivpaket an die gemeinsame Schulzeit erinnert ist. Das Erzählen der Vorzeithandlung als gemeinsame Schulzeit beginnt kurz vor dem auf S. 14 thematisierten Empfang des Archivpakets: "Nur

⁹⁶ vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 71f.

⁹⁷ Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 281.

weil er und ich vor einem halben Jahr Arsch neben Arsch die Schulbank gedrückt haben sollen" (UR 13), und endet auf S. 244: "Du hast uns organisiert. Mit dir waren wir erfolgreich." Auf diese letzte Rede bezogen teilt der Erzähler im Anschluss daran explizit seine Erzählmotivation mit: "Deswegen, nur deswegen schreibe ich diesen Bericht bis zum Schluss". Nur in dieser Direktheit und der Verschiebung der Aussage an die späte Stelle des Diskurses unterscheidet sich der Erzähler von einem Rahmenerzähler. Dieser vermittelt seine Motivation zur Herausgabe der Binnenhandlung meist im Vorwort und drückt sie auf eine indirekte Art aus, in der er das eigene Interesse am Geschehen oder am Binnenerzähler auf den Leser bzw. die Leserschaft überträgt: "Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen."⁹⁸

I.d.b Der Einfluss von Beziehungsgeschichte und Nachhandlung auf die Typenkreis-Position nach der Theorie Franz K. Stanzels

Das außenperspektivische Erzählen umfasst die Zentralhandlung um das Protagonistenpaar Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska sowie deren gemeinsames Projekt der deutsch-polnischen Friedhofsgesellschaft (DPFG). Aufgrund des Textumfangs, den diese Haupterzählung im Gesamtdiskurs des Erzählers einnimmt, ist sie ausschlaggebend für die Position, die dem Erzähler auf Stanzels Typenkreis anzuweisen ist.

Durch seine persönliche Beziehung zum früheren Reschke als ehemaligem Mitschüler hat er die Möglichkeit, die Beziehungsgeschichte (Nachweis der Beziehung zum Quellenersteller und -lieferanten) zu einer Vorzeithandlung auszubauen, und er nutzt diese Möglichkeit. Dadurch erhöht sich der Grad seiner Anwesenheit in der erzählten Welt. Seine längere Anwesenheit in der erzählten Welt erhöht sich noch einmal durch die Nachhandlung, die temporal nachrangig zur Quellenhandlung erfolgt und aus der Recherche an der Ruhr-Universität Bochum (vgl. UR 86ff) und in Italien besteht (vgl. UR 245f), da sich das Paar nicht von der Italienreise zurückgemeldet hat. Die Nachhandlung nimmt ungefähr die Hälfte des Textumfangs der Vorzeithandlung ein, sodass man auf ca. drei Textseiten kommt. Zieht man von dem Erzählerdiskurs mit seinen knapp 246 Seiten die homodiegetisch, d.h. ich-haft erzählten neun Textseiten ab, bleibt für die Quellenhandlung ein Textumfang von 237 Seiten, bei dem man nochmal die Gegenwartsrede in ihrer Brückenfunktion zwischen den Handlungen abzuziehen hat, sodass sich die Quellenhandlung noch einmal um einige Seiten Umfang verringert.

Der Erzähler wird erstmalig in dem Begleitbrief zu den Archivalien von Reschke angesprochen und auf diese Weise als Handlungs-Ich eingeführt. Wenn dieser Begleitbrief – wie auch der Reschke der Quellenhandlung – ihn im fortlaufenden Erzählerdiskurs verleitet, auf die gemeinsame Schul- und Flakhelferzeit mit Reschke zurückzublicken: "Reschke und ich, ich und Reschke. 'Wir beide als Flakhelfer', schreibt er, 'in der Achtekommaacht-Großbatterie Brösen/Glettkau'" (180), verfestigt der Erzähler sein Handlungs-Ich und damit seinen homodiegetischen Status in der erzählten Welt. Dieser Effekt ist auch gegeben, wenn der Erzähler sich in einem Reschke-Zitat einbringt, wie es beim Zitieren des Begleitbriefs geschieht. Solche Zitate kann er nur diesem Brief entnehmen, nicht den Quellen, die die DPFG Geschichte dokumentieren. In diesen Quellen wird er nicht erwähnt, weil keinerlei Verbindung zwischen ihm und dem Geschehen besteht und er seinem ehemaligen Schulfreund aus dem

⁹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Leiden des jungen Werthers*, Münchner Ausgabe Bd. 2.2, S. 349.

Gedächtnis geraten sein wird, denn Reschke hat ihn offensichtlich in den vergangenen Jahrzehnten auch nicht kontaktiert. Das ist der Erzählerrede zu entnehmen, in der zuvor die Überlegungen Reschkes, Wróbel und Alexandra Piątkowskas um die Suche nach einem Chronisten für das zusammengestellte Material erzählt sind:

Hat etwa Reschke sogleich nach diesem Gespräch begonnen, jemanden mit Schreiblust zu suchen; oder hatte er mich, seinen Banknachbarn, schon im Auge, herausgefiltert aus seinen Schülererinnerungen, als Wróbel die Chronik vorschlug? (UR 241).

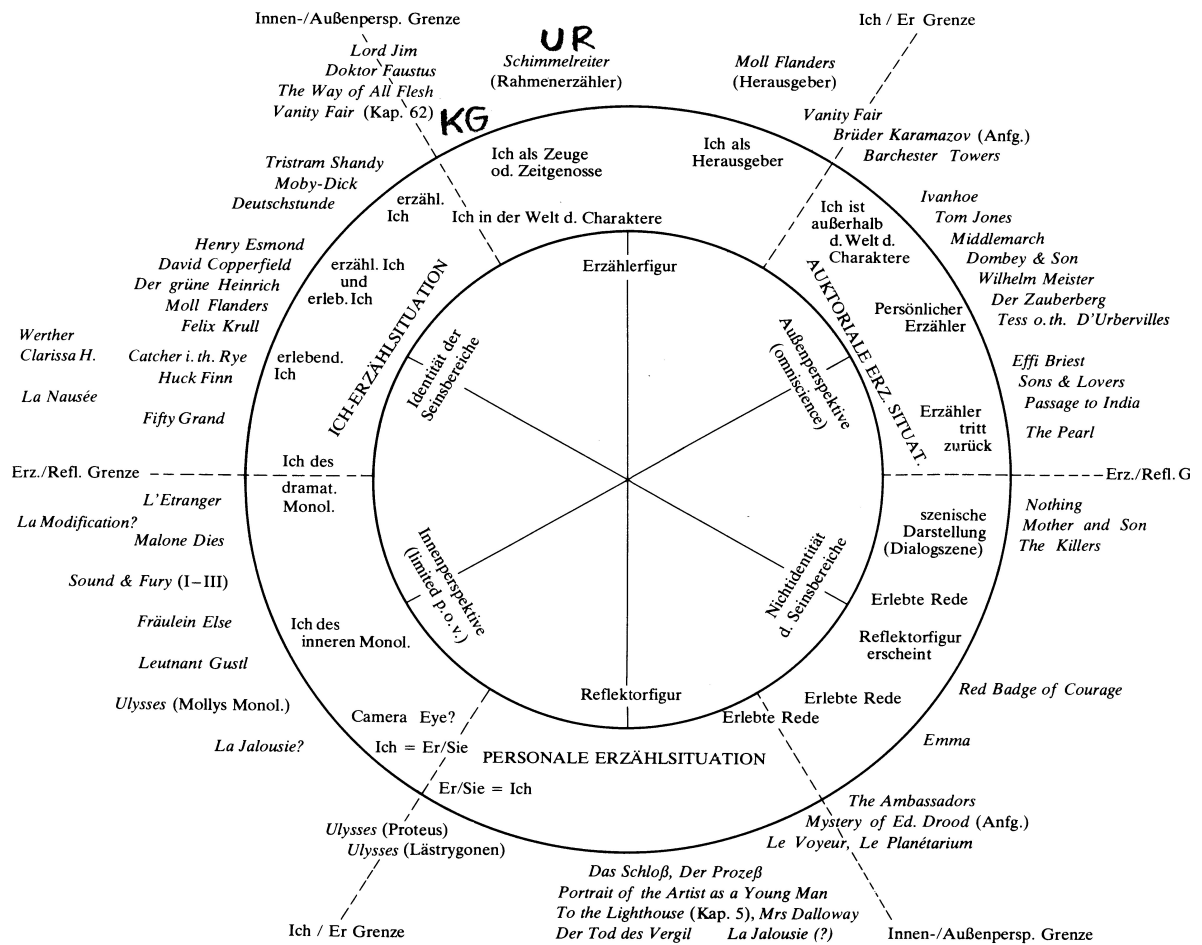
Der Erzähler würde nicht von den "Schülererinnerungen, als Wróbel die Chronik vorschlug", sprechen, wenn er in dem Material Reschkes schon erwähnt wäre. Es ist davon auszugehen, dass er es erwähnt hätte, wenn er in Reschkes Quellen wie Tagebuch, Kladde oder den Briefen an Alexandra erwähnt wäre. Warum sollte er dies unterschlagen, wo er doch aus dem im Vergleich zum Quellenmaterial kleinen Textumfang des Begleitbriefs wiederholt zitiert oder aus diesem die entsprechenden Stellen nacherzählt. Alles spricht dafür, dass Quellenthematisierungen wie: "In seinem Tagebuch will er mich erinnern", so zu verstehen sind, dass der Erzähler durch den Inhalt der Einträge an Örtlichkeiten des Danzigs ihrer gemeinsamen Schulzeit erinnert ist.

Daraus lässt sich schließen, dass Reschke erst bei der Suche nach einem Chronisten an den einstigen Schulkameraden erinnert ist, an den er dann folgerichtig auf der Italienreise in dem römischen Hotel den Begleitbrief schreibt und alles absendet.

Für den Anwesenheitsgrad des Erzählers in der erzählten Welt ist maßgeblich, wie umfangreich das homodiegetische Erzählen als Erzählen eines Handlungs-Ichs ist. Keine Rolle spielt dabei die Zeitspanne, die die homodiegetisch erzählte Handlung abdeckt. Man kann durchweg im Diskurs immer auf ein- und die gleiche Zeitstelle der erzählten Welt setzen, mit jeder Thematisierung dieser einen Zeitstelle erhöht sich der Anwesenheitsgrad des Erzählers in der erzählten Welt.

Der Erzähler hätte als ausschließlicher Quellenerzähler eine Position auf Stanzels Typenkreis im Herausgeberbereich, in dem der Herausgeber in Daniel Defoes *Moll Flanders* eingezeichnet ist. Wie dieser hätte er außer der Darlegung der Beziehung zum Quellenersteller oder -lieferer nichts Ichhaftes zu erzählen. Durch seine Nebenhandlungen neigt er sich dem Bereich des "Ich als Zeuge od. Zeitgenosse" zu, in dem rechts von *Doktor Faustus*, *Vanity Fair* und anderen Storms *Schimmelreiter* seinen Platz hat, und es ist beim Schimmelreiter der Platz des Erzählers, der den Innenrahmen setzt. Dieser Innenrahmenerzähler hat durch Rahmung und Einmischungen in die Erzählung des Schulmeisters ungefähr gleiche Anwesenheitsgrade in der erzählten Welt wie der Erzähler in *Unkenrufe* (vergl..u. S 51, dynamischer Typenkreis Franz K. Stanzels).

Der dynamische Typenkreis Franz K. Stanzels⁹⁹:



⁹⁹ Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 341 (Anhang). Eingezeichnete Pos. für UR und KG von mir, der Verfasserin dieser Arbeit.

II. Der emotionale Erzähler

II.a Der Erzähler in emotionaler Nähe zum Protagonistenpaar der Haupthandlung

II.a.a Die Kommunikationsphrase "unser Paar"

Mit der häufig eingesetzten Kommunikationsphrase "unser Paar" bindet der Erzähler den Leser kommunikativ mit ein und suggeriert gleichzeitig eine Nähe zu den auf diese Weise bezeichneten Figuren der Haupthandlung, Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska. Der Erzähler verwendet die Phrase hauptsächlich nach seiner Erzählung der Recherche in Bochum, bei der schon eine Annäherung an Reschke zu verzeichnen ist. Darüber hinaus ist ja Alexandra Piątkowska bei der Phrase immer mitgemeint, und zu ihr hat der Erzähler von Anfang an ein unbelastetes Verhältnis. Sie kommt nur mit in den Sog des distanzierten Erzählens "die Witwe", "der Witwer", mit dem der Erzähler anfangs Reschke erzählt.

Durch den Einsatz der Phrase im fortschreitenden Erzählerdiskurs lässt sich unter Einschluss des jeweiligen Kontextes ablesen, wie es dem Paar im Handlungsverlauf um die DPFG ergeht, wie es agiert und reagiert. Bei den folgenden Textauszügen sind die phatischen Kommunikationsakte unterstrichen:

(1)

Und doch sah Reschke Anlaß, ihre heftigen, er schreibt "rüden", antirussischen Ausfälle zu bedauern, die zwar nicht während der Pressekonferenz, doch danach allzu laut wurden: "Es schmerzt mich, Alexandra so sprechen zu hören. Wie erklärbar der Russenhaß vieler Polen sein mag, unsere Idee läßt Pauschalurteile nicht zu. Zumindest sollte sie mir zuliebe darauf verzichten.."

Sonst trübte nichts den Mai unseres Paares. Alexander Reschke ließ sein Einzelzimmer im Hevelius so gut wie unbenutzt: Die Dreizimmerwohnung in der Hundegasse stand ihm offen. (UR 101).

(2)

Dann stand man um offene Gräber. Als hätte sich unser Paar die ersten Leichen ausgesucht: ein alter Mann lutherischen Glaubens und eine alte Frau katholischen Glaubens wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden. (UR 113)

(3)

Als unser Paar nach Ende der ersten Januarwoche wieder in der Hundegasse die Dreizimmerwohnung bezog, wurde es doch noch kalt. (UR 155).

(4)

Nicht mehr als Witwer und Witwe, als Paar traten sie auf. Einprägsam sehe ich sie ihre Idee personifizieren: beim Rathausempfang oder auf Einladung des Bischofs mit Sitz in Oliva, auf Ehrenplätzen in der Baltischen Oper, bei Podiumsdiskussionen über das Thema "Mut zur Versöhnung" oder inmitten Gedränge gepaart, als Chatterjee auf dem Werftgelände mit Freibier und Bratwurst seine vierte Montagehalle einweihte. Was immer auf dem Programm stand, unser Paar war dabei: Seit' an Seit' gestellt und notfalls Rücken an Rücken; denn für die kommende Sitzung, die Anfang April stattfinden sollte, war Kampf angesagt. (UR 171f).

(5)

Von Reiseaktivitäten muß berichtet werden, die nicht nur Reschke und die Piątkowska, sondern auch Chatterjee in auseinanderstrebende Richtungen brachten, wobei der Bengale nach vorbereitetem Plan reiste, unser Paar jedoch hastig aufbrach, als müßten die verbleibenden Tage vor der nächsten Aufsichtsratssitzung genutzt werden. [...]

Wenn die Absichten des Paares auch keinen Zusammenhang mit den Plänen des Rikschaproduzenten zu erkennen gaben, war doch allen Personen eines gemeinsam: Sie folgten ihren Ideen, sei es, um sie zu retten, sei es, um ihnen Flügel zu machen. S. Chatterjees Europareise diente der Gründung und dem Ausbau von Filialen; die Piątkowska wollte mit letztem Anlauf dem polnischen Friedhof in Wilno Raum schaffen; und nach Reschkes Absicht sollte der Umbettungsaktion ein Riegel vorgeschoben werden. (UR 174).

(6)

Vor vollendete Tatsachen gestellt, blieb unserem Paar nur übrig, die vollstreckten Umbettungen hinzunehmen, freilich unter Protest. Mir liegt mit ihrer gekrakelten, seiner säuberlichen Signatur vor, was ihre gemeinsame Ohnmacht zu Papier gebracht hat: Schande ist über uns gekommen! Wenn bisher freiwillig und zu Lebzeiten der Beschluss gefaßt wurde, in der Heimat letzte Ruhe zu finden, soll fortan über Tote verfügt werden. Vermischt mit Gewinnsucht hat Pietätlosigkeit Oberhand gewonnen. Vermehrt sind deutsche Ansprüche auf der Tagesordnung. Wehret den Anfängen!" (UR 179).

(7)

Danach wird es komisch oder einfach nur lächerlich oder peinlich. Mensch Reschke! Welcher Teufel hat dich, hat unser Paar geritten, als es nach vehement ausgesprochenem Rücktritt kleinlaut bereit war, jenen aus dem Hut gezauberten "Ehrenvorsitz" anzunehmen, der, obgleich im Gesellschaftsvertrag nicht vorgesehen, vom restlichen Aufsichtsrat ohne Gegenstimme beschlossen und den beiden angetragen wurde? (UR 204).

(8)

So erfuhr unser Paar erst später, daß zwischen der ehemaligen Sporthalle, die in den sechziger Jahren zur Baltischen Oper umgebaut worden war, um dem bereits gepachteten Areal der ehemaligen Vereinigten Friedhöfe ein weitläufiges Gelände, einst Kleiner Exerzierplatz, dann Maiwiese genannt, nunmehr der Friedhofsgesellschaft zur Verfügung stand: Wo Volksmassen aufmarschiert waren und den Endsieg gefeiert hatten, wo inmitten der Masse Reschke und ich in Junguniform dabeigewesen sind, wo die Tribüne mit Fahnen und Zubehör ihren Sonntagmorgenschatten warf, sollten demnächst schon Sammelgräber dicht an dicht Platz finden. (UR 206f).

Im vorletzten Textauszug kommt die Besonderheit des Wechsels von der zweiten zur dritten Person hinzu: "Mensch Reschke, welcher Teufel hat dich, hat unser Paar geritten". Auch die Rede in der zweiten Person ist nicht für den angesprochenen Reschke geführt. Es wäre möglich, wenn *Unkenrufe* ein Briefroman wäre und der Erzähler mit Reschke einen Briefwechsel führte. Das ist ja nicht der Fall. Der Erzähler kommuniziert mit seinem Adressaten und setzt auch für diesen die aussagestarke apostrophische Rede an Reschke.

Im gleichen Textausschnitt wird zugleich die das Gesamtgeschehen der Haupterzählung überschauende Position des Erzählers sichtbar, der die Fehlentscheidung des Paares erkennt, den Ehrenvorsitz anzunehmen. Die Erzählung bekommt durch den Erzählerstandpunkt, der durch die Wortwahl des Textauszugs und dessen Kontextes ausgedrückt ist, einen doppelten Boden (Erzähler- und Figurenstandpunkt) eingezogen.

Da die obigen Beispiele des Einsatzes der Phrase "unser Paar" in chronologischer Reihenfolge des Geschehens um die DPFG stehen und mit Kontext versehen sind, zeichnet sich durch sie trotz des Auszugscharakters, den die Textstellen zusammen bilden, die Entwicklung in der DPFG ab. Im Auszug (1) und (2) ist noch alles in Ordnung, das Paar hat kleine Reibereien miteinander, sonst trübte nichts "den Mai unseres Paares", und es nimmt teil, als, ihrer Idee zufolge, die ersten Bestattungen stattfinden und die Konfession der Toten keine Rolle spielt. Der Auszug (3) ist neutral gehalten, wenn man nicht den Kälteeinbruch metaphorisch deuten will. Im Auszug (4) und (5) ist Kampf angesagt, das Paar rüstet sich, um sein Versöhnungsprojekt zu retten, nimmt teil an Diskussionen "Mut zur Versöhnung", versucht den Missbrauch seiner Idee (geplante Umbettungsaktion) zu verhindern.

II.a.b Die Sympathie des Erzählers für Alexandra Piątkowska

In Hinsicht auf Alexandra Piątkowskas Sprache wären geringschätzende Wertesignale, wie der Erzähler sie im ersten Drittel seines Diskurses bei Reschke setzt, nicht ganz unberechtigt. Allein ihre Ausdrucksweise klingt für das Ohr eines anspruchsvollen Rezipienten bisweilen zu naiv: "Was ist aber? Steigen wir aus schon"; "Werden wir sehen, ob kann man" (UR 55); "Hier wird sein!" (UR 59); "Werden bald Kunden sein alle" (UR 62). Es ist auch nicht damit zu entschuldigen, dass Deutsch eine Fremdsprache für Alexandra ist und der Polin die verwendete Satzstellung von der Muttersprache her geläufiger ist. Besonders störend ist hier, dass in der Satzstellung und der Häufigkeit der Zitate übertrieben wird, auch was falsche und fehlende Artikel oder fehlende Subjekte anbetrifft: "'Soweit kommt noch', rief Alexandra, 'daß polnischer Mensch muß Kuli sein!'" (UR 102).

Trotzdem ist bei der erzählerischen Vermittlung der Figur Alexandra Piątkowska nicht der ironisch distanzierte Ton des Erzählers zu vernehmen, wie er ihn auf Reschke bezogen einsetzt. Man spürt während des gesamten Diskurses die Zuneigung des Erzählers für Alexandra, selbst bei einer Anrede der Distanz wie "die Witwe" oder "die Piątkowska", oder wenn sie, die Litauerin, polenfeindliche Reden führt, die zu dem gemeinsamen Völkerversöhnungsgedanken ihres ursprünglichen Projektes PDLFG¹⁰⁰ nicht recht passen wollen:

"Haben weggeräumt alles, wo bißchen stand deutsch drauf. Hier und überall. Auch auf Waldfriedhof. Haben Tote nicht ruhen lassen gewollt. Einfach plattgemacht alles. Bald nach Krieg schon und später. Schlimmer wie Russen noch. Und das nennen sie Politik, Verbrecher diese!" (UR 21).

Solche Reden können dem Erzähler gar nicht sympathisch sein, denn er sieht sein eigenes Volk als Verursacher des Krieges und der Folgen, die sich für alle Menschen, auch den deutschen, daraus ergeben. Besonders im späteren Diskurs kommt dies zum Ausdruck, wenn er bezüglich des Golfkrieges von "neuen, im Fernsehen gefeierten Vernichtungssystemen" (UR 157) spricht, einer Rede mit impliziter Wertung, die ganz deutlich seine eigene Meinung spiegelt.

Alexandra verspielt niemals die Sympathie des Erzählers. Selbst Beschreibungen ihrer Person, die man im andern Kontext als die Figur verunglimpfend empfinden könnte, wie: "die hier straffe, dort überbordende Piątkowska" (UR 121) sind nicht negativ gemeint und nicht zu vergleichen mit Reden, in denen der Erzähler ihren Partner Alexander Reschke lächerlich macht. Festgelegt wird die Lesart des Rezipienten durch die einmal in emotionaler Nähe zu Alexandra geführte Erzählerrede: "Ich gebe zu: Alexandra kommt mir näher, als dem Berichtenden erlaubt sein darf, doch meine Einschätzung, nach der ihr ein anderer Kerl als Reschke zu wünschen gewesen wäre, zählt nicht" (UR 73). Solche rezeptionslenkenden Reden haben ihre Rückwirkung auf frühere Textstellen, an denen Alexandra thematisiert, aber in denen sich der Erzähler nicht in emotionaler Nähe zu ihr vermittelt. Diese Rückwirkung gäbe es nicht, wenn Alexandra zuvor explizit negativ dargestellt wäre wie Reschke, der aus der Erinnerung des Erzählers getilgte ehemalige Schulkamerad. So kann man die Sympathie des Erzählers für die Sprache Alexandras bei ihrer für sie und Reschke letzten Aufsichtsratssitzung

¹⁰⁰ "Polnisch-Deutsch-Litauische-Friedhofsgesellschaft". (UR 45)

rückwirkend für ihre Sprache generell sehen. Der Erzähler findet die Rede als "in ihrem liebenswerten Deutsch gesprochen" (UR 203).

II.a.c Der diskursive Beistand für das Protagonistenpaar

Der aufmerksame Rezipient erkennt die mit dem DPFG-Projekt zusammenhängenden Schwierigkeiten als Vorboten für den Niedergang der Gesellschaft nach der Ursprungsidee der deutsch-polnischen Versöhnung. Der eiserne Vorhang zwischen Ost und West ist niedergerissen, aber die offene Grenze wird nicht zum Symbol deutsch-polnischer Völkerverständigung. In Polen klettern die Preise, so dass die Touristen ausbleiben, und die konstant bleibenden Löhne und Gehälter in Polen sorgen für Unmut in der Bevölkerung. Krisen und Kriege gibt es im Baltikum, im Kaukasus und im Orient. Im Aufsichtsrat der DPFG gibt es Diskussionen darüber, den Friedhof einzuzäunen, weil Gräberverwüstungen zu verzeichnen sind. Die polnische Presse greift das Thema auf, spricht vom "Friedhofs-KZ" und "Die Deutschen lieben Zäune" (UR 128). In einer Glosse wird vorgeschlagen, die niedergerissene Mauer in Berlin zollfrei nach Polen einzuführen und zum Schutz des deutschen Friedhofs in Polen wieder aufzurichten: Die Mauer muß her!" (UR 128).

Selbst dem unaufmerksamen Rezipienten wird spätestens bei der Diskussion um das Projekt "Bungagolf" klar, dass die gut gemeinte Ursprungsidee des Gründungspaares in Polen falsch verstanden und durch die Akteure der DPFG in eine falsche Richtung gezogen und fürs Profitmachen ausgenutzt wird. Das geschäftsführende Paar wird durch die Einstellung Timmstedts, des neuen Planungschefs, praktisch überflüssig. Reschke nimmt die Entmachtung hin, um sich nicht einem, womöglich aussichtslosen, Kampf mit dem Vierunddreißigjährigen aussetzen zu müssen. Nicht genug, beide werden angegriffen, weil Alexandra Piątkowska, Alexander Reschke und Jerzy Wróbel in der Wohnung Alexandras, Hundegasse 78/79, ständig zusammensitzen. So "befanden einige Mitglieder der Aufsicht: Das gehe zu weit, das führe zu anzüglicherem Gerede" (UR 196).

Eine weitere Schwierigkeit, speziell für Reschke, ist es, dass seine Finanzpolitik als undurchsichtig angegriffen wird: "Zudem meinte Frau Dettlaff, einigen 'stillen Reserven' auf der Spur zu sein" (196). Die Verbündete des Protagonistenpaares, Erna Brakup, wird ebenfalls angegriffen, und zwar wegen dubioser Spesenabrechnungen (vgl. UR 196).

Der Erzähler vermittelt die vergiftete Atmosphäre um das Paar herum, indem er laute Vorwürfe und das Echo bei den anderen Aufsichtsratsmitgliedern und Vorschläge zum Abstellen der vermeintlichen Missstände in verknappten und aussagestarken Zitaten wiedergibt. Das Paar hingegen wird zurückhaltend dargestellt, das "klein beigab und sich entlasten ließ" (UR 196), und von Personen verteidigt wird, die leise sprechen (Wróbel) oder sich in der Argumentation der Verteidigung zurückhalten, weil sie mehr wissen, als sie zu sagen für klug halten (Marczak). Gerade durch einen offenen Bericht Marczaks wäre aber deutlich geworden, dass die Finanzpolitik Reschkes vollkommen zum Nutzen der DPFG ausgelegt war.

In einer Folgeszene informiert Wróbel das Paar über die Erkrankung Erna Brakups. Er kommt in die Hundegasse, wo Alexandra in der Küche an dem Auferstehungssengel arbeitet, und spricht so leise wie zuvor auf der Aufsichtsratssitzung. Die Vermittlung dieser Szene hat den gleichen Zweck wie die vorherige, sie zeigt das Paar in der Rolle des Opfers. Ein Auferstehungssymbol, der Engel, befindet

sich in Alexandras Küche und wird von ihr vergoldet. Er erfährt eine Aufwertung dadurch, dass sie an ihm arbeitet. Er fungiert wie die Allerseelensymbolik als böses Omen, denn vor der Auferstehung kommt der Tod. Erst später, nach ihrem Tod, wird der Engel rückwirkend ein alleiniges Symbol der Auferstehung (vgl. u. S. 95, 118 u. 140).

Tatsächlich steht das Protagonistenpaar schon auf verlorenem Posten. Erna Brakup ist tot und von den anderen Verbündeten ist tatkräftige Hilfe nicht zu erwarten. Den Beistand für das Paar empfindet der Rezipient bei der Lektüre des Handlungsverlaufs als zu schwach. Genau diese Wirkung beabsichtigt der Erzähler. Es ist seine Rezeptionslenkung. Sie ist rezeptionsseitig grundsätzlich nicht unerwünscht. Denn es gilt allgemein, dass ein Rezipient bereit ist, allein durch die Aufnahme seiner Lektüre, dem jeweiligen Erzähler in dessen Diskurs zu folgen, und jeder Diskurs beinhaltet auch die Lenkung des Rezipienten. Bei einem hochgradig personalisierten Ich-Erzähler ist sie auch beim Erzählen auf N1 stärker als bei expliziten Reden (N2) der nicht oder teilpersonalisierten Er-Erzähler. Der Rezipient sieht hinter der Stimme immer die Person und registriert, meist unbewusst, deren Sichtweise, in der die Wertungen versteckt sind. Die Erzählerperson hat sich ihm einmal vorgestellt, es muss nicht namentlich sein – ist es in *Unkenrufe* ja auch nicht – und er vergisst diese Person bei seiner Rezeption nie mehr. Sie ist ihm nur in den Hintergrund gerückt beim primären Erzählen auf der Ebene N1, aber dort bleibt sie anwesend.

Der Erzähler von *Unkenrufe* benutzt seine Präsenz beim Rezipienten, um durch die Auswahl von Texten – dem unauffälligsten impliziten Wertesignal; allein schon deshalb, weil der Rezipient nicht wissen kann, welche Texte ausgelassen sind – seine emotionale Nähe zum Paar unterzubringen. Da er weiß, dass der Rezipient seiner Lenkung folgen wird, verschafft er dem Paar durch den mitfühlenden Rezipienten einen Beistand. Es ist seine einzige Möglichkeit, für das Paar, dem er durch die Nachträglichkeit seines Erzählens beim Ereignisverlauf nicht helfen kann, doch noch etwas zu tun. Er hilft ihnen postum durch die Wirkungsästhetik seines Diskurses.

II.a.d Die Korrelation der Nähe des Erzählers zum Protagonistenpaar und seiner Distanz zu dessen Gegenspielern

Gut läuft alles um das Projekt DPFPG herum für die Gegenspieler des Paares, die Befürworter der Umbettungsaktion. So sieht es auch der Erzähler, dessen Standpunkt mit denen des Paares übereinstimmt. An diesen Stellen der fortgeschrittenen Erzählung (ab UR 173) spiegelt sich durch die Textauswahl aus dem Material, durch Ton und Wortwahl beim Erzählen nicht nur die Erzählermeinung sondern auch die fortschreitende emotionale Annäherung des Erzählers an Reschke.

Die Kongruenz der Standpunkte zwischen Erzähler und Reschke bedeutet nicht die Kritiklosigkeit des Erzählers gegenüber seinem Protagonisten. Gerade im Textauszug (7) (vgl. o. S. 53) kritisiert der Erzähler ja die Naivität des Paares, das noch an seinen Einfluss in der DPFPG glaubt und den Ehrenvorsitz annimmt, obwohl alles schon beschlossen ist und ein abgekartetes Spiel mit dem von der Geschäftsführung zurückgetretenen Paar gespielt wird. Mit dem Handeln des Paares muss er nicht gleich einverstanden sein, nur weil er auf ihrer Seite steht. Sein Erzählen ist kritisch, weil er um die Gefahr für das Paar weiß, der doppelte Boden der Erzählung bleibt erhalten. Auch wenn bei

fortschreitender Erzählung der Erzähler nicht nur hinter dem Paar steht sondern auch ihr Handeln als richtig vermittelt, bleibt der doppelte Boden erhalten, den der Erzähler mit seiner zweiten Sicht auf die Dinge der Erzählung unterlegt hat. Dieser doppelte Boden kann auch streckenweise aus gedoppelten Ansichten bestehen, wenn sich daraus nicht eine triviale Meinungsgleichheit von erzählender Person und erzählten Personen entwickelt. Oft besteht der doppelte Boden darin, dass der Erzähler und sein Protagonist einer Meinung sind, und zwar in der kritischen Beurteilung des oder der Antagonisten einer diegetisch dargestellten Person (Antagonisten auf metadiegetischer Ebene), der sich der Erzähler anschließt. Diese Zustimmung muss nicht explizit sein, sondern sie kann durch eine Auswahl aus dem Quellenmaterial, durch bestimmte Ausdrucksweisen im Erzählerdiskurs oder durch die bereits bekannte Meinung des Erzählers zu metadiegetisch dargestellten Personen vermittelt werden wie im folgenden Beispiel:

"Oft werfen die Ratsmitglieder", schreibt Reschke, "einander Blicke zu, sobald Erna Brakup das Wort ergreift" Auf das reduzierte Deutschsein der alten Frau soll Frau Johanna Dettlaff irritiert und angeekelt reagiert haben, "als hätte sich in Lübeck ihr Fluchtgepäck, der Danziger Hanseatendünkel, verdoppelt" Von Vielbrand heißt es: "Dieser auf Kürze eingeschworene Geschäftsmann hat anfangs versucht, den Redefluß der Brakup zu kanalisieren, und bekam folglich ihren Zorn zu spüren: "Nu räd ech!" Konsistorialrat Karau galt sie als Original. (181).

An dieser fortgeschrittenen Stelle der Erzählung ist der Annäherungsprozess des Erzählers an Reschke weit fortgeschritten. Auch die Sympathie für dessen und Alexandra Piątkowskas Mitstreiter hört man wieder heraus. Der in die Erzählung eingezogene doppelte Boden besteht aus der gemeinsamen kritischen Distanz von Erzähler und seinem Protagonistenpaar zu den Akteuren der DPFG, die das Versöhnungsprojekt des Paares in eine falsche Richtung ziehen. Wegen der Meinungsgleichheit von Erzähler und Protagonistenpaar könnte der obige Text sowohl allein von Reschke als auch allein vom Erzähler stammen. Der Absatz insgesamt spiegelt die Meinung Reschkes und des Erzählers. Er beinhaltet, um Bachtins Begriff zu verwenden, eine zweistimmige Rede¹⁰¹.

Oft ist es, wie auch im obigen Fall, eine indirekte Art, in der der Erzähler seine Position mitteilt. Auf eine indirekte Art zeigt er ja auch seinen Standpunkt, wenn er das Protagonistenpaar als Opfer vermittelt wie in den Textauszügen (6)-(8) (vgl. o. S. 53). Der Rezipient weiß, dass der Erzähler in seiner Überschau-Position die Entwicklung in der DPFG kennt. Demzufolge ist aus seiner Sicht die Annahme des Ehrenvorsitzes der DPFG durch das Paar falsch, weil es gerade eine solche Entwicklung nicht will. Die explizite Rede des Erzählers: "Mensch Reschke! Welcher Teufel hat dich, hat unser Paar geritten" ist vollkommen nachvollziehbar. Er kritisiert die Blauäugigkeit des Paares, das wohl noch glaubt, die Entwicklung in seinem Sinne umkehren zu können, ansonsten wäre die Annahme des Ehrenvorsitzes ein inkonsequentes, wenn nicht gar ein unlogisches Verhalten.

Im letzten Absatz (8) der Textauszüge (vgl. o. S. 53) erkennt der Rezipient den Zusammenhang von revanchistischem Verhalten damals und heute. Wo vorher "Volksmassen aufmarschiert und den Endsieg gefeiert hatten", da sollen nun die in Deutschland bereits Beerdigten in Sammelgräbern beigesetzt werden. Dafür benötigt man die Erweiterung des Friedhofs-Areals. Wieder erkennt man durch Erzählinhalt, Wortwahl und Gesamtausdruck des Textauszugs die Ansicht des Erzählers, dass es sich

¹⁰¹ Zu den Begriffen zwei- und mehrstimmiges Wort vgl. Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, S. 226ff.

hier um eine neue Landnahme in Polen durch die Deutschen handelt. So muss es auch das Protagonistenpaar sehen, weil ihre Idee der deutsch-polnischen Völkerverständigung genau ins Gegenteil verkehrt wird. An früherer Stelle seiner Erzählung fügt der Erzähler ein Zitat aus dem Protokoll einer früheren Sitzung des DPFG-Aufsichtsrats ein, in dem eine Parlamentsdebatte im Sejm erwähnt ist, die sich mit dem DPFG-Projekt befasst. Ein kommunistischer Abgeordneter wird mit den folgenden Worten zitiert: "Eine Armee deutscher Leichen tritt zur Eroberung unserer Westprovinzen an!" (163). Das polnische Aufsichtsratsmitglied Marczak, das auch Abgeordneter des Sejm ist, lenkt alles in eine Bahn um, die für die DPFG und ihre anvisierte Richtung günstig ist. Solche Reden wie die des kommunistischen Abgeordneten, sagt Marczak, wären entlarvt als "stalinistische Schauergeschichten". Aber das Ressentiment im Sejm gegen die DPFG als eine Form des neuen deutschen Revanchismus' ist nun in den Erzählerdiskurs eingefügt und erscheint rezeptionsseitig durch den Kontext als berechtigt: wie es auch vom Erzähler beabsichtigt ist (Wirkungsästhetik seines Diskurses).

Wenn der Erzähler einige Seiten später seinen auf Reschke bezogenen Ausspruch wiederholt: "seine Idee stank mir von Anfang an", dann zu dem Zweck, dem Rezipienten mitzuteilen, dass er gegen das Versöhnungsprojekt Reschkes und seiner Partnerin war, weil er es von Anfang an der Gefahr des (nachvollziehbaren) Missverstehens auf polnischer Seite und dem Missbrauch deutscher revanchistischer Strömungen ausgesetzt sah. Zur Unterstreichung seiner Ansicht zitiert er Marczaks Rede, hier auf metadiegetischer Darstellungsebene. Sie soll aussagen, dass einflussreiche polnische Staatsbürger wie Marczak die Augen verschließen vor der Revanchismus-Gefahr aus Deutschland, wenn es darum geht, die wirtschaftliche Entwicklung in Polen voranzutreiben. An späteren Stellen der Erzählung wird darüber informiert, dass und in welcher Art alle Mitglieder des neuen Aufsichtsrats der DPFG persönlich von der neuen, wirtschaftlichen Ausrichtung ihrer Gesellschaft profitieren, einer von ihnen leitet z.B. ein Architekturbüro, das bereits "Pläne für 'Bungagolf'" auf dem Reißbrett hatte, ein anderer, eine junge Frau, ist Teilhaberin eines privaten Reiseunternehmens (vgl. UR 204f).

Die Ansicht des Erzählers von der Revanchismusgefahr in Polen ist auch darin zu erkennen, dass er über den Zwangsverkauf von jüdischen Friedhöfen an die Nazis ab 1937 erzählt, deren Erlös den Juden die Ausreise nach Palästina finanzierte. "Reschke und ich waren damals zehn, elf Jahre alt. Wir hätten kindlich fragen, frühzeitig wissen können..." (UR 184). Er stellt später einen Zusammenhang dar zwischen damals und den Ereignissen des Jahres 1991. Das Paar sieht auf der häuslichen Couch Bilder vom Golfkrieg, von Flucht der Kurden, dem verkündeten Sieg und die grob geschätzten Toten, "Reschke stand von der Couch auf und kam, Salzstangen knabbernd, zur Einsicht: Nichts findet ein Ende" (215). Zuvor hatte der Erzähler eine Quelle nacherzählt, in der das Protagonistenpaar auf der Couch sitzend im Fernsehen schlimme Weltbilder über Flucht, Brandfackeln und Kriege sieht. Der Ausspruch: "Nichts findet ein Ende" ist nicht als Reschke-Zitat ausgewiesen und stellt ein mehrstimmiges Wort dar, in dem innerfiktional neben der Stimme Reschkes auch die des Erzählers enthalten ist, und außerfiktional die des Autors Günter Grass, dessen Intention der Verbindung von heutigen Kriegsbildern und damaliger NS-Zeit deutlich durchschimmert.¹⁰² Der Anfang des 7. Kapitels von *Unkenrufe* ist eine besonders ergiebige Textstelle deswegen, weil eine Empfindungs- und Meinungs-

¹⁰² Diese Stelle von Autor-Intention hat ihre Entsprechung in *Im Krebsgang*, nur dass dort die NS-Zeit generell gemeint ist, die durch die Generation der Neo-Nazis wiederentsteht: "Das hört nicht auf. Nie hört das auf." (*Im Krebsgang*, S. 216).

gleichheit zwischen den Erzählinstanzen Alexander Reschke als Quellenersteller, dem Erzähler als Quellennacherzähler und dem empirischen Autor als Ersteller von *Unkenrufe* auszumachen ist.

Ich richte den Blick wieder allein auf den fiktiven Archiverzähler. Er hat ein Anliegen. Jetzt, an fortgeschrittener Stelle der Erzählung, an der er die Erinnerung an die gemeinsame Schul- und NS-Zeit mit Reschke zulässt, möchte er vermitteln, wie kritisch er es sieht, wenn heute noch die eigene Verstrickung verdrängt, die der anderen aber angegriffen wird. Solche Heucheleien hat er in seinem Material aufgespürt und baut sie in seine Erzählung auf eine Art ein, die seinen Standpunkt – abgesehen von der Quellenselektion – durch Wortwahl und Ausdruck der Erzählsprache sichtbar machen. Im folgenden Beispiel sind solche prägnanten Stellen unterstrichen. Es geht bei der Aufsichtsratsitzung der DPGF um einen rednerischen Angriff der Gesellschafterin Johanna Dettlaff, geführt gegen die auch vom Ehrenvorsitz zurückgetretene Alexandra Piątkowska:

Und sofort war Alexandra von Fragen zuge deckt. Als ihr außer einer nicht deutlich genug deklarierten Spende zur Finanzierung der Orgel für die Kirche zum Heiligen Leichnam nichts angehängt werden konnte, wurde die Dettlaff persönlich. Sie stocherte im Vorleben der Piątkowska herum, zitierte aus einer Personalakte, die ihr – weiß der Teufel von wem – zugespielt worden war, sagte: "Sie, als langjährige Kommunistin, sollten wissen.." oder "Selbst von einer Kommunistin sollte man erwarten dürfen.." und behandelte Alexandras Parteimitgliedschaft wie ein Delikt. Sie hatte sogar ihren Stalinhymnus von anno '53 parat und wurde gezielt undeutlich, als sie eine "verhängnisvolle Nähe von Stalinismus und Judentum herbeiredete, "ein Verhängnis besonders für Polen, nicht wahr, Pan Marczak?" Und Marczak nickte.

Die Piątkowska hat dazu geschwiegen, Reschke nicht. Nachdem er sich dem versammelten Aufsichtsrat als ehemaliger Fähnleinführer vorgestellt hatte, befragte er die Dettlaff nach ihrem Dienstrang bei der Mädchenorganisation der Hitlerjugend. "Nicht wahr, Verehrteste? Unsere Generation hat fleißig mitgesungen!" Worauf Johanna Dettlaff bis zum silbrigen Haaransatz ihrer Frisur errötete. (UR 235).

II.b Der Erzähler in seinem heterogenen Verhältnis zu Alexander Reschke

II.b.a Der Erzähler in Distanz zu Alexander Reschke als Protagonisten der Haupthandlung

Der Erzähler beginnt seine Erzählung in Distanz zum Protagonistenpaar. Es ist eine Distanz, die Alexandra Piątkowska mit einschließt, obwohl sie auf Alexander Reschke bezogen ist. Dies zeigt sich deutlich im fortlaufenden Erzählerdiskurs. Die Einschließung Alexandras ist im Grundsatz durch die räumliche Distanz gegeben und bedeutet die Distanz der zwei verschiedenen Kommunikationsebenen (Erzähler N2, Erzählte Welt N1) zueinander. Der Erzähler ist in den Hintergrund getreten. Er hat dennoch Möglichkeiten, seine Machtposition zu zeigen, aus der heraus er die erzählte Welt dirigiert. Er kann seine impliziten Wertesignale setzen, und solche zielen auf Reschke, wenn sie eine negative Tendenz haben. Wir finden sie gleich am Anfang der Erzählung: "Ins Stolpern hat ihn die Bürgersteigkante gebracht" (UR 7). Diese Signale bezeugen keine Wertschätzung, sondern Gleichgültigkeit bis hin zur Geringschätzung. Sie sind nicht zuletzt deswegen auf diese Art zu deuten, weil sie im Diskursfortschritt variantenreich und häufig wiederholt werden. Es sind überwiegend ironische Distanzierungsmittel, die den Protagonisten lächerlich, plump, vertrottelt, bleichknochig, unbeholfen, vergesslich, altmodisch oder komisch erscheinen lassen: "Er will einen polnischen Handkuß versucht haben.

Sie hat nicht gelacht" (UR 36). Besonders gern beschreibt der Erzähler Reschke als umständlich. Im anschließenden Zitat (1) ist er es selbst im Schreiben, und im Folge-Zitat (2) wirkt er nicht nur umständlich sondern auch noch unentschlossen: (1) "Erst nachdem er umständlich den Friedhof am Hagelsberg beschrieben hat, kommt er zur Sache" (UR 45); (2) "Er neigte dazu, erst nach längerer Rede zur Sache zu kommen, wobei er kaum ausgesprochene Kühnheiten sogleich wieder fragwürdig werden ließ" (UR 33).

Emotional distanziertes Erzählen bedeutet für den Erzähler in *Unkenrufe*, dass er beim Erzählen nichts oder wenig für seinen Protagonisten empfindet. Aus der fehlenden Wertschätzung ergeben sich gelegentlich Einfärbungen beim Erzählen, die über Geringschätzung (bezugslose Pronomina, Ironie, Abfälligkeit) bis zu stiller Belustigung reichen. Den belustigten Erzähler nimmt der Rezipient wahr, wenn er Reschke über die Bordsteinkante stolpern (s.o.) oder Sahne beim Übergießen der Pilze verkleckern lässt. (vgl. 31). Es ist das Distanzierungsmittel der Herabwürdigung oder Respektverweigerung, das der Erzähler einsetzt. Seine Erzählhaltung begründet sich darin, dass er sich nicht auf den Reschke der Haupthandlung näher einlassen will: als Folge der verweigerten Erinnerung an den Schulkameraden Reschke. Erzähltechnisch drückt der Erzähler die emotionale Distanz zu Reschke überwiegend durch implizite Wertungen beim primären Erzählen aus. Wenn der Erzähler sich selbst thematisiert, dann in einer unauffälligen Art, in der nur das "Ich" des Erzählers auf ihn in der Erzählgegenwart hinweist, und die übrige Rede auf die Zeit der Handlung referiert. Die impliziten Signale der emotionalen Distanz sind wie folgt unterteilt:

Reschke in lächerlicher Gestik oder Szene:

Ich lasse den Witwer das Erbstück tragen und muß zugeben, daß ihm, wie er leicht vornübergebeugt neben der stöckelnden Witwe schlurft, außer der Baskenmütze das Einkaufsnetz wie angepaßt ist, als habe nicht sie, als hätte er geerbt, als wäre die japanische Kamera nur geborgt, als werde er von nun an daheim, etwa auf dem Weg zur Ruhr-Universität, seine Fachliteratur, dicke Wälzer zum Thema barocker Emblemantik, in einem gehäkelten oder geknüpften Einkaufsnetz tragen. (7).

Angenommen, es war kein weiterer Rotwein im Haus, und Wodka nicht, dann fand sich bestimmt in einer Flasche, wie aufgespart, ein Rest Honiglikör – grad zwei Gläschen voll. Damit stießen sie an. Er will einen polnischen Handkuß versucht haben. Sie hat nicht gelacht. (35f).

Im Vergleich dazu waren dem Wissenschaftler nur wenige und immer gleich trübe Gesten geläufig, etwas das sprachlose Heben und Fallenlassen der Hände nach Art alternder Männer; so jedenfalls reimte ich mir die beiden zusammen. (42).

Der zu umsorgende, altmodische und umständliche Reschke:

Ich sehe ihn ein Etui öffnen, das Gestell fassen, die Bügel entfalten, die Brille behauchen, abreiben, aufsetzen, wieder abnehmen, falten, einlegen und das gediegene altmodische Etui schließen. (30).

Ich will ihn nicht noch einmal die Brille aus dem Etui holen, entfalten, behauchen, putzen lassen. (43).

Erst nachdem er umständlich den Friedhof am Hagelsberg beschrieben hat, kommt er zur Sache, wird ihm die von der Witwe vorgeschlagene "Polnisch-Deutsch-Litauische Friedhofsgesellschaft" wichtig. (45).

Als sich Witwe und Witwer unterm geschwungenen Dreizack des Gottes Neptun trafen, brachte die Piątkowska einen fixfertigen Plan für den Nachmittag mit, der nur per Auto umzusetzen war. Bevor sie zum

Parkplatz liefen, tupfte Alexandra ihm den Schweiß von der Stirn – "Was sind Sie abgehetzt, Alexander!" – und setzte ihm dann erst die am Vorabend vergessene Baskenmütze auf. (54).

Alle Negativ-Bilder von Reschke sind allein zurückzuführen auf die schon erwähnte Tatsache, dass der Erzähler durch Reschkes Kontaktierung an ihn als ehemaligen Schulkameraden und die gemeinsame NS-Zeit erinnert wird, obwohl er diese Erinnerung nicht will. Aus diesem Grund verweigert er dem Reschke der Haupthandlung die Nähe und Verbundenheit zu ihm. Trotz der nicht vorhandenen Gegenwartsrede des Erzählers wird dies dem Rezipienten klar signalisiert. Eine Gegenwartsrede könnte beispielsweise aus einem anteilnehmenden Kommentar am gealterten Reschke bestehen. Ein solcher Kommentar würde aber nur seine volle Wirkung haben, wenn der Erzähler sich an den früheren Reschke erinnern würde und ihn mit dem späteren Reschke, der sich ihm im Quellenmaterial auftut, hätte vergleichen können. Die verdrängte Erinnerung versperrt ihm den Vergleich und damit die emotionale Anteilnahme an dem Reschke der Haupthandlung.

Eine andere Art, Distanz zu zeigen, wendet der Erzähler an, wenn er Reschkes Selbstcharakterisierungen als Zitat einfügt und dies unabgefedert durch eine Kommentierung, z.B. eine die Aussage relativierende, für sich sprechen lässt: "Mehrere nannte sie mich altmodisch, oder, mit ihren Worten, 'von alter Schule noch', doch findet sie offenbar Gefallen an meinen, zugegeben, gelegentlich überbetonten Manieren" (UR 44). Zusammen mit den vielen impliziten Distanz-Signalen wirken solche für sich selbst sprechenden "Quellenzitate" wie eine Bestätigung des (Negativ)Bildes, das der Rezipient sich bereits von Reschke gemacht hat.

Wenn die gemeinsame Schulzeit mit Reschke thematisiert wird – das geschieht auch bei der Negation von Erinnerung wie im folgenden Beispiel – wird auch die emotionale Distanz sichtbar: "Auch wenn ich mich an einen Mitschüler seines Namens nicht erinnern kann, schon ist er mir mit seinen eingefleischten Schrullen und beginnenden Altersbeschwerden vertraut" (UR 16). Der Rezipient hat den Tonfall im Ohr, merkt, dass der Erzähler seine Erinnerung an Reschke überhaupt nicht bemüht. Das Vertrautsein mit dessen Schrullen und Altersbeschwerden signalisiert weder eine Nähe zu dem früheren Reschke der Schulzeit noch zu dem späteren Reschke der Haupthandlung und bedeutet nur, dass der Erzähler sein von Reschke erstelltes Material kennt, in dem Reschke auch über sich selbst redet wie oben: "Mehrere nannte sie mich altmodisch ..."

Es sind nicht nur die Wertesignale sondern auch die entsprechend ausgewählten Textstellen, die Reschke – und wieder muß hinzugesetzt werden: durch ihre Häufigkeit – lächerlich darstellen: "Bevor sie zum Parkplatz liefen, tupfte Alexandra ihm den Schweiß von der Stirn – 'Was sind Sie abgehetzt, Alexander!' – und setzte ihm dann erst die am Vorabend vergessene Baskenmütze auf" (UR 54). Zuvor wurde Reschke als jemand dargestellt, der schlurft, und wieder im Passiv, als jemand, mit dem etwas gemacht wird, man lässt ihn laufen: "Man weiß, daß er schlurft. [...] So, ohne Baskenmütze und Kameratasche (die er vermutlich auch irgendwo vergessen hat, Anm. der Verfasserin) ließ ich ihn laufen" (UR 51).

Die Emotionslage des Erzählers zeigt sich beim primären Erzählen durch so unterschiedliche Wertesignale, wie sie aufgezeigt wurden. Negationen wirken nicht generell distanzierend. Sie können auch aus negativ geprägten Emotionen bestehen, wie sie durch die Verweigerung des Erzählers, sich an seinen ehemaligen Mitschüler zu erinnern, gesetzt sind. Es sind starke Emotionen des Verdrusses,

der Verärgerung. Der Erzähler erzählt in solchen Fällen nicht distanziert, was einen emotionalen Abstand zu Reschke bedeuten würde, sondern aufgebracht oder aufgewühlt. Es ist ein Erzählen in einer als unangenehm empfundenen Nähe zu Reschke, denn er lässt den Ärger über Reschke an sich heran. Zwangsläufig ärgert er sich, weil es ihm nicht gelingt, die Position der angenehmen emotionalen Distanz zu Reschke einzunehmen, aus der heraus er sich nicht über Reschke ärgern müsste, sondern sich über ihn lustig machen könnte. Es gelingt ihm, wie sich zeigte, an zahlreichen anderen Stellen seines Diskurses.

Der Zitate als Figurencharakterisierung bedient sich der Erzähler gern im Fall der Figuren Alexandra Piątkowska und Erna Brakup. Solche Zitate wirken nicht emotional distanzierend, sondern anteilnehmend bis wertschätzend. Erna Brakups couragierte Rede steht oft in einem ernsthaft erzählten Kontext. Es ist ein Mittel des Erzählers, seinen Respekt für die Rednerin auszudrücken. Wenn er sie in der einrahmenden Rede als "Die Brakup" oder "die Alte"¹⁰³ bezeichnet, wirkt es nicht respektmindernd, weder lächerlich noch abschätzig, zum Beispiel wenn er sie bei ihrem Auftritt in der Aufsichtsratssitzung zeigt, in der zuvor das Protagonistenpaar gegen die Umbettungsaktion protestiert hatte:

"Erna Brakup war wieder wach. Mit der ihr eigenen Wortwahl machte sie Eindruck sogar. Der Prediger in Karau glaubte Zungen reden zu hören. Bieroński und Wróbel wie aufgerufen, Frau Dettlaff schockiert und Vielbrand versteinert...

Die Brakup stand, während sie sprach, mit Hut, in ihren ewigen Filzstiefeln: 'Wenn hiä, maine Härrschaften, wird umjebettet, denn mecht baldich kain Platz nech mä sain fier richtige Tote. Ond wer mecht rausbudeln all die Deitschen, wo krepirt sind, als Kriech jing zuänd ond glaich nachem Kriech? [...]. Da machech nech mid. Da kennt ihä miä beerdjen sonstwo. Von miä aus inne Wieste vonne Arabers, wo Kriech is gewesen bis neilich. Abä, maine Härrschaften, vorheer, daas sach ech, tret ech zurick vonne Aufsicht!'

Wenn man vom Einspruch des geschäftsführenden Paares absieht, war die einzige Gegenstimme Erna Brakup zu verdanken. Wróbel und Bieroński enthielten sich. Mit den drei deutschen Stimmen und Marczaks Stimme wäre die Sache perfekt gewesen, wenn die Alte nicht mit angedrohtem Rücktritt Aufschub erwirkt hätte" (173).

Dass die Vermittlung Erna Brakups nicht abfällig zu verstehen ist, ist zum einen zurückzuführen auf den oben angesprochenen ernsthaften Kontext, in den ihre Rede gestellt ist, zum anderen auf die Übereinstimmung von einfacher Figur und der ihr entsprechenden idiomatischen Sprache. Als emotionales Distanzierungsmittel fungierte die Sprach-Idiomatik Erna Brakups nur, wenn sie überzeichnet wäre oder wenn Sprache und Figur nicht zusammenpassten. Dies ist aber nicht der Fall.

Im Gegenteil zum positiven Erzählen der Figur Brakup spürt der Rezipient die negativen Distanzsignale heraus, wenn der Erzähler seine Figur Reschke erzählt. Der Rezipient ist dazu in der Lage, weil er – durch ein Weltwissen, das in verschiedenen Graden jeder besitzt – bei einem Professor ein bestimmtes Niveau im Reden und Verhalten voraussetzt. Er erwartet, dass Reschke als Professor der Kunstgeschichte über Alltagsdingen wie Frauenkopftüchern und gehäkelten Einkaufsnetzen steht, dass er sich ihnen gegenüber so verhält, wie andererseits der Erzähler sich zu Reschke verhält: dass er ihnen, wenn er sich schon mit ihnen beschäftigt, die Ernsthaftigkeit verweigert. Und genau das tut Reschke nicht, wenn er sie, im folgenden Beispiel die Einkaufsnetze, detailliert beschreibt:

¹⁰³ Im Gegensatz dazu ist die Figur des „Alten“ in *Im Krebsgang* durch einen größeren Kontext, der ihn als ungeliebten Antreiber zum Schreiben und früheren Dozenten, der den Erzähler als Studenten abwertete (vgl. KG 30), negativ besetzt: „Was der Alte sich denkt! (KG 56).

"Vier der Einkaufsnetze sind gehäkelter Natur, zwei sind geknüpft, wie früher Fischernetze von Hand geknüpft wurden. Von den gehäkelten ist nur eines einfarbig moosgrün, die anderen drei und die geknüpften Netze sind mehrfarbig gemustert.." (15).

Es gibt auch die Möglichkeit, sich einer ernsthaften Auseinandersetzung mit einem Objekt durch lapidare oder andersartig verknäppte Rede zu widersetzen. Auch dies ist bei Reschke nicht festzustellen. Die Komik, die in den Reden Reschkes bezüglich der Alltagsdinge liegt, ist erzeugt durch den Gegensatz zu einem Verhalten, das der Rezipient als ein der Persönlichkeit und dem Status Reschkes angemessenes empfinden würde.

Es wurde aufgezeigt, dass der Erzähler hingegen das unernste Erzählen beherrscht, wenn es um den Reschke der Haupthandlung an früheren Zeitstellen der Geschehenskette geht. Später, wenn er hinübergleitet in den früheren Ton, wirkt Reschke auch noch komisch. Aber der Rezipient weiß schon um die Annäherung des Erzählers an Reschke und nimmt die Erzählerrede nicht mehr in dem Umfang als herabwürdigend wahr wie an früheren Diskursstellen. So betrachtet der Erzähler ein Foto und erzählt es auf eine Art, dass der Rezipient eher verleitet ist, über Reschke in einer Schneeballschlacht mit Erna Brakup zu schmunzeln, als ihn lächerlich zu finden. Erna Brakup und Alexander Reschke werden im gleichen Ton und in einer Ausdrucksweise erzählt, die man bei lustigen Inhalten wählt: "Ich sehe ihn und die Brakup mitten im Friedhofsduell, beide in heftiger Bewegung. Leicht verwickelt bewerfen sie sich" (158).

Der Archiverzähler als extradiegetischer Erzähler ist Dirigent der erzählten Welt und hat die Option, seinen Protagonisten mit den Mitteln des pikarischen Erzählers unernst oder mit den Mitteln des peripheren Ich-Erzählers, der seinen Helden würdigt, ernsthaft zu erzählen. Der Erzähler in *Unkenrufe* entscheidet sich fürs unernste Erzählen des Protagonisten Reschke, mit Unterbrechungen, in denen Reschke ernsthaft erzählt wird, ungefähr für das erste Drittel des Zentralgeschehens. Danach geht das unernste in ernstes Erzählen über und bedeutet die emotionale Annäherung des Erzählers an seinen Protagonisten Reschke.

II.b.b Der Erzähler in emotionaler Annäherung an Alexander Reschke als Figur der erzählten Welt

Der Rezipient weiß ab der expliziten Verärgerung des Erzählers: "Ab wann hatte er vor, mir seinen verschnürten Krempel ins Haus zu schicken" (UR 13), dass der Erzähler ein gestörtes Verhältnis zu Reschke hat. Durch die folgende Anschlussrede ahnt er, dass diese Störung aus alter, gemeinsamer Schulzeit begründet sein muss: "Nur weil er und ich vor einem halben Jahrhundert Arsch neben Arsch die Schulbank gedrückt haben sollen? Er behauptet: 'In der Bankreihe an der Fensterseite.' Ich kann mich nicht erinnern, ihn neben mir gehabt zu haben" (UR 13). Die erstmalig thematisierte Schulzeit ist der Ausgangspunkt für die explizite Art des Erzählers, sich Reschke zu nähern. Es bedeutet nicht, dass ab diesem Punkt die Annäherung gleich einsetzen muss. Es ist ja auch nicht der Fall, es gibt noch weitere Stellen, an denen der Verdross des Erzählers über den ehemaligen Schulkameraden deutlich zum Ausdruck kommt. In den folgenden Textauszügen zeichnet sich zwar schon die zunehmende

Erinnerung ab. Aber sie ist noch eine gegen den Willen des Erzählers, was besonders im 2. Beispiel (UR 58) deutlich wird:

"Mag ja sein, daß ich ein einziges Mal nur, um anzugeben oder aus Gutmütigkeit, weil der gelangweilte Haufen das sehen wollte, eine Kröte geschluckt habe. Im Landschulheim oder sonstwo. Kann mich aber nur an Poggen erinnern, die ich auf Sportplätzen oder am Strießbach auf Wunsch schluckte, wieder hochholte und dann wegschlüpfen ließ. Manchmal drei, vier zugleich. Ab er er will gesehen haben, wie ich eine ausgewachsene Kröte, nein, Unke, Rotbauchunke geschluckt, ohne zu würgen, verschluckt, runtergeschluckt habe, rein und weg, ohne Wiederkehr.¹⁰⁴

Das sei bewundert worden, schreibt Reschke. Dieser Spinner mit seiner Spinneridee will sich genauer an mich erinnern, als mir wichtig ist: Ich soll Präservative – Frommser genannt – in der Klasse verteilt haben. Jetzt, wo ich mit meinen übriggebliebenen Wörtern ganz woanders hin will, holt er mich in den Schulmief zurück. "Weißt Du noch, damals, kurz nach Stalingrad, als Studienrat Korngiebel plötzlich ohne Abzeichnen.." Kann ja sein, daß ich mich Anfang '43 mit einer seiner Cousinen, Hildchen soll sie geheißen haben, häufig und zwar – das weiß er genau – vorm Haupteingang der Dominiksmarkthalle getroffen habe. Immer nach Schulschluß: Hildchen und ich. (UR 37).

In seinem Tagebuch will er mich erinnern, daß bald nach dem Anschlußjahr 39 die Heinrich-Ehlers-Sportplätze umgebaut wurden und später den Namen eines Gauleiters aus Franken trugen, dem man den Reichsgau Danzig-Westpreußen zugeschanzt hatte.

Ja, Reschke, stimmt: Mehrmals waren wir Petrischüler im Albert-Forster-Stadion bei den alljährlichen Reichsjugendwettspielen dabei. Schweiß, Trillerpfeifen, Kommandos und Langeweile. Scheußlich, diese Erinnerungen.. (UR 58).

Die frühere Stelle der Verärgerung über Reschke und der totalen Erinnerungsverweigerung (vgl. UR 13) fungiert als eine, die die ursprüngliche Haltung des Erzählers festhält als Vergleichswert zu der am Ende eingenommenen Haltung der emotionalen Nähe: "Ja Alex, ich erinnere mich.." (UR 244).

Die erste Stelle, an der eine emotionale Nähe des Erzählers zu Reschke deutlich wird, ist eine Stelle, an der die Weiche umgestellt wird zu einem Weg der Annäherung an Reschke. Ab hier ist die Negativ-Erzählung über Reschke in ihrer vor- und rückwirkenden Funktion abgelöst. Es ist so zu verstehen, dass die Vermittlung emotionaler Nähe zu Reschke in fortgeschrittener Erzählung in ihrer Rückwirkung nur bis zu der Stelle reicht, an der das Nähe-Signal erstmalig gesetzt wurde. Es ist hier zu unterscheiden zwischen der Zeitstelle des Erzählens, die hier angesetzt ist, und der Zeitstelle der erzählten Welt, die unter diesem Aspekt irrelevant ist. Erstmals thematisiert der Erzähler seine Nähe zu Reschke in der proleptisch erzählten Nachhandlung, und zwar anhand der Recherche an der Bochumer Ruhr-Universität. Der Erzähler hat sich nach der nicht erfolgten Rückmeldung des Paares von der Italienreise zur Recherche über dessen Verbleib aufgemacht. Zwei Sätze, die in oben beschriebener Weise funktionieren, sind unterstrichen:

Reschke und die Universität. Vielleicht sollte ich versuchen, meinen ehemaligen Mitschüler umfassender darzustellen, als aus seinen Briefen ersichtlich ist. Einiges bietet mir das überlassene Material. Anderes habe ich erfragen müssen. Unsere gemeinsame Schulzeit dämmert mir: wir – zwei Hitlerjungs, in einer Schulbank zwar, doch nicht im selben Fähnlein bei Morgenfeiern in Kolonnen aufmarschiert oder vor der Tribüne auf dem Maifeld, wie später der Kleine Exerzierplatz gleich neben der Sporthalle hieß... (UR 86).

¹⁰⁴ Es handelt sich beim Poggen- bzw. Krötenschlucken um Motive, die das Wirklichkeitsmodell strapazieren, in dem die erzählte Welt in *Unkenrufe* steht. Bei einem pikaresken Erzähler wie Oskar Matzerath wüsste der Rezipient, wie er es zu nehmen hätte, hier ist er irritiert.

Ab dieser Rede, in der kein Verdruss mehr über Reschke und die aufgezwungene Erinnerung an früher mitschwingt, beginnt der Annäherungsprozess an Reschke. Schon wenige Seiten später bemüht der Erzähler in ernsthafter Weise seine Erinnerung:

Mein ehemaliger Mitschüler, den ich nun rückwirkend in festeren Konturen zu sehen beginne – war er es nicht, der während der Kriegsjahre die obligaten Kartoffelkäferaktionen organisiert und durch effektive Methoden des Absammelns zum Erfolg geführt hat? – Reschke, der gespaltene Alexander Reschke, konnte zielstrebig handeln, Tatsachen schaffen und einer bloßen Idee Beine machen. (UR 90).

Diese Erinnerung ist nicht mehr auszulöschen. Wenn der Erzähler im Fortgang des Diskurses in den alten, abschätzigen Ton zurückfällt: "An ihm hängt ein Aktenkoffer" (UR 96), kann die einmal erzählend erzeugte Nähe des Erzählers zu Reschke nicht wieder rückgängig gemacht werden. Es sind Rückfälle, denen der abschätzige Kontext fehlt. Aber deutlich zeichnet sich die Annäherung durch die Kommunikationsphrase "mein ehemaliger Mitschüler" ab, die jetzt auch ohne das distanzierende Adjektiv "ehemaliger" eingesetzt wird wie im folgenden Beispiel:

Doch nicht nur der zu früh blühende Raps gab seinen Vorahnungen Nahrung, mein Mitschüler, dem schon während der wöchentlichen Doppelstunde Kunsterziehung auf seinem Pelikanblock erschreckend vorseilende Kritzeleien gelungen waren – etwa Mitte '43 hatte er ein Blatt hingestrichelt, auf dem die bis dahin heile Stadt unterm Bombenhagel mit allen Türmen in Flammen stand –, fand für sein Talent breiteren Spielraum: Ob im flachen Werder oder an den Ufern kaschubischer Seen, hier in den Wassergräben des eingedeichten Landes, dort im Uferschilf, allerorts lärmten Kröten, aus deren Brunstgeräusch Reschke Rotbauchunken, die sogenannten Feuerunken, heraushörte. (UR 105).

Im Auszug gibt es eine Verschmelzung von Vorzeit- und Haupthandlung, die ein Merkmal dafür ist, dass die zunehmende Erinnerung des Erzählers an Reschke und die damalige Zeit sich auf das Erzählen der Haupthandlung auszuwirken beginnt. Die impliziten Wertesignale der Distanz haben schon abgenommen, sind im Textauszug gar nicht vorhanden, und das ernste Erzählen der Figur Reschkes nimmt zu. Im Anschluss an den obigen Auszug wird von der Leidenschaft Reschkes erzählt, wenn es um Unken geht. Gerade dieses merkwürdige Thema als Gegenstand einer besonderen Leidenschaft böte dem Erzähler bei seinem dichterischen Talent ausgezeichnete Möglichkeiten, Reschke mit impliziten Ironie-Signalen einem Rezipienten zu vermitteln, der sich auf Kosten Reschkes amüsiert und sich bestens unterhalten fühlt. Der Erzähler verhält sich anders, zitiert Reschke in seinem speziellen Wissen zum Thema und fügt mit Signalen der Anerkennung hinzu: "Niemand hätte wie Reschke mit diesem Thema per du sein können" (UR 106).

Man spürt die Annäherung auch in Verbindung mit der Quellenhandhabung des Erzählers, bei der die Phrase "meines Mitschülers" ohne den Zusatz "ehemaliger" eingesetzt ist: "Das Geschäft lief, doch blieben die Erfolge meines Mitschülers nicht ungetrübt: viele Schmähbriefe in der gestapelten Post" (UR 117); "In der Kladde meines Mitschülers lese ich: "Alexandra leidet unter dieser alles verweigernden Haltung" (UR 132). Selbst beim Erzählen oder Zitieren der Figur Reschke, das Alltagsdinge betrifft, ist der veränderte Ton des Erzählers herauszuhören:

Gut, daß Reschke in seine Kladder auch Alltagsbanalitäten eingetragen hat: "Nun kann endlich das defekte Waschbecken in der Hundegasse ausgewechselt werden, und Alexandra ist froh, daß ich über allen Aktivitäten ihren Wunsch nicht vergessen habe." (UR 112).

Es ist zu verzeichnen, dass die Annäherung an Reschke bezüglich der Vorzeithandlung meist durch die Gegenwartsrede als Brücke zu ihr vermittelt wird. Sie legt mit ihrem Erzählton die Schiene zur Handlungswelt der Vorzeithandlung, in der der angeschlagene Ton fortwirkt und sich die Annäherungstendenz verstärkt, die im Erzählen auf N1 zu spüren ist. So schließen sich der oben zitierten Rede aus UR 117 („Das Geschäft lief...“, vgl. o. S. 65) Mutmaßungen über den Schulkameraden Reschke an, in denen der Erzähler ernsthaft bemüht ist, sich im Einzelnen an den Schulkameraden zu erinnern und in denen er die Fähigkeit Reschkes zur Voraussicht anerkennt:

Und als ihm diese ungeschickte Zeichnung, auf der die Stadt unterm Bombenhagel in Flammen aufging, Tadel, von allen Lehrern und Schülern nur Tadel einbrachte, stand er in Tränen; dabei hat er alles richtig vorausgesehen. (UR 117).

Beim Erzählen der Haupthandlung wirkt ein anderer Mechanismus. Der Annäherungsprozess wird hauptsächlich beim Erzählen auf N1 vermittelt, eine rezeptionsseitig akzeptablere Art, wenn man aufgrund des fehlenden Handlungs-Ichs nicht in Zeugenschaft zum Geschehen aussagen und explizit kritisieren kann. So ist es auch in *Unkenrufe* weiterhin ein Erzählen mit impliziten Signalen, nur dass die Signale der Annäherung die der emotionalen Distanz abgelöst haben.

Der Erzähler setzt diese Signale in vielseitiger Art ein. Zum Beispiel lässt er Reschke Aussagen machen, die mit den eigenen, die der Rezipient aus dem bisherigen Erzählerdiskurs kennt, kongruent sind. Ich zeige es an einem Beispiel besonderer Art und wähle einen Textauszug, in dem es um die kommunistische Vergangenheit Alexandras geht, unter der sie zu dem Zeitpunkt, als Reschke sich in seinem Quellenmaterial damit auseinandersetzt, immer noch leidet:

Da steht in Reschkes Tagebuch mitsamt seinem Mitgefühl: "Sie klagt sich an, zählt Versäumnisse auf, will aber bis zum Austritt – 'Kriegsrecht hab' ich nicht schlucken gekonnt' – auf irgendwas gut kommunistisch gehofft haben. Was könnte ich ihr als Trost bieten? Meinen dumpfen Trotz? Die unbeirrbare Gläubigkeit des Hitlerjungen? Wir werden wohl damit leben müssen. Wir leben noch immer damit.¹⁰⁵ Und dann scheiterte auch noch unsere Idee..." (UR 225)

Die Meinungskongruenz zwischen dem Erzähler und dem Quellenersteller Reschke zeigt sich darin, dass der Erzähler diese Reschke-Quelle auswählt, die sich mit diesem wunden Punkt in Alexandras Leben beschäftigt. Die Anlage des Konflikts beinhaltet der nachfolgende Textauszug, der in *Unkenrufe* den vorhergehenden Absatz des obigen Textauszugs bildet. Deutlich hört man die Stimme des Erzählers, dessen eigener wunder Punkt berührt ist: Scham, Schweigen, Sichtotstellen sind Elemente der überwundenen Verdrängung der NS-Zeit. Die Aussagen zu Alexandra, die in ihrer Grundsituation auf die Existenz des Erzählers zu übertragen sind, habe ich unterstrichen:

¹⁰⁵ Der Ausspruch: "Wir leben noch immer damit", trägt die gleiche Autorintention wie die finalen Sätze von *Im Krebsgang*: "Das hört nie auf. Nie hört das auf." (216). Solche Aussprüche zeigen Grass in seinem Grundbedürfnis, durch die Thematisierung von NS-Zeit in seinen Werken die aus dieser Zeit basierende Schuld Stück für Stück abzutragen. vgl. auch Sisyphos-Motiv, in: Günter Grass und Harro Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung*, S. 66.

Auf einem anderen Zettel wird schöngeschrieben der Rat erteilt, Alexandra möge endlich die Dauer ihrer aktiven Mitgliedschaft in der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei dokumentieren, damit sie, falls es zu Verdächtigungen komme, vorbereitet antworten könne. Keine schriftliche Rechtfertigung liegt mir vor. Sicher ist nur: Als junges Mädchen trat sie gläubig ein, mit fünfzig trat sie verbittert aus. Bei den Weltjugendfestspielen in Bukarest hat sie in kurzer Rede Stalin als Befreier Polens gefeiert. Danach Zweifel, Zaudern, Mitmachen, Scham, Schweigen, Sichtotstellen. "Na, war ich Karteileiche, wie man auf deutsch sagt, lange vor achtundsechzig schon, als in Warszawa antisemitische Schweinerei ging los.." (UR 225).¹⁰⁶

In gemeinsamer Betrachtung mit dem ersten Auszug lässt sich leicht der gleiche Erzählton ausmachen, es könnte alles aus einer Feder kommen und dies ist ein wichtiges Indiz für die Annäherung des Erzählers an Reschke. Er ist sich mit ihm einig, was die Sichtweise zu diesen Aussagen angeht. Da es für ihn, den Erzähler, um existenziell wichtige Dinge geht – auch er hat gezauert, mitgemacht, geschwiegen in der NS-Zeit und alles später verdrängt (sonst gäbe es seinen Diskurs als Erinnerungsprozess überhaupt nicht), und vor allen Dingen: keine Fragen gestellt (vgl. UR 184) – wird durch die Einigkeit in der Sichtweise eine Nähe zu Reschke signalisiert, die nicht mehr aufhebbar ist. Schon davor im Erzählerdiskurs setzte er keine Ironie-Signale der Distanz mehr, wenn er von Reschke redete. Nach solchen Stellen der Verbundenheit, wie sie in den obigen Auszügen verpackt sind, wären sie inkompatibel zur sich annähernden Haltung des Erzählers gegenüber Reschke. Ihn hat der Erzähler durch die wiederzugelassene Erinnerung beim Erzählen der Vorzeithandlung auch als Figur der Haupthandlung schätzen gelernt, und hier nicht zuletzt aufgrund dessen Verhaltensweise gegenüber den Entwicklungen in der DPGF. Sie sind auch für den Erzähler Fehlentwicklungen. Allein beim Nacherzählen der letzten Aufsichtsratssitzung, wo er auf Distanz zu den Gegnern des Paares geht (vgl. UR 235 und o. S. 59), wird es ausreichend bewiesen.

Dass Reschke sich in einer Haltung zu der Vorzeitszene (Lebensbild-Erweiterung bezüglich Alexandras) der Haupthandlung zeigt, die der des Erzählers entspricht, sollte unter dem Aspekt der Annäherung zwischen dem Erzähler und seiner Figur Alexander Reschke aufgezeigt werden. Aber wie bei jeder Angleichung verhält es sich immer so, dass sich der eine dem anderen angleicht. Im aufgezeigten Fall ist es anlagebedingt derjenige, der die Erzählung des anderen setzt: der Archiverzähler auf seiner der erzählten Welt (N1) übergeordneten Erzählebene N2. Er ist derjenige, der als Schreibender aktiv ist, während Reschke erzählt wird und in der Vorzeitigkeit (zur Schreibgegenwart des Archiverzählers) seiner Materialerstellung und des Begleitbriefes keine Stellung beziehen kann zu Aussagen und Haltungen des Archiverzählers während dessen Diskurses – er ist ja schon tot (als eine der Auslegungen für den Schluss von *Unkenrufe*), als der Erzähler seinen Diskurs beginnt.

Für die Haupthandlung gilt, dass es dem Erzähler gelungen ist, sich wenig einzumischen, was den Erzähler als expliziten Sprecher anbetrifft. Er hat es zum Schluss der Erzählung als Versuch deklariert: "Ja doch! Ich habe versucht, mich nicht einzumischen. Allzu romanhafte Ausflüge konnte ich mir verkneifen" (UR 245). Gemeint ist die explizite Einmischung, die durch die auftretenden Befind-

¹⁰⁶ Alexandra Piątkowska hatte sich in der kommunistischen Zeit – wie Günter Grass in der NS-Zeit, in eine Ideologie verirrt, die sie heute verachtet. Im Textauszug ist die Autorintention erkennbar, besonders, wenn man an das Gespräch denkt, das der "Aspekte"-Chef Wolfgang Herles im Rahmen der Premiere-Lesung von *Beim Häuten der Zwiebel* im *Berliner Ensemble* am 05.09.2006 mit Günter Grass führte. Grass sagte bezüglich seines SS-Geständnisses und der darauf folgenden Presse-Reaktionen: "Wenn man mir jetzt diese Funktion, das Gewissen der Nation zu sein, abspricht, habe ich nichts dagegen. Ich habe das nie gewollt. Ich habe mich immer als engagierter Bürger und als jemand geäußert, der seine Lektion begriffen hat, die ihm erteilt worden ist in sehr jungen Jahren." Ein Betrag des Films *Der Unbequeme. Günter Grass – Ein deutscher Dichter* von Nadja Frenz und Sigrun Matthiesen. Redaktion Werner von Bergen (ZDF) und Hans Robert Eisenhauer (Arte). Produktion *Ziegler Film GmbH & Co. KG* 2006. Gesendet vom ZDF am 04.07.2009.

lichkeiten während des Erzählens der Haupthandlung hätte entstehen können, der Erzähler hätte zum Beispiel den dort agierenden Reschke explizit verunglimpfen und verspotten können. Er hat sich, was die explizite Rede bezüglich der Haupthandlung angeht, zurückgehalten.

Der explizite Erzähler, der nicht seine Quellen oder die Vorzeithandlung thematisiert, zeigt sich erstmalig beim proleptischen Erzählen der Nachhandlung, und zwar bei seiner Recherche über Reschke an der Ruhr-Universität Bochum. Es ist die erste Stelle, an der der Erzählerdiskurs sich als ein angelaufener Annäherungs- und Erinnerungsprozess des Erzählers an Reschke zeigt (vgl. UR 86 und o. S. 64f). Die von Reschke angekündigte Rückmeldung von der Italienreise: "Sobald wir zurück sind, melde ich mich.." (UR 245), war ausgeblieben. Eine Nähe zu Reschke zeigt der Erzähler allein durch die Tatsache, dass er sich zu dieser Recherche aufmacht. Im Erzählen hört man zwar noch Negativwertungen: "Das also soll er gewesen sein: gespalten, zur linearen Handlung unfähig, ein sich einerseits, andererseits verzettelnder Reschke, dem jedes Thema Zappelei abnötigte" (UR 88). Aber beim Nacherzählen der von Studenten mitgeteilten Wesenszüge Reschkes gibt es nicht mehr die bisherige respektverweigernde Tendenz. Die konjunktivische Rede: "Das also soll er gewesen sein", vermittelt dem Rezipienten den Abstand des Erzählers zu den Aussagen der Studenten – unbeachtet dessen, dass er Reschke zuvor auf ähnliche abwertende Art dargestellt hatte: Man weiß, daß er schlurft" (UR 51).

Jetzt, als er der Geschehenslogik zufolge vom Unfalltod des Paares erfahren haben muss, spricht er von Reschke im Präteritum: "Das also soll er gewesen sein" und relativiert Reschkes Schwächen. Er versucht sogar, sie in Stärken umzuwandeln, wenn er Reschkes Eigenart zu zaudern, sich in einer Angelegenheit nicht in der Meinung festlegen zu können, als Fähigkeit zur Differenzierung auslegt:

Die Tatsache, daß nach Ende des Zweiten Weltkriegs Millionen Deutsche ihre Heimat, Schlesien und Pommern, Ostpreußen, das Sudetenland und – wie seine und meine Eltern – die Stadt Danzig verlassen mussten, teilte gleichfalls seine Urteilskraft, ohne ihn zu zerreißen; denn Reschke litt zwar unter dem Befund, zwei Seelen in seiner Brust zu haben, hätte sich aber nach operativer Entfernung der einen oder anderen als entseelt empfunden. Deshalb gestand er in einem Brief, "hamlethaft deutsch" zu sein, deshalb schien es ihm erlaubt, dies und zugleich das zu sagen, deshalb sprach er abwechselnd von "Vertriebenen" und von "Umsiedlern"; während die Piąkowska Polen und Deutsche, ob sie nun Wilno oder Danzig hatten verlassen müssen, "arme Flüchtlinge alle" nannte. (UR 89).

Korrelativ zur Abnahme der Geringschätzung gegenüber Reschke im zweiten Drittel der Erzählung nimmt das ernsthafte Erzählen zu. Sympathisch klingt es, wenn der Erzähler bemerkt, dass Reschke mit Liebe Alexandras Handwerk beschreibt: "Wie sakrale Gegenstände feiert er ihr Werkzeug" (UR 207). Etwas ratlos, aber ohne Abschätzigkeit und unkommentiert thematisiert der Erzähler den Zeiten-Wirrwarr im Material: "Spätestens jetzt fällt mir auf, daß sich in den Papieren meines Mitschülers Einbrüche von Wirrnis breitzumachen beginnen" (UR 213). In diesem Absatz zitiert er noch über sechs Zeilen hin Reschke, zeigt sich dann in neutraler Quellenhandhabung: "Und so beschreibt mir Reschke als Reszkowski die gegenwärtige Lage im Rückblick", um anschließend wieder Reschke zu zitieren: "Ach, wie unheilschwanger damals die Welt aussah" (UR 213), und um zu vermitteln, dass er die Rückspiegelungen Reschkes aus der Zukunft ernst nimmt: "Und schon beginne ich, seinen Vorspiegelungen zu glauben" (UR 214). Die Vermischung zweier Reden, wie sie hier vorliegt, ist ein Signal für Meinungskongruenz, bei dem die eine Rede die andere ergänzt oder bestätigt.

An einer späteren Stelle, als Reschke die ökologischen Auswirkungen der "Bungagolf"-Projekte in seiner Rückspiegelung beschreibt, hat der Erzähler nur Lob und Anerkennung für Reschke und beweist seine Verbundenheit durch die eingeschobene Anrede Reschkes in der zweiten Person:

Das konnte nur er! Nur du hast Weitblick bewiesen. Nur er war der Zeit voraus. Aber den Rücktritt vom Ehrenvorsitz der Deutsch-Polnischen Friedhofsgesellschaft haben Alexander und Alexandra gemeinsam vollzogen. (UR 228).

Entsprechend ist die Nähe des Erzählers zu Reschke beim letztmaligen Thematisieren der Vorzeithandlung. Der Erinnerungsprozess des Erzählers ist abgeschlossen, er hat Bilder der NS-Zeit als Szene beim Kartoffelkäfersammeln deutlich vor Augen und unterstreicht seine Verbundenheit mit Reschke mit den gleichen Erzählmitteln wie oben. Wieder redet er Reschke in der zweiten Person an und wieder reiht er mehrere Sätze mit gleichbedeutenden Aussagen aneinander und erhöht so insgesamt die Aussagekraft seiner Rede:

Ja, Alex, ich erinnere mich. Du hast uns organisiert. Mit dir waren wir erfolgreich. Dein Sammelsystem galt als beispielhaft. Wir machten Gewinn. Und für mich faulen Hund, der immer sonstwo mit seinen Gedanken war, hat du mitgesammelt, hast sogar mehrmals die dritte Literflasche gestiftet und die zweite aufgefüllt. Diese ekligen, schwarz-gelb gestreiften Biester. Stimmt, ich bin in deiner Schuld. Deswegen, nur deswegen schreibe ich diesen Bericht bis zum Schluß. (UR 244).

Dies ist der Endpunkt des Annäherungs- und Erinnerungsprozesses des Erzählers an den Reschke der Vorzeithandlung, dessen Ausgangspunkt am Kapitelanfang aufgezeigt wurde. Der Ausgangspunkt für den sich an der Haupthandlung zeigenden Annäherungsprozess war das primäre Erzählen mit impliziten Wertungen der Respektverweigerung bis hin zur Geringschätzung. Diese Signale waren durch ihre Häufigkeit in dieser Funktion bestimmbar und nicht allein an einzelnen Reden festzumachen. Solche Signale gab es gleich am Erzählbeginn: "Ins Stolpern hat ihn die Bordsteinkante gebracht" (UR 7). Sie waren häufig gesetzt bis zur Bochum-Recherche (vgl. UR 86-88) des Erzählers, und nahmen dann langsam ab.

In gleicher Verbundenheit mit Reschke wie bei der Vorzeithandlung zeigt sich der Erzähler am Schluss der Haupthandlung, denn sein Fluch galt dem Schicksal des verunglückten Paares: "Aber musstet ihr unbedingt diese Hochzeitsreise machen, verdammt!" (UR 89). Anschließend erzählt er in der erreichten Nähe zu Reschke die Italien-Recherche in der Funktion der finiten Todeserzählung.

II.c Die Erzählmotivation

II.c.a Die Verschlüsselung der Erzählmotivation durch den Erzählauftakt

Um die atypische Methode des Erzählers in *Unkenrufe* aufzuzeigen, seine Erzählmotivation zu vermitteln, halte ich es in diesem Kapitel für notwendig, Archiverzählungen anderer Autoren bzw. andere Werke Günter Grass' vergleichend heranzuziehen.

Das Material kann einem Archiverzähler in ganz verschiedenen Formen vorliegen, als geschlossene Handschrift bei den Rahmenerzählern (z.B. Hermann Hesses *Steppenwolf*) als buntgemischtes Material, wie es bei den Archivalien in *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* vorliegt. In ebenso vielseitiger Art kann der Archiverzähler dem Rezipienten das Material vermitteln:

Ihm ist das Archiv anvertraut worden, und er hat es zu behandeln wie ein Historiker. Genau wie dieser sich meist nicht einfach mit der Publikation zufriedengeben kann, sondern die abgedruckten Dokumente deutend und kommentierend begleitet, wenn er sie nicht überhaupt nur zur Basis seiner Darstellung macht, so reichen auch die Möglichkeiten im Roman vor der bloßen Wiedergabe von Archivteilen über vielfältige Zwischenformen bis zur Angabe, einer Darstellung lägen Dokumente zugrunde, ohne daß diese im Roman selbst erscheinen.¹⁰⁷

Es besteht jedoch ein Konsens darin, den hohen Stellenwert, den das Material für den Herausgebererzähler hat, durch dessen Thematisierung an einer frühen Stelle im Erzählerdiskurs auszudrücken, wie es auch in den Grass-Werken *Ein weites Feld* oder *Unkenrufe* vorliegt: "Seinen Papieren nach hieß er Theo Wuttke"¹⁰⁸, "Sein Tagebuch bestätigt Allerseelen und gibt die Schuhgröße preis" (UR 7). Wenn die Quellthematization an sich schon der Hinweis auf eine Erzählung über dritte Personen ist, so ist im Erzählauftakt oft dieser Hinweis konkretisiert. Der Erzähler teilt mit, um wen es gehen wird, zum Beispiel in Hermann Hesses *Steppenwolf* (1) und vermittelt den hohen Stellenwert, dem er dem Material und damit auch seinem Inhalt beimisst, zum Beispiel in Charles Dickens *The Pickwick Papers* (2) :

(1)

Dieses Buch enthält die uns gebliebenen Aufzeichnungen jenes Mannes, welchen wir mit einem Ausdruck, den er selbst mehrmals gebrauchte, den "Steppenwolf" nannten. Ob sein Manuskript eines einführenden Vorwortes bedürfe, sein dahingestellt; mir jedenfalls ist es ein Bedürfnis, den Blättern des Steppenwolfes einige beizufügen, auf denen ich versuche, meine Erinnerung an ihn aufzuzeichnen. Es ist nur wenig, was ich über ihn weiß, und namentlich ist seine ganze Vergangenheit und Herkunft mir unbekannt geblieben. Doch habe ich von seiner Persönlichkeit einen starken und, wie ich trotz allem sagen muß, sympathischen Eindruck behalten.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 76.

¹⁰⁸ Günter Grass, *Ein weites Feld*, S. 9.

¹⁰⁹ Hermann Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 9.

(2)

The first ray of light which illumines the gloom, and converts into a dazzling brilliancy that obscurity in which the earlier Story of the public career of the immortal Pickwick would appear to be involved, is derived from the perusal of the following entry in the Transactions of the Pickwick Club, which the editor of these papers feels the highest pleasure in laying before his readers, as a proof of the careful attention, indefatigable assiduity, and nice discrimination, with which his search among the multifarious documents confided to him has been conducted.¹¹⁰

Damit verdeutlicht sich die Ausnahme, die *Unkenrufe* darstellt. Die erzählte Person wird nur namenlos "der Witwer" genannt und das neben einer zweiten Person "die Witwe". Aber der Protagonist, auf den ich vorrangig den Blick richte, "der Witwer" ist auch hier erwähnt. Im Fall von *Pickwick Papers* ist sogar schon ein weiteres Merkmal des Herausgebererzählers enthalten: das Streben nach Glaubwürdigkeit, ausgedrückt durch die beharrliche und sorgfältige Durchforstung des Materials.

In beiden Textauszügen gibt es dieses besondere Geschehen. Dem Rezipienten solcher Vorabinformationen wird durch die Suggestion, es ginge um etwas Besonderes, das auch für ihn interessant zu hören sei, plausibel erscheinen, warum es erzählt wird¹¹¹. Die Verehrung ihrer Helden drücken die peripheren Ich-Erzähler nicht nur im Textinhalt sondern auch durch die Erwähnung an einer frühen Textstelle aus. Die oftmals vorhandene textexterne Unterstützung ihrer Absicht liegt im Verantwortungsbereich realer Instanzen:

In Ich-Erzählungen aus der Perspektive des Zuschauers liegt der Grund darin, dass der jeweilige Held als repräsentativ angesehen wird, was fast immer schon im Titel anklingt.¹¹²

Anders sieht es in *Unkenrufe* aus. Der Erzähler beginnt so, wie er es sich nach eigener später Bekundung vornimmt: "Ich habe versucht, mich nicht einzumischen" (UR 245). Es klingt hier allerdings so, als habe er sich, wie Herausgebererzähler durch die Geschlossenheit der angefügten Binnenerzählung (z. B. in Hermann Hesses *Steppenwolf* oder Max Frischs *Stiller*), im Laufe seines Diskurses zugunsten seines Protagonisten zurückgehalten. Das trifft nur für den zweiten Teil der Erzählung zu, in dem die impliziten Wertungen beim primären Erzählen Signale der Sympathie enthalten. Die anfängliche Zurückhaltung des Erzählers gegenüber Reschke hat eine andere Qualität, nämlich die der emotionalen Distanz (vgl. o. Kapitel II.b.a).

Wenn der Erzähler seine Protagonisten ohne Namensnennung einführt: "Der Zufall stellte den Witwer neben die Witwe" (UR 7), hält er sich die Option offen, sie distanziert zu erzählen. Die Option ist gegeben durch den Verzicht auf Signale der Nähe, wie sie etwa durch eine Namensnennung gesetzt würden. Erst auf Seite 19 erfährt der Rezipient die Namen des Protagonistenpaares. Auch hier bleibt die Distanz des Erzählers erhalten, denn er lässt sie sich gegenseitig vorstellen und benutzt die Figurenrede dazu (Eröffnung der erzählten Welt auf N1). Zu der Erzähldistanz in dieser Szene kommt die emotionale Distanz hinzu, die eine gegen Reschke ist und darin besteht, dass die Rede Reschkes eine

¹¹⁰ Charles Dickens, *The Pickwick Papers*, S. 3.

¹¹¹ Wayne C. Booth: "To get a vivid impression of any strong character in fiction, 'you could not begin at this beginning and work his life chronologically to the end. You must first get him in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past.'" *Die Rhetorik der Erzählkunst 1*, S.195. Darin enthalten ein Zitat nach Joseph Conrad, *A Personal Remembrance*, Boston 1924, S. 129f.

¹¹² Volker Neuhaus, *Günter Grass*, S. 64.

Selbstcharakterisierung beinhaltet, die dem Erzähler bei der rezeptionsseitigen Vermittlung der Figur Reschke entgegenkommt. Reschke stellt sich in einer antiquierten Art vor: "Gestatten Sie, daß ich mich Ihnen, natürlich viel zu spät, bekannt mache: Alexander Reschke mein Name" (UR 19), und er wirkt auch noch ungeschickt, weil der Ort ungünstig ist. Das Paar befand sich auf dem Friedhof "unter Bäumen und zwischen überwucherten Einzel- und Doppelgräbern" (ebd.).

Der Erzählaufakt begann in dieser nicht vorhandenen emotionalen Verbundenheit des Erzählers zu Reschke und in dieser Art setzt er seinen Diskurs fort, d.h. er bleibt im Hintergrund und wertet implizit, im obigen Beispiel durch die Textauswahl. Auch die Herausgebererzähler, die nach ihrem Vorwort die Schriften ihres Helden geschlossen herausgeben, treten in den Hintergrund. Sie tun es, um die Aufmerksamkeit ganz auf ihre Helden zu lenken, und damit auf deren Aufzeichnungen, in denen die Helden sich erzählen. Das Material soll für sich wirken, soll für ihre Helden sprechen. In Hesses *Steppenwolf* gibt es das lange "Vorwort des Herausgebers" (S. 9-35¹¹³), das in dieser Absicht gesetzt ist.

Nichts von dem findet man in *Unkenrufe*. Neutral eröffnet der Erzähler die erzählte Welt und verschweigt dem Rezipienten, warum sie für ihn interessant sein sollte und warum er von einem "Witwer" und einer "Witwe" erzählt. Selbst in *Im Krebsgang* gibt Paul Pokriefke erste Hinweise auf eine Erzählmotivation:

"Warum erst jetzt?" sagte jemand, der nicht ich bin. Weil Mutter mir immer wieder... Weil ich wie damals, als der Schrei überm Wasser lag, schreien wollte, aber nicht konnte... Weil die Wahrheit kaum mehr als drei Zeilen... Weil jetzt erst... (*Im Krebsgang*, S. 7)

Hier ist schon der Hinweis enthalten, dass Paul Pokriefke von seiner Mutter gedrängt ist, etwas zu erzählen, was auch ihn betrifft: das Trittbrett zum homodiegetischen Erzählen, das existenziell bedingt ist, ist betreten. Es ist auch in *Hundejahre* schon beim Erzählaufakt betreten, und zwar vom Herausgeber-Erzähler Brauxel, wenn auch durch die Verschlüsselung dessen, um was es geht, auf eine ebenfalls atypische Weise: "Erzähl Du. Nein, erzählen Sie! Oder Du erzählst. [...] Bitte, fangen Sie an! Schließlich hat schon Ihr Hund damals. Doch bevor mein Hund, hat schon Ihr Hund, und der Hund vom Hund" (*Hundejahre*, S. 7). Der erste Absatz in *Hundejahre* stellt die gemeinsame ontische Basis her, auf der der Herausgeber und seine pronominal angesprochenen Erzähler existieren. Und mit dem Hund des einen Binnenerzählers (Harry Liebenau), der als Motiv der Erzählung eingeführt ist: "Schließlich hat Ihr Hund damals", ist auch der Hinweis vorhanden, das zumindest die Erzählung des Hundebesitzers auf der gleichen ontischen Basis stattfindet, auf der die Herausgeberfiktion installiert wird (Erzählaufakt).

In *Unkenrufe* jedoch erfährt der Rezipient erst auf S. 13 von einer Beziehung des Erzählers zu Alexander Reschke, und wird durch den Begleitbrief auf die gemeinsame Schulzeit der beiden hingewiesen. Aber es ist die spätere Stelle, und der Rezipient erfährt auch nur, dass der Erzähler Material erhalten hat, aus dem die vorliegende Erzählung gespeist ist. Der wichtige Punkt, das Warum

¹¹³ Es endet wie folgt: "Haller gehört zu denen, die zwischen zwei Zeiten hineingeraten, die aus aller Geborgenheit und Unschuld herausgefallen sind, zu denen, deren Schicksal es ist, alle Fragwürdigkeiten des Menschenlebens gesteigert als persönliche Qual und Hölle zu erleben.

Darin, scheint mir, liegt der Sinn, den seine Aufzeichnungen für uns haben können, und darum entschloss ich mich, sie mitzuteilen." Hermann Hesse, *Der Steppenwolf*, S. 34f.

des Schreibens, wird noch einmal verrätselt durch den erbosten Ton des Erzählers über das zugesandte Material, dem vom Erzähler anscheinend schon entnommen ist, was bisher erzählt wurde. Aber der Rezipient bekommt den ersten Hinweis, dass keine der oben beschriebenen Normalsituationen vorliegt, sodass er mit einiger Phantasie noch annehmen könnte, hier ist ein Quellenerzähler am Werk, der ihm schon noch den Grund mitteilen wird, was ihn an diesen von Reschke erstellten Quellen in einem Maße interessiert, dass er, unter mühsamer Vorarbeit des Sichtens, Aussortierens und Ordners, eine Erzählung daraus erstellt. Zu dieser Situation passt jedoch die Verdrossenheit über das Material nicht. Also bleibt der Rezipient an dieser Stelle genauso ratlos wie beim Erzählauftakt. An dieser ersten Stelle wäre noch der personale Erzähler mit seinem etischen¹¹⁴ Erzählauftakt einer referenziellen Unbestimmtheit möglich. Aber bereits der übernächste Absatz macht diese Spekulation zu einer Falschen, denn der Erzähler greift auf Quellen zurück. Wenn er es an dieser frühen Stelle tut, ist es ein sicheres Zeichen für eine Herausgeber-Konzeption. Wie sich oben zeigte, ist das früh thematisierte Material in der Regel ein Zeichen des hohen Stellenwerts, den der Erzähler seinem Material beimisst. Dies wird explizit ausgedrückt, oft neben der Verehrung des Helden, wie es *The Pickwick Papers* (es wird sorgfältig recherchiert) und im Steppenwolf vorliegt (vgl. o. S. 70f).

Aber es muss nicht immer so sein, es gibt auch Archiv- und Rahmenerzähler, die ihren Helden nicht gleich mit Lobgesang einführen. In diesem Fall haben sie später noch genug Zeit, wenn ein zu-erst noch glückliches Schicksal umschlägt in ein trauriges, ihr Mitgefühl auszudrücken. In Wilhelm Raabes *Die Akten des Vogelsangs* gibt es einen Erzählauftakt dieser anderen Art. Heinz Krumhardt zitiert einen eben erhaltenen Brief, in dem ihm der Tod seines Freundes Velten Andres, des Protagonisten im *Vogelsang*, mitgeteilt wird. Anschließend und an späteren Stellen der Erzählung sitzt er erschüttert über seinen Quellen:

So bringe ich es zu den Akten, wie der Vogelsang sprach, indem ich hundert Worte in eines ziehe, während der Schnee der heutigen Winternacht unablässig weiter herabrieselt. Und ich muß dabei die linke Hand übers Auge legen, während ich schreibe; als ob mir die Sonne zu hell und blendend darauf läge. Es ist nicht das und ist es doch. Was trübt das Auge mehr als der Blick in verblichenen Sonnen- und Jugendglanz?¹¹⁵

Auch Velten Andres ist ein Genie. Die Verehrung des Erzählers kommt später zum Ausdruck, hat einen leiseren, melancholischeren Ton als bei den anderen Erzählern, die ihren Helden als Genie verehren und beim Erzählauftakt entsprechend einführen. Aber auch im *Vogelsang* führt sich kein Erzähler in emotionaler Distanz zu seinem Protagonisten ein wie in *Unkenrufe*, der seine Erzählmotivation dadurch und durch die auch im fortschreitenden Erzählen fehlenden Hinweise verrätselt. Im *Vogelsang* zeigt sich der Erzähler am Anfang seines Diskurses in emotionaler Nähe zu seinem verstorbenen Protagonisten allein durch die Erschütterung, die die Todesnachricht in ihm auslöste. Lange saß er in seiner Arbeitsstube, die Pfeife war ihm längst ausgegangen, als seine Frau hereintritt: "Was hältst du so den Kopf mit beiden Händen?" fragte mich recht spät am Abend meine Frau, nachdem die Kinder längst gekommen waren, um mir eine gute Nacht zu wünschen" (*Die Akten des Vogelsangs*, S. 8).

Beim Erzähler in *Unkenrufe* hingegen werden nach dem etischen Erzählauftakt sofort Lücken im

¹¹⁴ Begriff vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 217. Gegensatzpaar: etic (nicht sprachlich-strukturell bestimmt), und emic (als sprachlich-strukturell bestimmt). Stanzel setzt die Begriff ein nach Roland Harweg, *Pronomina und Textkonstitution*, München 1968.

¹¹⁵ Wilhelm Raabe, *Die Akten des Vogelsangs*, S. 106.

Material thematisiert. Negationen wirken distanzierend, wenn sie zusätzlich zur räumlichen Erzähldistanz eingesetzt werden und ein Kontext fehlt, der sie in ein anderes Licht setzt. Ein erstes Beispiel des Erzählens mit Negationen findet man gleich beim Erzählaufakt. Der Erzähler verweigert seinem Protagonistenpaar, es namentlich zu benennen: "Der Zufall stellte den Witwer neben die Witwe" (UR 7). Mit diesen Bezeichnungen geht es in Abwechslung mit den Pronomenformen "er" und "sie" für beide Figuren weiter. Der Erzähler vermittelt emotionale Distanz, als ginge ihn das Paar eigentlich nichts an. Er gibt auch keinen einzigen Fingerzeig für eine Erzählmotivation, wenn er Momente der Handlung darstellt, bevor er sich, indirekt über eine Quelle, als Erzählmedium mitteilt: "Sein Tagebuch bestätigt Allerseelen und gibt die Schuhgröße preis" (UR 7). Der vorangestellte Moment der erzählten Welt ist es nicht, der durch die Abwesenheit des Erzählers als expliziter Sprecher einen Hinweis auf dessen emotionale Distanz zur Erzählung geben könnte. Diese Distanz könnte dann eine Erklärung dafür sein, dass die Erzählmotivation beim Erzählaufakt verborgen bleibt, vielleicht später durchscheint. Diesen vorangestellten ersten Moment der Handlungswelt gibt es ja auch in *Katz und Maus*: "...und einmal, als Mahlke schon schwimmen konnte, lagen wir neben dem Schlagballfeld im Gras" (S. 5). Eine emotionale Distanz zwischen Erzähler und seinem Helden ist hier nicht gegeben, allein durch die Namensnennung "Mahlke" an dieser frühen Stelle wird ihre Entstehung von Distanz verhindert. Es kommt auch daher, dass die Anrede unter Heranwachsenden mit dem Nachnamen normal ist. Diese Kenntnis hat der Rezipient durch Erfahrung und Weltwissen und ordnet es richtig ein. Die weiterführende Rede des Erzählers, in der er sich in Schuldgefühlen gegenüber Mahlke zeigt: "Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben" (*Katz und Maus*, S. 6.)

Ein Bekenntnis dieser oder ähnlicher Art, oder die Anzeichen für einer Nähe des Erzählers zu seinem Protagonisten sucht der Rezipient von *Unkenrufe* lange vergebens. Lediglich die Einführung des Protagonisten als Erzählaufakt: "Der Zufall stellte den Witwer neben die Witwe" (UR 7) – zusammen mit der Protagonistin Alexandra Piątkowska, die unter dem Aspekt der Erzählmotivation eine irrelevante Figur ist – zeigt den Erzähler in einer Reihe der ihren Diskurs regelkonform beginnenden peripheren Ich-Erzähler. Aber selbst dieser Erzählgriff eignet sich nicht als Beleg für ein mit den andern Erzählern gemeinsames Vorgehen, denn beim Erzähler in *Unkenrufe* ist der "Witwer" nicht als positiv besetzter Held vom Erzähler eingeführt. Und es gibt auch keinen Hinweis auf den Grund für diese Art der Einführung.

Die fehlenden Erzählpräliminarien erzeugen von Anfang an die verschlüsselte Erzählmotivation des Erzählers, die sich erst am Ende der Erzählung durch das explizite Schuldbekenntnis des Erzählers gegenüber seinem Protagonisten lüftet. Erst jetzt, mit einigen Vorläufern: "Alex organisierte das Absammeln..." (UR 199), erzählt der Erzähler Reschke als einen Helden, aber es ist auf den Reschke der Vorzeithandlung bezogen. Durch das Schlussbekenntnis des Erzählers gegenüber Reschke: "Stimmt, ich bin in deiner Schuld. Deswegen, nur deswegen schreibe ich diesen Bericht bis zum Schluß" (245), zeigt sich rückwirkend die existenziell bedingte Erzählmotivation, mit der es sich wiederum nonkonform zu anderen Archiverzähler-Konzeptionen als Untergruppe der peripheren Ich-Erzähler-Konzeption verhält.

II.c.b Die existenziell begründete Erzählmotivation der Erzähler auf unterschiedlichen Narrationsebenen

Hinter der Stimme eines von seiner Erzählung abschweifenden Ich-Erzählers steht eine für den Rezipienten klar umrissene Person. Dies nicht zuletzt wegen der offengelegten Bezüge zwischen Erzähler und erzählter Welt. Aber auch wenn der Rezipient sich, eben wegen dieser fehlenden Bezüge, im Falle der auktorialen ES den Erzähler als Person projizieren muss, sind für ihn sowohl der Ich- als auch der auktoriale Erzähler Instanzen, die allein durch die zwei grundsätzlichen Tempora ihres narrativen Diskurses, Erzähl-Gegenwart und Handlungswelt-Vergangenheit, zwei Raum-/Zeitausschnitte in Bezug zueinander setzen und eine spannende Erzählerrede erhoffen lassen. Diese Hoffnung ist noch einmal erhöht, wenn der Erzähler glaubwürdig seine emotionalen Verknüpfungen zur Handlungswelt darzustellen beginnt. Hier hat es der Ich-Erzähler im Gegensatz zum auktorialen Erzähler leicht. Denn der auktoriale Erzähler versagt dann, wenn der Rezipient den Anlass für eine emotionale Aufladung des Erzählers bezüglich seiner Handlungswelt nicht nachvollziehen kann. In diesem Fall ist seine Erzählerrede funktionslos, trifft ins Leere. Ihm ist geraten, andere Erzählmittel anzuwenden, um ähnliche Spannungseffekte zu erreichen wie der Ich-Erzähler, der sich mit einem Zeitabschnitt beschäftigt, in dem er persönlich ins Geschehen eingebunden war. Das Erzählen dieser Zeit hat eine existenzielle Bedeutung für ihn.

Letztes trifft insgesamt für den zweiten Erzähler in *Unkenrufe* zu, den Quellenersteller Alexander Reschke. Das Erstellen (Tagebuch, Kladder) und Sammeln seines Materials erklärt sich schlicht mit einer Erzählmotivation, die existenziell begründet ist, denn es ging Reschke beim Erstellen und Zusammenstellen des Materials um einen weiteren Schritt zur Vollendung seines Lebens.¹¹⁶ Dazu gehört auch, dass alles für die Nachwelt erhalten bleibt. Es ist unerheblich, dass Jerzey Wróbel den Anstoß gab und Alexandra Piątkowska insistierend sagt: "Aber jetzt muß Chronik fertig werden. Später wird sein zu spät. Du muß doch schreiben, Aleksander, wie ist gewesen alles" (UR 241). Deshalb sendet er alles Material mit einem Begleitbrief an den ehemaligen Schulkameraden und erinnert an die gemeinsame Schul- und Flakhelferzeit. Im Erzählerdiskurs ist es als Zitat übernommen:

"Du erinnerst dich gewiß an die Kriegsjahre, als wir in Klassenstärke auf die kaschubischen Äcker mußten. Selbst bei Dauerregen durfte jeder erst dann vom Acker, wenn er drei Literflaschen bis zum Korkenschluss mit abgesammelten Kartoffelkäfern gefüllt hatte..." (244).

Reschkes Begleitbrief ist das Mittel zum Zweck, seinen Lebensbericht, der durch die Beschaffenheit des Materials erzählerisch unvollendet blieb, als Chronik zu verewigen. Die vom Archiverzähler erstellte Chronik ist, auf Reschke bezogen, die postume Vollendung dessen Schreibens aus existenziell bedingter Motivation.

Für den Archiverzähler hingegen gibt es die existenzielle Auseinandersetzung dieser Art nur in Verbindung mit der Vorzeit- und Nachhandlung. Mit dem Erzählen der beiden Handlungen macht er

¹¹⁶ vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 127f (Die "Leiblichkeit" des Erzählens und die Motivation zum Erzählen).

den gleichen Schritt wie Reschke: er komplettiert sein Leben. In der Vorzeithandlung beschäftigt er sich mit einer Phase verdrängter Lebenszeit, in der Nachhandlung verfolgt er die Spuren Reschkes, um sich mit ihm auszusöhnen, postum zu Reschke. Das Erzählen beider Handlungen, das Erinnern an früher in der einen, und das spätere Aussöhnen mit dem damaligen Schulkameraden in der anderen, ist eine Vergangenheitsbewältigung für den Erzähler und damit existenziell begründet.

Beim Erzählen der Geschehnisse um das Protagonistenpaar und dessen Projekt DPFPG gibt es diese existenzielle Auseinandersetzung für den Archiverzähler nicht, denn der Erzähler ist keine Figur der Haupthandlung. Aber es gibt zwei Sonderfälle. Der eine besteht darin, dass der Erzähler das Projekt Reschkes übernimmt, weil er sich in einer Schuld gegenüber Reschke sieht, die sich aus der gemeinsamen NS-Zeit begründet:

Ja, Alex, ich erinnere mich. Du hast uns organisiert. Mit dir waren wir erfolgreich. Dein Sammelsystem galt als beispielhaft. Wir machten Gewinn. Und für mich faulen Hund, der immer sonstwo mit seinen Gedanken war, hat du mitgesammelt, hast sogar mehrmals die dritte Literflasche gestiftet und die zweite aufgefüllt. Diese ekligen, schwarz-gelb gestreiften Biester. Stimmt, ich bin in deiner Schuld. Deswegen, nur deswegen schreibe ich diesen Bericht bis zum Schluß. (244).

Reschkes Brief hat seinen Zweck erfüllt, der Erzähler reagiert wie gewünscht, bekennt sich zu seiner Schuld, indem er die ihm aufgenötigte Arbeit annimmt. Damit hat das Erzählen der Haupthandlung auch eine existenzielle Bedeutung für den Archiverzähler, aber auf eine indirekte Art und Weise, da er beim Erzählen der Quellenhandlung keine eigene Vergangenheit aufarbeiten kann. Aber die Vergangenheitsbewältigung funktioniert mittels des Erzählens der Haupthandlung: Durch die Arbeitsübernahme tilgt der Erzähler seine alte Schuld gegenüber Reschke.

Der zweite Sonderfall besteht darin, dass der Erzähler die Haupthandlung benutzt, um eigene Interessengebiete wie Umweltschutz, Globalisierung als Völkerverständigung und NS-Themen in einer gewünschten Tendenz unterzubringen. Das geschieht durch die Quellenauswahl, durch den Kontext, in dem die Quellentexte zitiert oder nacherzählt stehen und durch explizite und implizite Wertungen. Die Erzählmotivation ist hier ebenfalls existenziell begründet, nur nicht in der von Stanzel wie folgt definierten Art:

Aus der Leiblichkeit bzw. Nichtleiblichkeit des Erzähler-Ich ergibt sich ein sehr wichtiger, vielleicht sogar der wesentliche Unterschied in der Motivation des Erzählers zum Erzählen. Für ein "Ich mit Leib" ist diese Motivation existenziell, sie hängt direkt mit seinen Lebenserfahrungen, seinen erlebten Freuden und Leiden und seinen Stimmungen, Bedürfnissen zusammen.¹¹⁷

Beim Archiverzähler als Quellen(nach)erzähler ist es eine Erzählmotivation, die sich aus der Befriedigung und aus der Hoffnung begründet, durch die Einwirkung auf den Rezipienten – für den letztlich alles geschrieben ist – die Entwicklung solcher Themen in der gewünschten Richtung zu begünstigen. Er existiert ja auf gleicher ontischer Basis wie die Figuren der Haupthandlung und hat Interesse an einer Welt nach seinen Vorstellungen. Es ist nicht die Leiblichkeit des Erzählers, die hier eine Rolle spielt, sondern seine Mentalität, mit der er sich in die Haupterzählung einbringt und etwas

¹¹⁷ Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, S. 127.

für sich zu bewirken beabsichtigt. Die Definition Stanzels für die Begründung der existenziellen Erzählmotivation, das "Ich mit Leib" in der Erzählung¹¹⁸ ist zu ergänzen um ein "Ich mit Geist" in der Erzählung. Ich gehe aber nicht so weit, dass ich die Begriffe des homo- oder heterodiegetischen Erzählens reformieren möchte. Es hätte einen Domino-Effekt, der auch die Typenkreis-Theorie erfassen würde. Die jedoch halte ich für wichtig und richtig.

In der Begründung der Erzählmotivation des Archiverzählers bezüglich der Abtragung von Schuld gegenüber dem ehemaligen Schulkameraden ist Autorintention enthalten, sodass ich eine Ausweitung auf den empirischen Autor vornehme. Günter Grass hat zum Beispiel in *Beim Häuten der Zwiebel* (Zwiebelkellerszene), intertextuell zum gleichnamigen Buchtitel *Die Unfähigkeit zu trauern* von Alexander und Margarete Mitscherlich (München 1967), seine Intention eingebracht:

Ganz wie es ihm gefiel, machte er sein Personal gefügig und gab dem "Czikos" auf Länge eines Kapitels, das "Der Zwiebelkeller" hieß, überhöhte Bedeutung, indem die so versteinerten wie lebensgierigen Gäste des exquisiten Lokals mit Hilfe von Hackbrettern und Messern zu Tränen gerührt wurden: die zerkleinerte Zwiebel, ein Abführmittel besonderer Art, war geeignet, die der Nachkriegsgesellschaft späterhin nachgesagte "Unfähigkeit zu trauern"¹¹⁹ ein wenig porös zu machen.¹²⁰

Grass selbst ist seinen Lesern als ein Autor bekannt, der gegen das Vergessen anschreibt, der sich mit der NS-Zeit auseinandersetzt, unter deren langsam wegsterbenden Zeitgenossen es heute noch welche gibt, die diese Zeit verdrängen; die Welle der Reaktionen, die nach dem Bekennen seiner SS-Mitgliedschaft in *Beim Häuten der Zwiebel* heranrollte und sich lange hielt, förderte in der Folgezeit eine Reihe bekannter Namen zutage.¹²¹

Schon vor nunmehr knapp zwanzig Jahren hat Günter Grass mit der Erzählung *Unkenrufe* ein neues Werk erzeugt, anhand dessen er die verdrängte Zeit vergegenwärtigt und durch die Auseinandersetzung mit ihr Trauerarbeit im oben genannten Sinne leistet. Darüber hinaus hat er, wie jeder Autor, der mit seinem Werk an die Öffentlichkeit tritt, das Bestreben, auf die Leserschaft vielseitig einzuwirken. Er wählt dafür die themenbezogene Einmischung wie oben für den fiktiven Erzähler dargestellt, der die Aufgabe innerfiktional für ihn zu erledigen hat.

Bezüglich des NS-Themas ist er bestrebt, die Leser durch die Lektüre zur Trauerarbeit befähigen. Was er mit seiner autobiographischen Erzählung *Beim Häuten der Zwiebel* erreichte, Zuspruch bei Lesungen und Zuschriften¹²², will er mit jedem Werk erreichen, in dem er NS-Themen einarbeitet, so

¹¹⁸ vgl. ebd., S. 128ff.

¹¹⁹ Es handelt sich um einen getarnten Hinweis auf das Buch des Ehepaares Mitscherlich; d.h., es liegt diese Textstelle in *Beim Häuten der Zwiebel* als unmarkierte Intertextualität vor.

¹²⁰ *Beim Häuten der Zwiebel*, S. 372.

¹²¹ Es waren prominente Persönlichkeiten darunter (z.B. der Kabarettist Dieter Hildebrandt), deren SS-Mitgliedschaft enttarnt wurde. Es waren jedoch verschwindend wenige im Vergleich zu den 350.000 SS-Angehörigen, die sich nach dem Krieg als solche in Luft aufgelöst hatten. Der algerische Schriftsteller Bousalem Sansal nahm sich des Themas NS-Verdrängung an und verarbeitete in seinem Roman *Le village de l'Allemand – ou le journal des frères Schiller*, Paris 2008, den Werdegang des Hans Schillers, der später als Berater des ägyptischen Präsidenten Nasser tätig war und die Tochter eines Scheichs heiratete. Seine Kinder enthüllten später ihren Vater als ehemaligen SS-Offizier. Siehe FAZ-Artikel *Auch Scheich Hans war bei der SS*. FAZ Nr. 20 v. 24. Januar 2008, S. 36.

¹²² Dazu Günter Grass: "Und dann war ich doch überrascht, wie stark der Zuspruch war. Und wenn ich Lesungen mache, öffentliche Lesungen, seh ich, dass der Zuspruch nach wie vor da ist, verstärkt da ist, und ich habe noch nie so viele Leserbriefe bekommen wie bei diesem Buch; interessanterweise von Leuten meiner Generation und älter, also der Kriegsgeneration, und ganz jungen Leuten, und diese weiten ?? (akustisch nicht definierbar; Anm. der Verfasserin)) stimmten in einem überein, liefen auf eines hinaus. Die älteren schreiben, verkürzt gesagt: 'Ich habe das Buch gelesen, vielen Dank dafür. Ich finde mich in dem Buch wieder, genau das habe ich erlebt und, was hinzukommt, ich war nach der Lektüre des

auch mit der Erzählung *Unkenrufe*. Sie soll für den Erzähler und für die Leser als ein "Schreiben gegen die verstreichende Zeit"¹²³ funktionieren. Es funktioniert schon deshalb rezeptionsseitig, weil jemand, der nicht willig ist, der vorgegebenen Lesart zu folgen, sich kaum einen Grass kauft. Grass ist viel zu bekannt, als dass man nicht um die Tendenz in seinen Werken wüsste.

Wenn der Rezipient den fiktiven Erzähler in *Unkenrufe* am Ende des Diskurses tief bewegt vom Grab des Schulkameraden erzählen hört, sieht er ihn in seiner Fähigkeit zu trauern. Die Trauer des Erzählers bezieht sich auf den Reschke der Haupt- und der Vorzeithandlung und auf die damalige gemeinsame Zeit als verunglückte Zeit. Der Grass-Rezipient weiß um den Erzähler als verfremdeten Autor. So kommt für ihn lediglich das Grass-Programm des "Schreibens gegen die verstreichende Zeit" hinzu, dass auf die NS-Zeit insgesamt bezogen und nicht auf den Raum-/Zeitausschnitt begrenzt ist, den *Unkenrufe* abdeckt.

III. Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell

III.a Der hohe Poetisierungsgrad als Fiktionsmerkmal

Wenn der Erzähler in *Unkenrufe* die von seinem Protagonisten Alexander Reschke angeforderte Chronik erstellt, verhält er sich so wie unzählige seiner Kollegen als reale Chronisten, die einen Auftrag zu einem chronikalischen Werk erhalten. Jedoch würde wohl keiner seiner realen Kollegen auf die Idee kommen, seine Chronik mit einer persönlichen Erzählung zu durchsetzen, die mit der Chronik nur gemeinsam hat, dass der Auftraggeber Reschke in ihr vorkommt. Als realer Chronist hat er sich zu entscheiden, ob er ein dokumentiertes Ereignis oder ein biographisches Werk erstellen möchte. Bei diesem Gebot der Trennung hat er das Verlagswesen im Auge, das sein Werk unter dem Aspekt der Vermarktbarkeit annimmt und später herausgibt.

Nur der fiktive Chronist kann sich – in Übertragung der dichterischen Freiheiten vom realen Autor auf ihn – ein atypisches Konzept für seine Chronik entwerfen und sie mit Ereignissen aus einer ein halbes Jahrhundert zurückliegenden Ereignissen durchsetzen wie der Erzähler in *Unkenrufe*. Er liefert durch die Wahl seiner Konzeption den Beweis für deren Fiktionalität und damit auch für die eigene; denn es geht hier um die fiktionale Erzählebene, auf der er sich als realer Chronist vermittelt.¹²⁴

Es gibt weitere Fiktionsmerkmale in *Unkenrufe*. Eines davon ist die übertriebene Quellenhandhabung des Erzählers. Es gibt kaum eine Seite ohne direkten oder indirekten Quellenverweis. Zu diesen

Buches zum ersten Mal in der Lage, mit meinen Kindern über meine Erlebnisse während des Krieges zu sprechen.' Es hat also den Mund geöffnet. Und umgekehrt bekam ich das von jungen Leuten bestätigt, die sagten also: 'Unser Vater', oder jüngere Leute, "'unser Vater' oder 'unser Großvater hat zum ersten Mal, nachdem er das Buch gelesen hat, mit uns über seine Kriegszeit gesprochen.' Und das finde ich doch ein ermutigendes Ergebnis, wenn ein Buch Zungen löst."

Günter Grass in: *Der optimistische Sisyphos*. ARD-Sendung vom 6. Oktober 2007 zum 80. Geburtstag von Günter Grass (Günter Grass in einem Interview mit Martina Kothe).

¹²³ Das Motto ist auch in den Grass-Werken untergebracht, zum Beispiel in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*: "Zweifel empfahl mir diese Methode, mit leichter Hand gegen die Zeit zu schreiben..." S. 135. – Gleichnamiger Titel von Volker Neuhaus, *Schreiben gegen die verstreichende Zeit*, München 1998.

¹²⁴ Auf Herausgeberwerke bezogen ist die These Horst Rüdigers unzureichend, nach der literarische Werke lediglich zu unterteilen sind in fiktionale und nicht-fiktionale. Insbesondere berücksichtigt er nicht den konzeptionellen Aspekt, wenn er schreibt: "Das Kriterium des 'Scheins' (von Wirklichkeit, Anm. der Verfasserin) ist nicht geeignet, das Phänomen Literatur zu fassen; es genügt lediglich, die fiktionale von der nicht-fiktionalen Literatur zu unterscheiden." Horst Rüdiger, *Was ist Literatur*, in: Horst Rüdiger (Hrsg), *Literatur und Dichtung*, S. 30.

Verweisen gehören auch pauschal erwähnte Quellen: "Zur ersten Station, Bremen, steht geschrieben" (UR 151) und Aussagen zum Bestand der vorliegenden Quellen: "Ich verfüge über ein halbes Dutzend Kassetten" (UR 108). Auch im letztgenannten Beispiel folgt dann die Vermittlung der Inhalte, wenn auch erst nach Einschlebung anderer Szenen. Oft ist die Quellenhandhabung verbunden mit einem Verweis auf den Quellenerzähler Reschke: "Reschke hält fest" (UR 54); "Wenn vorhin Reschkes Schönschrift zu loben war" (UR 73); "Sein Tagebuch meldet täglich neue Aktivitäten" (UR 104). Und oft folgt solchen Quellennennungen der Verweis auf eingeschränkte Informationen: "Seiner Kladde sind nur 'zukunftsweisende Überlegungen' abzulesen" (UR 137), auf das Fehlen erwarteter Inhalte: "Im Tagebuch wird keine Summe genannt"(ebd.). Oder es fehlt die Quelle überhaupt: "Keine Kontoauszüge belegen die riskante Eigenmächtigkeit" (ebd.). Das Erzählen von Negationen erfolgt nicht selten in einer Reihung, im obigen Beispiel beginnt sie mit der eingeschränkten Information der "nur zukunftsweisende(n) Überlegungen", denen die beiden anschließend zitierten Sätze folgen. (Weiteres zur Quellenhandhabung vgl. u. Kapitel III.c, und Teil 3, Kapitel IV.b.e).

Neben diesem Hang zum ständigen Quellenverweis, einschließlich der Thematisierung von fehlenden oder eingeschränkten Informationen, steht die Übernahme von im Quellenmaterial detailliert beschriebenen Einzelheiten, die nicht funktional für die Handlung sind. Der Zug zum unwesentlichen Detail ist in *Unkenrufe* gleich auf beiden Erzählebenen vorhanden: auf der Reschkes (N1), zum Beispiel, wenn er sich mit Chatterjees Fahrradrickschas (vgl. UR 49, fast eine ganze Seite lang) oder den Bodengrabplatten der Hallenkirche (vgl. UR 51f, gut eine Seite lang) beschäftigt. Auf Erzählebene drückt sich die Detailsucht oft durch das Beschreiben von Fotos aus (Beschreibung Pilzfoto vgl. UR 11f und u. S. 88). Dadurch gibt es den "unwirklichen Zug"¹²⁵ als übertriebene Quellenhandhabung und übertriebene Detailbeschreibung gleich in doppelter Ausführung auf der Erzählebene.

Und es ist wieder die ausgeweitete Figurenrede Grass'scher Art vorhanden, allen voran das oben schon angesprochene Reschke-Zitat. Dessen Reden nehmen vom Textumfang her den zweiten Platz hinter der Quellen-Nacherzählung ein. Die langen Zitate sind Reschkes Tagebuch und Kladde entnommen. Andere Figurenzitate sind in idiomatischer Sprache, zum Beispiel der Sprache Erna Brakups: "Denn Ordnung muß sein, wiä der Deutsche mecht sagen" (UR 179). Zitate Erna Brakups zeigen sich als Bestandteil einer Fiktion, indem sie oft auf eine halbe Textseite und mehr ausgeweitet sind.

Wenn der Erzähler die Brakup-Zitate für seine Erzählung übernimmt, sind sie ein Beweis dafür, wie sehr er an Erna als Vertreterin der kaschubischen Minderheit seiner alten Heimat interessiert ist, deren Sprache er mit ihr gemeinsam vor dem Aussterben bedroht sieht. Die Vorliebe für diese Sprache teilt er mit seinem Quellenersteller Reschke, der reichliche Tonbandaufnahmen mit Ernas Reden erstellt hat.¹²⁶ Nur in der Epik ist der Raum, die eigenen Vorlieben wie idiomatische Sprache in diesem

¹²⁵ Ausdruck nach Volker Neuhaus. Bezogen auf die in seinem Werk *Typen multiperspektivischen Erzählens* abgehandelten Archiverzählungen sagt er insgesamt: "Die Herausgeber in den meisten der bisher erwähnten Romane waren in der glücklichen Lage, ein großes Archiv zur Verfügung zu haben, das es ihnen durch Briefe, Protokolle, Tagebücher und Notizen ermöglichte, das Geschehen durch Zeugnisse zu belegen, die zur Zeit der Vorgänge selbst entstanden waren. Um dies glaubhaft zu machen, mußten die behandelnden Personen ausnahmslos ohne Pause Briefe schreiben, Tagebücher führen oder, wie die Pickwickier, aus wissenschaftlichem Interesse jedes noch so unbedeutende Ereignis auf der Stelle festhalten. Dies brachte in die so erzielte Wirklichkeitsnahe Darstellung einen unwirklichen Zug." S. 98.

¹²⁶ Der dritte im Bunde dieser Idiom-Liebhaber ist Günter Grass selbst, dessen Vorliebe für diese Sprache sich auch in seiner Novelle *Im Krebsgang* zeigt, in der Tulla Pokriefke so redet wie Erna Brakup, und in der Danziger Trilogie, in der durch mehrere kaschubische Figuren (z. B. Oskar Matzeraths Großmutter Anna Koljaiczek) auch für deren Spracheigenheit Platz geschaffen ist.

Umfang unterzubringen. Das Gleiche gilt für Reden, die im Überfluss ausgeschmückt sind wie im folgenden Textauszug:

Danach hat sich das Paar in Sankt Marien vor Alexandras Arbeitsplatz, die astronomische Uhr, gestellt. Alles sah fertig aus. Sie hat ihm nicht ohne Stolz im Kreis der Tiere und zeichenhaften Gestalten den Löwen gezeigt, der mit Krebs und Schütze, Stier und Jungfrau nicht neuvergoldet glänzte, sondern matt erdfarben schimmerte. "Das ist mein Zeichen. Löwe macht, daß ich bin gut für Abenteuer und bißchen leichtsinnig. Löwe will herrschen natürlich, aber ist großzügig immer, will weite Reise machen und lustig feiern mit Freunde.."

Nur im kleinen Kreis haben sie gegessen. Eine ihrer Kolleginnen und Jerzy Wróbel waren in der Hundegasse dabei. Geräucherter Aal ist auf den Tisch gekommen, danach Zanderfilet. Gesprochen wurde über alles mögliche, zuletzt über Krisen nah und fern. Doch vorher hatte sich das Paar unter Touristen und Ortsansässige gemischt: In allen Gassen fand, wie immer ab Anfang August, der Dominiksmarkt statt. (UR 130).

Hier gibt es den sprachlich schlicht gehaltenen Bericht mit der zweimal eingesetzten Nominalphrase "das Paar" und das Figurenzitat als Rede Alexandras, die metaphorischen Inhalts ist. Für diese Metaphorik zeichnet der Erzähler zwar nicht verantwortlich, aber er verwendet dieses Zitat in seiner Eigenschaft als regieführender Erzähler und zur Bereicherung der sprachlichen Buntheit seiner Erzählung. In der Epik werden bewusster als in der Fachliteratur rhetorische Mittel wie Metaphorik eingesetzt, weil in der versinnlichenden Darstellung eine Erkenntnis liegt, die durch direkte Anschauung nicht kommunizierbar gemacht werden kann.¹²⁷ In der metaphorischen Rede Alexandras versteckt sich der Hinweis auf die Gefahr, in die Alexandra sich begibt, wenn sie der Versuchung zum Reisen nachgibt. Es ist ein Zeichen gesetzt, der auf ihren und ihres Partners Tod vorausweist und, zusammen mit anderen Zeichen, die deutlicher sind: "Na, wenn ich schon gesehn hab' Neapel, kann ich ja sterben gleich" (UR 150), erst im Schlussteil des Diskurses aufgelöst werden, nämlich beim Unfalltod des Paares auf der Neapel-Reise. Dies ist eine Auswirkung der verschlüsselten Erzählmotivation und ist, gemeinsam mit ihr, ein erzählstrategisches Mittel der Epik. Einzelne Zeichen als Bestandteil einer Reihe sind in einer bestimmten Bedeutung gesetzt, die noch unerkannt bleibt. Es ist vergleichbar mit dem Schreibprozess des Erzählers als Annäherungsprozess an Reschke und Erinnerungsprozess an die gemeinsame NS-Zeit. Die metaphorischen Reden Alexandras, die ihren Wunsch nach Reisen ausdrückendrücken, zeigen spät, als die Erzählung fast auserzählt ist, ihren "Widerhaken"¹²⁸ und die von ihm ausgelöste Entzündung.

Eine metaphorische Rede, die gleich kommunizierbar ist, stellt ein Gleichnis Reschkes zu einem Zeitpunkt der Handlung dar, als er und seine Mitstreiter durch die neue Meute in der DPGF und ihre naturfressenden Aktivitäten bedrängt sind. Beide befinden sich mit Wróbel auf einem Ausflug am Ostseestrand, und das Wasser der Ostsee ist verseucht, es gibt ein Badeverbot und sie werden von den "viel zu viel Schwänen am Ufersaum" (UR 217) bedrängt, die Reschke als "verseuchte Nutznießer

¹²⁷ vgl. zu Kommunizierbarkeit von Metaphern Walter Pape, *"Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, in: Walter Pape, Hellmut Thomke und Sylvia Serena Tschopp, (Hrsgg), *Erzählkunst und Völkerverziehung*, S. 134f.

¹²⁸ "Aber merkwürdig ist es, wie es Worte gibt, die sich wie Widerhaken einhängen in unsere Seele; und oft gehen diese Worte hinein, wir wissen es kaum, und wie sie sich einhängen, fühlen wir gar nicht, gerade so wenig wie feine Splitter, welche in die Finger gehen. Aber gerade wie die Splitter sich nach und nach bemerkbar machen, den Finger entzünden, seine Empfindlichkeit steigern können ins Unendliche, gerade so ists auch mit diesen Worten." Jeremias Gotthelf, *Anne Bäbi Jowäger*, S. 92 (Jeremias Gotthelfs Werke in zwanzig Bänden, Bd. 6). Fortgang des Zitats vgl. auch Walter Pape, *"Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 147.

der verseuchten See" beschimpft. Der Erzähler zitiert Reschke noch weiter: "Dieser aggressive Ansturm! Zwei Schwäne können schön sein, aber eine verfressene, gesättigt noch gierige Horde Schwäne..." (ebd.).

Eine höhere Bedeutung erlangt auch die Unkenmetaphorik als Gesamtbild in *Unkenrufe* in ihrer Mahnfunktion für die globale Gesellschaft. Die Botschaft ist, dass die Welt untergeht, wenn die Umweltzerstörung nicht gestoppt wird. Die Metaphorik funktioniert hier im Sinne einer "kognitiv-imaginative(n) Funktion von Welterkenntnis" (Debatin vgl. u. Fußnote 129, Zitat im Zitat) und ist in dieser Funktion auch bei Jeremias Gotthelf vorzufinden und von Walter Pape untersucht.¹²⁹ Metaphorische Reden sind auch Bestandteil der Diskurse in der erzählenden Sach- und Fachbuchliteratur, nachgewiesen u.a. in Schriften von Daniel Fulda.¹³⁰ Ein Gleichnis wie das obige aus *Unkenrufe* (UR 217) kann in der Geschichtswissenschaft einen Sachverhalt verdeutlichen, der durch eine unmittelbare Anschauung gar nicht vergegenwärtigt werden kann¹³¹, und in der Philosophie ist die bildhafte Darstellung unentbehrlich, man denke nur an die erzählenden Werke Friedrich Nietzsches, allen voran *Also sprach Zarathustra*.¹³² Aber schwer vorstellbar ist eine Kette von Zeichen, die sich in ihrer Bedeutung als böses Omen erst am Ende des Diskurses zeigt, oder die als Gesamtheit eine Aussage macht wie die Unkenmetaphorik. Solche Bedeutungszusammenhänge, die sich aus iterativ gesetzten Zeichen ergeben, sind nur als Elemente eines fiktionalen Erzählerdiskurses denkbar.

Für den nachfolgenden Textauszug könnte man die Fiktionalität der Rede vergessen und hörte dann – wenn nicht ein anderes Zeichen (die übertriebene Ausschmückung der berichtenden Rede) auf den fiktiven Erzähler hinwies – den realen Berichterstatte heraus, für den sich der Erzähler ja explizit ausgibt:

Von jenem Picknick ist noch zu melden, daß die vier Bierflaschen im lauen Seewasser nicht kühl werden wollten. "Wir hätten, wie ich geraten habe, Badezeug mitnehmen sollen", schreibt Reschke. Doch bin ich froh über dieses Versäumnis, weil so dem Berichtenden die Aufgabe erspart wird, den Kunsthistoriker und die Vergolderin, den Witwer, die Witwe, den bleichknochigen Reschke und die hier straffe, dort überbordende Piątkowska, Olek und Ola, das späte Paar als Badende nachzuzeichnen. (UR 121).

Auch in diesem Auszug taucht wieder das Paar auf, als "das späte Paar", hier ausgeschmückt mit dem Adjektiv "spät" und in einer Reihung von Bezeichnungen für das Paar. Die Reihung ist ein Signal für die Fiktivität des Erzählers, ein realer Berichterstatte hätte hier im Einsatz epischer Mittel überzogen. Man muß im Auge behalten, das bei faktualen Werken der Inhalt immer vorrangig bleibt; alle

¹²⁹ "Solche Metaphern, Metaphernkomplexe und Gleichnisse, die der Versinnlichung eines seelischen oder geistigen Zustandes oder Vorgangs dienen, sollen im Mittelpunkt meiner Betrachtung stehen, und ich möchte damit zeigen, daß Metaphern und Vergleiche grundsätzlich mehr als rhetorischer "Bilderschmuck" sein können, daß der Metapher eine 'transzendental-hermeneutische Funktion der schöpferischen *Welterschließung* wie auch eine kognitiv-imaginative Funktion der *Welterkenntnis* zukommt' und sogenannte literarische Metaphern sich von Metaphern der Wissenschaftssprache funktional unterscheiden." Walter Pape, "Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": *Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 132. Zitat im Zitat: Bernhard Debatin, *Die Realität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*, Berlin / New York 1995, S. 37.

¹³⁰ Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860*, Berlin / New York 1996. – Daniel Fulda, *Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens*, in: *Poetica* 31, S. 27-60.

¹³¹ vgl. Walter Pape, "Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": *Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 134ff.

¹³² Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, München 1988. Drei Beispiele aus einer einzigen Seite: "Aber eine stärkere Gewalt wächst aus euren Werthen und eine neue Überwindung: an der zerbricht Ei und Eierschale."; "Reden wir nur davon, ihr Weisesten, ob es gleich schlimm ist. Schweigen ist schlimmer; alle verschwiegenen Wahrheiten werden giftig."; "Und mag doch alles zerbrechen, was an unseren Wahrheiten zerbrechen — kann! Manches Haus giebt es noch zu bauen!". S. 149.

eingesetzten epischen Erzählmittel dienen dazu, den Inhalt in einer interessanten und spannenden Art zu vermitteln. Für die Epik kann man es umdrehen: Die Erzählform ist das wichtige und einmalige, in die man den Inhalt als eine Variante von menschlichen Grundsituationen, Verhaltensweisen und Ereignissen einfließen lässt. Der Rezipient stellt beim obigen Textauszug eine Kopflastigkeit der Erzählform fest: der sprachliche Ornatus stellt den Inhalt in den Schatten. Angemessen für den faktualen Erzähler innerhalb der Fiktion, würde er das Wirklichkeitsmodell des realen Chronisten vorbildlich bedienen, wäre allenfalls eine einfache Reihung, vielleicht mit dem "Witwer, die Witwe" nach der Beteiligung Kunsthistoriker und Vergolderin.

III.b Das Erzählen einer Zeitparadoxie

Fähigkeiten, beispielsweise übersinnliche und hellseherische, wie sie Erzähler der Phantasy- oder Sciencefiction-Literatur besitzen, sind dem Erzähler im Wirklichkeitsmodell verwehrt. Auch selbst gesetzte Zeitparadoxien passen nicht ins Modell. Die Zeitparadoxie in *Unkenrufe* ist eine, die im Wesentlichen von Alexander Reschke als Quellenersteller erzeugt wird. Es steht aber auch der erste Erzähler in der Verantwortung, und zwar deshalb, weil er sich im Umgang mit ihr merkwürdig verhält. Er erwähnt die Zeitparadoxie als seinen Quellen entnommen: "Später, nach einem datierten Vorgriff auf die Jahrtausendwende, schreibt er: 'Laufe am Stock, fast erblindet...'" (UR 30); "Spätestens jetzt fällt mir auf, daß sich in den Papieren meines Mitschülers Einbrüche von Wirrnis breitzumachen beginnen. Zeitsprünge werden üblich" (UR 213); "Im Tagebuch steht aus zeitlich sprunghaftem Rückblick geschrieben" (UR 239); "Reschkes letzte Eintragungen spiegeln seinen von Zeitsprüngen überdehnten Zustand" (UR 243). Es sind Rückspiegelungen Reschkes aus der Handlungszukunft auf die Handlungsgegenwart. Die Quellenhandlung ist für den diskursführenden Erzähler mit dem Tod des Protagonistenpaares abgeschlossen. Sie kann aber nicht abgeschlossen sein, wenn die erzählte Zeit für den Erzähler Zukunft ist (er beginnt 1991 mit seiner Niederschrift, im Anschluss an seine Recherchen zum Tod des Paares. Auf der realen Diskursebene N4 ist es das Grass'sche Spiel mit der Zeit, seine "Vergegenkunft" als eine der Methoden, in denen in Dichtung und Literatur Erinnerung bewahrt wird: "auf je eigene Weise: im historischen Erzählen zurückgewandt und dennoch mit dem Blick in die Zukunft die Gegenwart in der Vergangenheit spiegelnd"¹³³).

Auf der innerfiktionalen Ebene N4 bedeutet ein solches Erzählen, gegen das Wirklichkeitsmodell zu verstoßen, das der Erzähler als Normalmensch darstellt. Wenn er sich modellgerecht verhielte, würde er als im realen Zeitsystem erzählend die Zeitparadoxie als die Reschkes darstellen und ihre Bedeutung für seine Erzählung erklären. Der Erzähler macht diese klare Unterscheidung nicht und vermittelt dem Leser den Eindruck, als sei der letzte Fall gegeben, d.h. Handlungswelt und Reschke befänden sich tatsächlich in einer Zeit, die ungefähr zehn Jahre nach Beginn des von Reschke dokumentierten Geschehens liegt. Diese Suggestion wird aber durch die Untermischung realer Daten und Ereignisse – zum Beispiel war der Papst im Sommer 1991 (tatsächlich) in Polen, kurz bevor das Protagonistenpaar, das im Mai des gleichen Jahres geheiratet hatte, seine Italienreise antrat – immer wieder gestört. Verhaftet bleibt der Erzähler dem Wirklichkeitsmodell, das er darstellt, wenn er, wie

¹³³ Walter Pape, *Das Leben hält sich oft eng an die Literatur*. In: Christine Brückner: *Leben und Werk*, S.7.

im folgenden Beispiel, die von Reschke innerhalb dessen Rede erwähnte "schon früh ausgeprägte Gabe, Kommendes rückgespiegelt zu sehen", unkommentiert lässt und seine Erzählung auf N1 in realer Zeit fortsetzt. Das folgende Zitat zeigt die vom Erzählerbericht eingebettete Rede Reschkes:

Im nur mäßig besuchten Fachwerkhäuschen war Platz an der Theke. Alexander Reschke notierte später die "aufdringliche, wenn auch unscharfe Gewißheit, daß dieser Tag ohnegleichen noch nicht vorbei sein konnte. Er hatte etwas im Programm, das angenehm oder verstörend nach szenischem Auftritt verlangte. Jedenfalls spürte ich ängstliche Neugierde. Mein Vorwissen, besser, meine schon früh ausgeprägte Gabe, Kommendes rückgespiegelt zu sehen, war auf Irritation gefaßt."

Dennoch schätzte er seine Kneipenbekanntschaft anfangs als "nur kurios" ein. Über drei Barhocker hinweg sprach ihn von links her ein im Stil südostasiatischer Diplomaten gekleideter Herr an, dessen wunderbar gurgelndes Englisch auf einen studierten Pakistani oder Inder schließen ließ. (UR 39).

Der Rezipient erfasst Reschkes Gabe der Rückspiegelung aus der Zukunft als hellseherische Fähigkeit, auf die ihn der Erzähler schon an früher Stelle seines Diskurses (14) hingewiesen hat. Er wird vom realen Zeitsystem nicht abgelenkt. Nur durch die unübliche Verwebung im Erzählerdiskurs, N1 mit N2, entstehen die Verstöße gegen das doppelte Wirklichkeitsmodell, denn der Erzähler verwischt dem Leser das reale Zeitsystem. Man kann es sich anhand der obigen vier Zitate im ersten Absatz dieses Kapitels, die jeweils mit der Quellenhandhabung beginnen, verdeutlichen, wenn man sie einem realen Chronisten zuschreiben würde. Er würde Realität und Paradoxie deutlich voneinander trennen, indem er sich als Vertreter des realen Zeitsystems zeigte und die Zeitparadoxie als solche kommentierte, sich so verhielte, wie ich es oben für den Erzähler in *Unkenrufe* einklagte, wollte er nicht gegen sein Wirklichkeitsmodell verstoßen.

Ohne die deutliche Kennzeichnung und Kommentierung von paradoxen Zuständen könnte der reale Chronist sein Werk dem Leser nicht als Chronik vermitteln, die sich ja definiert als Aufarbeitung dokumentierter, d.h. wahrer Begebenheiten. Verstöße, wie wir sie beim Erzähler in *Unkenrufe* bezüglich der Zeitparadoxie verzeichnen, sind seinerseits keine Verstöße. Sie sind es nur, wenn die Maßstäbe der Wirklichkeit für das fiktionale Erzählen angelegt werden, wie es hier der Fall ist. Die Zeitparadoxie verstößt nicht durch ihr Vorhandensein, sondern durch die Methode, mit der sie für den Erzählerdiskurs übernommen ist, gegen das Wirklichkeitsmodell. Dies umfasst mit dem Erzähler auch dessen Diskurs. Rezeptionsseitig ist jedoch ein Gewinn durch das unrealistische Erzählen der Zeitparadoxie durch den Erzähler zu verzeichnen. Weil er sich nicht einmischt, geht von der unheilschwangeren Atmosphäre nichts verloren, die in Reschkes symbolbeladener Rückspiegelung aus der Zukunft liegt.

III.c Die Wirklichkeitsillusion der Quellenhandhabung

Das in den Quellen enthaltene Geschehen ist historisches Geschehen, von Reschke dokumentiert und als Quellenmaterial gesammelt. Mit der Quellenangabe bekommt die erzählerische Rekonstruktion des Geschehens den Stempel des Verbürgten. Die zahlreichen Verweise auf Quellen haben die Funktion, dem Leser immer wieder in Erinnerung zu bringen, dass das Erzählte nicht vom

Erzähler erfunden, sondern von ihm vermittelt wird: und dies auf eine sorgfältige und wahrhaftige Art. Das Erzählen bekommt eine Transparenz und der Erzähler die Legitimation zum Erzählen. Beide Gründe für die vielen Quellenangaben, Verweis auf den Erzähler als Vermittlungsinstanz der Inhalte und die Suggestion, durch eine vorherige Quellenrecherche das dokumentierte Geschehen zu kennen und es beim Erzählen unter Heranziehung detaillierter Quellen chronologisch genau zu rekonstruieren, ist ein Beglaubigungsverfahren des Erzählers. Seine Rekonstruktion schließt die beim Erzählen gebräuchlichen temporalen Umstellungen der Chronologie mit ein.

Diese Legitimation zum Erzählen ist nicht auf die Inhaltswiedergabe der Quellen begrenzt. Der Erzähler muss die vielen unterschiedlichen Quellen erst zu einer Erzählung ordnen. Dazu benötigt er erzählerische Bindeglieder und auch Phantasie, um die anlagebedingt auftretenden Lücken schließen zu können. Er steht dabei in der Pflicht, diese Füllstellen als von ihm in der Erzählzeit produzierte von den Inhalten der Quellen abzusetzen. Er wird dieser Pflicht gerecht, wenn er sich an Gewohnheiten Reschkes erinnert, die ihm das Quellenmaterial vermittelten, und sie an anderer Stelle wieder einbringt:

Ich sehe ihn ein Etui öffnen, das Gestell fassen, die Bügel entfalten, die Brille behauchen, abreiben, aufsetzen, wieder abnehmen, falten, einlegen und das gediegen altmodische Etui schließen. (UR 30).

Mit solchen Phantasieerzählungen setzt sich der Erzähler in eine ähnliche Beziehung zur Handlungswelt wie ein homodiegetischer Erzähler. Wie dieser bringt er sich in die Erzählung mit ein: nur eben nicht mit Körper, sondern mit Geist. Es gibt hier die Entsprechung des "Ich mit Geist", wie ich es bezüglich der Erzählmotivation schon dargestellt habe (vgl. o. S. 76f). Das gilt auch für das Erzählen von Negationen. In solchen Fällen stellt er fest, was nicht da ist, aber da sein könnte. Auch hierzu bemüht er seine Phantasie wie im folgenden Beispiel, in dem die beiden Negationen und die explizite Gegenwartsrede als Einleitung des hypothetischen Erzählens unterstrichen ist:

Reschke als Autofahrer. Kein Foto zeigt ihn am Steuer. Sooft mir das Paar fotografiert vorliegt, nie haben sie sich vor eine Motorhaube gestellt, kein Mercedesstern ist mit ihnen ins Bild geraten. Sein Tagebuch verweigert Auskunft. Immer heißt es nur: "Wir nahmen den Wagen.." oder: "Als wir den Wagen auf dem bewachten Parkplatz abgestellt hatten..."

Also kann ich nur rätseln oder aufs Geratewohl tippen. Fuhr er eine dieser westlich der Elbe exotisch wirkenden Skoda-Limousinen? Da sich Reschke Extravaganzen, etwa einen Sammetkragen zum auf Taille geschnittenen Herbstmantel, leistete, hätte nostalgisch ein Peugeot 404, ledergepolstert, doch mit aufwendig eingebautem Katalysator zu ihm passen können. Denn wenn Reschke tankte, tankte er bleifrei. Auf keinen Fall sehe ich ihn mit einem Porsche vor dem Hevelius vorfahren.

Es bleibt bei seiner Umschreibung: "Am besten, wir nehmen den Wagen.." (53f).

Der Textauszug, zusammen mit dem, der die Etuiszene beinhaltet, lässt schon durchblicken, in welchem Umfang der Erzähler das hypothetische Erzählen zur Charakterisierung Reschkes einsetzt.

Von dem Lückenfüllen als eigener Beigabe, dem thematisierten Lückenlassen und anderen Besprechungen der DPF-Geschichte abgesehen, erzählt der Erzähler seine Reschke-Quellen wie Tagebuch und Kladder, Briefe, Vereinsprotokolle, Notizen, Quittungen, Fotos, Tonbandaufnahmen u.a.. Er hat einen Blick von außen auf das in den Quellen dokumentierte Geschehen und die agierenden Figuren.

Innensichten des Quellenerstellers eröffnen sich ihm nur dann, wenn der Quellenersteller Reschke etwas über sich selbst schreibt, durch die eigene Feder in sich hineinblicken lässt. Reschke kann ebenfalls nicht in andere Personen hineinsehen und ist für seine Dokumentation darauf angewiesen, dass die anderen etwas von sich preisgeben, will er von ihnen erzählen, was nicht sichtbar ist. Wie gut diese erlangten Kenntnisse auch sein mögen, sie ergänzen die Außensicht, lösen sie nicht durch eine Innensicht ab. Die ist allen Figuren in *Unkenrufe* versagt, da sie Bestandteil des Wirklichkeitsmodells sind.

Unter den auf Personen bezogenen Begriffen Innen- und Außensicht bleibt das Wirklichkeitsmodell ebenso unangetastet wie unter den Begriffen Innen- und Außenperspektive der Typenkreistheorie Franz K. Stanzels. Bei Stanzel ist die An- bzw. Abwesenheit eines Erzählers in der erzählten Welt gemeint, wenn von Innen- bzw. Außenperspektive des Erzählers die Rede ist (vgl. o. S. 26). Reschke erzählt innenperspektivisch, weil er in der Quellenhandlung als erlebendes Ich existiert, der erste Erzähler erzählt außenperspektivisch, weil er in der Quellenhandlung nicht als erlebendes Ich existiert. Der Begleitbrief zum Archivpaket, in dem Reschke auf die gemeinsame Schulzeit mit dem Erzähler anspricht, erzählt die Schulzeit als Vorzeithandlung¹³⁴ weiter. Diese Vorzeithandlung hatte der Erzähler auf der Vorseite (vgl. UR 13) eröffnet.

Was beide Erzähler, den ersten und den zweiten, außerdem unterscheidet, ist die Nachweispflicht für das von ihnen Erzählte. Reschke kann sie vernachlässigen, da man ihm abnimmt, was er erzählt: er hat das meiste ja selbst erlebt (Zeugenschaft: "Für den modernen Menschen ist die authentischste Quelle für eine Begebenheit unleugbar das Zeugnis derjenigen, die bei ihr zugegen waren"¹³⁵). Seine Quellen sprechen für sich. Der Archiverzähler hingegen hat eine Nachweispflicht. In der übertreibt der Erzähler in *Unkenrufe* allerdings, indem er keine Seite ausläßt, um seine Quellen zu thematisieren. Schon im dritten Absatz seiner Erzählung wird die erste genannt: "Sein Tagebuch bestätigt Allerseelen und gibt die Schuhgröße preis" (7). Die ständige Nennung der Quellen fungiert auch als Rezeptionslenkung. Dort, wo der Erzähler mal die Quelle nicht nennt, betrachtet der Rezipient die Ausführungen wie selbstverständlich als den Quellen entnommen, nur seien sie diesmal eben nicht explizit genannt. Sie müssen auch nicht immer explizit und in ihrer Form genannt werden. Der Herausgebererzähler eines Quellenkonvoluts hat als Erzählform mehr Möglichkeiten als der Herausgeber von homogenem Material,

so reichen auch die Möglichkeiten im Roman von der bloßen Wiedergabe von Archivteilen über vielfältige Zwischenformen bis zur Angabe, einer Darstellung lägen Dokumente zugrunde, ohne daß diese im Roman selbst erscheinen".¹³⁶

Der Archiverzähler wählt das Imperfekt als Erzähltempus. Das Imperfekt macht "in einem historischen Bericht weit mehr das vollzogene Handeln, die Fakta, kenntlich"¹³⁷ als das Präsens. Das Archivmaterial des Erzählers in *Unkenrufe* ist gegenwärtig, während das Geschehen, das in ihnen dokumen-

¹³⁴ Vorzeithandlung nach der Definition von Eberhard Lämmert, vgl. *Bauformen des Erzählens*, S. 101f (2. Rückwendung und Vorzeithandlung); vgl. auch meine Arbeit u. Kapitel IV.b.e.

¹³⁵ "Käte Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, S. 85.

¹³⁶ Volker Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens*, S. 76.

¹³⁷ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, S. 87.

tiert wird, vergangen ist. Beide Objekte sind innerhalb der Fiktion Wirklichkeit, sie unterscheiden sich nur in ihren Zeitstellen voneinander. Der Erzähler hat sein Material gesichtet, überschaut die fiktive Welt der Charaktere, die für ihn eine reale Welt der Personen ist. Das Aussteigen aus der Handlung ist nicht zwingend erforderlich, um sich als Erzähler hörbar zu machen, denn es geht auch durch die impliziten Wertungen oder durch die Setzung einer funktionellen Deixis. Mit dieser Erzählweise beginnt der Erzähler ja seinen narrativen Diskurs: „Der Zufall stellte den Witwer neben die Witwe. Oder spielte kein Zufall mit, weil ihre Geschichte auf Allerseelen begann?“ (7). Anschließend beschränkt er sich auf das, was er der Quelle entnimmt: „Jedenfalls war die Witwe schon zur Stelle, als der Witwer anstieß, stolperte, doch nicht zu Fall kam“ (ebd.) Er korrigiert einen allerersten Moment seiner Handlung mit der Intention, nicht Zufall, sondern Vorausbestimmung (Allerseelen als böses Omen) führte die beiden Menschen zueinander. Um diese Intention überhaupt einbringen zu können, muss er dem Reschke-Archiv die Geschichte in ihrem Sinnzusammenhang entnommen haben.

Alle obigen Zitate tragen das Merkmal eines Erzählers, der im narrativen Diskurs mit seiner Subjektivität und seinem Wissen anwesend ist. Der Erzähler konstituiert sich als Bewertungszentrum eines Geschehens und als Urheber der eigenen Erzählung, die auf diesem Geschehen basiert. Seine Erzählung ist innerfiktional ein Raum/Zeitausschnitt der Wirklichkeit, die nur außerfiktional als Raum/Zeitausschnitt eines Wirklichkeitsmodells erfasst wird. Überdies gilt, was Käte Friedländer dem empirischen Autor bezüglich der Konzeption eines Erzählers im Wirklichkeitsmodell abfordert, es „muß der ganzen Anlage nach das Streben sichtbar sein, der Wirklichkeit gerecht zu werden, d. h. wirklich Geschehenes zu reproduzieren“.¹³⁸

Eine Spielart des narrativen Diskurses, von der der Erzähler in *Unkenrufe* regen Gebrauch macht, ist die Vermittlung eigener Ratlosigkeit als Variante des hypothetischen Erzählens. Ein solches Verhalten zeigt er, als die DPGF einen Planungschef einstellt: „Hat Reschke ihn berufen? [...] Ich weiß es nicht, ich bin nicht Reschke“ (UR 195). Den kleinen impliziten Vorwurf, Reschke habe wohl mehr gewusst als in seinem Material festgehalten, entkräftet er anschließend und ändert ihn ab in die Vermutung, Reschke könnte selbst nicht informiert gewesen sein: „Sicher ist, daß unser Paar von den neuen Aufgaben überfordert wurde“ (ebd.). Hier zeigen sich bescheidene Züge eines Plauderers. Anstatt einen Punkt, über den er nichts weiß, einfach auszulassen, thematisiert er dieses Nichtwissen und grenzt es ab von seinem Wissen über die erzählte Welt. So oder so passte seine Erzählweise zum Wirklichkeitsmodell des Archiverzählers.

Der Erzähler vermittelt seinem Rezipienten mit der Thematisierung der Lücken, dass er sein Material aufmerksam studiert hat. Er sagt es niemals direkt, sondern kleidet es erzähltechnisch ein. Im folgenden Fall wird Reschkes Material generell als lückenhaft bezeichnet: „Der Papierwust, den mir mein ehemaliger Banknachbar hinterlassen hat, zeichnet sich durch Lücken aus“ (UR 195). Anschließend greift er als Beleg für seine Behauptung eine der Lücken heraus: „Zum Beispiel wird nicht deutlich, ab wann ein festangestellter Planungschef in einer Düsseldorfer Büroetage für die

¹³⁸ Käte Friedländer, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, S. 81. Käte Friedländer in einer vorherigen Stelle des gleichen Werkes: "Dabei möchte ich auch hier von vorne herein darauf hinweisen, daß es sich ausschließlich um den ästhetischen Schein der Wirklichkeit oder Dichtung handelt, also darum, wie weit der Dichter durch die Form seiner Darstellung die Illusion eines wirklichen oder erfundenen Vorganges erzeugt, nicht aber darum, ob wir von einem gegebenen Stoffe etwas über die tatsächliche Zugehörigkeit zu einem der beiden Gebiete wissen. ebd., S. 78.

Friedhofsgesellschaft tätig geworden ist“ (ebd.). Die Lücke wird mit einer Hypothese angefüllt, die sich durch das dokumentierte Geschehen, das die Lücke umschließt, als realistisch darstellt:

Spätestens ab Beginn der Umbettungen war ein Planungschef vonnöten. Und da das Paar gegen diese Aktion gesprochen hatte, wird wohl die Aufsicht, vertreten durch den Unternehmer Vielbrand, tätig geworden sein“ (UR 195).

Anschließend wird die faktisch belegte Erzählung fortgesetzt: „Ich weiß nur soviel: Jener junge Mann ...“ (ebd.). Hier wird die Thematisierung der Lücke abgelöst durch die Thematisierung der Wissensbegrenzung. Es zeigt sich die Erzählerrede vorzüglich in ihrer testimonialen Funktion bezüglich des Wirklichkeitsmodells des Erzählers: Er weiß nur soviel sicher über ein Geschehen in seiner Abwesenheit, wie es ihm eine Quelle übermittelt.

Dem Erzähler ist es ein Anliegen, sich als Berichterstatter zu vermitteln, der einen Bericht verfasst: "Sie hier wörtlich zu zitieren, verlangt der Bericht, den mir Reschke aufgehalst hat" (UR 34). Dabei hat er den Hang zum Schriftsteller und vermittelt diese Information, indem er Reschke erzählt oder ihn zitiert: "Er hätte wissen müssen, wie leicht ich ins Erzählen gerate" (UR 13); "Lass dich bitte nicht von einigen romanhaft verlaufenden Ereignissen hinreißen; ich weiß, du erzählst lieber..." (UR 244). Solche Techniken sind gleichzeitig Mittel des Erzählers, seine Konturen auszubauen oder sie nachträglich zu unterstreichen, wenn sie an so später Stelle thematisiert sind wie im letzten Zitat. Zur eigenen Konturierung gehören auch Reden, in denen er sich dagegen auflehnt, wie Reschke ihn anredet: "Er duzte mich, als wäre ihm die Schulzeit unvergänglich geblieben" (UR 14). Mit der Konturenzeichnung wird er rezeptionsseitig als Person fassbar, die sich bezüglich der Quellenvermittlung und der eingefügten Erinnerungserzählung in der Verantwortung sieht, und dass er bezüglich seines Protagonisten Reschke wisse, von wem er rede.

Mit der Vielzahl der Quellenhandhabung gibt es auch eine methodische Vielfalt, die Quelle zu erzählen bzw. hypothetisch zu ergänzen. Dabei ist noch zu unterteilen in eine direkte Quellenthematisierung, bei der in den folgenden Beispielen die Quelle genannt wird (1) und (2), und in eine indirekte Thematisierung, bei der nur etwas gezeigt oder beschrieben wird (3). Von diesen Quellenhandhabungen wird auf ganz unterschiedliche Art auf das Erzählen der Inhalte (N1) übergegangen:

(1)
Den Fotos nach, die Reschke geschossen und auf den Rückseiten datiert hat, hätten die polnischen Sargträger auch deutsche sein können. Mittlerweile waren, außer den Totengräbern, zwei Friedhofsgärtner fest angestellt. (122).

(2)
Eine Videokassette von immerhin halbstündiger Laufzeit gehört zum mir gelieferten Material. Nach mehrmaligem Abspielen der Kassette, die allerdings ohne Tonspur läuft, könnte ich sagen: Ich bin dabei gewesen.
Am Sommeranfang fanden die Einsegnungen und danach zwei Beerdigungen in der rechten hinteren Ecke des weitläufigen Geländes statt, dort, wo die Allee zum Hauptgebäude der Technischen Hochschule dem Versöhnungsfriedhof die Grenze zieht. (UR 112)

(3)
Erst nachdem er umständlich den Friedhof am Hagelsberg beschrieben hat, kommt er zur Sache, wird ihm die von der Witwe vorgeschlagene "Polnisch-Deutsch-Litauische Friedhofsgesellschaft" wichtig. Er nennt sie "unsere, kaum gezeugt, schon geborene Idee". (UR 45)

Der Erzähler in *Unkenrufe* verhält sich korrekt, wenn er dem Rezipienten transparent macht, was er aus eigenen Überlegungen dazu tut, um dem Rezipienten ein deutlicheres Bild der geschilderten Szene zu bieten. Bei Fotos, die er zahlreich in seinem Archivmaterial vorfindet, dienen seine Ergänzungen in besonderer Art dem Rezipienten, denn der Erzähler kennt die Danziger Schauplätze von früher und kann für die Fotos durch räumliche Angaben eine überzeugende (eine Art von Zeugenschaft) szenische Erweiterung schaffen wie im folgenden Zitat:

Da die Fotos nicht, wie sonst üblich, mit Ortsangaben beschriftet sind, kann ich nur mutmaßen. Sicher ist, daß sie die Fähre von Schiewenhorst nach Nickelswalde über die mündende Weichsel genommen haben; ein Schnappschuß zeigt die Piątkowska in hellblauer Bluse an der Reling der Autofähre. Also werden sie auf der Chaussee neben den Kleinbahngleisen in Richtung Stutthof, Frische Nehrung unterwegs gewesen sein. Im Laubtunnel der Chausseebäume an Strandwäldern entlang. (UR 133).

Eine andere Art, Fotos zu kommentieren, ist es, wenn er das vom Fotografen Reschke arrangierte Motiv auf dem Foto detailliert beschreibt und sich vorstellt, worüber die anwesenden Personen in dieser Szene geredet haben. Durch den Kontext ist ihm und dem Rezipienten bekannt, dass neben Reschke Alexandra Piątkowska und die Marktfrau im nahen Umkreis des Fotos anwesend sind. Durch die vor der Erzählgegenwart geleistete Quellen-Recherche hat er eine Kenntnis über Verhalten und Sprache von Reschke und Alexandra und kann aus eigener Vorstellungskraft und für den Rezipienten nachvollziehbar hinzufügen, was sie gesagt haben könnten. Die Kombination von Tatsache – was er liest oder sieht – und Ergänzung aus Vorstellungskraft ist eine typische Erzählweise des Erzählers in *Unkenrufe*:

Vorm Kauf fotografierte er die Pilze und nannte die Firmenmarke seiner Kamera japanisch. Weil er den Schnappschuß schräg steil nach oben machte und dabei die Schuhkappen der hockenden Marktfrau ins Bild kamen, zeugt dieses Foto von der erstaunlichen Größe der Steinpilze. Die beiden jüngeren sind im bauchigen Stiel breiter als die hoch gewölbten Hüte; den fleischigen, in sich gewundenen Leib der älteren beschatten breitrandige, wulstig mal nach innen, mal nach außen gerollte Krempe. Wie sie liegend zu viert ihre hohen und weiten Hüte gegeneinander kehren und dabei vom Fotografen so gelegt sind, daß es kaum zu Überschneidungen kommt, bilden sie ein Stilleben. Und wahrscheinlich hat der Witwer einen entsprechenden Kommentar gegeben; oder war sie es, die "Schön wie Stilleben" gesagt hat? Jedenfalls fand die Witwe in ihrer Umhängetasche ein Einkaufsnetz für die in Zeitungspapier eingeschlagenen Pilze, zu denen die Marktfrau ein Bund Petersilie legte, als Zugabe. (11f).

Für den Erzähler gibt es einen Unterschied zwischen der Vermittlung von schriftlichen Quellen und Bildmaterial. Bei schriftlichen Quellen hat er die Umsetzung der Schrift in die Schrift zu leisten, und bei der Zitatechnik hat er die Schrift nur als die eines anderen zu kennzeichnen. Hingegen muss das Bild in die Schrift umgesetzt werden, und dies erfordert eine geistige Mehrarbeit. Ob es für den Erzähler schwieriger oder interessanter ist, schriftliche oder bildliche Quellen zu vermitteln, wird von ihm nicht mitgeteilt. Aber mitunter zeigt sich dessen Lust, Bildmaterial zu erzählen. Er vermittelt sein Interesse an Details wie wir es bei dem Pilzfoto registrieren können.¹³⁹

¹³⁹ Auf der Autor-Ebene zeigt sich die Vorliebe Günter Grass' für Pilze und Pilzfotos. Die Fotografin Maria Rama hat oft für Grass das Fotografieren übernommen. Dazu Grass selbst: "Sie hat natürlich für mich schon Fotos gemacht, nicht, mit einer Box. Ich hab' ihr, was die Kinder ja auch erwähnen (in der *Box*, Anm. der Verfasserin), halbe Kohlköpfe, Pilzarrangements, alle möglichen Landschaftsgeschichten, die ich auch später reingezeichnet habe, hat sie für mich gemacht, ja." Günter Grass in der *ARD-Radionacht der Bücher*: Anlässlich der Frankfurter Buchmesse 2008. Gesendet am 17.10.2008 aus dem Sendesaal des HR. – Auf Grass' Leidenschaft für Pilze verweist auch sein Kurzgedicht "Eigentlich": "Eigentlich / wollten wir in die Pilze gehen. / Dann aber fanden wir uns / reichlich nahbei / und dicht bei dicht." *Letzte Tänze*, S. 67.

IV. Die erzählte Welt als Story und Plot

IV.a Die Story als Handlungsabfolge

Für seine Story *Unkenrufe* überlegt sich Günter Grass ein Thema, entwirft erste Figuren und Szenen. Solche Denk-Vorarbeiten sind zahlreich dokumentiert in seinem *Tagebuch 1990*, sodass sich allein an ihm schon ein lockeres Handlungsgerüst für *Unkenrufe* ablesen lässt. Dies ist aber auch an einzelnen Einträgen sichtbar, zum Beispiel am Eintrag vom 25.01.1990:

In 'Unkenrufe' könnte, nachdem die Friedhöfe etabliert, das Altersheim, das Hotel, das Entbindungsheim, die Kirche (Auch für Eheschließungen) gebaut sind und an den kaschubischen Seen erste Ferienhäuser mit Baugenehmigungen für Westdeutsche bezogen wurden und also immer mehr Deutsche nach Gdańsk kommen, der Antrag auf neue zweisprachige Straßenschilder laufen.¹⁴⁰

Das Endprodukt der mentalen Vorarbeit, des schriftlichen Festhaltens und inspirierenden Skizzierens ist rezeptionsseitig aus dem Diskurs des fiktiven Erzählers in *Unkenrufe* herauszufiltern und stellt sich wie folgt dar:

Auf dem Markt in Gdańsk treffen sich am Tage Allerseelen des Jahres 1989 der deutsche Kunsthistoriker Prof. Dr. Alexander Reschke, der in Danzig aufwuchs, und die polnische Restauratorin Alexandra Piątkowska, die als Vergolderin arbeitet und aus Vilnius stammt. Beide sind verwitwet und beginnen ein Verhältnis miteinander. In der Wohnung Alexandras entsteht die Idee, ein Friedhofsprojekt in Gdańsk zu starten, das Vertriebenen und Umsiedlern ermöglicht, ihre letzte Ruhestätte in Heimerde zu finden. Es soll ein Projekt der Völkerverständigung werden, dessen Aufsichtsrat sich paritätisch aus Polen und Deutschen zusammensetzen soll. Während das Projekt Deutsch-Polnische Friedhofsgesellschaft (DPFG) in Gdańsk für Polen dank der guten organisatorischen Arbeit Reschkes anläuft und sich entwickelt, scheitern die Versuche Alexandras, in Vilnius ein entsprechendes Projekt für Polen zu starten, die aus Litauen vertrieben wurden und sich in Heimerde begraben lassen möchten.

Bald findet die Gründungsversammlung statt. Dem Aufsichtsrat gehören drei Deutsche als Gesellschafter und vier Polen an, von denen eine deutschstämmig ist, Erna Brakup. Durch Erna soll die Parität im Gremium hergestellt werden. Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska werden zu Geschäftsführern gewählt.

In Deutschland gibt es viele Heimatvertriebene, die für eine Beerdigung auf Heimatboden ins Projekt einzahlen, bald finden die ersten Beerdigungen statt. Das Geschäft floriert und Reschke initiiert die finanzielle Beteiligung der DPFG an der Rikscha-Produktion des Bengalen Chatterjee in Gdańsk. Zu den DPFG-eigenen Projekten kommt eine Freizeitanlage für Familienangehörige der Senioren, die in Gdańsk zu Besuch sind. Der Aufsichtsrat stellt einen Planungschef ein, Reschke tritt als Geschäftsführer zurück. Die DPFG startet ein weiteres Projekt, die Umbettungsaktionen. Bereits in Deutschland Beerdigte sollen exhumiert und auf den Friedhöfen (es gibt inzwischen neben Gdańsk noch weitere in anderen polnischen Städten) in Polen ihre endgültige Grabstätte finden. Das Gründungspaar

¹⁴⁰ Günter Grass, *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland.. Tagebuch 1990*, S. 26.

der DPFG und Erna Brakup legen ihre Ämter nieder. Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska sind noch kurze Zeit Ehrenvorsitzende, bevor sich von der DPFG ganz zurückziehen. Erna Brakup stirbt kurz darauf.

Parallel zum Geschehen um die DPFG wird das Privatleben Alexandra Piątkowskas und Alexander Reschkes gezeigt. Sie kochen zusammen in Alexandras Wohnung, lieben sich in Reschkes Hotelzimmer, besuchen ihre Kinder in Deutschland und Erna Brakup in deren Kate in Gdańsk. Sie fahren in die Umgebung von Gdańsk, wo Reschke seinem Hobby nachgeht, der Tonbandaufnahme von Unkenrufen. Nach dem Austritt aus der DPFG vermählen sie sich und reisen ab nach Italien.

Reschke hat dies alles in einzelnen Materialien festgehalten und sendet von Italien aus sein Quellenpaket an den Erzähler. In einem Begleitbrief erinnert er an die gemeinsame Schulzeit mit dem Erzähler und schlägt ihm vor, aus den Quellen eine Chronik zu erstellen. Außerdem verspricht er dem Erzähler eine Rückmeldung von der Reise.

Es kommt keine Rückmeldung. Die kleine Nachhandlung besteht aus der Recherche des Erzählers nach dem Verbleib des Protagonistenpaares. Er recherchiert in Deutschland an der Ruhr-Universität in Bochum, an der Reschke gelehrt hat und erfährt dort, auf der Grundlage des Realzeitsystems und nach der Handlungslogik, vom Tod des Protagonistenpaares. Er besucht in Italien die Orte ihres Unglücks und ihrer Grabstätte.

Die Vorzeithandlung besteht aus vereinzelt Szenen der früheren, gemeinsamen Schulzeit zwischen dem Erzähler und seinem Protagonisten Reschke.

Es zeigt sich deutlich das Merkmal der Story: die Handlungsabfolge ohne Kausalzusammenhang. Man fragt nach lediglich "and then?" und nicht "why?" Die folgende Auffassung Forsters bestätigt und ergänzt Eberhard Lämmert im Anschluss:

That is the fundamental difference between these two aspects of the novel. A plot cannot be told to a gaping audience of cave men or to a tyrannical sultan or to their modern descendant, the movie-public. They can only be kept awake by 'and then — and then —' they can only supply curiosity. But a plot demands intelligence and memory also.¹⁴¹

Denn schon die einfache Geschichte ist nicht bloß eine Aufzählung, eine Kompilation irgendwelcher Ereignisse im Nacheinander. Der *Stoff* muß bereits einen irgendwie gearteten Ereignis- und Lebenszusammenhang enthalten, um Grundlage einer Erzählung werden zu können.¹⁴²

Bei den drei Einzelstorys ist schon eine stoffliche Verbindung zueinander festzustellen, aus der sich die (Gesamt)Story der erzählten Welt ergibt. Sie ist wie folgt zusammenzufassen: Der Quellenersteller Reschke erinnert in seinem Begleitbrief an die gemeinsame Schulzeit mit dem Erzähler. Der Erzähler greift es auf und schiebt die Schul- und Flakhelferzeit der beiden als Vorzeithandlung zwischen die Momente der Haupthandlung. Da auf diese Weise Reschke tragende Figur beider Handlungen ist – bei der Vorzeithandlung neben dem Erzähler, bei der Haupthandlung neben Alexandra Piątkowska – gibt es einen Figurenzusammenhang. Da der Erzähler als im Reschke-Brief erwähnt eine metadiegetische Figur der Vorzeithandlung ist, gibt es allein schon aus diesem Grund den Figurenzusammenhang auch auf seine Person bezogen. Er tritt an diesem finiten Moment der Haupthandlung

¹⁴¹ E.M. Forster, *Aspects of the novel*, S. 83.

¹⁴² Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 25.

auf, in dem Brief, den Reschke aus einem römischen Hotel an ihn abschickt, und in dem er analeptisch auf die gemeinsame Schulzeit mit dem Erzähler setzt. Über diesen Umweg ergibt sich auch der stoffliche Zusammenhang zwischen Haupt- und Nachhandlung. Reschke kontaktiert den Erzähler von Rom aus, "and then" wartet der Erzähler auf die angekündigte Rückmeldung von der Reise. Sie kommt nicht "and then" macht er sich auf zur Recherche nach Reschke und seiner Frau (Nachhandlung).

IV.a.a Die Schauplätze

Die Handlung erstreckt sich zeitlich von November 1989 bis Juli 1991, geht man vom realen Zeitsystem aus. Das räumliche System umfasst Deutschland mit den Schauplätzen Bochum, Hamburg, Lübeck und Düsseldorf; Polen mit dem Schauplatz Gdańsk und als kleinem Nebenschauplatz Litauen mit Vilnius (Versuch Alexandra Piątkowskas, auch dort eine Friedhofsgesellschaft zu gründen). Wenige in metadiegetischer Rede erzählte Schauplätze ergänzen das Raum-System. Es zeigt sich, dass es ein Raum-Zeit-System ist, denn beide Komponenten sind untrennbar miteinander verbunden. Der folgende Zeit-Auszug der Haupthandlung, vom Beginn an Allerseelen bis Weihnachten 1990, zeigt hauptsächlich die Reisetätigkeit des Protagonistenpaares als Begründer und Geschäftsführer der DPFG. Die Schauplätze sind unterstrichen, der Hauptschauplatz zusätzlich in Fettdruck:

- Nov. 1989: - Reschke reist von seinem Wohnort Bochum nach Polen in seine Geburtsstadt **Gdańsk**, Am Tag Allerseelen trifft er Alexandra Piątkowska
- Reschke reist drei Tage später von **Gdańsk** zurück nach Bochum
- durch den Briefwechsel zwischen Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska kommen abwechselnd die Schauplätze **Gdańsk** und Bochum ins Blickfeld des Rezipienten
- März 1990: - Alexandra reist nach Deutschland, besucht ihren Sohn Withold, der in Hamburg studiert und trifft sich dort mit Alexander Reschke
- das Paar reist gemeinsam nach Lübeck, sie treffen dort Leute aus Wismar und Schwerin und beschäftigen sich mit der Stadtgeschichte Lübecks
- das Paar reist am nächsten Tag von Lübeck zurück nach Hamburg, verbringt dort die Nacht gemeinsam
- das Paar reist am nächsten Tag von Hamburg nach Bochum
- das Paar reist von Bochum nach Düsseldorf, wo in Anwesenheit eines Ministerialbeamten aus Bonn der Vorvertrag für die Friedhofsgesellschaft aufgesetzt wird
- Alexandra kauft in Essen ein
- Alexandra reist nach **Gdańsk** zurück
- wieder Briefwechsel zwischen dem Paar, in dem wieder die Städte Bochum und **Gdańsk** thematisiert werden
- Mai 1990 - Reschke reist von Bochum nach **Gdańsk** zu Alexandra und zwecks Gründung der DPFG
- andere Mitbegründer aus Deutschland reisen nach **Gdańsk**
- Abreise der Deutschen aus **Gdańsk** nach Deutschland
- Alexander und Alexandra machen Ausflüge in die Umgebung von Gdańsk (Kaschubei, Werder, Neuteich, Tiegenhof)

Sommer

- 1990
- Der deutsche Bundespräsident kommt nach **Gdańsk**
 - Reschke reist von **Gdańsk** nach Bochum, wo er sich für das laufende und das nächste Semester beurlauben lässt
 - Reschke reist von Bochum nach **Gdańsk**, wo der Versöhnungsfriedhof eingeweiht wird
 - zu beerdigende Tote kommen aus Böblingen und Peine

Dez. 1990 - Withold reist Weihnachten von Hamburg nach **Gdańsk** zu seiner Mutter.

In dem obigen Abschnitt kristallisiert sich für die Haupthandlung der Hauptschauplatz Gdańsk heraus. Für die Vorzeithandlung ist er ebenfalls, einschließlich seiner Umgebung (Achtkommaacht-Großbatterie Brösen-Glettkau, kaschubische Äcker) Hauptschauplatz. In der kleinen Nachhandlung ist Gdańsk nicht thematisiert. Es gibt die Schauplätze Ruhr-Universität Bochum und zwei nicht näher bezeichnete italienische Schauplätze in der Nähe Neapels, und zwar eine Polizeistation, in der der Polizeibericht eingesehen wird, und ein Dorffriedhof, vor dessen Mauern die Gräber des verunglückten Protagonistenpaares liegen.

Auch bei der Darstellung der Schauplätze ist es wie bei der Handlungsabfolge und den Figuren: Ihre Beziehungen zueinander werden sichtbar. Es sind aber die stofflichen Beziehungen – hauptsächlich Reisetätigkeit des Protagonistenpaares, aber auch anderer Personen, die auf den Schauplätzen des Protagonistenpaares auftauchen – und keine funktionellen, die den Grund der Reisen beinhalten würden. Funktionselemente sind aber schon enthalten (nebenbei sichtbar, denn "Der *Stoff* muß bereits einen irgendwie gearteten Ereignis- und Lebenszusammenhang enthalten" (Lämmert-Zitat vgl. o. S. 90) und rücken erst im Plot, in dem nach dem "why" des Denkens und Handelns gefragt wird, in den Vordergrund.

IV.b Der Plot und seine Elemente

IV.b.a Die Erstellung des Plots

Günter Grass konzipiert das Werk *Unkenrufe* als eines im Rahmen seiner Völkerverständigungs- und Umweltschutzidee funktionierend. Er erfindet das Friedhofsprojekt DPFG, das eine besondere Lehre enthält, weil es ein Projekt aufzeigt, das gut gemeint ist, aber misslingt. Überlegungen zur DPFG gibt es im *Tagebuch 1990* reichhaltig, zum Beispiel folgenden Eintrag:

Ab wann greift die Organisation der deutsch-polnischen Friedhofsgesellschaft auf Breslau, Stettin, Glogau, Bunzlau, Hirschberg, Landsberg, Küstrin, Posen über? Könnte es, nach der Anerkennung der Oder-Neiße-Grenze, einen positiven Parlamentsbeschluss in Warschau geben? Aber auch Stimmen (Unkenrufe), die vor dieser ersten "Landnahme" warnen? Und ab wann erkennt Reschke, daß seine und der Piątkowska Idee mißbraucht wird?¹⁴³

¹⁴³ Günter Grass, *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, S. 21 (Tagebucheintrag Vale das Eiras, am 17. Januar 1990).

Dokumentierte plotbildende Elemente zu *Unkenrufe*¹⁴⁴ sind besonders interessant, wenn ihre Umsetzung, Nichtumsetzung oder Variation am fertigen Werk abzulesen ist wie an folgender Textstelle:

Im Gepäck ein Blindband, damit der ersten Niederschrift von "Unkenrufe" nichts im Wege steht. Will nun doch direkt, ohne vorgeschalteten fiktiven Erzähler erzählen. Im Rückblick auf eine bewegte, politisch bewegte Zeit. Tatsachen sollen behauptet werden, eine Liebesgeschichte soll ihren tragikomischen Verlauf nehmen. Erfolg und Niedergang der deutsch-polnischen Friedhofsgesellschaft wird das zu berichtende Ereignis sein.¹⁴⁵

Der vorgeschaltete Erzähler ist nicht weggefallen. Der Golfkrieg ist zwar eingebracht, aber nicht in dem geplanten Umfang. Er taucht erst auf S. 157 in Verbindung mit einer Rede Erna Brakups auf: "Erst durch sie steht in Reschkes Tagebuch der Beginn des Golfkrieges gemeldet", und wird dann insbesondere im Schlusskapitel nochmals thematisiert, als das Protagonistenpaar nach seinem Rücktritt von den Ämtern der DPFG auf der Couch sitzt und fernsieht:

So hatte das Paar dem Golfkrieg zugeschaut, dessen Tote niemand zählen wollte. [...] Reschke, der alles Gesehene in Schönschrift zu Papier gebracht hatte, stand von der Couch auf und kam, Salzstangen knabbernd, zur Einsicht: Nichts findet ein Ende. (UR 215).

Besonders anhand der Tagebucheintragen der Zeitspanne vom 1. Januar bis 1. Februar 1990 ist die plotbildende Vorarbeit für *Unkenrufe* belegt. Das geplante Leitmotiv DPFG ist wie geplant umgesetzt im Erzählerdiskurs, ebenso das Motiv Banerjee als Chatterjee. Selbst Nebenmotive wie Alexandras Weigerung, Rikscha zu fahren, sind als Ergänzung der glaubwürdig gezeichneten Person in *Unkenrufe* eingearbeitet. Um Vorarbeit und Endprodukt für *Unkenrufe* zu vergleichen, zeige ich nachfolgend zwei Beispiele mit jeweils einem Zitat aus *Unterwegs von Deutschland zu Deutschland* (1), (3) und *Unkenrufe* ((2),(4) auf:

(1)

Diese Person darf in "Unkenrufe" nicht dominieren, aber seine unerwarteten Auftritte sollten der Geschichte zwar eine angedeutete, aber doch spürbar zusätzliche Dimension geben. Die Fahrt Reschkes in Banerjees Fahrrad-Rikscha. Warum Alexandra Piątkowska sich weigert, in die Fahrrad-Rikscha zu steigen: "Wie können sich Polen machen lassen zu Kulis?!"¹⁴⁶

(2)

Wären nur Pakistani und Bengalen oder auch Russen dienstwillig Chatterjees Angestellte gewesen, hätte die Piątkowska das kleine exotische Abenteuer gewagt, weil aber Polen, inzwischen nur Polen die drei Dutzend Rikschas in Bewegung hielten, war das Nein der Witwe vom Nationalstolz bestimmt und deshalb dem Witwer ärgerlich. "Soweit kommt noch", rief Alexandra, "daß polnischer Mensch muß Kuli sein!" (UR 102).

(3)

In einem Teil der Danziger Werft baut Banerjee eine Fabrik für Rikscha-Fahrräder. Banerjees Spekulation über die kommende Klimaveränderung: im Weichsel-Niederungsgebiet wird zukünftig, unter bengalischer Anleitung, Reis angebaut. Aus Reschkes Unkenrufen macht Banerjee hoffnungsvolle Zukunftsmusik.

¹⁴⁴ Neben *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, Göttingen 2009, auch zu finden in: Günter Grass, *Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*, Göttingen 2004 (vgl. im chronologisch geführten Werkstattbericht, der keine Seitenzahlen aufweist, die Einträge zum Jahr 1991).

¹⁴⁵ Günter Grass, *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, S. 239 (Tagebuch-Eintrag v. 4.1.91).

¹⁴⁶ Günter Grass, *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, S. 252.

Banerjees Vortrag über die tüchtigen Marwaris, die den Polen ähnlich behilflich werden könnten, wie sie in Calcutta den Bengalen ein Beispiel geben.¹⁴⁷

(4)

Und nochmals flankte er (Chatterjee, Anm. der Verfasserin) ins Grabmalgeviert, dann wieder auf meine Seite, um mir anzuvertrauen, daß er, zu seiner Entlastung, für sechs seiner zahlreichen Vettern – vier aus Calcutta, zwei aus Dakka – die Einreise und – gegen geringe Gefälligkeit – deren Aufenthalt bewilligt bekommen habe. Drei der demnächst anreisenden Verwandten sollen Marwaris sein, deshalb besonders tüchtig. (UR167).

Rikscha-Produktion ist Nebenthema in *Unkenrufe*, Klimaveränderung und Reisanbau sind an anderer Stelle in *Unkenrufe* (S. 214) eingebaut. Man erkennt an den wenigen Beispielen, wie Grass vorgeht, um zu seinem Plot für *Unkenrufe* zu kommen. Stellte man alle Vorüberlegungen Günter Grass' zu *Unkenrufe* zusammen, ergäbe sich schon ein Kausalzusammenhang des Geschehens als Vorstufe des Plots. Diese Vorstufe wäre nur anderer Art als die Story (einfache Handlungsabfolge) und bedürfte noch der erzählerischen Ausformung des Autors (auf N2 erzählerische Ausformung des Konzepts, das sich der fiktive Chronist erstellt hat). Will man Diskurs und Plot in ihrem Unterschied zueinander definieren, so ist zu sagen, dass der Plot die sinnhaft erzählte Handlung (Handlungen) ausmacht, während der Diskurs die Form darstellt, die als Gesamtrede des Erzählers den Plot als Hauptbestandteil enthält.

Im Gegenteil zu Günter Grass als Plot-Erzeuger – der seine Einbildungskraft bemühen muss, um einen Plot als Parallelaktion zur Wirklichkeit zu erstellen – kann der fiktive Erzähler, zumindest für seine Haupterzählung, auf Reschkes Archivalien zurückgreifen. Die dokumentierten Ereignisse einschließlich der Zutaten, die der intradiegetische Erzähler Reschke bei seinen Aufzeichnungen (Tagebuch, Kladder) und durch den Briefwechsel zwischen sich und Alexandra Piątkowska schon beigegeben hat – auch hier gibt es schon eine Ursache-Folge-Kette – liegen ihm für sein Erzählkonzept schon mal vor. Es bleibt ihm dennoch genug Arbeit, denn er hat diese erzählenden Dokumente zusammen mit den anderen Einzelquellen wie Quittungen und anderen Belegen, Tonbändern, Protokollen, Fotos, Zeitungsausschnitten usw. zu einer für den Rezipienten nachvollziehbaren, schlüssigen Handlung zu formen. Und er muss sich die logische Einbindung seiner Erinnerungen überlegen. Dies gilt zum einen für die Verknüpfung von Vorzeit- und Zentralhandlung, da er in der einen als handelnde Person auftritt, in der anderen nicht. Zum anderen gilt dies für die Verknüpfung von Zentral- und Nachhandlung, da auch hier Erzähltes in An- und Abwesenheit miteinander zu verbinden ist. Ebenfalls funktionell sind die Emotionen des Erzählers, denn das Erzählen der Nachhandlung ist für den Leser erst in ihrer Logik durch die im Laufe des Diskurses implizit und am Ende des Diskurses explizit vermittelte Erzählmotivation sichtbar. Transportiert wird der Emotionsverlauf des Erzählers ja hauptsächlich in der Gegenwartsrede. Daraus ergibt sich die Bedingung, dass der Erzähler Bestandteil des Plots ist. Als solcher steht er überdies in der Pflicht, einen Erzählerdiskurs zu führen, in dem er die Funktionalität des Diskurses in Bezug auf die eigene Person transportiert (auf N4 die Funktionalität für Günter Grass).

Zusammenfassend ist zu sagen, dass auf realer und fiktionaler Erzählebene eine Vorarbeit zum Erzählprodukt notwendig ist. Sie besteht auf realer Ebene aus dem Erstellen oder Überlegen eines Plots,

¹⁴⁷ Günter Grass, *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, S. 252.

denn es geht um ein dichterisches Werk, das Grass erstellt, und dafür sind narratologische Fachbegriffe anzusetzen. Auf fiktionaler Ebene, auf der ein realer Chronist am Werk ist, erstellt oder überlegt sich der Chronist ein Konzept. Es liegt zeitlich nach der Recherche im Reschke-Material und vor der Erzählzeit.

Für den Rezipienten ergibt sich kein inhaltlicher Unterschied zwischen dem Plot Günter Grass' und dem Konzept des realen Chronisten in der Fiktion. Er hat die gleichen Inhalte und das gleiche Erzähltwerden der Inhalte vorliegen. Die Differenz ist eine formale und durch die unterschiedlichen Kommunikationsebenen begründet (N2 und N4), von denen aus er die Sachlage betrachtet.

IV.b.b Die Todes- und Untergangssymbolik der Haupthandlung

Ein Bedeutungselement des Plots ist die Motivik. Sie ist größtenteils schon angelegt in den Quellen Reschkes, nach denen der Erzähler erzählt. Als auf das Protagonistenpaar bezogene Todes- und Untergangssymbolik funktionieren Motive wie die Grabplatteninschrift "Alexander Eugen Maximilian Reschke" (UR 53) in der Hallenkirche; die Visionen Reschkes: "Plötzlich sah ich Alexandra und mich, wie wir unsere Gräber in fremder Erde suchen.." (UR 145); das mehrmals erzählte Neapel-Motiv: "Na, wenn ich schon gesehn hab' Neapel, kann ich ja sterben gleich" (UR 150); die etruskischen Särge, die sie in Rom im Pantheon besichtigen: "Immer wieder schön sind die etruskischen Sarkophage. Beide stehn wir entzückt vor den steingehauenen, seitlich gelagerten Ehepaaren auf den Abdeckungen der steinernen Särge. In manchen Paaren entdecken wir uns. So liegen zu dürfen!" (UR 243); und dort im Pantheon die Unkenrufe, die Reschke, unter Klicken der japanischen Kameras, "zum Rund der Kuppelöffnung" erschallen ließ: "doch ließ ich zum Rund der Kuppelöffnung empor eine einzelne Unke rufen: kurz, lang, lang – kurz, lang, lang. Immer wieder" (UR 243). In diesem Zusammenhang ist auch der Auferstehungengel zu sehen, den Alexandra zu vergolden hat und der dadurch eine Aufwertung erfährt. Er wird als Motiv betont, wenn er auch als indirektes Motiv eingesetzt ist, denn: um auferstehen zu können, muss man vorher gestorben sein. Über diesen Umweg ist der Auferstehungengel Bestandteil der Todessymbolik (vgl. auch u. S. 140, insbesondere Fußnote 192). Das Motiv Allerseelen ist als böses Omen sowohl auf das Protagonistenpaar (Erzählaufakt, vgl. UR 7)) als auch auf das Projekt DPFG bezogen: "Ich nehme an, dass die beiden ihr Novemberdatum in den Vertrag hineingeredet haben, ohne auf die zusätzliche Bedeutung von Allerseelen hinzuweisen" (UR 99).

Das Leitmotiv in *Unkenrufe*, die Unkenrufe, einschließlich in metaphorischer Bedeutung des Mahners Reschke, der Unke: "Reschke, den plattgewalzte Kröten bestätigt hatten, höre ich unken, indem er jedem ökologischen Sündenfall [...] schlimmste Folgen voraussagte" (UR 135), sind hauptsächlich eine auf das Projekt DPFG nach der Idee des Paares bezogene Untergangssymbolik: "Dieser nach kurzem Anschlag klagende Doppelton: Dieser 'Oh, weh dir' kündende Dauerjammer. [...] Die Unke unkt Unheil herbei, wird gesagt" (UR 105). Eine Krönung der Untergangssymbolik sind die aufgenommenen Unkenrufe, die Reschke auf der letzten Aufsichtsratssitzung, in Abwechslung mit seiner Rücktrittsrede, vom Tonband abspielt. (vgl. UR 229f). Diese Szene ist eine Köstlichkeit, was Witz und Komik in *Unkenrufe* anbetrifft.

In *Im Krebsgang* wird die Krebsmetapher zum Beispiel schon an früher Stelle des Diskurses eingesetzt, weil sie auf den gesamten Diskurs bezogen ist: Der Krebs täuscht einen Rückwärtsgang vor und kommt dabei doch schnell voran, nämlich der Zeit in die Quere, sowie der Erzähler mit seinem Bericht *Im Krebsgang* ebenfalls der Zeit in die Quere kommt. Er rührt das NS-Thema auf, zu dem die Zeit schon "Ja und Amen gesagt" hat wie das Meer zum Untergang der *Gustloff*.¹⁴⁸ Der Erzähler in *Unkenrufe* setzt seine Unkenmetaphorik erstmals auf S. 89 ein, und nur bezogen auf Reschke: "Professor Dr. Alexander Reschke hing, aus Studentenmund, ein Spitzname an: Die Unke." Dass die Unke hier überhaupt schon auftaucht, hängt mit ihrer Funktion als Charakterisierung des Protagonisten (Element der Exposition) zusammen. Auch in dieser Funktion ist die proleptisch erzählte Bochum-Recherche der Nachhandlung in *Unkenrufe* zu sehen. Die später erscheinenden Unkenrufe gelten – von Ausnahmen wie oben (S. 95, die zwei Zitate aus UR 243) abgesehen, die auf das Protagonistenpaar bezogen sind – der eingesetzten Fehlentwicklung in der DPFG und könnten, wenn sie früher auftauchten, nur proleptisch gesetzt sein, d.h., es müsste ein passender Kontext erzeugt werden. Darauf verzichtet der Erzähler.

Die in der intradiegetischen Darstellung vorhandene Todes- und Untergangsmotivik ist in ihrer Symbolik für Haupt- und Nachhandlung erst auf extradiegetischer Darstellungsebene, auf der der Erzählerdiskurs geführt wird, erkennbar. Reschke, der während der Material-Erstellung die Motive erzählt, weiß während der Eintragungen in Kladde oder Tagebuch weder um das eigene zukünftige Schicksal noch um das der DPFG. In seiner Fähigkeit, sich aus der Zukunft zu melden, sieht er ökologische und ökonomische Entwicklungen voraus. Diese Rückspiegelungen aus der Zukunft erzeugen, ebenfalls wie die von ihm gesetzten Motive (zum Beispiel die Unkenrufe im Pantheon, vgl. UR 243 und o. S. 95) zwar eine Untergangs- bzw. Todessymbolik. Diese wird aber erst wirksam im Erzählerdiskurs, den der die Haupthandlung insgesamt überschauende Erzähler führt. Reschke hingegen hat bei seinen Aufzeichnungen in Kladde und Tagebuch und beim Sammeln seiner Materialien immer nur den Blick bis zum gegenwärtigen Moment seiner aufgezeichneten Handlung. Er ist zu vergleichen mit einem Briefeschreiber, der auch noch nicht weiß, was morgen ist, aber die nahe Zukunft einschätzen und für die ferne Zukunft bei hellseherischen Fähigkeiten Voraussagen machen kann.

Den wirklichen Überblick hat der erste Erzähler als Chronist. Im nachfolgenden Zitat hat er ein Foto des Reschke-Archivs vorliegen, auf dem im Vordergrund Alexandra Piątkowska und im Hintergrund die Landschaft abgebildet ist. Er verbindet dieses Foto mit einem Tagebucheintrag Reschkes und erzählt es wie folgt:

Also werden sie auf der Chaussee neben den Kleinbahngleisen in Richtung Stutthof, Frische Nehrung unterwegs gewesen sein. Im Laubtunnel der Chausseebäume an Strandwäldern entlang. Meine Aufnahme stützt sich auf eine Tagebucheintragung: "Auf der Fahrt durch die Niederung fällt auf, wie krebstartig das östlich der Stadt wuchernde Industriegebiet sich ins flache, nur durch den Weichseldeich begrenzte Land frißt. 'Hat schon in Gierek-Zeit begonnen' rief Alexandra. Über allem liegt Schwefelgeruch.." (UR 133).

¹⁴⁸ "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 ehe schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen." *Im Krebsgang*, S. 8.

Industrieansiedlungen wie dort auf dem Foto passen zur späteren Entwicklung in der DPFG, der Erzähler suggeriert die Tendenz in der DPFG, die schon bald mit dem Antrag von Vielbrand, unterstützt durch Johanna Dettlaff, einsetzt (vgl. UR 146). Vielbrand fordert komfortable Seniorenheime, damit die Heimatvertriebenen schon als Lebendige in ihre alte Heimat kommen und dort in Nähe der Versöhnungsfriedhöfe sterben können. Diese groteske Idee bringt der Erzähler in seinem indirekten Hinweis auf die Tendenz in der DPFG unter, durch Bautätigkeiten die Naturzerstörung zu fördern. Erst an späterer Stelle des Diskurses, bei der Umsetzung der "Bungagolf"-Projekte, wird der Rezipient die Bedeutung des erzählten Fotos erkennen. Interessant ist in obigem Zitat die Krebsmetapher, die ganz anders eingesetzt ist als in *Im Krebsgang* (dort als Erzählmethode), hier nämlich in der Bedeutung der gleichlautenden Zivilisationskrankheit, bei der gesundes Gewebe durch krebsartiges zerstört wird. Wie unaufhaltsam dieses Krebsgeschwulst sich ausbreiten wird, ist in den nachfolgenden vier Absätzen metaphorisch eingearbeitet. Auf der Chaussee des Fotos und auf anderen, die der Erzähler betrachtet, liegen plattgewalzte Kröten:

Entsaftet hat der Leib Falten geworfen. Auf zwei Fotos ist das Gedärm seitlich weggetrocknet.

Nach meiner Kenntnis von Kröten, die zugegeben, nicht groß ist, dürften es Erdkröten sein; doch Reschke hat auf die Rückseiten der Fotos geschrieben: "Das war eine Unke" – "Diese Unke ruft nicht mehr" – "Platte Unke" – und "Noch eine plattgewalzte Unke, kein gutes Zeichen!" (UR 134).

Mit den plattgewalzten Unken der Fotos sind auch ihre Rufe, die Unkenrufe, in ihrer Mahnfunktion erloschen. Textstellen wie die obige verweisen auf die Unabwendbarkeit der suggerierten Entwicklung, an deren Ende Tod und Zerstörung steht: unumkehrbare Zerstörung von Natur, Tod für das Protagonistenpaar (nach einer der möglichen Auslegungen des Schlusses von *Unkenrufe*). Die obige Stelle ist eine unter anderen, an denen anschließend das Paar in seiner Fähigkeit, kommendes Unglück zu erspüren, vermittelt wird. Nachdem sich einer von beiden entsprechend geäußert hat, verlassen sie den unheimlichen Ort. Manchmal ist es nur die Hypothese des Erzählers, wie beim Betrachten des Chausseefotos, auf dem Alexandra abgebildet ist. Er nimmt an, dass die beiden nicht, wie geplant "nach Stutthof und zur Gedenkstätte des gleichnamigen Konzentrationslagers (Todesthema) gefahren sind. Alexandra wird Rückkehr gewünscht haben" (UR 134). Der Erzähler verweist an solchen Stellen auf den schicksalshaften Zusammenhang von DPFG und ihrem Gründungspaar; vgl. auch UR S. 225ff, als beim Ausflug in die Kaschubei nach unheilvoller Naturstimmung mit Rückspiegelung Reschkes aus der Zukunft es diesmal Reschke ist, der den Wunsch äußert, den Ort zu verlassen: "Wir sollten gehn, Alexandra" (UR 228).

Weitere Reden Reschkes, die die Naturzerstörung betreffen, sind im Quellenmaterial (vorrangig Tagebuch, Kladder) verteilt. Sie werden vom Erzähler als Quellenzitate genutzt und erzeugen durch die Bindeglieder der Erzählerrede eine Untergangssymbolik, die durch eine vom Erzähler gesetzte Symbolik verdeutlicht wird. Umgekehrt, geht man von der Symbolik in *Unkenrufe* aus, so bekommt sie einen Glaubwürdigkeitsbonus durch die Geschehenschronologie, die der Erzähler mit Hilfe der Reschke-Zitate erstellt.

Die in diesem Zusammenhang genutzten Zitate Reschkes enthalten oftmals Rückspiegelungen oben genannter Art, die die Untergangssymbolik unterstreichen. Im folgenden Beispiel geht der Rückspiegelung eine Bestandsaufnahme der Gegenwart und eine Voraussicht Reschkes voraus. Alle drei

Arten der Reschke-Zitate, diesmal als Tonbandmaterial dem Erzähler vorliegend, beschreiben den ökologischen Untergang der Regionen um die "Bungagolf"-Projekte und sind funktionell gleichwertig bezüglich ihrer Untermauerung der Untergangssymbolik¹⁴⁹:

Danach entwickelt er aus dem weltweiten Heimatverlust seine und Alexandras ursprüngliche Idee, die Heimkehr der Toten und den Versöhnungsgedanken, ruft: "Zweieinhalb Quadratmeter Heimateerde sind und bleiben Menschenrecht!", ordnete diesem Rechtsanspruch das begrenzte Friedhofsangebot bei, kommt dann auf die allgemein fragwürdige, durch Abwässer, Giftstoffe und Überdüngung geminderte Qualität der Erde, spiegelt nun mit Hilfe jener Voraussicht, die er kurz zuvor an einem kaschubischen Seeufer erprobt hatte, die räumlichen Konsequenzen der in Planung befindlichen "Bungagolf"-Projekte, weiß Wörter wie "räuberisch", "Spottgeburt", "Teufelswerk", entwirft ein Schreckensbild herrischer Landnahme, sagt: "Abgesang, nimmermehr, Weltverlust", um dann plötzlich, ohne Übergang, auf die Tätigkeiten der Deutsch-Polnischen Friedhofsgesellschaft aus Zehnjahresdistanz zurückzublicken: "Wenn ich nunmehr erkennen muß, daß aus dem damals allerorts gepachteten Friedhofsgelände Besitztitel geworden sind, weit schlimmer, die Ufer einst wolkenpiegelnder Seen in Masuren und in der Kaschubei überbaut, verbaut und der Besitzgier anheimgefallen sind, kommen mir Zweifel, ob unsere Idee gut und richtig gewesen ist; selbst wenn sie richtig gedacht und gut gemeint war, ist sie doch zum Schlechten mißraten. Heute weiß ich, wir haben versagt, sehe aber dennoch, wie sich gegenwärtig alles zum Besseren fügt. Falsches schlägt richtig aus! Dem deutschen Heißhunger hat das genügsame Asien den Tisch gedeckt. Hochzeitlich blüht die polnisch-bengalische Symbiose. Sie beweist Krämerseelen, welch begrenzten Wert Besitztitel haben. Sie zeigt an, wie asiatisch vorbestimmt Europas Zukunft ist: frei von nationalstaatlicher Enge, von keinen Sprachgrenzen eingezäunt, vielstimmig religiös und überreich an Göttern, zudem wohlützig verlangsamt, weil neu temperiert und im feuchtwarmen Klima geborgen.."

Und wie zu Alexandras wenigen Worten höre ich das allen zuletzt beschworenen Bildern unterlegte Rufen der Tieflandunken. Nach jedem Vorschein von Zukunft setzen sie eine Zäsur, ihr wehmütiges Geläut. Einen schöneren Abgang hätte sich unser Paar nicht ausdenken können. (UR 230f).

In dem Textauszug macht der Erzähler einen Unterschied zwischen Reschkes Fähigkeit der Voraussicht: "spiegelt nun mit Hilfe jener Voraussicht, die er kurz zuvor an einem kaschubischen See erprobt hatte, die räumlichen Konsequenzen der in der Planung befindlichen 'Bungagolf'-Projekte", und der Rückspiegelung aus der Zukunft, "um dann plötzlich, ohne Übergang, auf die Tätigkeiten der Deutsch-Polnischen Friedhofsgesellschaft aus Zehnjahresdistanz zurückzublicken". Deutlich wird, dass Reschke einmal aus der Gegenwart in die Gegenwart sieht und einmal aus der Gegenwart in die Zukunft. Auch dies ist normalmenschlich wie die Gegenwartsbetrachtung, denn jeder Mensch, der über etwas Phantasie verfügt, kann sich die Zukunft ausmalen. Nur die Sicht aus der Zukunft auf die Vergangenheit gehört der Zeitparadoxie, der "Vergegenkunft" Grass' an und ist das Abweichende vom Wirklichkeitsmodell in *Unkenrufe*. Im vorliegenden Fall blickt Reschke aus Zehnjahresdistanz auf damals zurück, als die "allerorts gepachteten Friedhofsgelände Besitztitel geworden sind". Die Reschke-Vergangenheit dieses Zitates ist die Handlungsgegenwart, d. h. der Zeitpunkt der Haupthandlung, bis zu dem der Erzähler beim Erzählen fortgeschritten ist. Im obigen Textauszug geht es dem Ende der Haupthandlung zu, bei dem sich der ökologische Kollaps im Umfeld der "Bungagolf"-Projekte abzeichnet. So kann der Erzähler Reschkes Gegenwarts- und Zukunftsbilder, die der Voraussicht und die der Rückspiegelung, für die Untergangssymbolik seines Erzählerdiskurses vielseitig nutzen:

¹⁴⁹ Die im Diskurs eingebaute Untergangssymbolik des Erzählers zeugt von seiner eigenen resignativen Einstellung zum Thema Umweltzerstörung und steht damit im Gegensatz zur Haltung seines Schöpfers Günter Grass: "Sisyphos ist auch eine Haltung. Das würde ich für mich beanspruchen wollen, selbst wenn ich zu diesen Erkenntnissen komme – und ich bin zu diesen Erkenntnissen gekommen –, daß die Selbstvernichtung der Menschheit nicht nur begonnen hat, sondern Fortschritte macht, hindert mich das nicht, dagegen anzusprechen und zu schreiben. Ich tue genau nicht das, was man mir nachsagt, ich resigniere nicht." Günter Grass in *Günter Grass im Gespräch mit Frauke Meyer (1992)* "Mein Stoff ist die Wirklichkeit", in *Wörtliche Bilder*, Hürth 1998, S. 114-124.

einmal zur Beglaubigung seiner bisherigen Symbolik, indem er Reschkes Reden als Quellenzitat einfügt, und einmal als Gelegenheit, die Setzung der Untergangssymbolik fortzuführen. Im letzten Absatz des Textauszugs bewältigt er es in der oben beschriebenen Weise, d.h., er setzt die Unkenrufe des Tonbandes funktionell im Erzählerdiskurs ein. Im Textbeispiel hat diese Untergangssymbolik eine doppelte Funktion. Sie kann bezogen werden auf die von Reschke positiv geprägten Bilder polnisch-bengalischer Symbiose: "Nach jedem Vorschein von Zukunft setzen sie eine Zäsur, ihr wehmütiges Geläut." Dann sind die Unkenrufe Anzeichen dafür, dass auch diese Entwicklung in Gefahr ist. Im zweiten Fall dienen die Unkenrufe dem Normalfall in *Unkenrufe* und sind – für die Ohren der Aufsichtsratsmitglieder der DPFG bestimmt, bei deren Sitzung Reschke sein Tonband abspielt –, als Mahnmal für die Fehlentwicklung des DPFG-Projektes als Ursprungsidee der deutsch-polnischen Völkerverständigung zu verstehen.

Festzustellen ist, dass der Erzähler die von Reschke aufgenommenen Unkenrufe als Untergangssymbolik seinem Erzählerdiskurs einfügt, und dass diese Symbolik als ein sinnhaftes Element der Haupthandlung zum Plot gehört.

Wir haben die Gattungsvorgabe Günter Grass' zu respektieren und *Unkenrufe* als Erzählung in der engeren Bedeutung zu betrachten. Für Plot und Diskurs bedeutet die Gattungsvorgabe eine Ausgewogenheit der Aspekte bei der Sicht auf die Ursache-Folge-Kette, und nicht die Blicklenkung auf die Leitmotivik als zentralen Aspekt wie bei dem Plot einer Novelle. Zu unterschätzen ist die Motivik, besonders die Leitmotivik der Unkenrufe, auch bei der Erzählung *Unkenrufe* auf keinen Fall, weil sie der Wegweiser zu Krise und Untergang ist. Ohne diesen Wegweiser funktionierte die Krisengeschichte¹⁵⁰ *Unkenrufe* gar nicht als eine im Sinne vorbestimmten Schicksals. Diese Richtung ist schon eingeschlagen durch die Thematisierung des bösen Omens beim Erzählaufakt: "Oder spielte kein Zufall mit, weil ihre Geschichte auf Allerseelen begann?" (UR 7). Es ist ein Totengedenktag, an dem das Paar erstmals aufeinandertrifft. Es ist an dieser frühen Stelle ein böses Omen in der Funktion unbestimmter Vor-Andeutungen, die "in den ersten Erzählphasen ihre Wirksamkeit in der gewünschten Richtung entfalten".¹⁵¹ Zu diesen Vor-Andeutungen gehört auch das erzählte Chausee-Foto mit Alexandra im Vordergrund und Industrieansiedlungen im Hintergrund (vgl. UR 133).

Wie der Erzähler weiterhin bezüglich der Leitmotivik seinen Diskurs gestaltet und dabei durch die kontextuelle Einbindung rezeptionslenkend arbeitet, zeigt der längere Textauszug am Schluss dieses Kapitels. In ihm werden ganz bewusst in ihrer Symbolik für Untergang und Tod die intradiegetisch gesetzten Motive als Quellenzitate für den Erzählerdiskurs übernommen. Sie erzeugen mit ihrer Deixis eine Untergangsstimmung für die Haupthandlung. In Zusammenwirkung mit zuvor in *Unkenrufe* gesetzter Untergangssymbolik – der Erzählaufakt mit Allerseelen ist die erste Textstelle dieser Art – verfolgt der Rezipient bewusst ein Geschehen, dass mit Untergang zu tun hat. Er weiß nur noch nicht genau, was und aus wessen Perspektive etwas untergeht, und ist gespannt auf den Fortgang der Handlung. Somit hat er es bei der Untergangssymbolik mit einem spannungsfördernden Element zu tun wie es beispielsweise das proleptische Erzählen auch ist.

Im Gegensatz zum langen Textauszug aus UR 230 (vgl. o. S. 98), in dem die Quellenzitate eine Untergangsstimmung erzeugen und der Erzähler zum Schluß mit der Unkenmetaphorik die Un-

¹⁵⁰ Definition auf der Grundlage der Theorie Eberhard Lämmert. vgl. *Bauformen des Erzählens*, S. 36.

¹⁵¹ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 144 (Erste Gruppe: *Die zukunftsgewissen Vorausdeutungen*, 1. Die einführende Vorausdeutung).

tergangssymbolik des Textauszuges komplettiert, ist es hier umgekehrt. Die Quellenzitate enthalten die Unkenmetaphorik und der Erzähler verstärkt die Untergangssymbolik des Textauszugs durch seinen abschließenden, wörtlich gemeinten Kommentar:

Als die Piątkowska, stolz auf ihren Wortschatz, ausrief: "Richtiges Froschkonzert überall", war der Professor der Kunstgeschichte gut vorbereitet zum nicht nur naturwissenschaftlichen Vortrag über Scheibenzünger, Schlammtaucher, Erd- und Wechselkröten, Frösche jeder Größe, Froschlurche, also auch Unken: "Hörst du nicht, wie ihr Ruf sich deutlich abhebt? Es klingt, als werde eine Glasglocke angeschlagen. Wieder und wieder. Dieser nach kurzem Anschlag klagende Doppelton. Dieser 'Oh, weh dir!' kündende Dauerjammer. Kein Wunder, daß der Ruf der Unke, mehr noch als Kauz und Eule, Aberglauben gefördert hat. In vielen deutschen Märchen – ich bin sicher, in polnischen auch – verheißt der Unkenlaut Unheil. Die Unke unkt Unheil herbei, wird gesagt. In Bürgers Balladen finden wir sie, bei Voß und Brentano. In früheren Zeiten jedoch ist der Unke Weisheit angedichtet worden; erst später, bedrängt vom immer schlimmeren Gang der Zeitläufte, wird ihr, nicht etwa der Erdkröte, die Rolle der Ruferin zugeordnet, die kommendes Unheil einläutet."

Niemand hätte wie Reschke mit diesem Thema per du sein können. (UR 105).

IV.b.c Die Funktion der Perspektivität

Ist der Erzähler Haupterzähler seiner Erzählung, so ist er in der Regel auch derjenige, durch dessen Perspektive der Rezipient hauptsächlich die Handlungswelt vermittelt bekommt. Ausnahmen wären hier Erzähler, die viel indirekte oder Erlebte Rede (personaler Erzähler) einsetzen, oder Erzähler in Dialog-Romanen, dessen Diskurs ebenfalls hochgradig mit Figurenperspektive durchsetzt ist (Fontane-Romane wie *Frau Jenny Treibel* und *Der Stechlin*).

Von *Unkenrufe* ist zu sagen, dass der erste Erzähler Hauptperspektiventräger insofern ist, dass er als Quellennacherzähler den größten Bestandteil seines Diskurses erzählt. Er ist der Haupterzähler und vermittelt seine übergeordnete Sicht der Dinge¹⁵² durch die Tendenz in seiner Rede:

Als Reschke das Hotel verließ, widersprach noch immer zu warmes Herbstwetter dem Novemberbeginn. Er strengte sich an, den bettelnden Kindern nichts zu geben. Einem Jungen, der seine kleine Schwester an der Hand hatte, kaufte er zu überhöhtem Preis sechs Ansichtskarten ab. Unschlüssig, ob er an seinem letzten Tag in Gdańsk noch einmal die Marienkirche aufsuchen oder sich ziellos zum vormittäglichen Stadtbummel entschließen sollte, zögerte er zu lange vor dem Hoteleingang; denn kaum hatte er sich für die Grabbodenplatten in Sankt Marien entschieden, wurde er namentlich und in jenem besonderen Englisch angesprochen, das seiner mitternächtlichen Thekenbekanntschaft, dem Bengalen britischer Staatsangehörigkeit, geläufig war. (UR 49).

Das Material, dem er die Informationen entnommen hat, wird nachträglich thematisiert, denn die Inquit-Formel: "Das lese ich in Alexander Reschkes Notizen", mit der der folgende Textauszug beginnt, bezieht sich auch auf den oben und auf den nachfolgend zitierten Absatz:

Das lese ich in Alexander Reschkes Notizen: "In einigem Abstand zu der Reihe wartender Taxis stand Mister Chatterjee neben einer Fahrradrickscha. Wie selbstverständlich hatte er den Arm über den Lenker ge-

¹⁵² External view point nach der von Percy Lubbock entworfenen *Point of view-Theorie*, die bis heute aktuell ist. Erschienen in: *The craft of fiction*, London 1921. Lubbocks Theorie ist bis heute aktuell.

legt. Übrigens stand er in einem Jogginganzug neben dem Gefährt, das, wenngleich keine der berüchtigten, von Kulis betriebenen Laufrikschas, dennoch deplaziert wirkte, gewiß auf den ersten Blick." (UR 49).

Dieses Zitat, das noch weitergeht und sich über eine Textseite erstreckt, bringt die Perspektive Reschkes mit ein, des Quellenerstellers, der Tagebuch und Kladde führt und oft mit großem Textumfang zitiert wird. Er besetzt als Perspektiventräger (*internal view-point*, wie auch die anderen zitierten oder in indirekter Rede erzählten Handlungsfiguren)) den zweiten Rang.

Neben dem Reschke-Zitat gibt es die Nacherzählung des Erzählers, mit der er Reschkes Sicht vermittelt. Typisch ist die Vermischung mit der Zitat-Technik wie in den folgenden zwei Textbeispielen. In (1) ist die Sicht Reschkes wiedergegeben, in (2) die des Erzählers und der drittichtigsten Perspektiventrägerin Alexandra Piątkowska. Ihre Rede beinhaltet oft ein Fazit:

(1)

Ihn erinnerten die Steinpilze an seine Kindheit, als er mit der Großmutter mütterlicherseits in den Mischwäldern um Saskoschin Pfifferlinge gesucht habe. "Solche Erinnerungen haften stärker als alle Pilzgerichte, die in italienischen Gaststätten auf den Tisch kommen, letztmalig in Bologna, als ich mit meiner Frau..."(29).

(2)

Das Zimmer des Sohnes, nun Arbeitszimmer der Piątkowska, öffnete nach Süden hin Aussicht über die Schnellstraße. Dort war im vormaligen Poggenpfuhl genannten Teil der Vorstadt nur die Petrikirche geblieben. Auch das gleichfalls nach Süden gelegene Schlafzimmer zeigte die Witwe dem Witwer mitsamt angrenzendem Bad. Und in der Küche neben dem Wohnzimmer sagte Alexandra Piątkowska: "Sie sehen, der Herr, ich lebe in Luxus schon, wenn man Vergleich macht mit allgemeine Verhältnisse." (28).

Nach seinem Belieben lässt der Erzähler Figurenperspektiven zu, die dem Rezipienten eine zweite, dritte oder eine weitere Sicht auf ein einzelnes Moment eröffnen. Figurenperspektiven wie die in den Textauszügen sind einerseits ein inhaltliches Mittel, das Erzählte von mehreren Seiten aus zu betrachten und dadurch rezeptionsseitig durch mehr Informationen zu gewinnen. Sie sind andererseits ein förmliches Mittel, durch das dem Rezipienten ein bewegteres, und damit interessanteres Erzählrelief geboten wird. Für den Plot haben die Figurenperspektiven eine Funktion, wenn in den Reden eine bestimmte Weichenstellung für nachfolgende Ereignisse aufgezeigt wird wie im folgenden Beispiel:

Indem der mittelständische Unternehmer (Vielbrand) des Professors kürzlich dozierten Vortrag nach seinem Belieben auswertete und die häufig erwähnten barocken Beinkammern zum Vorbild neuer Planung erhob, hörte sich die Umbettung sterblicher Überreste praktikabel und kein bißchen mehr anstößig an. Gemeinschaftsgräber von überschaubarer Größe und Gedenksteine als Bodenplatten wurden vorgeschlagen. Er sagte: "Dieses raumsparende Unternehmen verlangt absolut würdevolle Gestaltung."

So betrieb des Professors Forscherfleiß Vielbrands Mühle. Süße Langeweile entführte Bieroński. Wróbel befand sich auf Spurensuche. Die Brakup schlief unterm Hut. Und Reschke gesteht: "Er hat mich mit meinen Worten geschlagen. Ich, leichtfertigerweise ich, habe Argumente für seine widerwärtige Umbettungsaktion geliefert. Er, dieser immer korrekte Sachwalter nackter Interessen, hat mich mundtot gemacht. Selbst Alexandras Protest, der in dem schönen Satz mündete: 'Umbettung wird sein nur über meine Leiche!' wirkte wie aus dem Fenster gesprochen – nein, ganz blieb ihm Wirkung nicht versagt: Erna Brakup war wieder wach. Mit der ihr eigenen Wortwahl machte sie Eindruck sogar. Der Prediger in Karau glaubte Zungen reden zu hören. Bieroński und Wróbel wie aufgerufen, Frau Dettlaff schockiert und Vielbrandt versteinert..."

Die Brakup stand, während sie sprach, mit Hut, in ihren ewigen Filzstiefeln: "Wenn hiä, maine Härtschaften, wird umjebettet, denn mecht baldich kain Platz nech mä sain fier richtige Tote. Ond wer mecht rausbuddeln all die Deitschen, wo krepieret sind, als Kriech jing zuänd ond glaich nachem Kriech? Kain Dai-bel waiß, wo die sind auffe Flucht zu liejen gekommen. Ond wä mecht bezahl'n all daas? Nai! Da ist kaine Jerechtichkai't drin. Nuä wennde raich bist ond deitsch, kriegste Umbättung jeliiefert. Ond der Pole macht

noch Jeschäft draus. Abä wennde deitsch bist ond armer Schlucker, kannste liejen blaiben mid deine Jebeine, wo se diä ainjebuddelt ham, damalich inne schlimme Zeit, als och kaine Jerechtichkeit war. Nai! Da machech nech mid. Da kennt ihä miä beerdjen sonstwo. Von miä aus inne Wieste vonne Arabers, wo Kriech is jewesen bis neilich. Abä, maine Härerschaften, vorheer, daas sach ech, tret ech zurick vonne Aufsicht!" (UR 172f).

Diese Szene der für die weitere Entwicklung in der DPFPG bedeutenden Aufsichtsratssitzung enthält vier Perspektiven, Vielbrands, Reschkes, Alexandra Piątkowskas und Erna Brakups, aus denen das verhandelte Moment, die Genehmigung der Umbettungsaktionen, gesehen und beurteilt wird.

Die Figurenzitate helfen dem Rezipienten, zu erkennen, aus wessen Sicht die Entwicklung der DPFPG richtig-, und aus wessen Sicht sie fehlgeleitet ist. Es ist erkennbar, dass für die Umbettungsbeurwörter kein Untergangsszenario existiert. Es zeigt sich eine Pro- und Kontrasituation. So ist die Mehrperspektivität ein Mittel zur Geschehensübersicht, in der der Plot als Krisengeschichte sichtbar wird.

Trotzdem ist auch im letzten Fall die Mehrperspektivität, die sich durch die metadiegetisch erzählten Figuren ergibt, ein zwar effektives, aber nicht unbedingt notwendiges Element des Plots, denn alles könnte aus der Sicht Reschkes oder des Erzählers dargestellt werden. Aus der Perspektive eines dieser beiden Erzähler oder beider zusammen ließe sich auch die DPFPG-Geschichte als Krisengeschichte anlegen.

Unverzichtbar für den Plot ist der Erzähler und mit ihm seine Perspektive als Erzählerstandort. Auf die Funktion der Perspektive im Plot bezogen, kommt der Standpunkt des Erzählers als Meinungs- und Empfindungszentrum zur erzählten Welt hinzu. Es geht sowohl um die Perspektive als Erzählerstandort (ES-Theorie = Außen- bzw. Innenperspektive) als auch um das, was aus ihr heraus gesehen und gesagt wird und sich auf die Handlungswelt auswirkt (oder auch nicht). Erst aus beiden Bestandteilen (Erzählerstandort und -punkt) lässt sich die Perspektiven-Funktion bestimmen. Unter dem Plot-Aspekt wäre die Perspektive allein als Erzählerstandort funktionslos.

Die Außenperspektive (external view-point) des Erzählers hat beim Erzählen der Haupthandlung Einfluss auf seine Vermittlungstechnik. Er muss als Quellenerzähler zwangsläufig von der eigenen Sicht zu der Reschkes überwechseln, denn er vermittelt dessen Material, das Reschke hauptsächlich als homodiegetischer Erzähler (Tagebuch, Kladde, Briefe) erstellt und mit anderen Belegen als Archiv zusammengestellt hat.

Aus den zwei Erzählperspektiven wird ein Geschehen betrachtet, das von den Erzählern aus unterschiedlichem Grund erzählt wird. Für Reschke geht es nur um das Geschehen, das er als ungeheuerlich empfindet und als Zeitdokument festgehalten wissen möchte: "Im Grunde könnte alles von Dir erfunden sein, aber gelebt, erlebt haben wir, was vor nunmehr einem Jahrzehnt geschah..." (UR 14). Reschke ist ausschließlich ein am Geschehen interessierter Erzähler. Der erste Erzähler hingegen übernimmt das ihm von Reschke angetragene Erzählen der Haupthandlung, um sich aus einer alten Schuld gegenüber Reschke zu befreien. Die zwei Perspektiven beim Erzählen der Haupthandlung erzeugen zwei unterschiedliche Erzählhaltungen.

Für die Vorzeithandlung ergibt sich die Biperspektivität durch den Begleitbrief Reschkes. Die ihm entnommenen Zitate spiegeln die Sicht Reschke auf die gemeinsame Schulzeit, auf die der Erzähler mit den eigenen verdrängten Erinnerungen unwillig reagiert. So ergibt sich auch hier die Pro- und

Kontrasituation durch die unterschiedlichen Erzählabsichten der beiden. Reschke thematisiert die Schulzeit aus dem o. g. Grund, nämlich den Erzähler durch die gemeinsam gelebte Zeit zu veranlassen, sich des Materials anzunehmen: "Du warst gewiß keine Leuchte, aber deine Aufsätze ließen schon früh erkennen..." (UR 14). Der Erzähler will aber nicht erinnert werden: "Ich kann mich nicht erinnern, ihn neben mir gehabt zu haben" (UR 13).

Auch in diesem Fall ist die Biperspektivität erforderlich, weil nur durch sie das Rätsel der Beziehung zwischen Reschke und dem Erzähler gestellt werden kann, dass sich am Ende des Diskurses auflöst. Für die Haupterzählung ist die Biperspektivität von Quellenersteller- und -nacherzähler anlagebedingt gegeben, denn bei einer Erzählung vom Typ des Archivromans wechselt der Erzähler von seiner Sicht (Außensicht) zur Sicht innerhalb der Quellen, die die des Materialerstellers ist, soweit keine konzeptionelle Ausnahme besteht. In *Unkenrufe* ist die Ausnahme als Sonderweg in der Archivverzähler-Konzeption anders zu definieren, nämlich als eine der Erzählmotivation. Diese ist beim Erzählen der drei Handlungen unterschiedlich begründet und steht doch in einem Gesamtzusammenhang (vgl. Kapitel II.c.b).

In der kleinen Nachhandlung gibt es eine Dreiperspektivität durch die Ansichten des Erzählers, der Studentin an der Ruhr-Universität Bochum und des zitierten Polizeiberichts. Es verhält sich so wie bei den Perspektiven in den ersten vier eingerückten Textauszügen dieses Kapitels: Sie sind für den Rezipienten informationserweiternd und reliefbildend, aber nicht notwendig unter den hier verhandelten Aspekten. Alles hätte auch, ohne dass es auf den Plot als Ursache-Folge-Kette eine Auswirkung gegeben hätte, aus der Erzählerperspektive vermittelt werden können.

Mit der Erzählerperspektive – über die plot-bildenden Funktionen (Handlungsverknüpfungen) hinaus, wie sie in *Unkenrufe* und auch in *Im Krebsgang* vorliegen – hat es eine besondere Bewandnis: Sie ist in ihrer Verflechtung zwischen Erzählerstandort und -punkt ein Dach, das über die erzählte Welt gespannt ist. Dieses Dach spendet das Licht für die Konfiguration und erzeugt die Stimmung, die über allen Ereignissen liegt. Es ist zu vergleichen mit der Lichttechnik bei Bühnenwerken. Alle Figurenperspektiven können eigene – und wie sich zeigte, sehr wichtige – Effekte setzen. Diese können aber nur wirken, wenn das übergeordnete Licht sie sichtbar macht.

IV.b.d Der Plot der Haupthandlung als Ursache-Folge-Kette

Wenn der Erzähler beim Erzählen den Eindruck vermittelt, als entnehme er die Geschehnisse eben gerade den Quellen: "Unser berufstätiges Paar. Schon macht es mich wieder neugierig" (UR 84), sieht es der geübte Rezipient als erzählstrategisches Mittel und richtet seine Aufmerksamkeit auf den Plot als Ursache-Folge-Kette, die von einem Wurzelereignis angestoßen ist. Das Wurzelereignis ist das Zusammentreffen Alexander Reschkes und Alexandra Piątkowskas auf einem Markt in Gdańsk.

In der Story ist diese Begegnung enthalten. Die Ereignisse der Story haben zwar eine Geschehensabfolge, sonst ergäbe sich keine Story, aber in dieser Geschehensabfolge kristallisiert sich nicht heraus, warum ein Ereignis das nächste nach sich zieht und wieso gerade dieses und kein anderes Ereignis. Für das Warum benötigt man den Plot. Die Begegnung des Protagonistenpaares ist die Ursache für die in *Unkenrufe* angestoßene Ereigniskette der Haupthandlung. Es gäbe keine DPFG und keines ihrer Projekte, wenn dieses Paar sich nicht kennengelernt und die Gründungsidee gehabt hätte. Die

Ursache-Folge-Kette knüpft ihre ersten Glieder auf dem Friedhof in Gdańsk zusammen. Durch das Gespräch zwischen Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska bahnt sich eine Beziehung der beiden an, die durch den gemeinsamen Vertriebenenstatus – Alexandra Piątkowska wurde mit ihren Eltern von Litauen nach Polen zwangsumgesiedelt – der beiden ein wichtiges Folgeereignis setzt, die Idee von der letzten Ruhestätte in Heimerde. Die folgenden zwei Auszüge zeigen, wie der Erzähler die Ereignisse dem Leser vermittelt:

Und dann – kaum standen sie unter Bäumen und zwischen überwucherten Einzel- und Doppelgräbern – stellte sich der Witwer förmlich der Witwe vor: "Gestatten Sie, daß ich mich Ihnen, natürlich viel zu spät, bekannt mache: Alexander Reschke mein Name."

Ihr Lachen brauchte Zeit und muß auf ihn, zumal zwischen Grabreihen, deplaziert gewirkt haben, erklärte sich aber, als nun sie, immer noch lachend, gleichzog: "Alexandra Piątkowska."

In Reschkes Kladder ist mit dieser Eintragung die Fügung besiegelt. (UR 19).

Dann sprach Reschke vom Bedürfnis des Menschen, zuletzt dort zur endlichen Ruhe zu kommen, wo er vor Flucht oder erzwungener Umsiedlung seinen Ort gehabt, vermutet, gesucht und gefunden, wiedergefunden, schon immer, von Geburt an gehabt habe. Er sagte: "Was wir Heimat nennen, ist uns erlebbarer als die bloßen Begriffe Vaterland oder Nation, deshalb haben so viele, gewiß nicht alle, doch mit dem Älterwerden eine wachsende Zahl Menschen den Wunsch, sozusagen zu Haus unter die Erde zu kommen, ein Wunsch übrigens, der zumeist bitter unerfüllt bleibt, denn oft stehen die Umstände diesem Verlangen entgegen. Wir aber sollten von einem Naturrecht sprechen. Im Katalog der Menschenrechte müßte endlich auch dieser Anspruch verbrieft sein. Nein, nicht das von den Funktionären unserer Flüchtlingsverbände geforderte Recht auf Heimat meine ich – die uns eigentümliche Heimat ist schuldhaft und endgültig vertan worden –, aber das Recht der Toten auf Heimkehr könnte, sollte, dürfte angemahnt werden.!" (UR 33).

Dem eigenen Ordnungssystem des Erzählers als Bestandteil des Plots liegen die Geschehensabfolge der Story und die bereits gesetzten Ordnungsprinzipien des Quellenerstellers Reschke durch dessen chronologische Eintragungen in Tagebuch und Kladder, durch Briefe und viele andere datierte Quellen zugrunde. Dies ermöglicht dem Erzähler, in die Geschehenschronologie Tonbandaufnahmen und Fotos einzuordnen. Der Erzähler setzt bei seiner Neuorganisation des Geschehens Techniken ein wie zeittraffendes und -dehnendes, proleptisches und analeptisches Erzählen.

Beim analeptischen Erzählen ist zu beachten, dass handlungsexterne Prolepsen auf eine Zeit, die in die Zeitspanne der Vorzeithandlung fällt, zum Plot der Haupthandlung gehören, wenn es um Handlungsfiguren der Haupthandlung geht, deren in einzelnen Szenen thematisierte, frühere Phase ihres Lebens einen Bezug zum Geschehen der Haupthandlung hat. Es gibt Informationen über Erna Brakup, die damals schon in Gdańsk lebte, und Erika von Denkwitz, die aus der Nazizeit stammen:

Erika von Denkwitz, die mir auf keinem Foto vorliegt, war fünf Jahre alt, als sich ihre Mutter mit ihr und drei Geschwistern sowie dem Gutsverwalter und dessen Frau von Stuhm aus mit zwei vollbepackten Pferdewagen auf die Flucht Richtung Westen machte. (UR 118).

Solche Szenen gehören nicht zur Vorzeithandlung, weil damals keinerlei Verbindung bestand zu dem Erzähler oder Reschke, den Akteuren der Vorzeithandlung, man kannte sich gar nicht. Erika von Denkwitz und Erna Brakup sind ausschließlich Figuren der Haupthandlung. In ihr wird auf die NS-Zeit zurückgeblickt, um die Lebensbilder dieser Akteure bis hin zur Zeit der Vorzeithandlung zu erweitern und zu erklären, wieso diese Personen überhaupt Akteure der Haupthandlung sind. Sie sind Heimatvertriebene oder in Gdańsk zurückgebliebene Deutsche, die die Idee der letzten Ruhestätte in

Heimaterde bzw. die Idee des Versöhnungsfriedhofs begrüßen (Erna Brakup) und sich deshalb beim Projekt DPFG engagieren. Die Informationen über Alexandra Piątkowska aus dieser Zeit haben ebenfalls eine die Figur ausbauende Funktion für die Haupthandlung. Auch sie wurde wie Reschke und Erika von Denkwitz aus ihrer Heimat vertrieben und begründet mit Reschke aus diesem Grund die DPFG.

Analepsen dieser Funktion sind jedoch rar im Vergleich zu den thematisierten Quellen, die das Geschehen der Haupthandlung dokumentieren. Bei ihrer Handhabung erzeugt der Erzähler, zusätzlich zu den vom Material vorgegebenen Leerstellen, die als Lückenthematisierung schon behandelt wurden, weitere, eigene Leerstellen. Der Plot Günter Grass' hat in seiner Eigenschaft als Folge-Ursache-Kette einen Handlungszuschnitt, den der Erzähler auf seiner Ebene als sein Erzählkonzept vorliegen hat. So werden Aussparungen der Handlung im Diskurs durch Beenden des alten und Eröffnung eines neuen Kapitels, oder, was ungleich häufiger vorkommt in *Unkenrufe*, durch Beenden eines Absatzes und Eröffnen eines neuen für den Leser kenntlich gemacht. Solche Techniken betreffen gleichzeitig Form und Inhalt des Diskurses als Elemente des Plots, denn der Erzähler erzeugt, neben den Leerstellen, die auf den Inhalt bezogen sind, die Makrostruktur seines Diskurses. Ein Mittel zur besonderen Markierung der Zäsuren ist die Setzung einer Leerstelle zwischen den Absätzen. Diese Schnitttechnik setzt der Erzähler sowohl bei kleinen Aussparungen mit kurzem Zeitsprung, Beispiel (1) als auch bei größeren mit weiterem Zeitsprung ein (2).

(1)

Durch das Loch im Friedhofszaun wechselten sie die frühnachmittägliche Gegenwart. Nun trug die Witwe das Einkaufsnetz. Der Witwer hatte sich fügen müssen und auch diesmal keinen Hinweis auf Tschernobyl und die Folgen gewagt.

Sie nahmen die Straßenbahn und fuhren am Hauptbahnhof vorbei bis zum Hohen Tor, das Brama Wyżynna heißt. (UR 56).

(2)

Danach steht, daß der Besuch in der Gruft und der Blick auf die männliche Mumie ihren schon erloschenen Mut entfacht und sie angespornt habe, allen Widrigkeiten zum Trotz weiterzumachen. Vor dem klassizistisch gegliederten Kirchenportal soll Alexandra wieder einmal gelacht haben: "Nun geht mir besser schon, und weiß ich wieder, daß Idee ist richtig. Nur Umbetten ist falsch, weil Umbetten stört Ruhe von Tote."

Und dann trat Erna Brakup zurück. Nach meinem Willen tritt sie erst jetzt wirklich zurück, nachdem sie vor dem Aufsichtsrat der Friedhofsgesellschaft ihren Rücktritt wörtlich vollzogen hatte. (UR 188).

Die unter dem Aspekt der Perspektivität zitierte Aufsichtsratssitzung aus UR 172f (vgl. o. S. 101f) ist ein temporal fortgeschrittener Moment in der Ursache-Folge-Kette. Ich gehe zurück zu den Anfängen der DPFG. Dank des Engagements und der Organisationskünste Reschkes kommt es zur Gründung der DPFG, und dank der guten Öffentlichkeitsarbeit Reschkes gibt es schnell genügend deutsche Senioren, die für eine Grabstätte in Polen einzahlen. Es sind bald so viele, dass auch in anderen polnischen Städten Friedhöfe angelegt werden. Die Geldreserven der DPFG scheinen unerschöpflich. Reschkes kaufmännische Geschicklichkeit wird vom Erzähler wie folgt vermittelt:

Zwischen Hinweisen auf Kursgewinne einiger Versicherungskonzerne teilt er mit, daß es ratsam wäre, "hier und dort stille Reserven zu bilden". Doch den Satz "Gegenwärtig erlaubt das hohe, dem politischen Trend

angepaßte Zinsniveau günstige Anlagen" hat er keinem Brief anvertraut, vielmehr in Schönschrift nur deshalb in seine Kladde geschrieben, damit ich folgern darf: Reschke kann mit Geld umgehen. (UR 140).

Reschke investiert in Chatterjees Rikscha-Produktion, erstens, weil er Geld dafür zur Verfügung hat, und zweitens, weil er Chatterjee und dessen wirtschaftliche Aktivitäten positiv bewertet: "Jedenfalls zog mit Chatterjee Hoffnung in Polen ein" (UR 171). Chatterjee kurbelt seiner Ansicht nach die Wirtschaft in Polen an, und zwar in einer umweltschonenden Art ("und Chatterjee höre ich auf zukünftiger Fahrspur autoverstopfte Großstädte, Rom und Paris, retten" (UR 135)) und mit völkerverbindendem Ziel, das auch Reschke für sein Projekt im Auge hat.

Die ersten Anzeichen für eine Fehlentwicklung in der DPFG gibt es, als der Aufsichtsrat den Wünschen hochbetagter Deutscher nachgibt, die nicht nur ihre letzte Ruhestätte sondern auch den Lebensabend in Polen zu verbringen wünschen. Also werden Seniorenheime gebaut. Weil später die Insassen der Seniorenheime nicht in polnischen, sondern in deutschen Kliniken behandelt werden wollen, werden DPFG-Krankenhäuser gebaut. Die Spirale dreht sich von selbst weiter, bis schließlich für die Angehörigen der Senioren, die zu Besuch nach Polen kommen, Freizeitanlagen mit dem Namen "Bungagolf" gebaut und Umbettungsaktionen für bereits in Deutschland verstorbene Heimatvertriebene beschlossen werden. Die deutschen Gesellschafter der DPFG sind dafür, weil sie ihr Ehrenamt für eigene geschäftliche Interessen auszunutzen gedenken. Die polnischen Mitglieder des Aufsichtsrats stufen die Entwicklung ebenfalls positiv ein, weil sie sich als Förderer des touristischen und wirtschaftlichen Aufschwungs in ihrem Land sehen. Selbst die polnische Nationalbank profitiert, denn die Gelder aus 37.000 Umbettungsanträgen zu je 2000,00 DM werden bei der polnischen Nationalbank, Zweigstelle Gdańsk, eingezahlt (vgl. UR 173), der Vizedirektor gehört dem Aufsichtsrat der DPFG an. Es gibt öffentliche Gegenstimmen in Polen von historisch Vorbelasteten. Im Sejm wettet ein Altkommunist gegen die DPFG: "Eine Armee deutscher Leichen tritt zur Eroberung unserer Westprovinzen an!" (UR 163). Der Sejm-Abgeordnete und Aufsichtsratsmitglied der DPFG, Marczak, weiß die Wogen zu glätten, damit in der DPFG alles so weitergehen kann wie bisher.

Nur für das Gründungspaar der DPFG und für Erna Brakup gibt es kein Weiter mehr, sie kritisieren die Entwicklung in der DPFG schon lange und treten nacheinander aus dem Verein aus. Erna stirbt kurz darauf, das Paar zieht sich ins Private zurück, heiratet und startet die Hochzeitsreise nach Neapel.

Alles, auch die private Beziehung des Paares und einige kleine Nebenhandlungen der Haupthandlung (Alexandras vergebliche Bemühungen, in Litauen ein dem DPFG entsprechendes Projekt zu gründen) ist als Ursache-Folge-Kette erzählt. Es wird aufgezeigt, wie sie und warum sie sich näher- und trotz Gegensätzlichkeiten miteinander klarkommen. Auch Grass-Motive (gemeinsames Kochen, Erotik-Szenen) werden schon früh in der Geschichte eingebracht. Alexandra kocht schon kurz nach dem Kennenlernen des Paares in ihrer Küche ein Gericht aus den Pilzen, die sie zuvor gemeinsam auf dem Markt gekauft hatten. Die Nacht darauf verbringen sie in seinem Hotelzimmer, weil sich zuvor die Gefühle zueinander entwickelt hatten. Bedrückende und demütigende Seiten ihrer Liebesbeziehung kommen hinzu durch die Besuche bei ihren Kindern (Reschkes Tochter, Alexandras Sohn), denn diese haben weder für die Beziehung des Elternteils noch für dessen DPFG-Projekt Verständnis. Manchmal werden zurückliegende Handlungen in ihrer Plausibilität durch nachträgliche

Rede unterstrichen. Im folgenden Textbeispiel lässt der Erzähler seinen Protagonisten Reschke einen Sachverhalt aus Zehnjahresdistanz spiegeln und setzt dessen Rede als Zitat ein. In diesem Fall funktioniert sogar die Zeitparadoxie im Rahmen der Ursache-Folge-Verdeutlichung; die Beschaffenheit der Information (Reschkes Rückspiegelung als Hellseherei) ist hier nebensächlich:

"Wenn ich nunmehr erkennen muß, daß aus dem damals allerorts gepachteten Friedhofsgelände Besitztitel geworden sind, weit schlimmer, die Ufer einst wolkenpiegelnder Seen in Masuren und in der Kaschubei überbaut, verbaut und der Besitzgier anheimgefallen sind, kommen mir Zweifel, ob unsere Idee gut und richtig gewesen ist; selbst wenn sie richtig gedacht und gut gemeint war, ist sie doch zum Schlechten mißraten. Heute weiß ich, wir haben versagt, sehe aber dennoch, wie sich gegenwärtig alles zum Besseren fügt. Falsches schlägt richtig aus! Dem deutschen Heißhunger hat das genügsame Asien den Tisch gedeckt. Hochzeitlich blüht die polnisch-bengalische Symbiose. Sie beweist Krämerseelen, welche begrenzten Wert Besitztitel haben. Sie zeigt an, wie asiatisch vorbestimmt Europas Zukunft ist: frei von nationalstaatlicher Enge, von keinen Sprachgrenzen eingezäunt, vielstimmig religiös und überreich an Göttern, zudem wohlthätig verlangsamt, weil neu temperiert und im feuchtwarmen Klima geborgen..." (UR 231).

Der Textauszug spiegelt den Wertehorizont Reschkes. Es ist erkennbar, dass er sich der Entwicklung bei den DPFG-Projekten verweigern musste, wollte er nicht zum Verräter eigener Ideale werden. In dem Textauszug bestärkt sich auch der bereits gewonnene Eindruck des Rezipienten, dass Reschke Chatterjee und dessen Aktivitäten nur positiv wertet: gegen nationale Enge, für Ökologie und Völkerverständigung. Der obere und der folgende Textauszug zeigen die Folgerichtigkeit für Reschkes Verhalten als Geschäftsführer der DPFG, sich bei Chatterjees Produktion zu beteiligen, da sich Chatterjee auch globaler Probleme (Welternährung) annimmt:

"Zwar ist inzwischen alles fest in bengalischer Hand, aber diese Hand unterdrückt nicht. Das findet selbst Alexandra lobenswert. Demnächst will man in Großversuchen das veränderte Klima nutzen und im Werder Reis pflanzen, in der Kaschubei Sojabohnen anbauen." (UR 214).

Es ist egal, durch wessen Rede die Zusammenhänge der Geschehnisse dargestellt werden, letztendlich erbringt der erste Erzähler als Auswähler des Materials und Dirigent seiner Figuren diese Leistung. Da er in Kommunikation mit dem Rezipienten steht, ist dieser immer einbezogen und mitgefordert, denn er muss sich an die früheren Ereignisse erinnern und ihren Zusammenhang zum eben Erzählten erkennen. Daher fordert der Plot über die Neugier hinaus, die genügt, um die Ereignisfolge aufzunehmen, Intellekt und Gedächtnis des Rezipienten:

Curiosity is one of the lowest of the human faculties. You will have noticed in daily life that when people are inquisitive they nearly always have bad memories and are usually stupid at bottom. The man who begins by asking you how many brothers and sisters you have, is never a sympathetic character, and if you meet him in a year's time he will probably ask you how many brothers and sisters you have, his mouth again saying open, his eyes still bulging from his head. It is difficult to be friends with such a man, and for two inquisitive people to be friends must be impossible. Curiosity by itself takes us a very little way, nor does it take us far into the novel – only as far as the Story. If we would grasp the plot we must add intelligence and memory.¹⁵³

¹⁵³ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, S. 83.

Solche Leistungen hat auch der Erzähler zu erbringen, weil er den vom Rezipienten zu erfassenden Zusammenhang zwischen früher und später Erzähltem ja erst einmal erzählend herzustellen hat. Mit dem Zitat aus UR 231 (vgl. Vorseite) vermittelt der Erzähler dem Leser eine nachträgliche Begründung für die Austrittserklärung des Protagonistenpaares aus der DPGF. Sie planten die Bestattung der Toten in der alten Heimat als ein Versöhnungsprojekt zwischen Deutschen und Polen. Die gegenseitige Grenzüberschreitung im Rahmen des Projektes sollte für beide Völker ein Schritt zur gegenseitigen Annäherung bedeuten, unter Akzeptanz der Vergangenheit und unter menschlichen Gesichtspunkten. Sein Projekt war durch Leute, die Profit machen wollten, in eine kapitalistisch aufgeblähte Richtung gelaufen, die nicht mehr aufzuhalten war. Zu seinem Rücktritt gab es keine Alternative. Es wäre eine andere Geschichte als die mit *Unkenrufe* vorliegende, wäre er in der DPGF geblieben.

Auf die Alternativlosigkeit zu den vollzogenen Schritten des Paares und die Unabwendbarkeit seines persönlichen Schicksals ist durch die eingebaute Untergangs- und Todessymbolik hingewiesen. Zum weiteren Themenkomplex gehört, wie Reschke die Abwanderung der DDR-Bevölkerung nach dem Westen beurteilt. Nicht positiv, weil

das nach absehbarer Zeit die Entvölkerung der zum Anschluß freigegebenen Länder befürchten ließ. Ich lese: "Zunehmend bereitet mir das Tagesgeschehen Kummer, weil unsere Idee unter der Last deutscher Unverträglichkeiten Schaden nehmen könnte.." (UR 82).

In dieser Rede kommt der Negativ-Aspekt der Landnahme zum Tragen, der in Polen Ressentiments gegen den Nachbarn Deutschland (BRD) erzeugen könnte, die für das Projekt DPGF nachteilig wirken würden. Reschke will solche Begleiterscheinungen verhindern.

Fast aufdringlich transportiert hier die Figur Reschke die Autorintention, denn dies sind deutlich die Ansichten Günter Grass' zur deutsch-deutschen Vereinigung.¹⁵⁴ Für den Plot als Folge-Ursache-Kette der Ereignisse ist nur wichtig, dass vom Kopf des empirischen Autors hier alles in den Kopf der Figur Reschke übergegangen ist.

Es zeigte sich die Mentalitätskongruenz zwischen Reschke und dem Erzähler nicht allein durch dessen explizite Aussagen oder bestimmte Tonlagen oder Ausdrücken, zum Beispiel wenn er wie mitbetroffen vom Ausflug des Paares mit Wróbel berichtet: "Nur lustlos folgten sie ihm; beiden war, seit Beginn der Aktion Umbettung, ihre Idee abhanden gekommen" (UR 182f), sondern auch dadurch, dass er Reschkes als einen die Fehlentwicklung in der DPGF Beklagenden in seinem Diskurs oft und

¹⁵⁴ "Und dann passierte etwas, was ich so, was so nicht zu akzeptieren war, nicht? In unverantwortlicher Hast hat man einen Anschlussartikel benutzt und hat darauf spekuliert, dass die Bevölkerung in der DDR Sehnsucht nach der D-Mark hat, hat sie viel zu früh eingeführt, damit die ohnehin angeschlagene Wirtschaft in der DDR ruiniert, dann ein halbkriminelles Konstrukt in die Welt gesetzt, die sogenannte Treuhand, die nicht unter parlamentarischer Kontrolle stand. Aber das Schlimmste, glaub' ich, ist, dass man die Biographien dieser sechzehn Millionen Menschen in den neuen Bundesländern nicht respektiert hat. Sie haben schließlich, die ältere Generation, eine Diktatur nach der anderen erleben müssen, erst die NS-Diktatur, dann die stalinistische, und sie haben die Hauptlast des von allen Deutschen begonnenen und verlorenen Krieges tragen müssen. Und der Westen trat wohlwollend kolonial auf: 'Macht das so, wie ihr es macht, geht's euch besser.' Die blühenden Landschaften, alles, was versprochen wurde. Und es fand ein Enteignungsprozess statt, wie es ihn in der deutschen Vergangenheit noch nicht gegeben hat, selbst zu Zeiten des Raubrittertums nicht. Dass neunzig Prozent des Produktionsvermögens heute in westlicher Hand ist, westdeutscher oder ausländischer Hand, dass die befürchtete Abwanderung der Bevölkerung, der Vorwand war für die frühzeit- oder vorzeitige Einführung der D-Mark, jetzt stattfindet, nach wie vor stattfindet, dass ganze Regionen in den neuen Bundesländern die jungen Menschen wegziehen und nur noch alte Menschen da sind, das ist ein trauriges Ergebnis." Günter Grass in: *Der optimistische Sisyphos*, ARD-Sendung vom 6. Oktober 2007 zum 80. Geburtstag von Günter Grass.

textlich umfangreich zitiert und die Zitate in einen Diskurs einbettet, der Nähe vermittelt, ohne sie thematisieren zu müssen.

Die Kongruenz zwischen Reschke und dem Erzähler bei grundsätzlichen Einstellungen gegen alles Umweltzerstörende und revanchistisch Angehauchte ist ausschlaggebend für die sich entwickelnde Tendenz im Diskurs der Haupthandlung. Der Erzähler steht bei der Krisengeschichte auf Seiten Alexander Reschkes und seiner Partnerin. Diese Nähe erzeugt die Nähe zum Reschke als Schulkameraden in der Vorzeithandlung, oder umgekehrt, die Nähe zum Schulkameraden erzeugt die Nähe zum in der Haupthandlung von den Gegnern attackierten Reschke (vgl. z.B. UR 160ff, Aufsichtsratssitzung der DPFG). Wie auch immer, die Handlungsverquickung dieser besonderen Art – über den Erzähler und seinen Diskurs – stellt den Kausalzusammenhang in der erzählten Welt her und ist unverzichtbares Element des Plots.

IV.b.e Der Zuschnitt der Vorzeithandlung und ihre Funktion für die Haupthandlung

Die Vorzeithandlung stellt die gemeinsame Schulzeit zwischen dem Erzähler und dem Quellenersteller Reschke dar und umspannt gute zehn Jahre, von Mitte der dreißiger Jahre bis zum Kriegsende der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Sie enthält Schulszenen einschließlich der schulexternen Einsätze der Schüler (Kartoffelkäfersammeln, Winterdienst-Organisation), einen Flirt zwischen Reschkes Schwester Hilde und dem Erzähler sowie Szenen der gemeinsamen Zeit Reschkes und des Erzählers als Flakhelfer.

Die Unterteilung von Story und Plot¹⁵⁵ bezüglich der Vorzeithandlung wäre aufgrund der Anlage als zwischen die Momente der Haupthandlung geschobene Einblendung einzelner Szenen ein vergebliches Unterfangen, und zwar aus folgendem Grund: Auf die Momente der Vorzeithandlung wird zwar oft gesetzt – was relevant ist unter dem ES-Aspekt, weil der Erzähler mit jeder dieser Thematisierungen seinen Fuß in die erzählte Welt setzt und damit auf dem Typenkreis Stanzels näher an den Ich-ES-Idealtypus heranrückt –, aber unter dem Plot-Aspekt erzeugen die Thematisierungen weder eine Handlungsabfolge noch eine Ursache-Folge-Kette. Selbst wenn gelegentlich über eine halbe Seite lang erzählt wird (Kartoffelkäfersammeln, vgl. UR 198), bleibt es nur bei dieser einen Szene. In der Regel sind die erzählten Vorzeitszenen kürzer. Die Vorzeithandlung als von der Haupthandlung (Basis-handlung) abschweifende Rückwendung hat bezüglich der Figur der Haupthandlung, Alexander Reschke, eine zusätzliche Bedeutung: Es ist eine Lebensbild-Erweiterung, die, wie alle Rückgriffe auf eine frühere Lebensphase von Figuren der Haupthandlung, diese retardieren lassen:

So sehr solche Einschübe den eigentlichen Handlungsverlauf aufhalten, so unentbehrlich sind sie zur Rundung der Personen, zur Ausgestaltung des Raumes, kurz: zur Erstellung einer *epischen Welt*.¹⁵⁶

Betrachtet man vier solcher Vorzeitthematisierungen, erkennt man schnell ihre unter dem Aspekt der Trennung von Plot und Story unergiebig Beschaffenheit.

¹⁵⁵ Jede Handlung der erzählten Welt hat einen Plot, zusammen sind sie Bestandteil des Plots der erzählten Welt.

¹⁵⁶ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 117 (*Der abschweifende Rückschritt*, S. 116-122). Zur Definition der Vorzeithandlung vgl. auch ebd., S. 44 (*Das Gefüge der Handlungsstränge*, S. 43-45).

In fast allen Fächern überdurchschnittlich gut, ließ er zwar von sich abschreiben, wollte dafür aber gelobt, von allen gelobt werden. Und als ihm diese ungeschickte Zeichnung, auf der die Stadt unterm Bombenhagel in Flammen aufging, Tadel, von allen Lehrern und Schülern nur Tadel einbrachte, stand er in Tränen; dabei hat er alles richtig vorausgesehen. (UR 117).

Demnach kann Reschke doch nicht der picklig langaufgeschlossene, auf Lob erpichte Junge gewesen sein; vielmehr sehe ich meinen ehemaligen Banknachbarn als eifrigen Fähnleinführer, der sich, außer beim Organisieren der Kartoffelkäferaktionen, durch die Einrichtung einer Sammelstelle ausgezeichnet hat, in der während des ersten oder zweiten russischen Kriegswinters Wollsachen, vom Pullover bis zum Pulswärmer, lange Unterhosen und Pelzmäntel, zudem Ohrenschützer und Skier für die Soldaten an der Ostfront gestapelt und verpackt wurden. Doch auch die schreckliche Zeichnung muß Leistung des Fähnleinführers Reschke gewesen sein; nur er sah voraus... (UR 117f).

Reschke und ich, ich und Reschke. "Wir beide als Flakhelfer", schreibt er, "in der Achtkommaacht-Großbatterie Brösen/Glettkau..." (UR 180).

damals, als Reschke und ich noch Petrischüler waren, dann Luftwaffenhelfer wurden, danach zum Arbeitsdienst kamen; damals war oberhalb der Vereinigten Friedhöfe das Krematorium noch in Betrieb. (UR 207).

Dass die Szenen überhaupt zu verstehen sind, hat der Leser seinen historischen Kenntnissen der Zeit und seinem eigenen menschlichen Lebens- und Erfahrungshorizont zu verdanken. Er versetzt sich bei jeder Vorzeit-Thematisierung in die damaligen Akteure und ihre Zeit und erzeugt für sich gedanklich das grobe Handlungsgerüst, das ihm der Erzähler mit seinem Erzählkonzept bezüglich der Vorzeithandlung verweigert.

Der Erzähler und Alexander Reschke sind die beiden Protagonisten der Vorzeithandlung. Sie stellt sich im Plot als "kleine Einlage"¹⁵⁷ dar, die zwischen die Momente der Haupthandlung geschoben ist. Diese "kleine Einlage" wird vom Erzähler nicht um ihrer selbst willen gesetzt, sie hat für ihn eine bestimmte Funktion, die anderer Art ist als die Funktion, die das Erzählen der Haupthandlung für ihn hat: Bei der „kleinen Einlage“ geht es nicht um das Schreiben als Abtragung einer Schuld gegenüber Reschke, sondern um die Möglichkeit, einen Annäherungsprozess an Reschke, der beim Erzählen der Haupt- und der Vorzeithandlung abläuft, logisch zu begründen. Es muss ein Ausgangspunkt gesetzt sein, und diesen gibt es in der Haupthandlung nicht. Der Annäherungsprozess beim Erzählen der Haupthandlung hat seinen Ausgangspunkt in der Vorzeithandlung als gemeinsamer Schulzeit vom Erzähler und seinem Protagonisten Reschke. Der Erzähler hat die gemeinsame Schulzeit mit Reschke verdrängt und kommt durch das von Reschke erhaltene Archivmaterial mit Begleitbrief zu einem Erinnern wider Willen. Es ist die Ursache für die Distanz des Erzählers zu Reschke bei Beginn der Vorzeithandlung und bietet die Option, auch die Haupthandlung so zu erzählen, dass der Erzählerdiskurs als Annäherungsprozess des Erzählers an Reschke funktioniert.

Auch in diesem wichtigen Punkt des Zusammenhangs der beiden Handlungen erweist sich die Logik des vom Autor Grass erstellten Plots der Gesamterzählung.

¹⁵⁷ Begriff nach Eberhard Lämmert, vgl. *Bauformen des Erzählens*, S. 60.

IV.b.f Zuschnitt und Funktion der Nachhandlung

Dass die Recherchezeit des Erzählers als separate Handlung definiert werden kann, ergibt sich zum einen durch den Wechsel der Handlungsfiguren: Der Erzähler tritt in die Handlungswelt ein, das Protagonistenpaar und andere Akteure der Handlungswelt treten aus. Zum anderen, aber mit dem Wechsel der Handlungsfiguren zusammenhängend, ergeben sich die anderen Schauplätze (Ruhr-Universität Bochum, Italien), die andere Zeitebene, die die Handlungswelt des Zentralgeschehens in einem Danach-Zustand erfasst, und die andere Erzählperspektive als Innenperspektive des Erzählers.

Die Nachhandlung unterscheidet sich von der Vorzeithandlung dadurch, dass es einen Handlungsbezug zum Hauptgeschehen gibt. Der Erzähler hatte diese Recherchen erst abschließen müssen – er wusste ja nicht, was ihn erwartet –, bevor er sich über die erzählerische Umsetzung Gedanken machen konnte. Das macht den Unterschied zur Vorzeithandlung aus, die ja längst abgeschlossen war, ein halbes Jahrhundert vor dem Hauptgeschehen um die DPFPG stattfand. Diese ganz andere Zeit ist bei der Vorzeithandlung als einziger Grund schon ausreichend, um von einer separaten Handlung zu sprechen.

Bezüglich eines Erzählkonzeptes des fiktiven Erzählers gleichen die beiden Nebenhandlungen sich insofern, dass beide den Erzähler zu Überlegungen herausforderten, wie sie der DPFPG-Chronik einzuflügen seien. Auch die Nachhandlung hätte als "kleine Einlage" angelegt werden können. Auch die Aufspaltung in viele zeitlich kleine Momente, die proleptisch immer auf die gleiche enge Zeitspanne von einigen Monaten setzen (Spanne zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit), wäre denkbar gewesen. Aber nach einem solchen Konzept wäre die Darstellung eines Annäherungsprozesses des Erzählers an seinen Protagonisten so, wie er in *Unkenrufe* vermittelt wird, nicht möglich gewesen. Der Erzähler hätte bei der Thematisierung seiner Recherchen in Italien auch die Nähe zu Reschke, die er zu diesem Zeitpunkt erreicht hatte, mitvermitteln müssen. Bei seinen Erkundigungen in Bochum über Reschke ging es noch um Reschkes Vergangenheit und dessen Bild bei den Studenten. Die schlimme Nachricht über den Unfalltod, die er dort erhalten haben muss, ist ganz ausgeklammert. So stört die Recherche in Bochum nicht den sukzessiven Annäherungsprozess des Erzählers an seinen Protagonisten, den der Erzählerdiskurs vermittelt. Gestört wäre der Diskurs in dieser Hinsicht durch die proleptisch erzählte Recherche in Italien.

Der fiktive Erzähler wählt für die Nachhandlung also aus gutem Grund ein anderes Erzählkonzept als für die Vorzeithandlung, eben weil die Nachhandlung eine andere Funktion hat. Es ist dem Erzähler eine Herzensangelegenheit, das Schicksal des Schulfreundes herauszufinden und er ist tief bewegt durch die Todesnachricht.

Das richtige Konzept für ein derart tiefes Erlebnis ist nicht dessen Aufsplitterung in viele Einzelteile, sondern die geschlossener Form als finite Todeserzählung. Sie hat einen anderen Stellenwert als die Vorzeithandlung, wenn es auch ein ebenbürtiger Stellenwert ist. Anders zur Vorzeithandlung ist, dass nicht allein der erzählende, sondern auch der als Figur handelnde Erzähler den Zusammenhang herstellt zwischen Haupt- und Nachhandlung. Im Konzept für die Nachhandlung ist er als Erzähler unwichtiger als als Handelnder, denn die Nachhandlung existiert nur, weil der Erzähler als Handlungsfigur aktiv wird. Er ist Erzeuger und Erzähler der Handlung, er könnte die Handlung erzäh-

len ohne seine explizite Erzählerstimme, denn der Zusammenhang der beiden Handlungen erklärt sich inhaltlich.

So wie es eine Beziehung zwischen Haupt- und Nachhandlung gibt, gibt es auch eine zwischen Vorzeit- und Nachhandlung. Durch den Ausgangspunkt für den Annäherungsprozess in Haupt- und Vorzeithandlung, der in der Vorzeithandlung liegt, ist es ermöglicht, einen Endpunkt dieses Annäherungsprozesses zu setzen, und der liegt in der Nachhandlung, in der die Nähe zwischen dem Erzähler und Reschke erreicht ist. Dieser Endpunkt ist die Basis für das gesamte Handeln des Erzählers in der Nachhandlung.

Sie ist als finite Todeserzählung eine Abrundung der bewegten Vergangenheit der Haupthandlung und ihr Ausklang. Alles Geschehen kommt auch bei dem sich erinnernden Erzähler zur Ruhe. Er vermittelt eine Stimmung der Betroffenheit, wenn er Informationen über die Toten erhält:

Eine Studentin, die am Seminar zum Thema Körbe, Einkaufsnetze, Plastiktüten teilgenommen hatte, sagte mir: "Der gab 'ne ziemlich traurige Figur ab mit seiner ewigen Baskenmütze, war aber nicht unsympathisch, nur ziemlich altmodisch, wenn er seine tausend Einzelheiten hin und her schob, na, wie beim Puzzle. Eigentlich mochten wir ihn. Was soll ich noch sagen? Manchmal stand er wie abgemeldet rum, und ständig hat er ziemlich negativ rumgefuchelt, na, über die Zukunft, das Wetter und das Verkehrschaos, über die Wiedervereinigung und so. Hat ja mehr oder weniger recht gehabt – oder?" (UR 88).

Die Polizei war hilfsbereit, als ich zu fragen, zu suchen begann. Der Pfarrer, der Gemeindevorsteher bestätigten: Ausgebrannt das Autowrack, die Leichen verkohlt. Trotzdem sagt der Polizeibericht: Es ist ein Volvo gewesen. Alles verbrannt, auch die Papiere im Handschuhfach. Heil, weil aus dem Wagen geschleudert, der sich überschlug, überschlug, blieben ein Lederpantoffel und ein gehäkeltes Einkaufsnetz. (UR 245).

Der Erzähler erzählt in der bei Lämmert beschriebenen Funktion der Begrenzung des Vergangenen durch Anschnitt eines neuen Zeitraums, oder auch als der "szenisch gestaltete Anbruch einer neuen Epoche"¹⁵⁸. Es ist zu vergleichen mit dem Erleben eines Tages im späten Februar, an dem man sich noch mitten im Winter befindet, aber schon an den kommenden sicheren Frühling denkt.

Der Erzähler muss diesen Ausblick auf das Neue nicht explizit ansprechen, die Stimmungslage, in der er seine Erzählung abschließt, beinhaltet neben der Trauer den Ausblick auf eine Zeit ohne schmerzende Gefühle, in der er in Ruhe der Toten gedenken und den Blick auf Neues richten kann. Die Voraussetzung dafür ist der Besuch an ihren Gräbern. Er ist mit sich im Reinen und mit den Unglücklichen emotional verbunden, als er sich an ihren Gräbern vergewissert, daß sie dort, wo sie bestattet sind, gut liegen:

Ich nenne den Namen des Dorfes nicht, auf dessen Friedhof sie knapp vor der Mauer liegen. Soweit ich mir sicher sein kann, bin ich sicher: Dort liegen Alexander und Alexandra namenlos. Zwei Holzkreuze nur bezeichnen das Doppelgrab. Ich will nicht, daß sie umgebettet werden. Sie waren gegen Umbettung. Vom Dorffriedhof aus hat man einen weiten Blick übers Land. Ich glaubte, das Meer zu sehen. Sie liegen gut da. Laßt sie da liegen. (UR 246)

¹⁵⁸ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 160. (*Gemächliche Ausführung und symbolische Schlussituation*).

IV.b.g Die Arten der Handlungsverknüpfung

Die gemeinsame Schulzeit des Erzählers und seines Protagonisten Reschke als Vorzeithandlung wird analeptisch erzählt und rahmt, zusammen mit der Nachhandlung, das Hauptgeschehen temporal ein.

Die Vermischung von homo- und heterodiegetisch erzählten Handlungen, wie es bei der Verbindung von Vorzeit- und Haupthandlung gegeben ist, hat eine besondere Verknüpfungsart zur Folge. Eberhard Lämmert unterteilt die Verknüpfungsarten der Handlungen in additive, korrelative und konsekutive.¹⁵⁹ Über die Funktion der additiven Verknüpfung, bei der zwei Handlungen nicht inhaltlich verbunden sind, sondern die hinzugefügte Handlung eine Erweiterung der Buntheit der erzählten Welt darstellt, geht es weit hinaus. Es gibt die Personenbeziehung – den Reschke der Vorzeit- und der Zentralhandlung einerseits, und den Reschke und den Erzähler (Handlungs-Ich) als Figuren der Vorzeithandlung andererseits. Und es gibt die Verquickung der Handlungen durch den emotionalen Erzähler.

Für eine Bestimmung als konsekutive Verknüpfung ist das Folge-Gesetz nicht erfüllt, nach dem die Vorzeithandlung die Erklärung für das Zentralgeschehen zu liefern hätte. Diese Bedingung wäre erfüllt, wenn z.B. der Reschke der Vorzeithandlung als Orakel angelegt wäre, das das Unglück um die spätere Zentralhandlung voraussagte. Das Geschehen der Haupthandlung wäre dann zu deuten als Folge des Orakelspruchs. Eine Orakelfunktion dieser Art gibt es aber nicht handlungsübergreifend. Die Unkenmetaphorik und die hellseherischen Fähigkeiten funktionieren entweder innerhalb der Zentralhandlung oder innerhalb der Vorzeithandlung, in der er seine Heimatstadt schon vor dem großen Feuersturm der Endkriegszeit brennen sieht:

Und als ihm diese ungeschickte Zeichnung, auf der die Stadt unterm Bombenhagel in Flammen aufging, Tadel, von allen Lehrern und Schülern nur Tadel einbrachte, stand er in Tränen; dabei hat er alles richtig vorausgesehen. (UR 117).

Auch das Krötenschlucken des Erzählers als Handlungsfigur der Vorzeithandlung ist kein Motiv, das auf die Zentralhandlung hinübergreifen kann, denn dort tritt der Erzähler als Figur nicht auf. Das Krötenschlucken wechselt von der Figurenebene der Vorzeithandlung auf die Erzählerebene des Erzählers und bekommt hier eine Bedeutung bezüglich der Erzählmotivation. Denn wenn der Erzähler jetzt, während seines Schreibprozesses, wieder Kröten schluckt: "Zum Beispiel soll ich, was er und andere Schüler bewundert haben wollen, eine lebendige Kröte geschluckt haben. Also schlucke ich abermals, wie verlangt" (UR 34), so bezieht es sich auf die ihm aufgenötigten Erinnerungen und auf die Aufarbeitung des Archiv-Pakets. Den Diskurs über diese Dinge zu führen, empfindet er an dieser frühen Stelle noch als Krötenschlucken. So trifft auch die konsekutive Verknüpfungsart nicht zu.

Wie sieht es mit der korrelativen Verknüpfung von Vorzeit- und Haupthandlung aus? Es gibt zwar im Begleitbrief Reschkes die Aufforderung an den Erzähler, sich der gemeinsamen Schulzeit zu erinnern, aber sie dient nicht der inhaltlichen Verbindung der Handlungen als Bedingung für die korrelative Verknüpfungsart nach Eberhard Lämmerts Theorie. Da aber eine Verbindung der beiden Handlungen dadurch vorliegt, dass Reschke im Begleitbrief auf die Vorzeithandlung anspricht und der Erzähler

¹⁵⁹ vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 43ff (*Gliederung und Verknüpfung mehrsträngiger Erzählungen*).

darauf eingeht, liegt zwar eine korrelative Verknüpfung vor. Sie ist nur anders zu definieren als in Lämmerts Theorie. Es ist eine, die über die Erzählgegenwart des Erzählers hergestellt wird. Er ist mit seiner speziellen Erzählmotivation für beide Handlungen das Bindeglied, dass eine in Anwesenheit erzählte Handlung mit einer in Abwesenheit erzählten diskursiv zusammenbindet. Die korrelative Verknüpfungsart der Handlungen ist hier eine förmliche. Die Inhalte der beiden Handlungen bleiben für sich, es gibt keine gegenseitige Ergänzung. Es gäbe sie nur, wenn Reschke der Erzähler wäre, denn in seinem Brief thematisiert er sich sowohl als Figur der Haupthandlung als auch der Vorzeithandlung. Außerdem handelt er in Gdańsk auf den Schauplätzen seiner Kindheit. Aber Reschke liefert nur das Material und führt nicht den Erzählerdiskurs, der die Handlungen setzt.

Da die Nachhandlung eine Schlusserzählung zur Zentralhandlung ist, bezieht sich die korrelative Verknüpfung förmlicher Art auch auf die beiden Nebenhandlungen zueinander. Obwohl es um zwei homodiegetisch erzählte Handlungen geht, haben sie inhaltlich nichts miteinander zu tun. Dass der Erzähler über Reschke recherchiert, ergibt sich inhaltlich aus der Haupthandlung, nicht aus der Vorzeithandlung. Dass er in der Nachhandlung auch zum Reschke der Vorzeithandlung eine emotionale Nähe erreicht hat, ist ein Aspekt, der die Erzählform betrifft und damit Bestandteil der oben beschriebenen Verknüpfungsart ist.

Eine inhaltliche Verknüpfung gibt es zwischen Haupt- und Nachhandlung. Mit einem letzten Zitat aus dem Begleitbrief des Archivmaterials, der von Reschke in Italien abgeschickt wurde, schließt die nach den Quellen erzählte Haupthandlung wie folgt:

In seinem Begleitbrief steht abschließend: "Morgen fahren wir weiter. Auch wenn ich vor den Zuständen dort gewarnt habe, ist Neapel weiterhin Alexandras langgehegter Wunsch. Ich fürchte, sie wird enttäuscht sein. Sobald wir zurück sind, melde ich mich..."

Keine Rückmeldung kam. Das Ende, falls es ein Ende gibt, steht fest. (UR 245).

In der letzten Zeile wird schon proleptisch auf das Ende hingewiesen, mit einer Einbeziehung der Zeitparadoxie, die eine andere Deutung als Ende der Haupthandlung zulässt, unter dem Aspekt der Verknüpfungsarten aber irrelevant ist. Weil der Erzähler keine Rückmeldung aus Italien erhielt, in seiner emotionalen Nähe zu Reschke aber wissen möchte, was mit ihm und seiner Gattin ist, macht er sich auf nach Bochum, wo er vom tödlichen Unglück der beiden erfährt, und nach Italien, wo er die Schauplätze des Unglücks aufsucht. Was er erfährt, ist der Inhalt der kleinen Nachhandlung, der mit dem Tod des Protagonistenpaares die Haupthandlung vollendet. Die Bedingung für die konsekutive Verknüpfungsart, nach der die eine Handlung die andere zur Folge hat, ist erfüllt. Die Unterschiedlichkeit der Handlungen, die eine in Ab- und die andere in Anwesenheit erzählt, spielt hier keine Rolle, da wieder der inhaltliche Aspekt maßgebend ist.

V. Erzählen und Erzählung unter temporalen Aspekten

V.a Zwei Zeitsysteme und ihre Funktion für die Handlungswelt

In *Unkenrufe* installiert sich durch Reschkes Rückspiegelungen aus der Zukunft ein paradoxes Zeitsystem neben dem realen des Erzählers und seines realen Systems beim Erzählen der Handlungen. Anfangs tut der Erzähler es ab, als wäre es ein vorübergehender Zustand von Verwirrung und Reschke schreibe "bei sonst klarer Diktion":

Er hat sich vorausdatiert. Sein Brief gibt als Datum den 19. Juni 1999 an. Und gegen Schluß schreibt er, bei sonst klarer Diktion, über weltweite Vorbereitungen zur Feier der Jahrtausendwende: "Welch unnützer Aufwand! Dabei geht ein Säkulum zu Ende, das sich Vernichtungskriegen, Massenvertreibungen, dem ungezähmten Tod verschrieben hatte. Doch nun, mit Beginn des neuen Zeitalters, wird wieder das Leben..."
Und so weiter. Lassen wir das. (UR 14).

Für Reschkes Zeitparadoxie gilt rezeptionsseitig das gleiche wie im Fall der Zeitparadoxie von *Nineteen Eighty-Four*: Liest der Rezipient *Unkenrufe* vor dem Jahr, auf das vorausgegriffen wird, ist die gesetzte Zeit auch für ihn (wie für den Archiverzähler) Zukunft (Zeit als Wirklichkeitsmodell), liest er es nach der Zeit der Prolepse, ist diese Zeit für ihn zur Vergangenheit geworden (vgl. o., Schema, S. 37f). Um sich das Zeitverständnis für das innerfiktionale Geschehen zu erhalten (Reschkes Vorgriff bleibt immer ein Griff hinaus in die Zukunft, und zwar zu sehen von der Schreibgegenwart Reschkes aus), muss auch der Rezipient den Bewusstseinshorizont von E2 oder E3 einnehmen. Für diese kommunikativen Empfängerinstanzen wird die erzählte Welt durch die Rückspiegelung Reschkes aus der Zukunft temporal um die Zeitspanne ausgedehnt, von deren äußerster Grenze aus Reschke zurückblickt. Der folgende Textausschnitt, in dem der Erzähler aus Reschkes Material zitiert und der auch hier als Beispiel optimal ist, ist einer der fortgeschrittenen Handlungswelt und belegt, wie Reschke die Gegenwart im Jahre 2001 beschreibt. Es ist für den Erzähler ein Rückblick Reschkes "aus Zehnjahresdistanz":

"Wenn ich nunmehr erkennen muß, daß aus dem damals allerorts gepachteten Friedhofsgelände Besitztitel geworden sind, weit schlimmer, die Ufer einst wolkenpiegelnder Seen in Masuren und in der Kaschubei überbaut, verbaut und der Besitzgier anheimgefallen sind, kommen mir Zweifel, ob unsere Idee gut und richtig gewesen ist; selbst wenn sie richtig gedacht und gut gemeint gewesen war, ist sie doch zum Schlechten mißraten. Heute weiß ich, wir haben versagt, sehe aber dennoch, wie sich gegenwärtig alles zum Besseren fügt. Falsches schlägt richtig aus! Dem deutschen Heißhunger hat das genügsame Asien den Tisch gedeckt. Hochzeitlich blüht die polnisch-bengalische Symbiose. Sie beweist Krämerseelen, welche begrenzten Wert Besitztitel haben. Sie zeigt an, wie asiatisch vorbestimmt Europas Zukunft ist: frei von nationalstaatlicher Enge, von keinen Sprachgrenzen eingezäunt, vielstimmig religiös und überreich an Göttern, zudem wohlätig verlangsamt, weil neu temperiert und im feuchtwarmen Klima geborgen..."

Und wie zu Alexandras wenigen Worten höre ich das allen zuletzt beschworenen Bildern unterlegte Rufen der Tieflandunken. Nach jedem Vorschein von Zukunft setzen sie eine Zäsur, ihr wehmütiges Geläut. Einen schöneren Abgang hätte sich unser Paar nicht ausdenken können. (UR 231).

Nach realer Zeit endet die dokumentierte Geschichte mit der Italienreise des Protagonistenpaares im Sommer 1991. Wenn Reschke aus Zehnjahresdistanz zurückblickt, blickt er demzufolge aus dem

Jahr 2001 auf das Jahr 1991 zurück. Zu Beginn des Erzählerdiskurses thematisiert der Erzähler den Begleitbrief Reschkes zum Archivpaket, und der ist mit dem Jahr 1999 datiert. Reschke schreibt zum Inhalt seiner Quellen: "Im Grunde könnte das alles von Dir erfunden sein, aber gelebt, erlebt haben wir, was vor nunmehr einem Jahrzehnt geschah..." (UR 14). Nach dieser Datierung wären die Geschehnisse "vor nunmehr einem Jahrzehnt" Geschehnisse aus dem Jahre 1989, dem Jahr also, als Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska sich zu Allerseelen auf dem Markt in Gdańsk kennenlernten. Da sich das Jahr, aus dem Reschke am Ende der Erzählung, ebenfalls aus Zehnjahresdistanz" zurückspiegelt, als das Jahr 2001 erfassen lässt, ergibt sich hier eine Verrätselung im Zeitsystem, die außerfiktional erklärbar ist, nämlich durch die Günter Grass' eigene Tempusebene der "Vergegenkunft" ("Ich das bin ich jederzeit"¹⁶⁰), die sich einer Zeitbestimmung verweigert, weil es auf die Zeit als Zeitpunkt oder -spanne nicht ankommt.

Ich möchte trotzdem versuchen, die Zeiten (reale und paradoxe) für *Unkenrufe* zu bestimmen, soweit es möglich ist. Abgesehen von der oben beschriebenen zeitlichen Unstimmigkeit ist festzustellen, dass Reschke, der Ersteller des Archivmaterials und des beigefügten Begleitbriefes, aus einer Distanz von etwa zehn Jahren zurückblickt auf ein Geschehen Ende der achtziger und Beginn der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Die Zeit bis 2001 gehört mit zur erzählten Welt und ist als eine Zeitspanne zu betrachten, die handlungsmäßig nicht aufgefüllt, deren Endzustand aber erzählt wird. Es gibt im Jahre 2001 eine Fehlentwicklung in der Ökologie (Landschaft ist verbaut) und ein Fortschritt in der Völkerverständigung: "Hochzeitlich blüht die polnisch-bengalische Symbiose", und es ist auch im Sinne ökologischen und politischen Fortschritts gemeint, ausreichende Ernährung für die Bevölkerung durch Reisanbau im Danziger Werder und Sojabohnenanbau in der Kaschubei (vgl. UR 214) und "frei von nationalstaatlicher Enge" (UR 231).

Die Zeitparadoxie hat die Funktion, durch die Ausweitung des Zeitsystems das Wunschdenken Reschkes zu transportieren, die Völkerverständigung möge in Zukunft so funktionieren, wie er es als Zukunfts-Zustand beschrieben hat.¹⁶¹ Für den Rezipienten ergänzt sich damit das Charakter- und Mentalitätsbild, das er sich über Reschke gemacht hat und das zu Reschkes Verhalten passt, aus der DPFG wegen der ökologischen Fehlrichtung auszutreten.

Da der Archiverzähler seinen Protagonisten Reschke ernsthaft erzählt (an diesem temporalen Fortschritt der Handlungswelt) und gerade diese relevanten Stellen aus dem Material auswählt und sie für sich sprechen lässt, demonstriert er seine Meinungsgleichheit mit Reschke. Die in seine Erzählung eingefügte Zeitparadoxie Reschkes ist im Rahmen dieser Erzählstrategie zu sehen. Für den Rezipienten im realen Diskursfeld schließt sich dieser dualen Meinungsgleichheit der empirische Autor an. Letztendlich ist es Grass' Wunschdenken, das sich in den von Reschke beschworenen Zukunftsbildern zeigt. Auch die Unkenrufe: "Nach jedem Vorschein von Zukunft setzen sie eine Zäsur" funktionieren in dieser Hinsicht. Sie drücken aus (für alle drei Erzähler), wie wacklig solche Zukunftsbilder sind.

Doch zurück zur Fiktion allein. Es war für das Protagonistenpaar ein ereignisreicher Sommer, mit der Hochzeit des Protagonistenpaares Mitte Mai, mit dem Eklat aufgrund Erna Brakups Rede bei der

¹⁶⁰ Butt-Motto und Titel von Volker Neuhäus, *Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählungen in den siebziger Jahren*, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 34 (1984). 2. Vierteljahresheft. S. 38-58.

¹⁶¹ Reizvoll für den Rezipienten bei einer Rezeption ab 2001 ist es, zu vergleichen, inwiefern Reschkes Wunschdenken mit dem Realzustand übereinstimmt. Das gilt auch für den Rezipienten von *Nineteen-Eighty-Four* nach diesem Datum. In beiden Fällen wird sich keine Übereinstimmung mit der Realwelt ergeben. Es ist eine Deixis dafür, wie sehr die Sciencefiction-Literatur danebenliegt, wenn es um Voraussagen für die Zukunft geht.

Aufsichtsratssitzung, mit dem Tod Ernas, mit dem Rücktritt des Paares als Ehrenvorsitzende der DPFG. Bald danach brachen sie zu ihrer Italienreise auf:

Schon bald nach der Hochzeit und kurz bevor der polnische Papst bei stürmischem Wetter zu Besuch nach Polen kam, wo er die Betonpiste über der polnischen Erde küßte, sind Alexander und Alexandra abgereist. Nur vor den Aufenthalten in Siena, Florenz und Rom liegen Fotos vor, eines wie das andere; sie nun nicht mehr unter breitkrempigem Hut, sondern mit weißen Kibbuzmützchen. Da er mir seinen Kram von Rom aus geschickt hat, bin ich unsicher, ob sie bis Neapel gekommen sind. (UR 242).

Da *Unkenrufe* als eine Erzählung im doppelten Wirklichkeitsmodell entworfen ist, und alle Handlungen, außer der hier behandelten Zeitparadoxie in Reschkes Material, als Modell der realen Zeit erzählt werden, gilt, dass die Haupterzählung eine Zeitspanne von Allerseelen 1989 bis Sommer 1991 umfasst. Im Sommer 1991 besucht der Papst Polen. Die Fiktionalisierung des Ereignisses stellt eine Ereignis-Kongruenz zwischen Wirklichkeit und Wirklichkeitsmodell dar und ist ein Beleg zur Bestimmung der Realzeit innerhalb der Fiktion. Andere fiktionalisierte historische Ereignisse, z.B. der Besuch des deutschen Bundespräsidenten in Polen¹⁶² oder der Golfkrieg: "so hatte das Paar dem Golfkrieg zugeschaut" (215), funktionieren in gleicher Weise für die Bestimmung der Realzeit innerhalb der Fiktion.

So gibt es zwei Zeitsysteme nebeneinander. Der Erzähler erzählt die von Reschke gesetzte Zeitparadoxie nach, ohne sie als solche klar von seinem eigenen, realen Zeitsystem abzugrenzen. Die beiden Zeitsysteme verwischen sich, wenn er auf die Zeitwirrnis in Reschkes Quellen eingeht:

Ich sehe beide aus wechselnder Sicht. Wie durch ein richtig gehaltenes, wie durchs verkehrt vorgehaltene Fernrohr: weit weg, nahbei. Mal bin ich voraus, dann hinterdrein, bin ihnen auf den Fersen, überhole sie, sie sie näher kommen, größer werden, wieder schwinden: das ungleiche Paar unterwegs. Als sie kurz vor Jelitkowo umkehrten, redeten sie immer noch, von Schwänen flankiert, aufeinander ein, sie an ihm vorbei, er über sie weg. (UR 217).

Als eine Verwischung zweier Zeitsysteme ist es auch rezeptionsseitig zu nehmen. Es träfe daneben, wollte der Rezipient beide Systeme in ihren Ober- und Untergrenzen erforschen oder gar die Systeme in einen zeitlich logischen Einklang miteinander zwingen. Dennoch liegt in meiner Arbeit das temporäre Haupt-Augenmerk auf der realen Zeit, da sie das zeitliche Gerüst des Erzählerdiskurses bildet. Ob man sagen kann: Auch die Nachhandlung mit der Recherche über Reschke gäbe es nicht, wenn das Paar doch noch lebte, sei dahingestellt. Es ist eine unfruchtbare Spekulation, da der Erzähler nicht mehr wüsste als jeder Rezipient, der seinen Diskurs verfolgte. Und im Diskurs bleibt das Schicksal des Paares unklar. Auch die Recherche in Italien gibt keine eindeutige Aufklärung, es gibt nur Indizien wie die Marke des verbrannten Autos, die nach der Spekulation des Erzählers (vgl. UR 60) mit der Reschkes übereinstimmen könnte; ferner ein Pantoffel (Reschke trug im Hause Pantoffeln) und ein gehäkeltetes Einkaufsnetz (solche besaß auch Alexandra). Auch beim Erzählen des Besuchs ihrer Gräber kann der Erzähler keine Gewissheit verbreiten, ob es auch ihre Gräber sind. Er ist

¹⁶² Richard von Weizsäcker hielt sich im Rahmen seines Engagements für die deutsch-polnische Völkerverständigung vom 2.05.–05.05.1990 in Polen auf. In einer Tischrede garantierte er den Polen die Oder-Neiße-Linie als Westgrenze Polens.

sich sicher, soweit er sich sicher sein kann: "Dort liegen Alexander und Alexandra namenlos. Zwei Holzkreuze nur bezeichnen das Doppelgrab" (UR 246).

Sie würden ja noch leben, wenn das Jahr 2001 kein Griff hinaus in die Zukunft, sondern wirkliche Zeit (innerhalb der Fiktion) wäre, aus der heraus Reschke sein Material über die Ereignisse der DPGF in den zurückliegenden zehn Jahren zusammenstellte und mit dem Begleitbrief an den Erzähler überstellte. Sie wären auch in Italien, zum zweiten Mal, und Reschke hätte sein Archiv mitgenommen, vielleicht zur Beschäftigung an schlechten Urlaubstagen. Dazu würde Reschkes Niederschrift passen, die der Erzähler mit der Thematisierung der folgenden Rückspiegelung Reschkes einleitet: "er sieht sich 'seit nunmehr sieben Jahren glücklich verheiratet'" (UR 218); die Zeitungenauigkeit von sieben statt von zehn Jahren ist dabei zu ignorieren:

„Die Zeit hat unserer Liebe keinen Abbruch getan. Wenn auch weniger häufig, umarmen wir uns immer noch wie zum ersten Mal... Als ich mit meinem Antrag ihr spontanes Ja provoziert hatte, wird Alexandra gehäutet haben, daß uns beiden ein glückliches Altern bevorstand, bei wechselseitiger Fürsorge, bedingt durch den Unfall und dessen Folgen..." (UR 218).

Vielleicht sind sie tödlich verunglückt und wieder auferstanden. Dann hätte der Auferstehungengel nachträglich seine klare Bedeutung erhalten: das Paar lebte nach der Auferstehung mit Körper und Geist fort. Es wäre eine Deutung mit dem unrealen Sachverhalt der fleischlichen Auferstehung und dem Weiterleben auf der Erde. Der irrealen Sachverhalt der fleischlichen Auferstehung läge aber nicht vor, wenn das tödliche Ende des Paares nur vorgetäuscht und die Indizien absichtlich gelegt wären. In diesem Fall wären sie gar nicht gestorben.

Es vermischen sich bei jeder Art von Spekulation parallel zu den zwei Zeitsystemen reale und irrealen Sachverhalte und zeigen, wie unergiebig, wenn nicht sinnlos, solche Zeit-Spekulationen und Interpretationsversuche sind.

V.b Die Zeitspanne des Erzählens

Der Erzähler kann nicht vor August 1991 seinen Diskurs begonnen haben, denn ich entscheide mich hier für das Realzeit-System, in dem er überwiegend erzählt. Es musste ihm nach Erhalt seines Archivpaketes noch Zeit bleiben für seine Quellenrecherche, denn die erst versetzte ihn in die Lage, die Suche nach dem ausbleibenden Protagonistenpaar als finite Todeserzählung zu entwerfen und in sein Erzählkonzept einzugliedern. Aber es musste alles schnellstmöglich geschehen, denn er hatte einen Diskurs von gut 240 Textseiten vor sich, die als Erzählung *Unkenrufe* schon im April des folgenden Jahres herausgegeben sein wollten.

Die Referenz auf Realzeit ist dann möglich, wenn der Erzähler als Wirklichkeitsmodell entworfen ist, denn zu seiner Existenz gehört auch Zeit, und sie ist, wie er selbst als Modell des Realmenschen, ein Modell der Realzeit. Die temporale Wirklichkeit wird herangezogen, damit das Modell der Wirklichkeit in diesem Teilbereich analysiert werden kann. Auf diese Realzeit kann, ja muss notwendiger-

weise immer dann zurückgegriffen werden, wenn innerfiktionale Angaben zur Erzählzeit fehlen und man, wie ich in dieser Arbeit, die Spanne der Erzählzeit in die Untersuchung aufnehmen möchte.

Die Referenz auf paratextliche Angaben (oben das Impressum) ist selbst bei Ich-Erzählungen oft notwendig. Es trifft auf den Schluss der Erzählzeit noch häufiger zu als auf den Anfang¹⁶³, weil am Ende die beiden Zeiten (Erzählzeit und erzählte Zeit) zusammenstoßen können (s.u.) und eine Deixis für den Erzählbeginn sind. Mit dem Augenmerk auf Zeit und Raum des Erzählens wird der Rezipient in den meisten Fällen feststellen, dass gelegentlich das Erzählen einen Raum hat – Erzählen in der Anstalt: Grass' *Blechtrommel*, Siegfried Lenz' *Deutschstunde*; als Binnenerzählung Max Frischs *Stiller* und Dostojewskis *Aufzeichnungen aus einem toten Hause* –, dass manchmal Zeitangaben, wenn auch indirekte, die sich erschließen lassen wie in Klaus Manns *Wendepunkt* (vgl. Fußnote 163), gemacht werden, aber dass in den meisten Fällen, wie auch in *Unkenrufe*, Zeit- und Raumangaben des Erzählers zu seiner Erzählzeit fehlen.

In diesen überwiegenden Fällen ist die Erzählzeit lediglich als temporal nachrangig zur erzählten Welt feststellbar und hat damit eine Anfangsgrenze, die sich bei bestimmten Konzeptionen durch den vom Geschehen noch emotional betroffenen Erzähler (*Im Krebsgang*, *Unkenrufe*, *Ein weites Feld*) als unmittelbar an die Ereigniskette anschließend erfassen lässt. In *Ein weites Feld* überschneiden sich Erzählzeit und erzählte Zeit sogar. Das Erzählerteam befindet sich nach Fontys Abtauchen bei der Niederschrift ihrer Archiverzählung: "Und nur, indem wir Blatt auf Blatt füllten. ..." ¹⁶⁴, als eine Postkarte von Fonty die finite Handlung liefert:

da traf gegen Mitte Oktober – die Kastanien fielen – eine, wie wir wissen, letzte Postkarte ein. [...] Wir lassen: „Mit ein wenig Glück erleben wir uns in kolossal menschenleerer Gegend. La petite trägt mir auf, das Archiv zu grüßen, ein Wunsch, dem ich gern nachkomme. Wir gehen oft in die Pilze. Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich. Übrigens täuschte sich Briest; ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab..." ¹⁶⁵

In solchen Fällen der Annäherung, Berührung und Überscheidung von Erzählzeit und erzählter Zeit ist der Anfang der Erzählzeit genau zu bestimmen, wenn die Erzählung entsprechende Daten liefert. Das ist in *Unkenrufe* (Besuche prominenter Personen in Polen im Endteil der Haupthandlung) gegeben. Für *Im Krebsgang* können historische Daten (Untergang der *Gustloff* u.a.) hier nicht weiterhelfen, die sie mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegen.

Die emotionalen Erzähler unterscheiden sich in ihrem Erzählen unmittelbar nach dem abgeschlossenen Geschehen deutlich von den gereiften Ich-Erzählern, die in Distanz auf ihr früheres Handlungs-Ich zurückblicken (Thomas Manns Felix Krull, Daniel Defoes Moll Flanders), und wo dieser Rückblick viele Jahrzehnte nach dem erzählten Geschehen stattfinden kann.

¹⁶³ Das gilt sogar für faktuale Werke wie Autobiographien. Innertextlich ist die Erzählspanne meist nur am Anfang zu begrenzen, wie zum Beispiel in Klaus Manns *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Man erfährt hier implizit, dass die Niederschrift dieses Lebensberichtes frühestens nach 1945 begonnen hat, wenn der Autobiograph vom seligen Hitler spricht. „Die Frankfurter Zeitung', die der selige Hitler als 'jüdische Hure' zu bezeichnen pflegte, lobte das Mordbuch über den grünen Klee“ (S. 327). Gemeint ist *Der Wendepunkt* als deutsche Fassung der Autobiographie, nicht die viel früher veröffentlichte komprimierte Fassung in englischer Sprache.

¹⁶⁴ Günter Grass, *Ein weites Feld*, S. 780.

¹⁶⁵ Ebd., S. 780f. – Intertextueller Bezug zu Theodor Fontanes *Effi Briest*, finiter Absatz, in dem der alte Briest das Gespräch mit seiner Frau über die elterliche Schuld an Effis Schicksal und Tod beendet: "Rollo, der bei diesen Worten aufwachte, schüttelte den Kopf langsam hin und her, und Briest sagte ruhig: 'Ach, Luise, laß ... das ist ein zu weites Feld.'" S. 301 (Gesammelte Werke Bd. 3, München 1979).

Für *Im Krebsgang*, *Ein weites Feld* und *Unkenrufe* gilt, dass innerfiktionale Merkmale der Annäherung von Erzählzeit und erzählter Zeit gegeben sind, so dass auf einen Erzählbeginn unmittelbar im Anschluss an das Ende der erzählten Welt auszugehen ist. Die ungefähre Bestimmung der Schlussgrenze des Erzählerdiskurses ist in allen drei Fällen nur mit Referenz auf paratextliche Informationen (Impressum) zu erfassen. Für die drei genannten Werke (*Im Krebsgang*, *Ein weites Feld*, *Unkenrufe*) wäre es jedoch falsch, die der Handlungswelt temporal angenäherte Gegenwartsrede als Fortsetzung der Handlungswelt zu bezeichnen. Das Kriterium der Fortsetzung des erzählten Geschehens liegt nicht vor, weil die Gegenwartsrede in keinem der Werke (selbst in *Im Krebsgang* nicht, weil die viel thematisierte Rechercheebene Paul Pokriefkes zur erzählten Welt gehört) so umfangreich und plaudrig ausfällt, dass sie sich zu einer Handlung ausbaute, die rezeptionsseitig neugierig gemacht hätte auf ein Fortschreiben des Handlungs-Ich des Erzählers. Aber nur mit diesem Mittelpunkt wäre das Fortschreiben der erzählten Welt sinnhaft.

Eine genauere Endgrenze der Erzählzeit ist bei den genannten Bedingungen nur zu bestimmen unter Einbeziehung des realen Diskursfeldes, nämlich des Impressums des Werkes. Würde man auf die Methode des Hinübergreifens auf Paratexte verzichten, verzichtete man darauf, eine Endgrenze des Erzählerdiskurses festzulegen. Auch hierfür kann man sich entscheiden und hat dann immer noch eine Möglichkeit, den Diskurs ungefähr mit einer Schlussgrenze zu versehen: Wenn es sich um einen durchgehend emotionalen Erzähler handelt, wird die Erzählzeit nicht mit längeren Pausen durchsetzt sein, denn der Erzähler suggeriert mit seiner Erzählhaltung, dass er, sprichwörtlich gesagt, "am Ball bleiben" möchte. Das liegt in *Unkenrufe* schon durch den Erzählerdiskurs mit seiner zweckbestimmten Ausrichtung als Annäherungsprozess an Reschke vor, der naturgemäß fortlaufend ist.

Wenn man *Unkenrufe* in seiner Beschaffenheit als doppeltes Wirklichkeitsmodell erfasst, dass die Modellhaftigkeit der Zeit und den Erzähler der besagten Zeit einschließt, hat man allerdings ein Problem bei der Referenz auf die wirkliche Zeit und den wirklichen Autor, will man neben dem Impressum auf weitere Realzeiten referieren. Grass beschäftigt sich in der Zeitspanne von Februar 1990: "Durchdachte wieder einmal die Form von 'Unkenrufe'" (*Unterwegs von Deutschland nach Deutschland*, S. 43) bis Februar 1991 (ebd., S. 252f, Überlegungen und Entwürfe zu *Unkenrufe* über gut eine Seite hin). Der fiktive Erzähler kann aber sein Erzählvorhaben erst planen, als er das Archivpaket Reschkes vorliegen hat. Es liegt ihm nach realer Zeit im Sommer 1991 vor, denn Reschke schickte es auf seiner Italienreise aus einem römischen Hotel ab (vgl. UR 244). Nach irrealer Zeit bekam er es am 19. Juni 1999 zugestellt (vgl. UR 14). Das die Zeitparadoxie nicht als Modell der wirklichen Zeit passt, ist klar. Aber auch die reale Erzählzeit Grass' als Referenz für die fiktionale Erzählzeit kann nicht funktionieren, weil der Schöpfer mit dem Erzählen früher beginnt, als sein verfremdetes Ich in Form des fiktiven Erzählers es kann. An solchen Stellen lässt sich belegen, dass die Wirklichkeit und ihr Modell in der Epik voneinander abweichen können, ohne dass das Modell innerhalb der Fiktion gegen das Wirklichkeitsprinzip verstößt. Denn innerfiktional ist, was die reale Erzählzeit angeht, kein Verstoß festzustellen. Es ist nur zu verzeichnen, dass der Erzähler keine genauen Angaben zur Zeitspanne des Erzählens macht, und dass der Rezipient, der hier genauere Daten möchte, auf außerfiktionale Anhaltspunkte wie das Impressum zurückgreift, um sich das Wirklichkeitsmodell *Unkenrufe* auch bezüglich der Erzählzeit vorstellbar zu machen.

V.c Das anachronistische Erzählen

Was man im Gegensatz zum vergangenen Geschehen ändern kann, ist die Geschehenschronologie, dessen einzelne Momente beim Erzählen in einer anderen Reihenfolge erzählt werden. Es ist ein übliches erzähltechnisches Verfahren in der Epik und so normal, dass es rezeptionsseitig oft gar nicht bemerkt wird.¹⁶⁶ Dabei hat der Erzähler zu beachten, dass die Chronologie verfolgbare bleibt. Er darf als Erzähler im Wirklichkeitsmodell in der Häufigkeit der Zeitumstellungen nicht übertreiben.

Die Handlung, von deren Momenten in *Unkenrufe* abgehoben wird zu Momenten der Vorzeithandlung, ist die Haupthandlung. Unter dem temporalen Aspekt ist die Haupthandlung als Basishandlung zu bezeichnen, und ein anachronistisches Erzählen der erzählten Welt als anlagebedingt installiert. Weil die Vorzeithandlung in Einzelereignisse aufgesplittet ist, ist der Erzählerdiskurs analeptisch geprägt. Der Erzähler ist ein Wiederholungstäter, was seine Anachronien betrifft. Er ist jedoch ein gemäßigter Wiederholungstäter, denn die Chronik der Basishandlung bleibt immer im Blickfeld des Rezipienten.

Merkmal allen anachronistischen Erzählens ist es, so auch das des Erzählers in *Unkenrufe*, dass schon bei einer einzigen Anachronie eine Inkongruenz zwischen den Zeitstellen des Erzählens und den Zeitstellen der Erzählung entsteht, die nicht mehr aufhebbar ist. In *Unkenrufe* findet die erste Zeitumstellung als Analepse auf S. 13 statt, wenn der Erzähler erstmalig die gemeinsame Schulzeit mit Reschke reflektiert: „Nur weil er und ich vor einem halben Jahrhundert Arsch neben Arsch die Schulbank gedrückt haben soll?“ (UR 13).

Mit der Nachhandlung verhält es sich so, dass sie nur anachronistisch zur Basiserzählung erzählt wird, wenn es um die Recherche an der Ruhr-Universität Bochum geht (vgl. UR 86-88). Auf diese Recherche wird vorgegriffen nach einem Absatz, der einen Brief Reschkes vom Februar 1990 an Alexandra Piątkowska erzählt. (vgl. UR 86-88). Die finite Recherche auf italienischen Schauplätzen findet chronologisch zur Basiserzählung statt.

V.c.a Das Abfolge-Verhältnis der Zeitpositionen von Erzählen und Erzählung im Anfangsteil des Diskurses

Mit dem Anachronismus geht die Gliederung des Schreibprozesses in Zeitsegmente einher. Der Inhalt dieser Segmente ist die erzählte Welt, die ihrerseits beim Schreibprozess in Zeitsegmente aufgesplittet wird. Explizite Ich-Erzähler wie die Grass-Erzähler produzieren im Regelfall eine stärkere Aufspaltung des Geschehens als Erzähler anderer ES, weil sie, während sie Erzählgegenwart zeigen, meist auch die Reihenfolge des Geschehens unterbrechen. Das heißt, sie machen sich explizit als Erzähler, benutzen die Erzählgegenwart als Gelenkstelle zwischen der Zeitstelle, an der die Basiserzählung angekommen ist, und der Zeitstelle, die sie rück- oder vorgreifend thematisieren. Es bedeutet, dass der Erzähler eine neue Zeitstelle sowohl des Erzählens als auch der erzählten Welt installiert. Der

¹⁶⁶ "Man wird also nicht auf die lächerliche Idee verfallen, die Anachronie als etwas Seltenes oder als eine moderne Erfindung hinzustellen: sie ist im Gegenteil eines der traditionellen Mittel der literarischen Narration." Gerard Genette, *Die Erzählung*, S. 23.

Erzählinhalt bestimmt dabei den Textumfang der Pro- oder Analepse in Zeile, Absatz, Seite oder mehreren Seiten.¹⁶⁷

In der Regel kehrt der Erzähler nach jeder Pro- oder Analepse zur Basiserzählung zurück, kann jedoch, entsprechend der Einbettungsverhältnisse im Kommunikationssystem, eine Pro- oder Analepse zur Einbettung einer weiteren Zeitstelle nutzen. Diese Metaebenen sind bei einer Archiverzählung wie *Unkenrufe* meist im Quellenmaterial installiert.

Wenn der Erzähler die Erzählgegenwart als Gelenkstelle zwischen den Zeiten der Basiserzählung und den Pro- oder Analepsen nutzt, so kann er andererseits diese Erzählgegenwart sichtbar machen, ohne Vor- oder Rückgriffe zu tätigen. Er steigt nur um von der ersten Dimension der Erzählerrede, dem Erzählen der Erzählung, auf die zweite Dimension, dem Erzählen über die Erzählung oder über sich selbst und seinen Schwierigkeiten beim Erzählen. Die sekundäre Erzählweise setzt keine neue Zeitstelle, diesen Aspekt behandelt das Folgekapitel.

Wenn externe Analepsen (punktuelle oder partielle) die auf Zeitstellen außerhalb der erzählten Welt setzen, z. B. auf August des Jahres 1639 (vgl. UR 52), ebenfalls keine Bedeutung in meinem Zeitstellenvergleich zwischen Erzählen und Erzählung haben, dann aus einem anderen Grund: Ich klammere sie wegen der Beschränkung meines Schemas auf die Zeit der erzählten Welt aus. Die externen Analepsen, die als Lebensbild-Erweiterung der Figuren fungieren, sind jedoch Bestandteil des Schemas.

Es gibt noch andere Zeitstellen, die nicht berücksichtigt werden, und auch nicht berücksichtigt werden können, weil sie keine Daten haben. Es handelt sich um die ungewissen Vorbestimmungen (Allerseelen als böses Omen (vgl. UR 7) als "verkleidete Hinweise"¹⁶⁸. Es gibt zwei Gründe für ihre Nicht-Erfassung: Erstens, sie sind, proleptisch auftretend, in der Erzählung als Anachronie ohne exakte Zeitstelle. Zweitens werden sie, wenn sie sich später erfüllen, als in chronologischer Reihenfolge der Handlungswelt stehend nicht anachronistisch erzählt. In der Form des Chiasmus' stellt es sich wie folgt dar:

exakte Zeitstellen

gibt es nicht, wenn die versteckten Hinweise als Anachronie der erzählten Welt vorhanden sind.

Anachronien

gibt es nicht, wenn die versteckten Hinweise in ihrer späteren Auflösung eine exakte Zeitstelle bekommen.

Für den Zeitstellenvergleich werden Daten oder kleinere Zeitspannen benötigt, die entweder explizit genannt sind oder sich eindeutig aus dem Kontext ergeben. Sie sind in *Unkenrufe* reichlich vorhanden durch das datierte Quellenmaterial. Es versetzt den Erzähler in die Lage, die Chronik der Haupt-handlung zu erstellen. Diese Daten stellt er gelegentlich mit ein und erleichtert dem Rezipienten die Verfolgbarkeit der Chronik. Aber sie ist durch das Prinzip der Ursache-Folge-Kette (Plot) auch ohne solche exakten Daten erkennbar. Auf diese Weise ist der Anachronismus, den eine vergegenwärtigte Quelle setzt, leicht auszumachen. So ist gesichert, dass für den Rezipienten trotz der Anachronien,

¹⁶⁷ Es ist dabei zu unterscheiden vom *Umfang* als Begriff Gérard Genettes. Genette meint, wenn er von *Umfang* spricht, die zeitliche Ausdehnung des erzählten Ereignisses. vgl. *Die Erzählung*, S. 31.

¹⁶⁸ Begriff nach Eberhard Lämmert, vgl. *Bauformen des Erzählens*, S 185. vgl. auch ebd., S. 144, *Vor-Andeutungen*, und o. S. 99.

Zeitparadoxien und atemporalen Textpassagen wie Wirmis im Quellenmaterial (vgl. UR 213) die Ereigniskette zur Chronologie des Geschehens immer verfolgbar bleibt.

Für beide Nebenhandlungen kann der Erzähler auf Erinnerungen zurückgreifen, auf alte für die Vorzeithandlung, auf neue für die Nachhandlung. Die Differenzierung zwischen alten und neuen Erinnerungen macht gleichzeitig die Aussage über die Reichweite¹⁶⁹ der Pro- oder Analepsen. Reichweite bedeutet die zeitliche Distanz zwischen dem Moment der Basiserzählung, der unterbrochen wird für eine Pro- oder Analepse, und der Zeitstelle, zu der vor- oder zurückgegriffen wird. Alte Erinnerungen an die Schulzeit liegen länger zurück, ungefähr ein halbes Jahrhundert, und haben damit eine lange Reichweite. Neue Erinnerungen, die an die Recherche zum Tod des Paares, sind solche an eine Zeit, die sich anschließt an die Zeit, in welcher der Erzähler das Reschke-Material sichtet. Diese Zeit schließt als Nachhandlung die Zeitlücke zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, d.h., die erzählte Welt als Geschehenskette ist fast oder gerade beendet, als ihre Reproduktion, das Erzählen der erzählten Welt, seinen Anfang nimmt. "Fast oder gerade beendet" bezieht sich auf die Möglichkeit, dass der Erzähler vor oder nach seiner Italienrecherche seinen Diskurs begonnen haben kann. Es gibt diese Unbestimmtheit, da es während des Diskurses keine Prolepsen auf die Italien-Recherche gibt. Die Analepse auf die Zeit der Recherche in Bochum beweist aber, dass diese Recherche dem Diskursbeginn vorgelagert ist.

Die duale Speisung der Erzählung, Quellen von Reschke, Erinnerungen des Erzählers, fördert im doppelten Sinn einen Anachronismus. Es ist einerseits ein Anachronismus, der auf extradiegetischer Erzählebene durch den temporalen Wechsel von der Haupthandlung zu den Nebenhandlungen entsteht und der erinnerungsbedingt ist. Es ist andererseits ein Wechsel innerhalb der Basishandlung, der auf intradiegetischer Erzählebene stattfindet und hauptsächlich in der Verantwortung des Quellenerstellers Reschke liegt. Hauptsächlich deswegen, weil erstens der Erzähler durch die Auswahl der Quellen hier mitverantwortlich ist – er hätte Reschkes Anachronismus zur Chronologie umstellen können. Der zweite Punkt der Mitverantwortung liegt darin, dass er bezüglich der Haupthandlung auch selbst Anachronien setzt: "Und dann trat Erna Brakup zurück. Nach meinem Willen tritt sie erst jetzt zurück" (UR 188). So hat der Rezipient auch hier im temporalen System ein gutes Beispiel für eine Vermischung von Form (Erzählerdiskurs) und Inhalt (Figurenrede) vorliegen. Reschkes Quellen erzeugen überwiegend den inhaltlichen Anachronismus.

Der Erzähler verzichtet auf die Einebnung der Anachronien Reschkes zur Chronologie und übernimmt sie für seine Erzählung. Sein selbst erzeugtes anachronistisches Erzählen weicht von keiner Vorlage ab, es ist vorlagenfrei. Der Erzählvorgang mit seiner speziellen Abfolge der Zeitsegmente entsteht während des Erzählens. Er ist ein Neuprodukt des Erzählers, genannt Erzählerdiskurs. Der Diskurs stellt die Aufbereitung der erzählten Welt dar, die die freie Wahl der Anordnung von Zeitsegmenten einschließt. Die erzählerische Aufbereitung ist also als vorlagenfrei nicht anachronistisch, wird es aber, wenn sie in den Vergleich gesetzt wird mit der Geschehenschronologie.

Zur Herausstreichung dieser Gegebenheit sind in den folgenden Schemata die Zeitsegmente des Erzählens in ihrer natürlichen Reihenfolge durch Ziffern wiedergegeben. Die erzählte Welt wird dabei in ihren chronologischen Zeitsegmenten zersplittert. Die Handlungs-Chronologie ist durch Buchsta-

¹⁶⁹ Begriff nach Gerard Genette, *Die Erzählung*, S. 31. *Reichweite* ist bei Genette zu unterscheiden vom *Umfang* (vgl. Fußnote 167). Wiederum zu unterscheiden ist Genettes *Umfang* von meinem Begriff *Textumfang*, der die Textlänge meint, die die jeweilige Zeitstelle beansprucht.

ben nach dem Alphabet gekennzeichnet. Durch die Koppelung dieser aufgesplitterten Zeitsegmente der Chronologie mit den fortlaufenden Ziffern der Zeitsegmente des Erzählens entsteht eine Inkongruenz der Zeitstellen dieser beiden Bereiche. Besonders meine zweite Darstellung als Formel macht dies deutlich, aber auch im ersten Schema ist die Zeitstelle der Chronik mit dem Buchstaben für die jeweilige Zeitstelle ergänzt.

Beide Gruppen, Erzählen und Erzählung, erhalten nach jeder Pro- bzw. Analepse eine neue Zeitstelle. Bezüglich der Handlungs-Chronologie ist es eine Methode, das Fortschreiten der Basiserzählung zu verdeutlichen. Das Fortschreiten aufzuzeigen ist insbesondere dann wichtig, wenn zeitdehnendes Erzählen vorliegt wie im 1. Kapitel, in dem ein einziger Tag erzählt wird: der 2. November 1989 (Allerseelen).

Für die Zeitstellen des Erzählens ergibt sich ein Zunahme-Effekt gegenüber den Zeitstellen der Handlungschronik dadurch, dass bei den vielen Analepsen und Prolepsen des Erzählers auf gleiche Zeitstellen (Rückgriff auf Schulzeit, Vorgriff auf den 16. Juni 1999) diese Zeitstellen bereits belegt sind. Es kann eine Zeitstelle, die als eine Zeitspanne schon existiert (2. Hälfte der 30er und 1. Hälfte der 40er Jahre, die aufgrund fehlender exakter Daten als Zeitspanne erfasst ist) drei Zeitstellen abdecken, die innerhalb dieser Zeitspanne liegen (2. Weltkrieg, gemeinsame Schulzeit Reschkes und des Erzählers, Kind- und Jugendjahre Alexandra Piątkowskas). Wenn der Erzähler auf diese eine Zeitstelle zurückblickt und dabei zwei Ereignisse nennt, zähle ich es als eine Analepse, d.h. eine Zeitstelle. Ein Beispiel dafür gibt es auf Seite 22, auf der die Erzählung auf das Jahr 1958 zurückgeht. In diesem Jahr war Reschke in Gdańsk und hat seine Doktorarbeit erstellt. An dieser Stelle ist eine Mischung von Erzählarten zu registrieren, nämlich von extradiegetischem Erzählen (Gdańsk) und intradiegetischem Erzählen (von der Doktorarbeit als Zitat aus dem Reschke-Material).

Als Textauszug für die schematische Darstellung des Abfolgeverhältnisses der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung wähle ich den Anfang von *Unkenrufe*, weil sich sein Schema für vergleichende Betrachtungen mit dem Schema des übernächsten Kapitels meiner Arbeit, V.c.c, gut eignet. Es ist deshalb so, weil das Kapitel V.c.c sich mit dem Schlusskapitel von *Unkenrufe* befasst, es sich also um den Vergleich von Anfang und Ende der Erzählung handelt.

Dennoch stehen bei den beiden Schemata unterschiedliche Aspekte im Vordergrund. Das Schema dieses Kapitels soll, seiner Überschrift gemäß, das Abfolgeverhältnis der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung abbilden und damit das anachronistische, relief- und rhythmusbildende Erzählen vorstellen. Aus dem anderen Schema lässt sich das Abfolgeverhältnis auch herauslesen, nur nicht so genau, weil die Kennzeichnungen im Schema etwas anders sind. In diesem zweiten Schema liegt der Fokus auf der Interpretation des Schemas bezüglich der erzählten Welt, es geht also um den Erzählinhalt, während es in dem Schema dieses Kapitels um die Erzählform geht.

Für das Schema dieses Kapitels gilt folgendes: Die Zeitstellen des Erzählens sind in fortlaufenden Zahlen dargestellt, während die Zeitstellen der Erzählung mit Buchstaben der alphabetischen Reihenfolge versehen sind. Die früheste Zeitstelle der Erzählung ist die der Vorzeithandlung (A), die späteste die, die eine Zeitparadoxie beinhaltet, das Jahr 1999 (T). Das chronologische Fortschreiten der Basiserzählung (2. Nov. 1989, Ereigniskette als zeitdehnendes Erzählen) ist in dem Zeitsystem durch die

fortlaufenden Buchstaben der Zeitstellen der Erzählung miterfasst. Bei dieser Zählmethode nimmt die Basiserzählung die Zeitstellen (G) bis (S) ein. Nach ihr gibt es nur noch die Zeitstelle (T).¹⁷⁰

Zur besseren Verständlichkeit des Schemas zuvor das Zeitgerüst von *Unkenrufe*, Seiten 7–26, mit den Zeitstellen des Erzählens (beidseitig geklammert) und den Seitenzahlen, um über den Textumfang der Zeitstellen zu informieren:

S. 7-9¹⁷¹ Beginn der Erzählung am 2. Nov. 1989 mit dem Hauptgeschehen (1), S. 9 Erwähnung des 2. Weltkriegs (2), S. 9-11 Fortsetzung des 2. Nov. (3), S. 11 Erwähnung Tschernobyls 1986 (4), S. 11-13 Fortsetzung des 2. Nov. (5), S. 13-14 erstmalige Thematisierung der gemeinsamen Schulzeit Reschkes und des Erzählers (6), S. 14 erstmalige Thematisierung des Briefes von Reschke 19. Juni 1999 (7), S. 14-15 Fortsetzung des 2. Nov. (8), S. 15-16 Erwähnung der Doktorarbeit Reschkes 1958 (9), S. 16-17 Fortsetzung des 2. Nov. (10), S. 17 Erinnerung an Solidarność (11), S. 17-18 Fortsetzung 2. Nov. (12), S. 18 Erinnerung an Vertreibung Alexandra Piątkowskas und ihrer Familie aus Wilno (13), S. 18-20 Fortsetzung 2. Nov. (14), S. 19 Erinnerung an Schulzeit (15) S. 19 Fortsetzung 2. Nov. (16), Erinnerung an den Tod von Alexandra Piątkowskas Vater 1958 (17), S. 20 Erinnerung an den Tod von Alexandra Piątkowskas Mutter 1964 (18), S. 20-21 Fortsetzung des 2. Nov. (19), S. 21 Erwähnung der Doktorarbeit Reschkes 1958 (20), S. 21 Erinnerung an den Tod von Reschkes Frau 1984 (21), S. 21 Fortsetzung des 2. Nov. (22), S. 21 Erinnerung an den 2. Weltkrieg (23), S. 21-22 Fortsetzung 2. Nov. (24), S. 22 Erwähnung der Doktorarbeit Reschkes 1958 (25), S. 22-23 Fortsetzung 2. Nov. (26), S. 23-24 Erinnerung an Kindheit und Jugendjahre Alexandra Piątkowskas (27), S. 24-26 Fortsetzung 2. Nov. (28), S. 26 Erwähnung von Tschernobyl¹⁷² (29).

Es ergeben sich für diesen Textabschnitt 29 Zeitpositionen des Erzählens, die im Schema in ihrer Reihenfolge von 1 bis 29 aufgeführt sind. Nach dieser Methode stehen den neunundzwanzig fortlaufenden Zeitpositionen des Erzählens zwanzig chronologische Zeitpositionen der erzählten Welt gegenüber (alphabetische Reihenfolge von A bis T). Der Unterschied erklärt sich aus dem wiederholten Setzen auf gleiche Zeitstellen der erzählten Welt. So wird fünfmal auf die Zeitstelle (A), viermal auf die Zeitstelle (C) und dreimal auf die Zeitstelle (F) gesetzt. Das sind 12 Zeitstellen des Erzählens, die drei Zeitstellen der Erzählung besetzen. Zieht man diese drei Zeitstellen der Erzählung ab, die durch das erste Setzen auf die jeweilige Zeitstelle auch drei Zeitstellen des Erzählens erzeugen, bleiben neun Zeitstellen übrig, die den Überhang im Zeitstellenvergleich ausmachen.

Die Buchstaben der Zeitstellen der erzählten Welt sind in der Spalte "chronologische Zeitstelle der erzählten Welt" hinter den Texten mit aufgeführt. In diesem ersten Textausschnitt ist die erste Zeitstelle der erzählten Welt der 2. Weltkrieg, eine Zeitspanne, die auch die Vorzeithandlung abdeckt. Es ist für die erzählte Welt generell die früheste Zeitstelle. Die letzte in diesem Auszug ist das Jahr 1999, aus dem Reschkes Begleitbrief zum Archivpaket stammt.

¹⁷⁰ Es ist ein an Gérard Genette angelehntes System.vgl. *Die Erzählung*, S. 22-31 (*1. Ordnung. Anachronien*).

¹⁷¹ Um die Seitenzahlen aus *Unkenrufe* von den Zeitstellen des Erzählens (beidseitig eingeklammert) unterscheidbar zu machen, werden sie in diesen Texten, wo beide Zahlenangaben zusammenkommen, mit vorangehendem "S." anstatt UR und ohne Klammerung gekennzeichnet. Das gilt auch für die beiden Folgekapitel.

¹⁷² Der Erzähler erwähnt die Nichterwähnung Tschernobyls durch Reschke. Er selbst hat damit Tschernobyl erwähnt.

Der Textumfang der einzelnen Positionen wird im Schema durch die angegebenen Zeichen „–“, „o“ und „.“ besonders deutlich. Er reicht immer bis zu dem Punkt, an dem der Erzähler eine weitere neue Zeitstelle setzt. Diese Methode ermöglicht die Darstellung des Fortschritts in der erzählten Welt, gekoppelt mit dem Fortschritt des Erzählens. Die Koppelung der beiden Zeitstellen wird besonders in der sich dem Schema anschließenden Darstellung als Formel sichtbar.

Um das Schema nicht zu akribisch zu gestalten, zähle ich angefangene Seiten, Absätze und Zeilen jeweils als ganze.

Bedeutung der Zeichen:

Zeitstellen des Erzählens:	Ziffernreihenfolge (1), (2), (3)
Zeitstellen der Erzählung:	alphabetische Reihenfolge (A), (B), (C)
Seite:	–
Absatz:	o
Zeile:	.
doppelte Analepse :	[dA]
doppelte Anachronie	[doAn]
Basiserzählung	[BE], chronologisch erzählt

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
(1) 7-9	— — —	2. Nov. 1989 (G) [BE]
(2) 9	.	2. Weltkrieg (Zeitspanne Ende der 30er Jahre bis Mitte der 40er Jahre, Kriegsende und Vertreibung (A)
(3) 9-11	— — —	Fortsetzung 2. Nov. (H) [BE]
(4) 11	.	Tschernobyl 1986 (F)
(5) 11-13	— — —	Fortsetzung 2. Nov. (I) [BE]
(6) 13-14	o	Schulzeit 40er Jahre (A)
(7) 14	o o	Brief Reschkes 19. Juni 1999 (T)[doAn]
(8) 14-15	— —	Fortsetzung 2. Nov. 1989 (J) [BE]
(9) 15-16	Doktorarbeit Reschkes 1958 (C)
(10) 16-17	— —	Fortsetzung 2. Nov. (K) [BE]
(11) 17	.	Solidarność 80er Jahre (F)
(12) 17-18	— — —	Fortsetzung 2. Nov. (L) [BE]

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(13) 18	Vertreibung der Piątkowskas Mitte der 40er Jahre, gerechnet zur 2. Hälfte der 40er Jahre (B)
(14) 18-20	---	Fortsetzung 2. Nov. (M) [BE]
(15) 19	.	Schulzeit 40er Jahre (A)
(16) 20	-----	Fortsetzung 2. Nov. (N) [BE]
(17) 20	.	Tod des Vaters Alexandra Piątkowskas 1958 (C)
		↓ [dA]
(18) 20	.	Tod der Mutter Alexandra Piątkowskas 1964 (D)
(19) 20-21	--	Fortsetzung 2. Nov. (O) [BE]
(20) 21	.	Doktorarbeit Reschkes 1958 (C)
		↓ [dA]
(21) 21	.	Tod von Reschkes Frau 1984 (E)
(22) 21	-	Fortsetzung 2. Nov. (P) [BE]
(24) 21-22	--	Fortsetzung 2. Nov. (Q) [BE]
(25) 22	o	1958, Nachkriegsbesuch Reschkes in Gdańsk, seine Doktorarbeit (C)
(26) 22-23	--	Fortsetzung 2. Nov. (R) [BE]
(27) 23-24	o o	Erinnerung an Kindheit und Jugendjahre Alexandra Piątkowskas (A)
(28) 23-26	-----	Fortsetzung 2. Nov. (S) [BE]
(29) 26	.	Tschernobyl 1986 (F)

1G (2. Nov. '89 [BE]) – 2A (2. Weltkrieg) – 3H (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 4F (Tschernobyl 1986) – 5I (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 6A (gemeinsame Schulzeit) – 7S (Rückspiegelung aus dem Jahr 1999) – 8J (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 9C (Reschkes Doktorarbeit 1958) – 10K (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 11F (Solidarność) – 12L (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 13B (Vertreibungen) – 14M (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 15A (gemeinsame Schulzeit) – 16N (Fortsetzung 2. Nov. '89) – 17C (Tod der Mutter Alexandra Piątkowskas 1964) – 18D (Tod des Vaters Alexandra Piątkowskas 1958 [dA]) – 19N (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 20C (Reschkes Doktorarbeit 1958) – 21E (Tod der Ehefrau Reschkes 1984 [dA]) – 22P (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 23A (2. Weltkrieg) – 24P (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 25C (Reschkes Doktorarbeit 1958) – 26R (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 27A (Kindheit und Jugend Alexandra Piątkowskas) – 28S (Fortsetzung 2. Nov. '89 [BE]) – 29F (Tschernobyl).

Durch die iterativ eingesetzten Analepsen, die zwischen die Momente der chronologisch erzählten Basishandlung geschoben sind, ergibt sich ein Erzählrhythmus dadurch, dass die Analepsen mit kurzem Textumfang und die Basishandlung mit längerem Textumfang erzählt werden. Viermal wird der Rhythmus gestört. Zweimal sind dafür die textlich längeren Analepsen in der Funktion der Lebensbild-Erweiterung verantwortlich (Zeitstellen des Erzählens (25) und (27)), einmal die textlich längere Analepse auf die Vorzeithandlung (6) und einmal die doppelte Anachronie der Rückspiegelung Reschkes aus der Zukunft (7), die textlich auch länger ist.

Bei den Zeitstellen des Erzählens mit doppelten Analepsen (17) und (18), sowie (21) und (22), an denen eine Analepse auf eine vorherige aufgesetzt wird, ohne dass der Erzähler zwischen ihnen zur Basiserzählung zurückkehrt, gibt es diese Störung des Erzählrhythmus' nicht, weil der Text kurz bleibt. Es gibt hier lediglich eine Störung in der Erzählweise des Wechsels von der Basiserzählung zur Zeit der Analepse und zurück.

Hingegen haben die doppelten Analepsen durch die Blickrichtung auf zwei Figuren und ihre unterschiedlichen Schauplätze nacheinander ihre Auswirkung im Erzählrelief. In diesem sind rhythmusbildende Erzählweisen ein Wirkmittel neben anderen, wenn auch der Rhythmus ein wichtiges ist. Andere Wirkmittel des Erzählreliefs sind solche, die diesen Erzählrhythmus aus dem Takt bringen und das Erzählrelief dadurch beleben. Es ist besonders bei einem eingefahrenen Rhythmus ein großer belebender Effekt. Diesen Effekt erzeugen die doppelten Analepsen und auch die doppelten Anachronie (Zeitstelle (7) im Erzählrelief. Bei der Zeitstelle (7) verstärkt sich der Effekt noch einmal dadurch, dass von einer Analepse aus (Zeitstelle (6) auf die doppelte Anachronie gesetzt wird.

Bei allen 13 Rückgriffen (die beiden doppelten Analepsen als je ein Rückgriff gesehen) handelt es sich um externe Analepsen¹⁷³, die jeweils eine Leerstelle überspringen, nämlich die ausgelassene Zeit zwischen der Basishandlung, die am 2. Nov. 1989 beginnt, und der Zeit in der Vergangenheit, auf die sie gesetzt sind. Je ferner diese Vergangenheit ist, desto größer ist die Reichweite der Analepsen. Keine der Analepsen hat eine rückbindende Funktion bezüglich der Basishandlung. Gérard Genette nennt die nicht rückbindenden Analepsen partiell. Er bezeichnet sie zusätzlich als punktuell, wenn sie auf ein Moment setzen, das e i n s a m in der Vorzeit liegt.¹⁷⁴

Beide Bedingungen sind bei den Analepsen gegeben, dennoch sind sie in zwei Gruppen zu unterteilen. Während die überwiegende Zahl der Analepsen die Funktion hat, die Biographie einer Handlungsfigur der Basiserzählung aufzufüllen (Lebensbild-Erweiterung, besonders funktional in der Exposition der Hauthandlung), haben nur zwei Analepsen (Zeitstellen des Erzählens (6) und (15)) eine andere Funktion. Sie setzen auf die in Anwesenheit erzählte Vorzeithandlung, die die insbesondere im III. Hauptkapitel beschriebene Bedeutung im Erzählerdiskurs hat. Durch die iterative Setzung der Analepsen im gesamten Erzählerdiskurs auf einzelne Momente der Vorzeithandlung setzt sie sich rezeptionsseitig zu einer Handlung zusammen.

Bei der doppelte Anachronie (Zeitstelle 7) sieht es anders aus. Der Erzähler erzählt eine Zeitstelle der Zukunft, aus der Reschke sich meldet. Diese Zeitstelle ist als Element der Zeitparadoxie eine Zeitstelle der Basishandlung. Was aus Sicht des Erzählers eine Prolepse (Vorspiegelung) ist, ist für Reschke eine Analepse (Rückspiegelung), denn er thematisiert aus seiner Zukunft heraus eine Zeit, die zehn

¹⁷³ Begriff von Gérard Genette für Analepsen, die auf eine Zeit außerhalb der Basiserzählung zurückgreifen. vgl. *Die Erzählung*, S. 32.

¹⁷⁴ vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, S. 41f.

Jahre zurückliegt: "was vor nunmehr einem Jahrzehnt geschah" (14). Aus diesen beiden Sichten heraus, die in Korrelation zueinander stehen, ergibt sich die doppelte Anachronie. Auch sie lässt sich als Chiasmus darstellen:

Reschke sieht
von der Zukunft aus zurück auf die Basishandlung, die der Erzähler erzählt.
Der Erzähler sieht
von der Basishandlung aus in die Zukunft, aus der Reschke sich meldet.

Die im Schema gesetzte doppelte Anachronie ist nach der Definition Genettes weder partiell noch punktuell. Sie ist rückbindend, wäre es schon bei einer einzigen Prolepse bzw. Analepse dieser Art. Reschke meldet sich sogar im Laufe des Erzählerdiskurses mehrmals aus seiner Zukunft und setzt dabei nicht nur auf Endzeiten sondern auch auf Nachzeiten¹⁷⁵ der Basiserzählung. Mit dem Setzen auf Nachzeiten füllt er, wenn auch lückenhaft, die Leerstelle von einem Jahrzehnt (1991-2001), die durch die Zeitparadoxie entstanden ist. Die Bedingungen, die Genette für die Bestimmung als komplette Analepse bzw. Prolepse formuliert, optimieren sich rückwirkend für die doppelte Anachronie im obigen Schema.

V.c.b Die Funktion der Erzählgegenwart unter dem Aspekt des Abfolgeverhältnisses von Erzählen und Erzählung

Wenn der Erzähler sich in seiner Erzählgegenwart zeigt, so ist es bei meinen Schemata der Kapitel V.c.a und V.c.c nicht gekennzeichnet. Das ist darauf zurückzuführen, dass nicht die Erzählzeit des Erzählers, die die explizit gemachte Erzählgegenwart des Erzählers beinhaltet, als Referenzstelle für Pro- oder Analepsen herangezogen ist, sondern die Momente der Basiserzählung, die in der Geschehenschronologie erreicht sind und von denen erzählend zu einer ein- oder zweifachen Analepse abgehoben wird.

Es gibt eine Möglichkeit, die Erzählgegenwart in einem Schema des Abfolgeverhältnisses der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung auszuweisen. Man muss die Zeitstellen des Erzählens in seine beiden Erzählweisen unterteilen. Die Wirkung einer solchen Aufteilung zeige in an einem Schema, dem ein Ausschnitt aus dem ersten Schema des Vorkapitels zugrundeliegt. In diesem Ausschnitt wird die Erzählgegenwart mit "X" gekennzeichnet und an den Zeitstellen der erzählten Welt eingefügt, die durch die Gegenwartsrede unterbrochen sind. Dadurch ist auch der auf beide Zeitstellen (Erzählen und erzählte Welt) bezogene Textumfang aufgeteilt. Die Zeitstellen des Erzählens ändern sich durch ihre interne Aufteilung nicht, sind nur gedoppelt bzw. vermehrfacht.

Die Wirkung im System ist eine Folge des aufgeteilten Textumfangs und besteht aus einem Erzählrelief, das sich im Vergleich mit dem Schema ohne aufgezeigte Erzählgegenwart als deutlich belebter herausbildet, und das, obwohl am umfangreicheren obigen Schema auch schon ein bewegtes Erzählrelief ablesbar ist. Die zusätzliche Belebung wird durch einen Rhythmus erzeugt, der durch eine kur-

¹⁷⁵ Zum Beispiel setzt er bei einem Rückblick auf eine Zeit, in der sich die zerstörte Umwelt wieder regeneriert hat: "Wer hätte zu hoffen gewagt, daß diese verdorbenen Gewässer wieder fischreich sein und bei gleichbleibend milder Temperatur zum Baden einladen würden?" (UR 218).

ze Retardation der erzählten Welt (kurze Gegenwartsrede) und das anschließende längere primäre Erzählen erzeugt wird. Der zugrundeliegende kleine Textauszug reicht aus, um den reliefreichen Erzählerdiskurs des Archiverzählers sichtbar zu machen, der fleißig seine Quellen handhabt und sie oft auf indirekte Weise thematisiert, wie es im Schema an allen vier Stellen mit Gegenwartsrede vorliegt.

Um den Unterschied im Erzählrelief der beiden Schemata zu verdeutlichen und gleichzeitig zu beweisen, dass sich durch die Erzählerexplizitität keine Auswirkung auf das Abfolgeverhältnis der Zeitstellen des Erzählens und der Erzählung ergibt, sind die beiden Schemata hintereinander angeordnet: ohne Erzählgegenwart (1), mit Erzählgegenwart (2):

(1)

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
(7) 14	o o	Brief Reschkes 19. Juni 1999 (T) [doAn]
(8) 14-15	--	Fortsetzung 2. Nov. 1989 (J) [BE]
(9) 15-16	Doktorarbeit Reschkes 1958 (C)
(10) 16-17	--	Fortsetzung 2. Nov. (K) [BE]

(2)

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
(7) 14	o o	Brief Reschkes 19. Juni 1999 (T) [doAn]
(8) 14	.	X ("Und so weiter. Lassen wir dass. Nur soviel stimmt:.")
(8) 14	o	Fortsetzung 2. Nov. 1989 (J) [BE]
(8) 15	.	X ("Und schon bin ich wieder drin in seiner, in ihrer Geschichte. Schon rede ich, als wäre ich da-beigewesen")
(8) 15	o o	Fortsetzung 2. Nov. (J) [BE]
(9) 15-16	Doktorarbeit Reschkes 1958 (C)
(10) 16	o o	Fortsetzung 2. Nov. (K) [BE]
(10) 16-17	--	Fortsetzung 2. Nov. (K) [BE]
(10) (16)	.	X ("Ich lasse den Witwer das Erbstück tragen und muß zugeben")
(10) 16	Fortsetzung 2. Nov.(K) [BE]

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(10) 16	...	X ("Auch wenn ich mich an einen Mitschüler seines Namens nicht erinnern kann, schon ist er mir mit seinen eingefleischten Schrullen und beginnenden Altersbeschwerden vertraut")
(10) 16-17	o o	Fortsetzung 2. Nov.(K) [BE]

V.c.c Die Komposition des Schlusskapitels von *Unkenrufe*

Da bezüglich des Abfolge-Verhältnisses der Zeitstellen von Erzählen und erzählter Zeit für den großen Mittelteil von *Unkenrufe* aufgrund seiner Aussparung keine Zeitstellenzählung für das gesamte Werk vorliegt, beginne ich beim 7. Kapitel als Schlusskapitel mit der Zählung von vorn. Es bedeutet, dass die Zeitstellen des Erzählens mit (1) beginnen. Zum besseren Verständnis ist die Einführung durch das Zeitgerüst im Vergleich zu der stark gerafften Art für das Schema im Kapitels VII.d.a jetzt als komprimierte Story ausführlicher. Die textliche Erweiterung soll den Überblick über die im Schema erfasste Handlungschronik und das Tempussystem erleichtern.

Das Kapitel beginnt auf S. 215, setzt in der Zeit ein, als Alexander und Alexandra als geschäftsführende Gesellschafter der DDPG zurückgetreten sind und ihr Privatleben vor dem Fernseher genießen. Der Golfkrieg ist vorbei¹⁷⁶, momentan laufen Bilder des Vulkanausbruchs auf den Philippinen (Insel Luzon, 80 km nordwestlich von Manila¹⁷⁷) (1). Der dritte und letzte Absatz der S. 215 setzt sich auf S. 216 fort und beinhaltet zwei Rückgriffe. Der erste führt zurück ins Jahr 1944, als der Erzähler und Reschke nach dem Reichsarbeitsdienst Kriegsdienst ableisteten, der eine zum Panzerschützen, der andere als Funker ausgebildet wurden (2). Im zweiten Rückgriff geht es ein weiteres Jahr zurück, als Alexandras Bruder und Reschkes beide Brüder fielen (3). Anschließend thematisiert der Erzähler wieder Erna Brakups Tod.¹⁷⁸ Alexandra und Alexander begeben sich in Erna Brakups Kate, in der sie aufgebahrt liegt (3). Am Schluss des gleichen Absatzes (zweiter auf S. 216) erwähnt der Erzähler die Siebenjahresdistanz, aus der Reschke ihm diesen Besuch in der Kate berichtet (4). Danach schildert der Erzähler bis S. 217 das Paar in Erna Brakups Kate und den sich anschließenden Strandausflug. Der Erzähler sieht beide, dem wirren Archiv-Material entsprechend, an dem er sich orientiert, mal

¹⁷⁶ 2. Golfkrieg. Er beginnt am 2. Aug. 1990 mit der Besetzung Kuweits durch den Irak und endet am 11.04.1991 mit dem Inkrafttreten des Waffenstillstandsabkommens. Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Zweiter_Golfkrieg.

¹⁷⁷ Darstellung auf metadiegetischer Ebene, aus der sich die Zeitstelle der Handlungschronik ergibt. Der Ausbruch des Vulkans Pinatubo ereignete sich im Juni 1991. Asche aus vierzig km Höhe rieselte auf die Insel herab. Eine Glutlawine zog mit einer Geschwindigkeit von über 70 km/h durch das Land. Einsetzender Regen verwandelte die Asche zu dickem Brei, der, ins Rutschen gekommen, die Ortschaften mit sich riss. Durch den Ausbruch wurden 42.000 Häuser und 80.000 Hektar Land zerstört. Auf der Insel war es durch Asche in der Atmosphäre wochenlang stockdunkel. Trotz frühzeitiger Evakuierung kamen 1.000 Menschen ums Leben. Quellen: www.naturgewalt.de; www.wetter-klimawandel.de

¹⁷⁸ Es ist ein Rückgriff deswegen, weil die chronologische Zeitstelle der erzählten Welt, die immer als zeitlicher Anhaltspunkt für Vor- und Rückgriffe fungiert, die Zeit ist, die das Paar in häuslicher Atmosphäre vor dem Fernseher verbringt (Sommer 1991). Diese Zeitstelle bleibt auch unthematisiert bestehen.

von nah und mal von fern gespiegelt.¹⁷⁹ Der Strandausflug geht noch bis Ende S. 217 (5). Einen Vorgriff enthält der erste Absatz auf S. 218. Der Erzähler erkennt die Zeitdistanz, aus der ihn sein Material erreicht, durch die geschilderte veränderte Strand-Landschaft. Kur- und Badebetrieb existierten wieder, die derzeit verdorbenen Gewässer seien wieder fischreich. Die Zeitspanne von sieben Jahren für diesen Vorgriff lässt sich aus dem nachfolgenden Absatz ableiten, in dem es heißt, dass Reschke sich seit sieben Jahren glücklich verheiratet sieht (6). Im gleichen Absatz geht es wieder zum Strandausflug zurück, auf dem Alexander der Alexandra den Heiratsantrag macht, und zu dem unmittelbar davor abgestatteten Besuch in Erna Brakups Kate (7). Der vorletzte Absatz S. 219 ist dann noch einmal aus Quellenmaterial der Zeitdistanz erzählt (anzunehmen ist wieder die Siebenjahresdistanz Reschkes) (8). In den ersten beiden Zeilen des letzten Absatzes S. 219 erwähnt der Erzähler die Hochzeit des Paares am 30. Mai 1991 (9) und greift nachfolgend auf das Vor-Geschehen der Hochzeit zurück: das inzwischen von seinem Ämtern zurückgetretene Paar musste Mitte Mai „noch einmal ehrenhalber der Aufsicht beisitzen“. Diese Sitzung einschließlich eines Gesprächs zwischen Reschke und dem Planungschef Timmstedt wird von S. 219 bis S. 225 geschildert (10)-(20).

Auf S. 225, zweiter Absatz, geht der Erzähler zur Jugendzeit der Piątkowska zurück, in der sie der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei angehört haben soll. Es wären hier pauschal die fünfziger Jahre anzusetzen (21). Mit fünfzig trat sie wieder aus, es müssten die 80er Jahre gewesen sein (22). Es erfolgt ein Schwenk zurück in die fünfziger Jahre, als Alexandra in einer Rede Stalin als Befreier Polens gefeiert hat (23), mit anschließender Erwähnung der Zeit des Zauderns und Zweifelns (24). Ab dem letzten Absatz der S. 225 bis S. 228 unternimmt nach der Aufsichtsratssitzung das Paar gemeinsam mit Wróbel den bekannten, Mitte Mai 1991 stattfindenden Wochenendausflug ins Grüne (25). Im zweiten Absatz der S. 228 erwähnt der Erzähler die Voraussicht Reschkes, mit der die Entwicklung der DPFG-Projektes zum „Bungagolf“ beschrieben ist.¹⁸⁰ In Reschkes Kopf spiegelte sich die See-Landschaft als Golfanlage wider. „Das konnte nur er! Nur du hast Weitblick bewiesen. Nur er war der Zeit voraus.“ Der Vorausblick Reschkes erfasst die 90er Jahre nach 1991 (26). Gleich darauf werden zwei dicht aufeinanderfolgende Zeitstellen Mitte Mai thematisiert, der Tag der schriftlichen Rücktrittserklärung des Paares vom Ehrenvorsitz der DPFG und der Tag darauf, an dem sie das Tonband mit ihren Erklärungen und den Unkenrufen im Hintergrund nachschicken. Da die Zeitstelle Mitte Mai in meiner Aufzählung schon als die des Rücktritts vom Ehrenamt der DPFG existiert, erfasse ich die beiden Termine mit der Zeitstelle Mitte Mai 1991 (27). Der Erzähler kommt danach noch einmal auf die Aufsichtsratssitzung im städtischen Rathaus zu sprechen (28). Die Friedhofsgesellschaft hatte zu dieser Zeit in einem Hochhaus Büroräume angemietet. Die Räume darüber, „Stockwerk über Stock-

¹⁷⁹ Hier liegt eine der Textpassagen vor, in denen die Chronologie der erzählten Welt eine temporale Undeutlichkeit setzt. Um Vor- und Rückgriffe als solche definieren zu können, fehlen wichtige Anhaltspunkte. Die chronologische Zeitstelle der erzählten Welt (Ausflug) als Anhaltspunkt reicht nicht aus, wie der Text zeigt: „Ich sehe beide aus wechselnder Sicht. Wie durch ein richtig gehaltenes, wie durchs verkehrt vorgehaltene Fernrohr: weit weg, nahebei. Mal bin ich voraus, dann hinterdrein, bin ihnen auf den Fersen, überhole sie, sehe sie näher kommen, größer werden, wieder schwinden: das ungleiche Paar unterwegs.“ (UR 217). Auf ähnliche Weise im Tempus der Handlungswelt auf Glatteis geführt wird der Erzähler auch wenige Seiten zuvor, als er eine Wirnis im Material feststellt: „Spätestens jetzt fällt mir auf, daß sich in den Papieren meines Mitschülers Einbrüche von Wirnis breitzumachen beginnen. Zeitsprünge werden üblich. Bei gleichbleibender Schönschrift verändern sich Abläufe mitten im Satz. Plötzlich liegt, was gerade geschehen ist, weit zurück.“ (UR. 213). Im Gegensatz zu diesen temporalen Undeutlichkeiten, die Genette zu den achronischen Textstrukturen zählt (vgl. *Die Erzählung*, S. 57), setzt Reschkes wiederholter Rückblick aus einer Siebenjahresdistanz, z.B. auf S. 216, eine genau Zeitstelle, nämlich die, an der Reschke (aus seiner Sicht) sein Material erstellt oder abschickt. Dagegen ergibt sich für die achronischen Erzählpassagen keine Zeitstelle.

¹⁸⁰ Reschke beschreibt im ersten Absatz S. 228 in seiner Rückspiegelung den Landschaftszustand.

werk“ (S. 229) sind durch die expandierende Firma Chatterjee & Co. besetzt. Der dritte Absatz der S. 229 greift auf die Zeit vor der Aufsichtsratssitzung zurück, als das Paar nachts am Seeufer vergeblich Unkenrufe einzufangen versuchte (29). Anfangs des folgenden Absatzes spricht der Erzähler von der Manipulation des Tonbandes. Im letzten Absatz der S. 229 geht er auf diese Manipulation ein, die zuvor von Reschke schon beschrieben ist (metadiegetische Ebene). Es wurden dem Tonband Unkenrufe unterlegt, die ihm Frühjahr 1990 auf Vorrat eingefangen wurden (30). Ab Seite 230 geht es wieder um die Aufsichtsratssitzung (31). Der Erzähler thematisiert als Inhalt der Tonbänder das Jahrhundert der Vertreibungen: Armenier, Brennpunkt 1914 (32), Flüchtlingstreck und Zwangsumsiedlung, 1945 bzw. ab 1945 (33) und Kurdenvertreibung, Hussein 70er und 80er Jahre (34). Anschließend wird Reschkes düstere Voraussicht bezüglich der Bungagolf-Projekte genannt, Zeit nach 1991 (35), bis der Erzähler die Zehnjahresdistanz nennt, aus der heraus ihn das Material erreicht¹⁸¹ (36). Er erwähnt noch einmal die Unken, deren Ruf vor dieser Aufsichtsratssitzung aufgenommen wurde (32). Der Erzähler erinnert sich an seine Kindheit, als dieses Rufen auch schon zu hören gewesen sei (33). Anschließend geht es wieder um Reschkes Aussagen auf dem Tonband (34) und um einen Vorgriff auf die Hochzeit des Paares vierzehn Tage später (35). Der Erzähler erzählt von Reschkes Verhältnis zu Autos und blendet zurück zu unpräzisen Zeitstellen (vor Erna Brakups Rücktritt als Mitglied des Aufsichtsrats Mitte März 1991) der Erzählung, an denen Reschke zwischen dem Ruhrgebiet und Gdańsk, Gdańsk und Bochum unterwegs war (36). Er kommt dann zum Zeitpunkt des Rücktritts Erna Brakups, an dem Reschke ohne Auto war, da es ihm gestohlen wurde (37). In der Folgezeit führen sie mit der Straßenbahn oder ließen sich von Jerzy Wróbel mitnehmen (38). Als das Paar in die Kaschubei fuhr, um die Unkenrufe auf Tonband aufzunehmen, hatte es ein neues Auto (39). Der Erzähler thematisiert kurz das Paar bezüglich der schriftlichen Niederlegung des Ehrenvorsitzes der DPFG (40) und geht dann die nächsten Seiten (bis S. 235) auf die daraufhin stattfindende Aufsichtsratssitzung ein (41). Die folgenden sechs Seiten geht es um die Hochzeitsfeier des Paares (42) und die anschließende Hochzeitsreise nach Neapel (43). Ein schon vorhandener Zeitenwirrwarr erreicht in der folgenden Erzählpassage seinen Höhepunkt. Der Erzähler berichtet, seinem Material folgend, von dem Papstbesuch in Polen, der kurz nach dem Beginn der Hochzeitsreise stattfindet (44). Dieser Papstbesuch erfolgte real 1991, in Analogie zur Chronik der erzählten Welt. Reschkes Archiv-Paket mit dem Begleitbrief ist jedoch mit dem 19.06.1999 datiert. Der Erzähler übernimmt das Datum als eines vom Material vorgegebenes, erkennt aber die Zeitwirrnis, „Reschkes letzte Eintragungen spiegeln seinen von Zeitsprüngen überdehnten Zustand“ (S. 243). Der Erzähler befasst sich mit Reschkes Begleitbrief aus dem Jahr 1999 (45), bis er durch ihn an die Schulzeit erinnert ist, als Alexander ihm beim Kartoffelkäfersammeln half (46). Danach kommt er in Handhabung des Begleitbriefes wieder auf die Hochzeitsreise zurück (47), von der er dann keine weitere Rückmeldung bekommt. Es beginnt der vom Erzähler selbst recherchierte Schluss der Erzählung. Danach verunglückte drei Tage nach dem Datum des Briefes, also am 22.06. (Chronologie der erzählten Welt 1991, Reschke: 1999) das Paar tödlich, S. 243. Der Erzähler reist zur Unglücksstätte, dem Friedhof eines nicht namentlich genannten Dorfes, auf dem sie begraben liegen (48).

Bei folgenden Schema ist auf die Erfassung der Zeitstellen der Erzählung durch Buchstaben aufgrund des großen Textauszugs, den das Schema abdeckt, verzichtet. Dafür erfolgt die Kennzeichnung

¹⁸¹ Reschkes Begleitbrief ist vom 19.06.1999, vgl. UR 14.

dieser Zeitstellen mit [BE] für die Basiserzählung, mit [VZ] für die Vorzeithandlung und mit [NH] für die Nachhandlung. Wenn die Zeitstelle mit [BE] ohne Zusatz gekennzeichnet ist, bedeutet es, dass chronologisch erzählt wird. Zusätzlich sind Analepsen mit (A) und Prolepsen mit (P) verdeutlicht und zusätzlich mit dem Zeichen ↓ zwischen den Zeitstellen versehen. Außerdem sind handlungsexterne Analepsen miterfasst (HE). Der Textumfang ist wieder mit "" für Zeile, "-" für Absatz und "o" für Seite gekennzeichnet. Die doppelten Analepsen und die doppelten Anachronien sind wieder durch die gleichen Buchstaben ausgedrückt, jedoch in runde Klammern gesetzt, (dA) bzw. (doAn), um sie von den Kennzeichnungen in eckigen Klammern besser unterscheidbar zu machen.

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
(1) 215	o	Sommer 1991 [BE]
(2) 215	..	Golfkrieg Aug. 1990 - April 1991 [BE]
(3) 215	..	Vulkanausbruch Juni 1991 [BE]
(4) 215	...	Golfkrieg [BE] (A) gerade vorbei
(5) 215	Sommer 1991 [BE]
(6) 215	ReIcharbeitsdienst 1944 [VZ]
(7) 216	im Jahr 1943 gefallene Brüder Reschkes [BE] (A) Lebensbilderweiterung der Figur Alexander Reschke
(8) 216	o	aufgebaehrte Erna Brakup [BE]
(9) 216	.	Reschkes Bericht aus der Siebenjahresdistanz BE] (doAn)
(10) 216-217	o	aufgebaehrte Erna Brakup [BE] (A) gerade vorbei (Analepse mit kleiner Reichweite)
11) 217	o	anschließender Strandausflug [BE]
(12) 217	.	Golfkrieg [BE] (A) gerade vorbei
(13) 217	.	im Jahr 1943 gefallene Brüder Reschkes [BE] (A) Lebensbild-Erweiterung der Figur Alexander Reschke
(14) 218	o o	Bericht aus der Siebenjahresdistanz (1998) [BE] (doAn)
(15) 218	Strandausflug mit Heiratsantrag [BE]

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(16) 218	.	Material aus Siebenjahresdistanz (Reschke sieht sich „seit nunmehr sieben Jahren glücklich verheiratet“) [BE] (doAn)
(17) 219	aufgebaarte Erna Brakup [BE] (A)
(18) 219	...	Bericht Reschkes aus Siebenjahresdistanz [BE] (doAn)
(19) 219	..	Hochzeit 30. Mai 1991 [BE]
(20) 219-225	-----	Aufsichtsratssitzung DPG [BE]
(21) 225	Alexandras Jugendzeit (50er Jahre) [BE] (A) Lebensbilderweiterung der Figur Alexandra Piąkowska
(22) 225	.	Alexandras Parteiaustritt (80er Jahre) [BE] (A) Lebensbilderweiterung
(23) 225	o o	50er Jahre (Weltjugendfestspiele Bukarest 1953, Alexandras anschließende Zweifel
(23) Fortsetzung		[BE] (A) Lebensbilderweiterung ↓ Pos. 21-24 = (A)
(24) 225	..	Alexandras Zeit des Zauderns und Zweifels (nach 1953) [BE] (A) Lebensbilderweiterung
(25) 225-227	---	Ausflug mit Wróbel [BE]
(26) 227	o (langer Absatz)	Rückspiegelung Reschkes aus undatierter Zukunft [BE] (doAn)
(27) 228-229	o o o	Rücktritt vom Aufsichtsrat, einschließlich Ablieferung des Tonbandes am nächsten Tag [BE]
(28) 228-229	o o	Aufsichtsratssitzung (Schilderung des Tagungsortes) [BE]
(29) 229	o	Reschkes Ablieferung des Tonbandes und Computers) [BE]
(30) 229	o	vergebliche Tonbandaufnahme von Unkenrufen (vor der Abgabe des Tonbandes) [BE]

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(31) 229-230	o o	aufgenommene Unkenrufe vom Vorjahr [BE] (A)
(32) 230	o o	Aufsichtsratssitzung [BE]
(33) 230	.	Vertreibung der Armenier durch die Türken (1915) (HE) (A)
		↓
(34) 230	.	Flüchtlingstreck und Zwangsumsiedlung (1945 bzw. ab 1945) [BE] (A) Lebensbilderweiterung
		↓
(35) 230	.	Kurden-Vertreibung (Brennpunkt 70er und 80er Jahre unter dem Regime Saddam Husseins) [HE] (A)
		↓ (A) dreifach
(36) 230	Idee zum Friedhofsprojekt (Allerseelen 1989)[BE] (A)
		↓ von (A) auf (doAn)
(37) 230	Rückblick Reschkes aus unbestimmter Zeitdistanz auf Bungagolf (nach 1991) [BE] (doAn)
		↓ von (doAn) auf (doAn)
(38) 231	o	Rückblick aus Zehnjahresdistanz (von 2001 zurück auf 1991) [BE] (doAn)
(39) 231	o o	Unkenrufe bei der Aufsichtsratssitzung [BE] (A) kleine Reichweite
(40) 231-232	o	Kindheit Reschkes und des Erzählers (30er
(41) 232	Aufsichtsratssitzung (Tonband-Inhalt) [BE]
(42) 232	Visionen Reschkes zur zukünftigen polnisch-bengalische Symbiose (nach 1991) [BE] (P)
(43) 232	Hochzeit des Paares [BE]
(44) 232-233	Reschkes Auto wird gestohlen (Mitte März 1991) ¹⁸² [BE] (A) kleine Reichweite

¹⁸² Zuvor gibt es eine durative Zeitstelle, die sich vom Anlauf des Projektes bis kurz vor Erna Brakups Rücktritt erstreckt. Reschke ist in dieser Zeit zwischen Gdańsk und Bochum unterwegs. Eine Zeitstelle setze ich hier nicht an, da sie in meiner temporalen Analyse bereits besetzt ist durch die früheste Zeitstelle (A), die eine Zeitspanne abdeckt.

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(45) 233	Reschke ohne Auto (ab Mitte März) [BE]
(46) 233	o o	Reschke hat wieder ein Auto [BE]
(47) 233	..	das Paar tritt vom Ehrenvorsitz zurück [BE]
(48) 233-235	---	Aufsichtsratssitzung [BE]
(49) 235-239	-----	Hochzeit des Paares Ende Mai 1991 [BE]
(50) 239	...	Weihnachtsreise 1990
(51) 239-241	---	Fortsetzung Hochzeitsfeier [BE]
(52) 241	...	Postsendung Reschkes (da es nur eine Postsendung Reschkes an den Erzähler gibt, ist es die vom 19. Juni 1999, s. S. 14) [BE] (P)
(53) 241	Fortsetzung Hochzeitsfeier (Wröbel-Rede) [BE]
(54) 241	o	Zukunftsvisionen des Erzählers zu einem Nach-Zustand der Basishandlung (Imitation der Reschke-Rückspiegelungen) [BE] (P)
(55) 241-242	Hochzeitsreise [BE]
(56) 242	Papstbesuch in Polen (01.06. bis 09.06.1991 oder 05.06. bis 17.06. 1999) ¹⁸³ [BE] ↓ von (A) auf (doAn) gesetzt
(57) 242	..	Reschkes Paket aus Rom (datiert mit dem 19.06.1999) wird erwähnt [BE] (P)
(58) 242-243	--	Fortsetzung Hochzeitsreise [BE]
(59) 243-244	o	Reschkes letzte Eintragungen vor dem tödlichen Autounfall ¹⁸⁴ [BE]

¹⁸³ Hier zeigt sich der besondere Kunstgriff Günter Grass'. Die Historie des Papstbesuches in Polen fand vor der Italienreise des Paares statt. Überschlägt man aber hier acht Jahre und nimmt alles als zweite Italienreise (vgl. UR 244, erster Absatz), so passt die Historie des Papstbesuches ebenfalls, denn im Juni 1999, und zwar vom 05.-7., fand auch eine Papstreise nach Polen statt. Man kann also das Zeitsegment als eines des Jahres 1991 oder als eines des Jahres 1999 nehmen. Dem Kontext der Realzeit zufolge reist das Paar nach der Hochzeit im Mai 1991 ab, daher entscheide ich mich an dieser Stelle für 1991. Von der Realzeit aus gesehen setzt der dem Archivpaket beiliegende Brief Reschkes mit seinem Datum vom 19.06.1999 eine diffuse Leerstelle.

¹⁸⁴ Der gleiche Fall wie oben in Fußnote 183 beschrieben. Ich nehme wieder die Zeitstelle 1991.

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(60) 244	Begleitbrief Reschkes vom Juni 1999 ¹⁸⁵ [BE] (P)
(61) 244-245	o o	Schulzeit Reschkes und des Erzählers [VZ] (A)
(62)	o	Reschkes Begleitbrief (Reschke will sich melden beim Erzähler nach der Rückkehr) [BE] (P) oder nur [BE] ¹⁸⁶ (von (A) auf (P) = (doAn)
(63) 245	.	Erzähler bekommt keine Rückmeldung von Reschke [NH]
(64) 245	o	Tödlicher Unfall des Paares, drei Tage nach der Abreise [NH] ¹⁸⁷
(65) 245	o o	Recherche des Erzählers an der Unglücksstelle bei Neapel ¹⁸⁸ [NH]

Im Vergleich zum Schema des Kapitels V.c.a fällt auf, dass die Vorzeithandlung zwar ebenfalls nur zweimal thematisiert ist, aber bei einem gut dreimal so langen Textauszug. Es ist ein Beleg dafür, dass der Erzähler die Vorzeithandlung benötigte, um seine Annäherung an Reschke – die in Verbindung stand mit der zugelassenen Erinnerung an die gemeinsame Schulzeit – in einem Schreibprozess darzustellen. Im Schlusskapitel ist diese Annäherung erreicht.

Die im ersten Schema häufig vertretenen Analepsen in der Funktion der Lebensbild-Erweiterung von Figuren kommen zwar noch einmal in der Mitte des Schlusskapitels vor, Zeitstellen (21)-(24) und (34), aber am Ende des Kapitels nicht mehr, weil sie dann nicht mehr funktional wären, denn die Figuren sind auserzählt. Die beiden Analepsen auf handlungsexterne Zeiten, (33) und (35), stellen ein Erzählen von Historie dar, das durch seine Vorzeitigkeit zum Leben der Figuren (33) bzw. durch ihr Unbeteiligtsein am Geschehen (35) für sie eine ablenkende und, auf die Basiserzählung bezogen,

¹⁸⁵ Die Thematisierung der 2. Italienreise mit Rückblick auf die erste „vor sieben Jahren“, ist an dieser Stelle eine auf metadiegetischer Erzählebene (1. Absatz (UR 244)). Sie ist jedoch die markante Stelle, an der die erzählte Welt ihre Leerstelle von Juni 1991 bis Juni 1999 auf tut. Diese Leerstelle ist die der Zeitwirnis, die sich insbesondere in der zweiten Hälfte von *Unkenrufe* ergibt. Das Reschke hier (UR 244) aus der Siebenjahresdistanz schreibt – es müsste bei der Theorie der Leerstelle zwischen 1991 und 1999 ja eine Achtjahresdistanz sein –, zeigt, wie die Eckpunkte, die man sich für eine Zeitordnung herausarbeitet, wieder kippen und das Ganze sich einer Logik in der Chronologie der Basishandlung entzieht.

¹⁸⁶ Je nachdem, ob man die Zeitparadoxie bei der Datierung des Briefes, (1999 = [BE] (P), oder das Jahr 1991 als Realzeit Realzeit der Ereigniskette der Basishandlung nimmt. Im letzten Falle stände der Brief Reschkes als finites Ereignis in der Chronologie der Basishandlung.

¹⁸⁷ Vom tödlichen Unfall hat der Erzähler, nach der Handlungslogik der Basishandlung, in Bochum erfahren (UR 86- 88).

¹⁸⁸ Nach der von Reschke vorgegebenen erzählten Zeit wäre es nach dem 19.06.1999, nimmt man die erzählte Zeit, ohne die Zeit-Paradoxie zu berücksichtigen (1999 = Zukunft für den nicht utopischen Erzähler, dessen Erzählzeit lt. Im pressum von Unkenrufe bis Ende 1991/Anfang 1992 beschränkt ist), so müsste man 1991, und zwar die Zeit nach dem Eintreffen der Reschke-Post ansetzen.

Wegen glättende Wirkung hat. Das Thematisieren handlungsexterner Schauplätze hat hier die Funktion, auf das Ausklingen der erzählten Welt hinzudeuten. Die anderen Analepsen mit kleiner Reichweite setzen auf Momente der nahen Vergangenheit der Basiserzählung und gehören zum normalen Erzählen eines Erzählers. Er setzt jedoch im Schlusskapitel die Analepsen obiger Funktion sparsamer ein als in den anderen Kapiteln. Im überwiegenden Teil werden sie auf Momente innerhalb der Basiserzählung gesetzt, die an insgesamt 58 Zeitstellen des Schemas erzählt wird.

Im ersten Schema gab es das rhythmusbildende Erzählen, erzeugt durch das regelmäßige Abheben von der chronologisch und zeitdehnend erzählten Basiserzählung zum analeptisch und punktuellen Erzählen von Vorzeithandlung oder in der Funktion von Lebensbild-Erweiterungen für die Basishandlung. Dies ist im Schlusskapitel nicht mehr vorhanden. Es wird mehr hintereinander die Basishandlung erzählt. Bei den noch vorhandenen Analepsen ist ebenfalls das Nacheinander-Erzählen festzustellen (Zeitstellen (21)-(24) und (33)-(38), eingeschlossen ist in der letzten Zeitstellenfolge das Setzen von der Analepse zur doppelten Analepse und von doppelter Analepse zu doppelter Analepse. Da innerhalb dieser Zeitstellenfolgen nicht auf die Basishandlung zurückgesetzt wird, entsteht zusammen mit den chronologisch erzählten Textstellen in Reihenfolge ein zeitlich glättendes und beruhigendes Erzählen, das im Vergleich mit dem belebten Erzählrelief im Kapitel V.c.a ein eingeebnetes Erzählrelief widerspiegelt.

Dies passt zu einer weit fortgeschrittenen Erzählung, dessen Ausklang mit der fallenden Handlung im klassischen Drama vergleichbar ist. Endzeitbilder von *Unkenrufe* zeigen sich im Schlusskapitel an vielen Zeitstellen. So entschwindet das Protagonistenpaar dem Erzähler (S. 239, Zeitstelle (54), an der ein Foto nacherzählt wird¹⁸⁹). An anderer Stelle erzeugen Unkenrufe eine Abschiedsstimmung (S. 231, Zeitstelle (39), Reschkes letzte Erregung über die Entwicklung in der DPFG wird als Abgesang bezeichnet (S. 230, Zeitstelle (37), oder Reschke selbst erzeugt in seinem Material Endzeitstimmungen mit Todessymbolik, die auf ihn und seine Gattin Alexandra bezogen sind (S. 243, Zeitstelle (59)¹⁹⁰).

Zugenommen hat im Vergleich zum ersten Schema das Erzählen der doppelten Anachronie, sie tritt zehnmal auf. In vier Fällen, Zeitstellen (14), (18), (59) und (62), setzt sie ausschließlich eine Untergangssymbolik, in drei Fällen, Zeitstellen (26), (37), (38), ist neben der Untergangssymbolik eine Symbolik für den Neubeginn (positive Zukunftsbilder) inbegriffen, in einem Fall (16) ist sie nur Symbol für den Neubeginn und nur in zwei Fällen, (9) und (52), sind die doppelten Analepsen ohne Symbolik.

Bezüglich der Nachhandlung sind dem Schema ebenfalls wichtige Informationen zur Handlungswelt zu entnehmen. Die Nachhandlung beschließt als finite Todeserzählung die Chronologie der Basiserzählung, und sie ist in ihrem finiten Teil (Italien-Recherche) chronologisch erzählt. Es geht jetzt zum Schluss darum, den begonnenen Ausklang der erzählten Welt zu vollenden.

Im vorhergehenden Diskurs zeichnet sich in der Quellenhandhabung schon eine Änderung ab, so dass sich auch bei der Aufnahme von Erzählgegenwart ins Schema eine Beruhigung bezüglich des Er-

¹⁸⁹ "Weil draußen plötzlich die Sonne durchkam, wurden Fotos gemacht, die die Neuvermählten vor dem Neptunsbrunnen und dem Artushof zeigen, mal mit, mal ohne Trauzeugen. Im beigen Leinenanzug, der nun schon knittert, im neapelgelben Kostüm, der unterm schmalkrempigen Strohhut, sie verschattet von verschwenderisch ausladender Krempe, sehen die beiden aus, als seien sie schon unterwegs und weit weg." (UR 239).

¹⁹⁰ Das Protagonistenpaar betrachtet bei der Besichtigung italienischer Kirchen etruskische Sarkophage: "Beide stehn wir entzückt vor den steingehauenen, seitlich gelagerten Ehepaaren auf den Abdeckungen der steinernen Särge. In manchen Paaren entdecken wir uns. So liegen zu dürfen!" (UR 243).

zählreliefs ablesen ließe. Der Erzähler nennt die Quellen nicht mehr so häufig, sie sind so gut wie aus- erzählt. Ein letztes Foto, eine letzte Eintragung Reschkes (Tagebuch oder Kladde), der Begleitbrief und ein Polizeibericht als eigene und finite Quelle tauchen noch auf. Die Gegenwartsrede hat einen anderen Ton, der mit dem Erschöpfungszustand des Erzählers¹⁹¹ übereinstimmt, und sich im folgenden Textauszug vermittelt. Im Anschluss an das Wunschenken des Erzählers wird der finite Teil ein- geleitet:

Auch ich würde mich jetzt gerne verabschieden und wünschte, meinem Bericht hier den Schlusspunkt setzen zu dürfen. Ist denn nicht alles gesagt? Wie selbsttätig füllen sich die Versöhnungsfriedhöfe. Als Tote kehren die Deutschen heim. Die Zukunft gehört der Fahrradrickscha. Polen ist nicht verloren. Alexandra und Alexander sind glücklich verheiratet. Mir gefiele dieser Schluß.

Aber die beiden gingen auf Hochzeitsreise. Wohin? Bei ihr hört sich das so an: "Wenn können nun alle Polen ohne Visum überall hin, will ich sehen endlich Neapel" (UR 241).

Es steht ein trauriger Schluss, der nicht zerredet werden darf durch eine textliche Ausweitung in jedweder Richtung. Auch die Entlastung des Erzählers, der seinen emotionalen Schreibprozess hinter sich hat und erschöpft ist, wird durch die Konzeption der Nachhandlung vermittelt.

Im obigen Schema ist die notwendige Kürze der Nachhandlung durch die wenigen Zeitstellen aus- gedrückt, die sie einnimmt. Die Ruhe in diesen finiten Momenten der Nachhandlung ist durch die Chronologie ausgedrückt, in der die Momente hintereinander erzählt sind, ohne Störungen durch Ana- chronien zwischen ihnen. Nur so kann die große Bedeutung ausgedrückt werden, die diese Momente sowohl für den als Figur in der Nachhandlung auftretenden als auch für den Erzähler in der Erzählge- genwart haben: "Sie liegen gut da. Lasst sie da liegen" (UR 246). In diesen Worten liegt die Aussöh- nung des Erzählers mit der erzählten Welt. Sie ist die Voraussetzung dafür, mit dem Hinblick auf das jüngste Gericht, das die Toten erlösen wird¹⁹², die Trauer zu überwinden und den Blick auf etwas Neu- es richten zu können.

Der Erzähler selbst hat sich diese großen Momente ermöglicht: im Allgemeinen gesehen durch die Vorarbeit seines speziellen, emotional heterogenen Erzählerdiskurses, im Besonderen gesehen durch die Komposition des Schlusskapitels als Ausklang der erzählten Welt.

¹⁹¹ Es gilt für den Erzähler als fiktionalisierter Autor das, was Günter Grass von sich sagt, wenn er ein Werk abgeschlossen hat: "Er ist zwar der Urheber, indem er dieses Reizklima geschaffen hat, das dazu beitragen soll, ihn (den Arbeitsprozess einer Manuskript-Erstellung, Anm. der Verfasserin) abzutragen, aber er ist auch gleichzeitig der Gegenstand, der mehr und mehr abgetragen wird. Wenn das Ganze am Ende gelungen sein soll, ist er erschöpft oder ausgeschöpft, leer." Günter Grass und Harro Zimmermann, *Vom Abenteuer der Aufklärung*, S.41f.

¹⁹² Das jüngste Gericht ist bereits an früherer Stelle des Diskurses in Verbindung mit dem zu vergoldenen Engel in der Bedeutung des Auferstehungsendgels eingebracht. Das folgende Zitat ist eine zentrale Aussage innerhalb einer drei Seiten langen Thematisierung dieses Aspekts: "Der kniende, aus Lindenholz geschnitzte Engel blies eine Pausaune: So konnte er dem jüngsten Gericht zugeordnet werden. 'Ursprünglich waren es viele, wird es ein Chor Engel gewesen sein, der, gänzlich vergoldet, durch Posaunenschall Grüfte gesprengt, Gräber geöffnet, Beinhäuser aufgeschlossen hat, auf daß in Erfüllung ging, was ich kürzlich wieder einer Bodenplatte im Mittelschiff von Sankt Trinitatis abgelesen habe: 'Nach vollbrachter Mueh und Jammer / Ruh ich hier in meine Kammer / bis ich eins werd Auferstehn / Und zur ewigen Freid eingehen.' Und dazu gab Alexandras Engel das Signal..." (208f).

Teil 3: *Im Krebsgang*

I. Kommunikationsmerkmale

I.a Funktionen der Gegenwartsrede

Der Erzähler Paul Pokriefke hat die Historie *Wilhelm Gustloff* im Internet recherchiert und ergänzend andere Quellen wie Bücher, Filme und Fotos herangezogen. Durch seine Recherchen eröffneten sich ihm die Internet-Aktivitäten seines Sohnes Konrad. Aus dem virtuellen Geschehen entwickelte sich eine blutige Realität. Der Erzähler wechselte von seiner virtuellen Recherche am Computer zu einer Real-Recherche, d.h., er verfolgte die Spur seines Sohnes Konrad zu den Schauplätzen, auf denen Konrad anwesend war, bis hin zu dessen Endstation in der Haftanstalt.

Das ist die Ausgangssituation für Paul Pokriefke, als er sich hinsetzt, um alles niederzuschreiben. Dabei gibt er sich gelegentlich so, wie es sich der Erzähler in *Unkenrufe* zur Norm macht: er täuscht vor, er ordne jetzt, während des Erzählens, seine Quellen: "Er hat, wie ich es jetzt tue, den Wust der Zeitungsberichte von damals ausgewertet" (KG 61); "Und jetzt, da das 'Zu spät!' meinen Bemühungen draufgepropft ist, prüft er den Wust meiner Unterlagen, diesen Zettelkram, will wissen, was aus Mutters Fuchspelz wurde" (KG 176).¹⁹³

Grundsätzlich ist zu trennen zwischen der Vergangenheit des Geschehens einschließlich der Recherchezeit des Erzählers, und der Erzählgegenwart, in der er alles Recherchierte vorliegen hat und sich an seine recherchierende Tätigkeit erinnert. So ist sein Diskurs geprägt von Quellenhandhabungen in der Erzählgegenwart (explizite Quellenhandhabung) und in der Handlungsvergangenheit als intradiegetische Quellenhandhabung. Die intradiegetische Quellenhandhabung ist Thema des nächsten Unterkapitels, in diesem geht es um die explizite Quellenhandhabung. Es ist ein Erzählverhalten, das mit *+Unkenrufe* vorgestellt wurde. Paul Pokriefkes Quellen sind nicht ganz so vielfältig – Sitzungsprotokolle, Tonbänder, Kontoauszüge, Quittungen u.ä. liegen in *Im Krebsgang* nicht vor –, dafür gibt es jedoch eine Quelle, die der Erzähler in *Unkenrufe* nicht zur Verfügung hat, Filmmaterial, und eine Quelle, die sein Kollege in *Unkenrufe* hartnäckig meidet: das Internet. Paul Pokriefke jedoch öffnete handlungsintern als Rechercheur die Portale, "Machte erste Notizen" (KG 32), wodurch ihm schließlich der „Wust“ an „Zettelkram“ (vgl. o) entstand, und greift in der Erzählgegenwart auf diese Notizen ebenso zurück wie auf alle anderen Quellen, die ihm bereitliegen: "Ähnlich steht es in Emil Ludwigs romanhaft gehaltener Schrift" (KG 17); "Fotos liegen vor, die der überlebende Zahlmeisterassistent des Schiffes während Jahrzehnten gesammelt hat" (KG 125); "Nun gibt es diesen Film in Schwarzweiß, der Ende der fünfziger Jahre gedreht wurde" (KG 113).

Paul bindet zusätzlich die Familiengeschichte der Pokriefkes einschließlich des eigenen Werdegangs und den des Sohnes Konrad in seine Erzählung ein. Für den vorgeburtlichen und nachgeburtlichen frühkindlichen Teil greift er auf die Erinnerungen seiner Mutter Tulla zurück. Alles andere der Familienchronik ist im Wesentlichen nach eigener Erinnerung erzählt. Die Handlungsstränge der Familiengeschichte, einschließlich der eigenen Lebensgeschichte Paul Pokriefkes, und der Geschichte

¹⁹³ Im ersten Zitat ist mit „er“ Heinz Schön, im zweiten Zitat der „Alte“ gemeint.

des Webmasters Konny Pokriefke vermischen sich inhaltlich mit dem Handlungsstrang der recherchierten *Gustloff*-Historie (Person und Schiff). Dadurch ist es anlagebedingt, dass der Diskurs des Erzählers Paul Pokriefke, wie der seines Kollegen in *Unkenrufe*, geprägt ist von dem Wechsel des Erzählens in An- und in Abwesenheit des Geschehens.

Verbindungsglied zwischen den beiden Erzählweisen ist die Gegenwartsrede. Es greifen die gleichen Mechanismen wie in *Unkenrufe*. Zum einen zeigt sich der Erzähler in seiner Erzählgegenwart, um zwischen den Handlungssträngen oder den Momenten eines Handlungsstranges zu wechseln, oder um Stellung zu nehmen zu einem vergegenwärtigten Moment einer Handlung. Da der Erzähler länger in der Handlungswelt anwesend ist als sein Kollege in *Unkenrufe*, ist zwangsläufig auch dieser in Anwesenheit des Geschehens erzählte Bestandteil des Diskurses größer. Zum zweiten beruft er sich, wie gesagt, für sein Erzählen in Abwesenheit explizit auf Quellen. Damit bedient er sich der anlagebedingten Erzählweise des Archiverzählers: Er vermittelt, dass er nicht für die Inhalte der Quelle, sondern für ihre wahrhaftige Vermittlung bürgt. Bei allen Funktionen der Gegenwartsrede hat er die Möglichkeit, in der Rede oder im Anschluss daran eigene Befindlichkeiten und Haltungen zu den zuvor oder anschließend vergegenwärtigten Handlungsmomenten auszudrücken. In den Beispielen ist die Gegenwartsrede unterstrichen:

(1)

Gegenwartsrede als Quellenhandhabung:

Gleichzeitig war seine Frau Hedwig fleißig: als Sekretärin half sie, ohne sich ihrer völkischen Gesinnung wegen überwinden zu müssen, bei einem Rechtsanwalt namens Moses Silberroth aus.

Bis hierhin ergeben die Fakten das Bild eines bürgerlich gefestigten Ehepaares, das aber, wie sich zeigen wird, eine dem schweizerischen Erwerbssinn angepaßte Lebensart nur vortäuschte. (KG 10)

(2)

Gegenwartsrede zu einem vergegenwärtigten Handlungsmoment:

Peinlich wurde es, wenn sie vor Nachbarn und sogar vorm versammelten Parteikollektiv meine Besonderheit in breitem Langfuhrsch auftischte: "Von saine Jeburt an hab ech jewußt, aus dem Bengel wird mal ne richtige Beriehmtheit..."

Das ich nicht lache! Kenne meine Grenzen. Bin ein mittelmäßiger Journalist, der auf Kurzstrecken ziemlich gut abschneidet. Zwar mag ich früher im Plänemachen groß gewesen sein - ein nie geschriebenes Buch sollte "Zwischen Springer und Dutschke" heißen -, doch in der Regel blieb es beim Plan. (KG 42).

(3)

Gegenwartsrede mit eingeschränkter Gültigkeit zwischen zwei anachronistisch erzählten Momenten eines Handlungsstranges:

Manchmal hat Mutter, wenn sie nach dem Sonntagsessen mit ihrem Pott Kaffee am Küchentisch saß, nur "War aijentlich ain scheenes Schiff" gesagt, danach kein Wort mehr. Aber ihr Binnichzuhauseblick sagte genug.

Das mag stimmen. Die Wilhelm Gustloff soll, als sie ganz in Weiß endlich fertiggestellt auf Jungfernfahrt ging, vom Bug bis zum Heck ein schwimmendes Erlebnis gewesen sein. (KG 57).

(4)

Gegenwartsrede zwischen zwei Handlungssträngen, die nicht nur durch Absatz, sondern zusätzlich durch Leerzeile voneinander getrennt sind:

Vorerst jedoch gelang es Kapitän Marinesko nur, vor der Küste Pommerns einen Hochseeschlepper namens Siegfried nach drei fehlgeleiteten Torpedoschüssen durch Artilleriebeschuß zu versenken. Gleich nach dem Auftauchen kam das 10-Zentimeter-Buggeschütz zum Einsatz.

Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen, einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück. Es war ja nicht so, daß von Anfang an klar erkannt werden konnte, wohin sich Konrad verrannte. (KG 88).

Der anlagebedingte temporale Wechsel, der durch die thematisierte Erzählgegenwart vollzogen wird, erweitert sich in (1) um die Handlungszukunft, aus der heraus das Bild des bürgerlichen Ehepaars Gustloff als vorgetäuscht erkannt wird. In (3) sind durch die anachronistisch erzählten Momente des Handlungsstranges um die *Gustloff*-Historie drei unterschiedliche Zeiten angesprochen: Tullas Rede im Jahre 1960, die Erzählgegenwart und das Jahr 1937, als die *Gustloff* getauft wurde. In (4) mit ebenfalls drei verschiedenen Zeitschichten ist es die Zeit vor dem 30. Januar 1945, als das russische U-Boot *S 13* den deutschen Hochseeschlepper *Siegfried* versenkt hat, die Erzählgegenwart und die ihr vorgelagerte Zeitschicht der Recherche des Erzählers, die auch die Zeit des Sohnes Konrad als Webmaster der Homepage www.blutzeuge.de ist: Paul liest, was sein Sohn dort eingestellt hat. Es ist nichts Außergewöhnliches für die Makrostruktur des Erzählerdiskurses, dass die erzählten unterschiedlichen Zeiten zusätzlich zum Absatz mit einer Leerzeile voneinander getrennt sind, wie es auch in (3) und (4) vorliegt. In (4) ist der Zeitenwechsel durch eine Gegenwartsrede in Regiefunktion markiert. Es ist in *Im Krebsgang* eine typische Erzählart für solche Übergänge.

Alle Beispiele weisen auch den anlagebedingten Perspektivenwechsel auf, der dem Wechsel vom primären zum sekundären Erzählen und umgekehrt inhärent ist. In (1) sind es die Perspektiven des Erstellers der Internetseite und die des Erzählers, in (2) und (3) die des Erzählers und seiner Mutter Tulla. In (1) und (4) gibt es auch eine Fokuswechsel, und zwar von Hedwig Gustloff zum Ehepaar Gustloff in (1), auch als Fokuserweiterung einzustufen, und vom U-Boot *S 13* auf den Webmaster Konrad in (4).

Es zeichnet sich in den Textbeispielen nicht nur das Erzählrelief ab, das durch die thematisierte Gegenwart des Erzählers in Bewegung gerät, sondern auch dessen Vertiefung durch die wechselnde Erzählhaltung des Erzählers oder seiner Ansicht im Kontrast zur der einer erzählten Figur. Dies liegt besonders deutlich im Beispiel (2) vor, in dem der Erzähler die Rede seiner Mutter in seiner Gegenwart berichtet. Er weiß es besser: "Das ich nicht lache! Kenne meine Grenzen." Aber auch das Beispiel (4) ist verstärkt reliefbildend durch den Wechsel im Erzählton. Der berichtende Ton, in dem über das U-Boot *S 13* informiert wird, wechselt zu einem Ton der persönlichen Betroffenheit, als es um den Sohn als geschichtsfälschenden Webmaster der Homepage www.blutzeuge.de geht. Die weitergehende Erzählerrede des Absatzes bekommt eine stärkere emotionale Markierung durch das eingesetzte Verb im nachgestellten Inquit-Satz: "Das sei wahrer Sozialismus, jubelte er auf seiner Website" (KG 83).

In allen Beispielen zeigt sich der alles überschauende Erzähler. Auch seine Selbsteinschätzung fungiert ebenso unter diesem Aspekt: "Bin ein mittelmäßiger Journalist, der auf Kurzstrecken ziemlich gut abschneidet" (2) wie der zukunftsweisende Hinweis auf den wahren Habitus des Ehepaars Gustloff, das "eine dem schweizerischen Erwerbssinn angepaßte Lebensart nur vortäuschte" (1). Der erweiterte Horizont des Erzählers in Absetzung zu den engeren Bewusstseins- und Wissenshorizonten der erzählten Figuren stellt ein spannungserzeugendes und damit wichtiges Element des Erzählerdiskurses dar. In den ersten beiden Beispielen ist es der Wissenshorizont des Erzählers im Vergleich mit dem des Quellenerstellers der Internetseite (1) und dem seiner Mutter Tulla (2). In (3) sind ebenfalls die beiden Ansichten (Erzähler und Mutter Tulla) vertreten, und es kommt der Abstand des Erzählers hinzu, der die Mitteilung zur *Gustloff* als auf Aussagen anderer basierend kenntlich macht: "Das mag stimmen".

I.a.a. Sprechakt-Kategorien und ihr Stellenwert im Erzählerdiskurs

Die Gegenwartsrede des Erzählers hat durch die Konzeption der intradiegetischen Rechercheebene der Handlungsfigur Paul Pokriefke einen anderen Zuschnitt als in *Unkenrufe*. Die Mehrzahl der Quellenhandhabungen ist auf diese Ebene verlagert. In der Erzählgegenwart hat der Erzähler zwar die Quellen vorliegen, die er als Handlungsfigur recherchierte, aber er unterscheidet sich grundsätzlich durch seine übergeordnete Erzählposition im Kommunikationssystem von seinem Handlungs-Ich, das ihm die Informationen zusammentrug, aus der er jetzt in der Erzählzeit seine Erzählung erstellt. Die Gegenwartsrede Paul Pokriefkes ist in ihrem Anteil im Erzählerdiskurs begrenzt, da das primäre Erzählen in Werken kommunikativen Standards – und zu diesen gehört die Novelle in *Im Krebsgang* – in seiner Vorrangigkeit zum sekundären Erzählen auch den überwiegenden Textumfang beansprucht.

Durch die Verlagerung eines Großteils der Quellenhandhabung auf die intradiegetische Erzählebene ist ein Freiraum geschaffen, den der Erzähler Paul Pokriefke im Wesentlichen durch Sprechakte ausführt, mit denen er seine Erzählung kommentiert, sie ordnet oder sich in seinen Schwierigkeiten beim Erzählen thematisiert. In der Regel haben solche Sprechakte zwei oder mehrere Funktionen.¹⁹⁴ Zur ersten Gruppe der folgenden Beispiele gehören die Äußerungen, mit denen er seine emotionale Befindlichkeit zu einem Moment der erzählten Welt ausdrückt. Oft hat der *emotive* Sprechakt Pauls noch eine getarnte didaktische oder ideologische Funktion. Didaktische und ideologische Funktionen sind zugleich *conativ*, denn mit ihnen wirkt Paul auf seinen Adressaten ein, und zwar in einer indirekten Weise. Generell sind die meisten Sprechakte bi- oder mehrfunktional, sodass bei Analysen wie an dieser Stelle die Orientierung auf die Vorrangfunktion zu erfolgen hat.

In der zweiten Gruppe „Der ordnende Erzähler“ zeigt sich Paul Pokriefke als Regisseur seiner Erzählung: er gibt die Reihenfolge vor, erzählt das Erzählen mit wie bei Sprechakten, mit denen er seine Schreibsituation anspricht: "Noch haben die Wörter Schwierigkeiten mit mir" (KG 7); "Und schon bin ich wieder auf Spur. Nicht etwa, weil mir der Alte im Nacken sitzt, eher weil Mutter niemals locker gelassen hat" (KG 31). Die die Erzählung ordnenden Sprechakte sind gleichzeitig eine Gegenwartsrede als Sprungbrett von dem chronologisch erreichten Handlungsmoment zu einem früheren oder späteren Moment, sowie Gegenwartsrede in ihrer Brückenfunktion zwischen zwei Handlungssträn-

¹⁹⁴ Zu den Sprechakt-Funktionen vgl. Gerard Genette, *Die Erzählung*, S. 183.

gen (vgl. auch o. S. 142, Beispiele (2) und (3)). Mit diesen Funktionen der Gegenwartsrede wird ein Anachronismus in der Erzählung erzeugt. Diese zweite Gruppe der Sprechakte eignet sich besonders, die Krebsmetapher, die als Titel der Novelle schon eingebracht ist, fortzuerzählen. Aber auch Anleitungen zum Erzählen gehören zu dieser Gruppe, die durch die Person im Hintergrund, die mit "jemand" (KG 6, 156), "der Alte" (KG 31, 99, 100), "mein Arbeitgeber" (KG 55, 136, 139), "mein einstiger Dozent" (KG 30), bezeichnet ist, gegeben werden.

In allen Beispielen ist die Erzählerexplizitität besonders hoch, wenn der Erzähler sich in einer pronominalen Form thematisiert:

Der besprechende und kommentierende Erzähler:

Nun muß ich einräumen, daß Mutter schon immer vieles zu laut und zur falschen Zeit gesagt hat. Unerbittlich läßt sie fallen oder hält fest. (KG 39).

Was der Alte sich denkt! Glaubt womöglich, Mutter habe, nur weil der Schock ihr Haar gebleicht hatte, wie eine Nonne gelebt. (KG 56).

Dafür Mutter, und weil Du mich geboren hast, als das Schiff sank, hasse ich dich. (KG 70).

Ich versuche mir meinen Sohn vorzustellen, wie er sich, dünn und hochaufgeschlossen, mit Brille und lockenköpfig in seinem Norwegerpullover zwischen den Kahlköpfen bewegt. (KG 82).

Der Alte kennt Mutter nicht. Und ich? kenne ich sie? [...] Doch soviel stimmt: Mutter ist nicht zu fassen. (KG 100).

Nichts spricht uns frei. Man kann nicht alles auf Mutter oder die bornierte Paukermoral schieben. (KG 185).

Der ordnende Erzähler:

Aber nein. Ich darf nicht, darf noch nicht zum Knackpunkt meiner zufälligen Existenz kommen, denn noch standen dem Schiff friedliche KdF-Reisen bevor. (KG 70).

Kurzgefasst könnte es jetzt heißen: Und dann begann der Krieg. Aber das geht noch nicht. (KG 79).

Bis es soweit ist, ihm aber das Publikum für seinen Vortrag verweigert wird, werde ich weiterhin auf Spur bleiben und vorerst von der *Gustloff* während Kriegszeiten berichten" (KG 84).

Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen, einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück. (KG 88).

Doch soweit war es noch nicht. Wieder einmal mußte ich rückwärts krebzen, um voranzukommen" (KG 107).

Ich muß mich im Rückgriff wiederholen. (KG 169).

Der sein Erzählen thematisierende Erzähler:

Noch haben die Wörter Schwierigkeiten mit mir. Jemand, der keine Ausreden mag, nagelt mich auf meinen Beruf fest. (KG 7).

Doch nun glaubt der alte Mann, der sich müdegeschrieben hat, in mir jemanden gefunden zu haben, der an seiner Stelle – "stellvertretend", sagt er – gefordert sei, über den Einfall der sowjetischen Armeen ins Reich, über Nemmersdorf und die Folgen zu berichten. Stimmt, ich suche Wörter. Doch nicht er, Mutter zwingt mich. Und nur ihretwegen mischt sich der Alte ein, gleichfalls gezwungen von ihr, mich zu zwingen, als dürfe nur unter Zwang geschrieben werden, als könne auf diesem Papier nichts ohne Mutter geschehen. (KG 99).

Jetzt wird mir geraten, mich kurz zu fassen, nein, mein Arbeitgeber besteht darauf. (KG 139).

Wenn ich jetzt Zahlen nenne, stimmen sie nicht. Alles bleibt ungefähr. (KG 153).

Alles, was ich von mir wegkrebend tue, ziemlich nahe der Wahrheit beichte oder wie unter Zwang preisgebe, geschieht nach seiner Wertung "nachträglich und aus schlechtem Gewissen".

Und jetzt, da das "Zu spät!" meinen Bemühungen draufgepropft ist, prüft er den Wust meiner Unterlagen, diesen Zettelkram, will wissen, was aus Mutters Fuchspelz wurde. (KG 176).

Alle zitierten Sprechakte als Gegenwartsrede des Erzählers bewirken, dass die Erzählung zum Stillstand kommt. Der Erzähler zeigt sich zwischen dem primären Erzählen, um zu einem Moment der Handlungswelt, der gerade erreicht ist oder zu dem er hinüberwechselt, etwas zu sagen oder sich in seiner Situation zu ihm zu äußern. An solchen Stellen retardiert die Erzählung, denn das, was der Erzähler mitteilt, ist Bestandteil der gegenwärtigen Erzählzeit und nicht der vergangenen Handlungswelt. Die Gegenwartsrede Paul Pokriefkes kann die Handlungswelt nicht verändern. Was sie verändern bzw. beeinflussen kann, ist die Sicht des Lesers als Erben des fiktiven Adressaten, mit dem Paul Pokriefke kommuniziert. Wenn auch nicht jeder Sprechakt der Erzählgegenwart eine didaktische oder ideologische Ausrichtung hat, so verweisen sie auf die höchste Erzählinstanz im fiktionalen Diskursraum, und das ist Paul Pokriefke. Er hat durch seine Überschauposition die höchste Kompetenz, was die innerfiktionale Vermittlung der erzählten Welt anbetrifft. Da er im höheren Grade als der Erzähler in *Unkenrufe* mit der Handlungswelt verbunden ist – besonders durch das Erzählen enger Verwandter, zu denen er ein gestörtes Verhältnis hat – bieten sich ihm mehr Möglichkeiten zu starken Gegenpositionen, wie sie oben unter der Gruppe "Der besprechende und kommentierende Erzähler" im ersten und dritten Beispiel zum Ausdruck kommt. Paul Pokriefke kann öfter und stärker verbal zubeißen, während der Erzähler in *Unkenrufe* weitgehend auf implizite Wertesignale beim primären Erzählen beschränkt war (Quellenerzählung). Auf diese Weise erzeugt Paul Pokriefke einen stabilen doppelten Boden für seine erzählte Welt. Er besteht zum Großteil aus seiner Sicht auf das Geschehen und ihre Akteure (Einschätzung der Inhalte der Website www.blutzeuge.de), die der Sicht seiner wichtigen Figuren wie Mutter und Sohn entgegensteht.

Dem Rezipienten bietet sich ein lebhaftes Erzählrelief durch die wechselnden Erzählweisen und -haltungen, durch Perspektiven- Fokus- und Zeitenwechsel. Jedoch wird ihm eine aufmerksame Lektüre abgefordert, um diesem Hin- und Herspringen des Erzählers intellektuell folgen und darin einen Sinn oder ein Prinzip erkennen zu können. Zumindest was die ordnende und das Erzählen betreffende Gegenwartsrede zwischen den Handlungsmomenten anbetrifft, wird er schnell bemerken, dass der Erzähler sowohl mit erzählten Figuren (Mutter, Sohn, Exehefrau, dem Alten) als auch mit seiner eigenen Existenz Probleme hat. Der Erzähler lenkt in seiner Gegenwartsrede den Blick des Rezipienten auf sich, und zwar auf die Form und auf den Inhalt bezogen: Er zeigt sich als expliziter Sprecher und als existenziell betroffen vom jeweiligen Geschehensmoment. Dies bedeutet die

Vorgabe einer Lesart und damit verbunden eine starke Rezeptionsleitung. Der Erzählerdiskurs ist im hohen Grade individuell geprägt durch die ausdrucksstarke Gegenwartsrede, die auf fäkalsprachliche Elemente nicht verzichtet: "Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch" (KG 116). Die Ausdruckskraft der Sprache ist eines der markanten Merkmale des Diskurses, ein anderes ist das schon erwähnte ständige Unterbrechen oder Abbrechen von Handlungslinien, von denen seitlich ausschierend, "nach Art der Krebse" zu einer anderen Handlungslinie übergegangen wird. Paul Pokriefke hat diese Erzählweise schon im Blick, als er sich gleich im Anfangsteil seiner Erzählung über deren Vermittlungsmethode Gedanken macht:

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 eher schrägläufig in die Quere kommen muß, etwa nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausschierend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen. (KG 8f).

I.b Die Quellenhandhabung der Handlungsfigur Paul Pokriefke

Der Erzählgriff des gegenwärtigen Quellenstudiums wird in *Im Krebsgang* wie in *Unkenrufe* angewandt, nur nicht so häufig wie dort, weil ein Großteil der Quellenrecherche auf der intradiegetischen Ebene getätigt wird. Den Wust der Zeitungsausschnitte hat Paul Pokriefke, als er seinen alles überschauenden Diskurs beginnt, ebenso geordnet vorliegen wie die Erinnerung daran, als er sie aus der Zeitung ausschneidet und sammelt. Die Internet-Recherche führte ihn auf die Homepage www.blutzeuge.de seines Sohnes Konrad, dessen Fährte er anschließend aufnahm bis hin zum finiten Besuch in der Jugendhaftanstalt Schwerin.

Dieser finite Auftritt Pauls als Handlungsfigur ist vergleichbar mit dem Auftritt des Erzählers in *Unkenrufe*, der die in dem Begleitbrief zum Archivpaket angekündigte Rückmeldung Reschkes nicht erhält und sich aufmacht, auf dessen Schauplätzen über ihn zu recherchieren.

Durch die Konzeption der Recherchen Paul Pokriefkes auf intradiegetischer Darstellungsebene wird ein Großteil der erzählten Welt metadiegetisch dargestellt. Es sind alle Teile der Erzählung, die Paul Pokriefke als Handlungsfigur mit seinen Quellen eröffnet: die Historie um das Schiff *Wilhelm Gustloff*, die Biographien des NS-Funktionärs Wilhelm Gustloff und seines Gegenspielers David Frankfurter, die spätere spiegelbildliche Wiederholung des Geschehens mit der Erschießung Wolfgang Stremplins, einschließlich der vorangegangenen virtuellen Wortgefechte zwischen Konrad Pokriefke als Wilhelm und Wolfgang Stremplin als David. Außerdem gehören zu diesen vom Erzähler metadiegetisch dargestellten Bestandteilen der erzählten Welt alle Mitteilungen seiner Mutter, Tante Jennys und des Alten, die er als solche kennzeichnet. Alles ist Vergangenheit während der Erzählzeit, auch der Recherchier Paul Pokriefke, seine damalige Quellenhandhabung und die Inhalte, die er sich eröffnete.

Wenn der Erzähler beim Erzählen Quellen vorliegen hat, sind es größtenteils die gleichen, die er damals bei der intradiegetischen Recherche vorliegen hatte, denn Quellen sind Dinge, und sie sind damals wie heute vorhanden, wenn sie nicht entsorgt oder auf anderem Wege weggekommen sind. Die damalige und die gegenwärtige Handhabung der Quellen sind nicht die gleichen. Es sind jeweils

Quellenhandhabungen, die sich in der Zeitebene unterscheiden, und die in ihrer Beschaffenheit als Ablauf in einem anderen Kontext stehen: in dem der Handlungswelt damals, in dem der Erzählzeit heute. Wenn der Erzähler Paul Pokriefke die damals recherchierten bzw. von anderen erfahrenen Mitteilungen erzählt, erzählt er sein Handlungs-Ich, das mit diesen Informationen ausgestattet ist.

Der wesentliche Hinweis ist das präteritale Verb in der Erzählerrede als temporale Basis verwendeter Temporaformen wie Perfekt und Plusquamperfekt: "Anfangs glaubte ich nicht, daß ein von der Geschichte längst abgehaktes Provinznest irgendwen, außer Touristen, anlocken könnte, doch dann wurde der Ausgangspunkt meiner Story plötzlich im Internet aktuell" (KG 8); "Es war mir nicht möglich herauszufinden, ob das zwei Jahre nach der angeblichen Beschimpfung angeordnete Polizeiverhör unter Zwang seinen Verlauf genommen hatte" (KG 17); "Dazu gab es im Internet keine spitzfindigen Kommentare" (KG 18); "Was bei Wolfgang Diewerge 'eine feige Mordtat' hieß, geriet dem Romanautor Emil Ludwig zum 'Kampf Davids gegen Goliath'" (28); "Dieser kackbraun aufgehenden Saat diente einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet" (KG 32); "Dieses Wort aus der Sinn- und Klangfi-bel der Erhabenheit entdeckte ich im Internet" (KG 35); "So etwa las sich das Gequengel. Lauter Beserwissereien, die im Chatroom zum Streit führten" (KG 36); "Später haben meine Recherchen ergeben, daß sich mein Einzelkämpfer mit Hilfe des 'Völkischen Beobachter' schlau gemacht hatte" (KG 39); "Ich sah und notierte beflissen" (KG 59); "Diese und weitere Einzelheiten fand ich unterm mittlerweile geläufigen Signum im Internet" (KG 101); usf..

Da die Gegenwart der recherchierenden Figur oft unthematisiert bleibt, lediglich das Präteritum auf die Vergangenheit der Recherchezeit verweist, ist es dem Erzähler möglich, die Quellen des Rechercheurs zu adaptieren und sich anstelle des handelnden Ichs zu ihnen zu äußern. Es ist jedoch nicht ein pseudo-diegetisches Erzählen in der Bedeutung Genettes¹⁹⁵, in der der Erzähler seinem Rezipienten den zweiten Erzähler unterschlägt, dessen Rede also als eigene ausgibt. Paul Pokriefke setzt, abgesehen von anderen deiktischen Angaben, die zuvor recherchierten Quellen mit dem Präteritum deutlich von den Quellen ab, die er als Erzähler handhabt. „Das Urteil nahm er hin, doch im Internet hieß es: 'Jämmerlich weinend'" (KG 47). „Nun gibt es diesen Film in Schwarzweiß, der Ende der fünfziger Jahre gedreht wurde.“ (KG 113). Der Rezipient registriert und versteht diese zwei Zeitebenen, ohne ihrer Unterschiedlichkeit größere Gewichtung zu geben.

Paul Pokriefkes Grund zur Recherche ist anfangs ein einziger: Er wird von Mutter Tulla und dem Alten angetrieben, den Untergang der *Gustloff* zu recherchieren. Durch diese Recherche trifft er auf die Homepage seines Sohnes und verfolgt dessen Machenschaften als Webmaster, die mit Pauls *Gustloff*-Recherche zusammenlaufen. Vom Rechercheur über die *Gustloff*-Historie ist Paul Pokriefke ein Rechercheur über die *Gustloff*-Historie und über den Sohn Konrad geworden.

Durch die zweigleisige Recherche ergibt sich ein Handlungsablauf, indem der intradiegetisch recherchierende Paul ein Bindeglied zwischen den erzählten Geschehnissen unterschiedlicher Zeitebenen ist. Er führt auf der intradiegetischen Ebene einen Großteil der Funktion aus, die der Erzähler Paul Pokriefke auf seiner extradiegetischen Ebene als alles (einschließlich seines intradiegetisch recherchierenden Handlungs-Ichs) überschauender, alles erzählend zusammenfügender Vermittler der erzählten Welt innehat. Durch den geringen zeitlichen Abstand der beiden diegetischen Ebenen ergibt sich das gleiche Ansichtenspektrum der beiden Kommunikationsinstanzen: Paul sieht als Erzähler

¹⁹⁵ vgl. Gérard Genette, *Die Erzählung*, S 169.

nicht (wie Thomas Manns Felix Krull oder Daniel Defoes Moll Flanders) in einem gereiften Zustand auf eine frühere, unreifere Lebensphase zurück, sondern denkt beim Erzählen genauso, wie er vor kurzem als recherchierende Handlungsfigur gedacht hat. Der doppelte Boden seiner Erzählung entsteht dadurch, dass er in seiner Doppexistenz (Handlungs- und Erzähler-Ich) erzählend einen Kontrast zu anderen Figuren (Mutter Tulla, den Alten, Gabi, Konrad) erzeugt, für dessen Schärfe zum großen Teil der Internet-Surfer Paul Pokriefke zuständig ist.

I.b.a Die intradiegetische Rechercheebene im Einbettungsverhältnis des diegetischen Systems

Die Texte der Quelle www.blutzeuge.de eröffnen dem Erzähler Paul Pokriefke eine Welt, die – ausgehend von der Erzählerebene – auf der metadiegetischen Ebene dargestellt ist:

Als die Witwe wenig später die Taufe mit den Worten „Ich taufe dich auf den Namen Wilhelm Gustloff“ vollzog, übertönte der Jubel der nervenstarken Masse das Klirren der Sektflasche am Bug des Schiffes. Beide Lieder wurden gesungen, während sich der Neubau von der Helling löste... Mir aber, dem Überlebenden der *Gustloff*, schiebt sich bei jedem Stapellauf, bei dem ich als Journalist zur Stelle sein muß, der Untergang des bei schönstem Maiwetter getauften und vom Stapel gelaufenen Schiffes ins Bild. (KG 52).

Quellen, die wiederum diese Website in ihren Text einfügt, sind metametadiegetisch dargestellt, zum Beispiel die Rede Robert Leys anlässlich der Taufe der *Wilhelm Gustloff*. (vgl. KG 52).

Die *Wilhelm Gustloff*-Taufe hat Paul als Handlungsfigur unter www.blutzeuge.de recherchiert. Die Website www.blutzeuge.de ist also der dritte Erzähler, und der erzählt auf der metadiegetischen Kommunikationsebene. Das Zitat der Witwe ist metametadiegetisch dargestellt. Die Basis, auf der sich das diegetische System in *Im Krebsgang* aufbaut, ist die Ebene Paul Pokriefkes als diskursführender Erzähler.¹⁹⁶ Meine Darstellung spiegelt die Hierarchie im System, wobei die intradiegetische Quellenrecherche als überwiegende Ebene der Quellenhandhabung in *Im Krebsgang* unterstrichen ist:

Paul erzählt, dass Paul erzählt, dass www.blutzeuge.de erzählt, dass Robert Ley erzählt, dass Adolf Hitler erzählt
 metametametadiegetisch: erzähltes erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen, fünfter Erzähler
 ↑
 Paul erzählt, dass Paul erzählt, dass www.blutzeuge.de erzählt, dass Robert Ley erzählt
 metametadiegetisch: erzähltes erzähltes erzähltes Erzählen, vierter Erzähler
 ↑
 Paul erzählt, dass Paul erzählt, das www.blutzeuge.de erzählt
 metadiegetisch: erzähltes erzähltes Erzählen, dritter Erzähler
 ↑
Paul erzählt, dass Paul (Rechercheur www.blutzeuge.de) erzählt
 intradiegetisch: erzähltes Erzählen, zweiter Erzähler
 ↑
 Paul Pokriefke erzählt
 extradiegetisch: Erzählen, erster Erzähler.

¹⁹⁶ Die Begriffe extradiegetischer und intradiegetischer Erzähler entsprechen den Begriffen exegetischer und diegetischer Erzähler. vgl. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, S. 86f.

II. Die Erzählsituation

II.a Das ich-hafte Erzählen und das er-hafte Erzählen in Anwesenheit des Geschehens

Paul Pokriefke setzt schon beim Erzählaufakt seinen Fuß in der Handlungswelt auf: Weil Mutter mir immer wieder... Weil ich damals, als der Schrei überm Wasser lag, schreien wollte, aber nicht konnte.." (KG 7). Es ist eine frühkindliche Zeit seiner Biographie, mit der er sich als Handlungsfigur installiert. Selbst wenn er anschließend nur in Abwesenheit des Geschehens erzählen würde, bliebe er ein homodiegetischer Erzähler, weil er einmal den Fuß in der erzählten Welt aufgesetzt hat. Er wäre auf Stanzels Typenkreis noch im Ich-ES-Feld angesiedelt, jedoch dicht an der Grenze zum Feld der auktorialen ES. Paul jedoch erzählt sich als Handlungsfigur fort, sodass sich folgende biographische Angaben und ich-haften Handlungsverläufe ablesen lassen:

- Geboren auf der *Löwe*, Begleitboot der Wilhelm Gustloff, am 30.01.1945
- Mutter: Ursula Pokriefke, geboren im Jahr 1927 in Danzig-Langfuhr, Elsenstraße 19, Tischlerin, Rufname Tulla
- Vater: unbestimmt; möglicherweise der Cousin Mutter Tullas, Harry Liebenau (vgl. KG 20, 107), Joachim Mahlke, Walter Matern (vgl. KG 21¹⁹⁷) oder der nicht näher personalisierte "Alte" (vgl. KG 176)
- Großeltern: Hilfsarbeiter und NSDAP-Mitglied August Pokriefke und seine Frau Erna, Mitglied der NS-Frauenschaft, beide Koschnäwjer genannt, da wohnhaft in der Koschneiderei (vgl. KG 12), Verwandte der Liebenaus
- Wohnhaft: 1945-1960 in Schwerin bei seiner Mutter
- 1960 Republikflucht nach Berlin-West, Schmargendorf, Karlsbader Straße¹⁹⁸, als Untermieter bei Tante Jenny, der Schulfreundin seiner Mutter (vgl. KG 18)
- Schul- und Berufsausbildung: Gymnasium mit Abschluss, Studium der Germanistik und Publizistik; Hörer der Vorlesungen Prof. Höllers an der TU Berlin (vgl. KG 30)
- 1967 Abbruch des Studiums
- Berufstätigkeit: Volontär bei der "Morgenpost" des Springer-Verlags, dann Journalist bei Springer, nach dem Dutschke-Attentat Mitarbeiter halbwegs progressiver Blätter, Erstellung von Reportagen, Beiträge für Agenturen (vgl. KG 42, 43)
- Familienstand: seit 1980 verheiratet mit Gabriele (genannt Gabi), geb. 1950, Lehramts-Studentin, später beamtete Gymnasiallehrerin (vgl. KG 42f)
- 1980 Geburt des Sohnes Konrad, geschieden von Gabi 1987 (zur Scheidung vgl. KG 43)
- Weitere Berufsfelder: Ghostwriter des "Alten" (vgl. KG 30)
- Freiberufliche journalistische Tätigkeiten: Artikel für Naturzeitschriften u.a., "Bekennnishaftes zum Thema 'Nie wieder Auschwitz'" (vgl. KG 32)
- ab Ende Jan. 1996 auf Drängen seiner Mutter und des "Alten" Recherche zur Historie der *Wilhelm Gustloff* und der Vorgeschichte Gustloff/Frankfurter (vgl. KG 30ff, 39)

¹⁹⁷ "Von ihr (Tulla, Anm. der Verfasserin) bekam ich ersatzweise die Vornamen anderer Männer geliefert, die wie sie sagte, als Väter in Frage gekommen wären. Einen, der verschollen ist, soll man Joachim oder Jochen, einen schon älteren, der angeblich den Hofhund Harras vergiftet hatte, Walter gerufen haben." (KG 21).

¹⁹⁸ Adresse Grass' aus seiner Berliner Zeit ab 1960 (Rückkehr aus Paris). Entstehungsort von *Katz und Maus* und *Hundejahre*. vgl. zum Beispiel Volker Neuhaus, *Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass*, München 1998, 2. Auflage (dtv 12445), S. 86-93 (*Der Ausbau der "Danziger Trilogie"*), und S. 235 (Zeittafel).

- Bald darauf Reise nach Mölln¹⁹⁹ zur Ex-Frau Gabi und Sohn Konrad, nachdem Paul seinen Sohn als Webmaster von www.blutzeuge.de identifiziert hat (vgl. KG 74ff)
- 30.01.1995: Reise ins Ostseebad Damp, Teilnahme am Treffen der Überlebenden des *Gustloff-Untergangs* vor fünfzig Jahren (vgl. KG 92ff)
- nach dem 20.04.1997: wiederholte Aufsuchung des Schauplatzes in Schwerin, an dem Sohn Konrad seinen Chatpartner Wolfgang Stremplin erschossen hat (vgl. KG 160)
- April (vermutlich 1998) Reise zu seiner Mutter nach Schwerin, Gagarinstraße, und nochmals Aufsuchung des o.g. Schauplatzes (vgl. KG 212)
- wiederholte Besuche in der Jugendhaftanstalt, in der Konny einsitzt, letzter Besuch 1999 (vgl. KG 211²⁰⁰)
- letzter Besuch in Schwerin "vor wenigen Wochen" (KG 160, Erzählzeit als Referenzzeit).

Es deutet sich an, wie sehr Paul Pokriefkes ich-haftes Erzählen über das Mindestmaß hinausgeht, mit dem er sich als homodiegetischer Erzähler in seiner Erzählung installieren könnte. Diese Erzählpartien, für sich genommen, bestimmten seinen Platz im Bereich des Idealtypus' der Ich-ES, denn sie enthielten die Autobiographie des Erzählers.

Oft ergibt sich aus dem ich-haften Erzählen das er/sie-hafte Erzählen und umgekehrt, es findet dann ein Fokuswechsel vom erlebenden Ich hinüber zu anderen Figuren statt wie im folgenden Beispiel:

Bei Mutters Schulfreundin Jenny, mit der sie eine Menge verrückte Sachen erlebt haben will, wohnte ich in Schmargendorf nahe dem Roseneck. Hatte ein eigenes Zimmer mit Dachlukenfenster. War eigentlich eine schöne Zeit.

Tante Jennys Mansardenwohnung in der Karlsbader Straße sah wie eine Puppenstube aus. Auf Tischchen, Konsolen, unter Glasstürzen standen Porzellanfigürchen. Meistens Tänzerinnen im Tutu und auf Schuhspitzen stehend. Einige in gewagter Position, alle mit kleinem Köpfchen auf langem Hals. Als junges Ding war Tante Jenny Ballerina gewesen und ziemlich berühmt, bis ihr bei einem der vielen Luftangriffe, die die Reichhauptstadt mehr und mehr flachlegten, beide Füße verkrüppelt wurden, so daß sie mir nun einerseits humpelnd, andererseits mit immer noch graziösen Armbewegungen allerlei Knabberzeug zum Nachmittagstee servierte. Und gleich den zerbrechlichen Figurinen in ihrer putzigen Mansarde zeigte ihr kleiner, auf nunmehr dürrer Hals beweglicher Kopf immerfort ein Lächeln, das vereist zu sein schien. Auch fröstelte sie häufig, trank viel heiße Zitrone.

Ich wohnte gerne bei ihr. Sie verwöhnte mich. (KG 18f).

Kein Akteur steht allein in der Handlungswelt, sondern sein Handeln und Denken ergibt sich in Abgrenzung zum Handeln und Denken der Mitakteure. Aus diesem Grund sind die Textpassagen, in denen Paul Pokriefke andere Personen miterzählt, die zur Szenerie des Erzählten gehören, natürlicher Bestandteil des ich-haften Erzählens. Das gilt insbesondere für das Erzählen von Nebenfiguren wie Tante Jenny (vgl. KG 18f, 31, 44, 113, 207), den "Alten" und seine Synonyme (vgl. KG 30, 54ff, 77f, 99f, 123, 136, 139, 142, 151, 176, 199), Exehelfrau Gabi (vgl. KG 42f, 68, 75, 93, 116f, 126, 160, 179, 183, 184, 186f, 213), den Gerichtsprozess und anschließendes Zusammentreffen von Gabi, Tulla und Paul Pokriefke (vgl. 188-198) Ehepaar Stremplin (vgl. KG 185ff), Konnys Freundin Rosi (KG 214). Die Angabe der Seitenzahlen gibt Informationen zur Häufigkeit des Fokussierens anderer Figuren, aber nicht zum Umfang desselben. Wenn man den unterschiedlichen Umfang der Textstellen be-

¹⁹⁹ Gemeint ist das schleswig-holsteinische Mölln, eine Kleinstadt nahe Behlendorfs, des heutigen Wohnorts Günter Grass'. Entfernung zwischen den Orten ca. 9 km.

²⁰⁰ "Er schien in demnächst neuen Jahrhundert Zukunft zu haben."

rücksichtigt, der von wenigen Zeilen bis zu eineinhalb Seiten beansprucht (der Alte, S. 99f), kann man im Durchschnitt eine Drittel Seite für solche Textstellen der Fokussierung von Umfeldfiguren ansetzen. Dabei gilt, was grundsätzlich auch für die ES eines Erzählers gilt²⁰¹: Es kann von ihr zu anderen Aussageobjekten übergewechselt werden, die überwiegend fokussierte Figur bleibt das zentrale Objekt solcher Textstellen, und, als wiederum abgeschweift vom Erzählen des erlebenden Ich, Bestandteil des ich-haften Erzählens. Zu diesen Strukturen ich-hafter Erzählpassagen kommt das Ich-Erzählen hinzu, bei dem der Erzähler sein Handlungs-Ich fokussiert. Dieser Teil ist in *Im Krebsgang* allein schon dadurch umfangreicher als die ich-haften Erzählpassagen mit Nebenobjekten im Fokus, da der intradiegetische Rechercheur Paul Pokriefke eingeschlossen ist, und zwar eingeschlossen mit seiner jeweiligen Erzählhaltung zu den eröffneten Quelleninhalten. "Sobald ich in Konnys Chatroom war, hatte ich das unbeirrbar Gequassel der Ewiggestrigen im Ohr" (89).

Zu diesem ich-haften Erzählen kommt ein er/sie-haftes Erzählen hinzu, das zwei Figuren erzählt, die, wie das erlebende Ich des Erzählers, handlungstragend sind: Mutter Tulla und Sohn Konrad. Insbesondere das Erzählen des Sohnes Konrad bezieht sich hier auf das leibliche Zusammentreffen von Vater und Sohn, das zur Erinnerungserzählung Paul Pokriefkes gehört und das virtuelle Zusammentreffen am Computer als Erzählen nach Quellen ausspart. Dieses leibliche Zusammentreffen mit Sohn Konrad (vgl. KG 44, 65, 67f, 73, 75f, 81-84, 95f, 182f, 201ff, 208, 214-216) ist nicht ganz so häufig wie das Zusammentreffen mit der Mutter (vgl. KG 19f, 31, 32f, 67, 39f, 44, 50, 54-57, 67f, 74, 89-96, 100, 161f, 163ff; 178-182, 206f, 212). Die Treffen mit der Mutter durchziehen den gesamten Erzählerdiskurs und thematisieren wiederholt das Drängen Tullas, Paul möge über ihr Schicksal auf der *Gustloff* zu berichten:

Schon in Schwerin, wo ich, wenn irgendwas eingeweiht wurde, mit Halstuch und im Blauhemd rumhampeln mußte, hat sie mich gelöchert: "Wie aisig die See jewesen is und wie die Kinderchen alle koppunter. Das mußte aufschreiben. Biste ons schuldig als glücklich Ieberlebender. Werd ech dir aines Tages erzählen, klitzeklein, ond denn schreibste auf.."

Aber ich wollte nicht. Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. (KG 31).

Im Textbeispiel zeigt sich, dass das Erzählen der Mutter das Erzählen einer Szene der *Gustloff*-Historie einschließt, bei der Paul noch nicht oder vor Kurzem geboren war. Die historische Szene ist daher eine, die zur Quellenerzählung Pauls gehört; diesmal war die Quelle eine mündliche, und ihre Inhalte sind, als auf der intradiegetischen Darstellungsebene eröffnet, metadiegetisch dargestellt. Jedoch ist die Ebene der Quelleninhalte unter dem Aspekt der Erzählsituation, nach der sich ein Platz auf dem dynamischen Typenkreis Stanzels ergibt, uninteressant. Dies ist darauf zurückzuführen, dass der Erzähler Paul Pokriefke, als identisch mit dem Rechercheur Paul Pokriefke (Internet, Bücher, mündliche Quellen u.a.), in dem Teil der durch Quellen erschlossenen Erzählung abwesend ist, in dem er auch als Rechercheur abwesend ist. So ist er auch abwesend – in der Definition, dass er das Geschehen nicht bewusst miterleben kann – in der von Mutter Tulla geschilderten Szene beim Untergang der *Gustloff*. Diese Szene gehört sowohl zu der nach Quellen recherchierten *Gustloff*-Historie als auch zur Familiengeschichte der Pokriefkes, die Paul nicht nach Erinnerung, sondern nach der Quel-

²⁰¹ "Die Registrierung der Grundformen des Erzählens hat also stets unter Berücksichtigung der jeweils vorherrschenden ES zu erfolgen." Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 103.

lenüberlieferung (Quelle Mutter Tulla) erzählen kann. Bei der Mutter laufen die beiden Erzählstränge, Historie und Familiengeschichte, zusammen. Es ist ermöglicht durch die Sachlage, dass durch die Übernahme der *Gustloff*-Historie für die Novelle *Im Krebsgang* eine Fiktionalisierung der Historie erfolgt, die Historie damit zum Bestandteil der Fiktionserzählung *Im Krebsgang* wird.

II.b Die Beziehungsaufnahme des Erzählers zu seiner Quellenerzählung

In *Unkenrufe* geschieht die Beziehungsaufnahme durch das erhaltene Archivpaket des ehemaligen Schulkameraden, die der Erzähler zu einer Vorzeithandlung der gemeinsamen Schulzeit mit Reschke ausbaut. In *Im Krebsgang* ist es insofern anders, als der Erzähler gleich am Anfang seiner Erzählung mitteilt, dass es um ihn und um eine Historie geht, die mit seiner Geburt in Zusammenhang steht:

Wenn ich jetzt beginnen muß, mich selbst abzuwickeln, wird alles, was mir schiefgegangen ist, dem Untergang eines Schiffes eingeschrieben sein, weil nämlich, weil Mutter damals hochschwanger, weil ich überhaupt nur zufällig lebe.

Und schon bin ich abermals jemand zu Diensten, darf vorerst von meinem bißchen Ich absehen, denn diese Geschichte fing lange vor mir, vor mehr als hundert Jahren an, und zwar in der mecklenburgischen Residenzstadt Schwerin, die sich zwischen sieben Seen erstreckt, mit der Schelfstadt und einem vieltürmigen Schloß auf Postkarten ausgewiesen ist und über die Kriege hinweg äußerlich heil blieb.

Anfangs glaubte ich nicht, daß ein von der Geschichte längst abgehaktes Provinznest irgendwen, außer Touristen, anlocken könnte, doch dann wurde der Ausgangspunkt meiner Story plötzlich im Internet aktuell. (KG 7f).

Damit ist die Beziehung zwischen dem Erzähler und seiner Quellenerzählung hergestellt. Der Erzähler hat sich als ein homodiegetischer Erzähler installiert, und zwar als einer des Typs, der auch in Abwesenheit des Geschehens erzählen wird. Er hat seinen Diskurs als den eines Ich-Erzählers angedeutet, der notwendigerweise einen Teil seiner Erzählung nach Quellen erzählen muss, da sie "lange vor mir, vor mehr als hundert Jahren" begann. Mit der Aussage unmittelbar davor, dass er vorerst von seinem "bißchen Ich absehen" darf, hat er auf Stanzels Typenkreis schon den Platz eines Erzählers als Ich-ES-Idealtypus verlassen. Mit dem Hinweis, dass seine Geschichte lange vor ihm anfing, verlässt er zunächst den Platz des peripheren "Ich als Zeuge oder Zeitgenosse" in Hinneigung zum Platz des "Ich als Herausgeber", denn seine Erzählung ist, wie gesagt, teilweise als Quellenerzählung eingeführt. Es sind ungefähre Positionen in einem Basisbereich, die sich durch die Relation von ich-haftem und er-haftem Erzählen (er-haftes Erzählen im Beobachterstatus und Erzählen nach Quellen) im fortlaufenden Erzählerdiskurs auf einen festen Platz hinbewegen.

II.c Die Überschneidung von Quellen- und Erinnerungserzählung

Das Erzählen nach mündlicher Überlieferung oder schriftlichen Quellen erfolgt in der Ich-ES-Position des "Ich als Herausgeber". Die *Gustloff*-Historie setzt sich aus längeren Textpassagen, die der Erzähler seinen Geschichtsquellen entnimmt, und einzelnen Szenen zusammen, die Mutter Tulla liefert (oral history), z.B. über die vom Schiff hinabgleitenden Kinder: "Die sind alle falsch runtergekommen vom Schiff, mittem Kopf zuerst. Nu hingen se in die dicken Schwimmwülste mitte Beinchen nach oben raus..." (KG 140). Die längeren Textpassagen sind häufiger in der zweiten Hälfte der Erzählung zu finden (vgl. zum Beispiel KG 127-137), gehen auf unterschiedliche Quellen zurück und sind gelegentlich unterbrochen, meist durch eine kurze Gegenwartsrede des Erzählers, die in einem sachlichen Ton erfolgt. So dehnt er die Zeit vor den Torpedoeinschlägen, indem er von der Situation auf der *Gustloff* hinüberwechselt zum russischen U-Boot *S 13*, und vor der Schilderung der dortigen Szenerie zeitlich zurückschwenkt: "Bevor aber an dieser Stelle Marineskos Feuerbefehl erfolgt und nicht mehr zurückgenommen werden kann, muß eine überlieferte Legende in meinen Bericht eingeschoben werden" (KG 130). Anschließend erzählt er die Geschichte der Namensgebung der vier Torpedos, und schwenkt dann wieder auf die Szenerie auf der *Gustloff* kurz vor den Torpedoeinschlägen zurück. Er versetzt er sich in die Lage der Marinehelferinnen, die im überfüllten, trockengelegten Schwimmbad und der anschließenden Jugendherberge einquartiert sind und unter Erbrechen, verpesteter Luft und katastrophalen hygienischen Verhältnissen zu leiden haben: "Ich stelle mir keine Untergangsstimmung, wohl aber deren Vorstufe, sich einschleichende Angst vor" (KG 131). Solche Arten von Gegenwartsrede, in der der Erzähler von "meinem Bericht" spricht und mit seiner Vorstellungskraft eine unheilschwangere Atmosphäre "sich einschleichender Angst" heraufbeschwört, weist auf den Ich-Erzähler in seiner Überschau-Position bezüglich seiner Erzählung hin: er weiß mehr als seine erzählten Figuren. Sie quält eine unbestimmte Angst, der Erzähler weiß, was gleich passieren wird und setzt für den Leser ein Spannungselement, indem er durch Szeneriebeschreibungen auf der *Gustloff* und auf dem U-Boot *S 13* die Zeit dehnt. Es handelt sich aber um die Zeit, die der Erzähler aufgrund des Datums, 30. Jan. 1945, nicht nach Erinnerung erzählen kann. Er benötigt Quellen, die er zuvor einzuführen und seine Beziehung zu ihren Erstellern bzw. Lieferern (Mutter als *Gustloff*-Passagier, Sohn als Webmaster) darzulegen hatte. Bei anderen Quellen (Bücher, Filme Fotos) genügte es, die Zweckmäßigkeit der Inhalte für den erreichten Moment der Chronologie überzeugend zu vermitteln. Zum Beispiel erzählte er die Figur David Frankfurter und thematisierte dann als Quelle einen Film Rolf Lyssys, mit dessen Inhalt er die psychische Verfassung David Frankfurters kurz vor dessen Attentat auf Wilhelm Gustloff fokussierte: " Man sieht den Medizinstudenten, der anfangs eine Baskenmütze, dann einen Hut trägt, verzweifelt rauchen und Tabletten schlucken" (KG 68). Bei solchen Quellen ergibt sich die Beziehung zwischen Erzähler und Quellenerzählung aus den Quelleninhalten. Der Leser weiß, dass alles erzählt wird, weil es, wie im Beispiel der Zustandsschilderung David Frankfurters, zur Vorgeschichte der *Gustloff*-Katastrophe gehört, oder, wie im Beispiel der Schilderung auf der *Gustloff* kurz vor dem Torpedoangriff, den Zeitkreis um die Geburt des Erzählers herum erfasst. Die Lieferanten bzw. Ersteller der Quellen (Bücher, Filme (Film Rolf Lyssys), Fotos) bleiben im Hintergrund.

Anders verhält es sich bei der Wiedergabe der Quelle www.blutzeuge.de. Durch diese Quellenrecherche entwickelt sich nicht nur die *Gustloff*-Historie, sondern es entpuppt sich Sohn Konrad als Quellenersteller. Er ist als Webmaster der Homepage www.blutzeuge.de dafür verantwortlich, dass der Rechercheur Paul sich ständig gefordert fühlt, die gefälschten Informationen geradezurücken, und eine Kontrastfolie²⁰² bildet zu den Quelleninhalten der Homepage. Als Kontrastfolie fungiert der Erzähler zwar auch bezüglich der mündlichen Überlieferungen Tullas zur Historie und zur vor- und nachgeburtlichen Familiengeschichte der Pokriefkes, aber sie fordern den Erzähler durch die Inhalte subjektiven, persönlichen Charakters nicht in dem Maße heraus wie es die Geschichtsklitterungen des Sohnes tun. Tulla liefert auch objektive Informationen, die Paul Pokriefke objektiv in seine Erzählung einbaut, allerdings verzichtet er nicht darauf, das gestörte Verhältnis zu seiner Mutter mitanzusprechen:

Nur weil ich seit meiner von Mutter bestimmten Kindheit weiß, daß der zweite Torpedo das Bad und dessen Kacheln und Mosaikscherven in Geschosse verwandelt hat, könnte mir angesichts des Schwimmbeckens, in dem sich ein fleißiger Schwarm Jungmädel vergnügte, doch noch die Frage eingefallen sein, wie tief das Bad unterhalb der Wasserlinie liege. (KG 60).

Ganz anders fordern den Erzähler die Informationen heraus, die er auf der Website www.blutzeuge.de findet, von der er als recherchierende Handlungsfigur die Identität des Webmasters noch nicht kennt. Die Folge ist eine starke Verquickung von Erinnerungs- und Quellenerzählung im Erzählerdiskurs, die eine Zunahme des ich-haften Erzählens gegenüber der Nacherzählung historischer Quellen bedeutet. Dabei drückt Paul Pokriefke seinen Ärger schon mal mit einer Fäkalsprache aus wie im folgenden, ersten Textbeispiel:

Dieser kackbraun aufgehenden Saat diene einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet. Sah hübsch aus und war gar nicht mal dumm, was dieser Heini über "Kraft durch Freude" ins Internet stellte. Urlaubsfotos von lachenden Schiffsreisenden. Badefreuden an den Stränden der Insel Rügen. (KG 33).

Ziemlich sicher bin ich dennoch, daß sich mein Schweriner Webmaster rechtzeitig ein Exemplar hat kommen lassen, denn seine Internet-Seiten waren gespickt mit Grimm-Zitaten und polemischen Antworten auf das – zugegeben – langatmige Plädoyer des Verteidigers Curti. Es war, als sollte der Prozeß noch einmal ablaufen, diesmal in einem virtuell überfüllten Welttheater.

Später haben meine Recherchen ergeben, daß sich mein Einzelkämpfer mit Hilfe des "Völkischen Beobachter" schlau gemacht hatte. (KG 46).

²⁰² vgl. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 264. Stanzel erläutert erst die Beziehung eines Erzählers als väterlicher Freund, enger Vertrauter oder Bewunderer der erzählten Figur, bevor er die Kontrastbeziehung beschreibt: "Davon zu unterscheiden sind jene peripheren Ich-Erzähler, die in ihrer repräsentativen Typik als Kontrastfolie, als Gegensatz zum Helden zu verstehen sind. Sie sind in der Regel nicht durch ein persönlich-freundschaftliches Verhältnis mit den Hauptfiguren verbunden, sondern sind ihnen untergeordnet als Dienstboten (Nelly Dean in *Wuthering Heights*) oder als assistierende Begleiter (Dr. Watson in *Sherlock Holmes*)." (ebd.). Bei Paul Pokriefke ist die ungewünschte mentale Entwicklung des Sohnes dafür verantwortlich, dass er seine Funktion als Kontrastfolie zum Webmaster der Homepage www.blutzeuge.de weiter ausbaut.

Im zweiten Textauszug gibt es ich-haftes Erzählen jeweils am Absatzbeginn. Es ist ein Ich-Erzählen, bei dem das erzählende (1. Absatz) und das erzählte Ich (als Recheur, 2. Absatz) thematisiert ist. Dieses zweigleisige Ich-Erzählen ist typisch für das Erzählen als Ich-ES-Idealtypus.²⁰³ Nach der Typenkreistheorie Franz K. Stanzels nimmt die Gegenwartsrede zugunsten der Darstellung des erlebenden Ich ab, wenn ein Erzähler sich dem Feld der personalen ES zuwendet.²⁰⁴ Wenn er sich hingegen auf das Feld der auktorialen ES zubewegt, bedeutet es eine Abnahme der Darstellung des erlebenden Ichs, weil es in dieser Richtung aussteigt aus der erzählten Welt und dem erzählenden Ich die Anknüpfungspunkte entzieht, durch die es seine beiden Ichs in Beziehung hielt. Übrig bleibt, im Gegensatz zur Wanderung in die andere Richtung, ein Erzähler, der sich in einem Mindestmaß personalisiert hat, das ausreichte, um seine Beziehung zur Quellenerzählung darzulegen.

In *Im Krebsgang* stellt der Erzähler Paul Pokriefke in Bezug auf seine Quellenerzählung den oben beschriebenen Erzählertyp dar, der sich dem Ich-ES-Bereich des "Ich als Herausgeber" annähert. Aber er gehört zu den Quellen-Erzählern, die neben ihrer Quellenerzählung eine umfangreichere Ich-Erzählung leisten, als es notwendig wäre, um gerade noch im Ich-ES-Feld des Typenkreises Stanzels einen Platz zu erhalten. Paul Pokriefke wechselt ständig zwischen dem ich- und er/sie-haften Erzählen in Anwesenheit und dem Erzählen in Abwesenheit, d.h. dem Erzählen nach Quellen. Die Quellenerzählung Paul Pokriefkes besteht aus der Historie und aus Erlebnissen der Mutter Tulla, die mit der Historie zusammenhängen. Wenn der Erzähler seine Mutter thematisiert und ihre Reden bezüglich ihrer Gustloff-Erlebnisse zitiert, ist es das Erzählen von Familiengeschichte und das Erzählen der *Gustloff*-Historie aus der Perspektive Tullas. Diese Perspektive übernimmt der Erzähler, wenn er Tullas Begebenheiten seiner *Gustloff*-Historie hinzufügt wie im folgenden Beispiel:

Und in Damp, als sie schwarz und schmal von alten Herren umringt stand und mein Sohn Konrad von ihr in die verengte Welt der Überlebenden eingeführt wurde, hörte ich sie sagen: "Da is miä klar jeworden, daß wejen Veräisung mit Rettung nuscht werden konnt. Runterjewollt hab ech von dem Kahn. Hab och jeschrien wie dammlich. War aber zu spät schon..."

Davon hat der Film, den ich mit Tante Jenny in einem Kino in der Kantstraße gesehen habe, nichts gezeigt, keine Eisklumpen auf den Davits der Rettungsboote, keine vereiste Reling, nicht mal Eisschollen im Hafenecken. (KG 115).

Der Erzähler durchsetzt das Erzählen von Historie mit Familiengeschichte, die sich innerhalb der Historie abspielt. Beides zusammen stellt seine Quellenerzählung dar. Das Pendant zu dieser Quellenerzählung ist alles, was Paul in Anwesenheit des Geschehens selbst erlebt oder beobachtet hat. In der obigen Szene des Treffens der *Gustloff*-Überlebenden in Damp war er anwesend. Wenn er es später in seinem Diskurs erzählt und Quellen übernimmt, die Szenen der *Gustloff* schildern, erzählt er sowohl

²⁰³ "Im Vergleich zu *Tristram Shandy* und *Felix Krull* bleiben die Erzähler des *Tom Jones* oder des *Zauberberg*, die nicht weniger häufig "ich" sagen als die genannten Ich-Erzähler und deren geistige Physiognomie für den Leser auch deutlich erkennbar wird, körperlos, unlieblich. Nicht der Aspekt der Persönlichkeit (Ich-Erzähler) und der Unpersönlichkeit (Erzählfunktion) des Erzählvorgangs ist, wie K. Hamburger meint, ausschlaggebend, sondern das Maß der "Lieblichkeit" kennzeichnet in der Form des quasiautobiographischen Ich-Romans sowohl das erlebende als auch das erzählende Ich." Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 125.

²⁰⁴ vgl. ebd., S. 125.

nach Erinnerung als auch Historie. Die beiden Erzählstränge überschneiden sich. Es bedeutet, dass der Erzähler sich in seiner Beziehung zur Quellenerzählung zeigt, sich als erlebendes Ich miterzählt. Das geschieht in allen Szenen, in denen er mit seiner Mutter zusammentrifft, die ihm dann etwas von ihren Erlebnissen auf dem Schiff vor, während und nach dem Untergang, und den Erlebnissen ihrer Eltern als Passagiere des KdF-Schiffes erzählt, das Tulla von diesen überliefert bekommen hatte. Ähnlich ist die Verbindung zwischen Quellenerzählung und Erinnerungserzählung, wenn Paul sich als Rechercheur der Historie vermittelt und dann Inhalte der Homepage seines Sohnes erzählt.

II.d Die Relation des Erzählens in An- und in Abwesenheit des Geschehens als bestimmender Faktor für die Position auf Stanzels Typenkreis

Der letzte Textauszug des Vorkapitels (vgl. o. S. 156) spiegelt die typische Überkreuzung von Erzählen und Kommentieren des Erzählers, wenn es um die eröffneten Inhalte der besagten Homepage geht. Er enthält die Information, dass Paul Pokriefke bei der Recherche zur *Gustloff*-Katastrophe die persönliche Dimension des Geschehens einschließt. Sie besteht aus dem Schicksal seiner Mutter und den Umständen seiner Geburt. Ich habe in *Im Krebsgang* in zwei Handlungsstränge eingeteilt (vgl. Hauptkapitel V, insbes. V.a: Die beiden Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte). Die Historie *Wilhelm Gustloff* umfasst neben der Schiffshistorie die Biographien der mit ihr verbundenen historischen Personen, die Familiengeschichte der Pokriefkes enthält die Biographien Tulla, Paul und Konrad Pokriefkes, sodass sie drei Generationen erfasst. Da der Erzähler Paul Pokriefke den vor- und nachgeburtlichen Teil der Familiengeschichte nach Quellen erzählt (Mutter Tulla, Tante Jenny, der Alte) ist die Aufteilung in Quellen- und Erinnerungserzählung nicht deckungsgleich mit der Aufteilung der erzählten Welt in die o.g. beiden Handlungsstränge, und auch nicht vollkommen deckungsgleich mit der Aufteilung in ein Erzählen in Ab- und ein Erzählen in Anwesenheit des Geschehens. Letztere beiden Ungleichheiten ergeben sich aus der Tatsache, dass Paul ja geboren, d.h. anwesend ist, wenn Tulla ihm später von den Geschehnissen während oder nach seiner Geburt erzählt (vgl. KG 156f, Tulla mit ihrem Säugling auf der Flucht). Solche Erzählpassagen decken beide Erzählarten ab: das Erzählen nach Quellen und das Erzählen in Anwesenheit.

Die Aufteilung in Ab- und Anwesenheit des Geschehens ist die im höchsten Grade geeignete, wenn es darum geht, für das Erzählwerk die Typenkreisposition nach Franz K. Stanzel zu ermitteln. Diese Aufteilung zeigt die Relation im Erzählerdiskurs zwischen den beiden Erzählarten auf: er-haftes und ich-haftes Erzählen. So sind Pauls Auseinandersetzungen mit seiner Existenz, auch wenn ihm die Erinnerung an dessen frühen Momente gar nicht möglich ist, ich-haftes Erzählen. Mit jedem Sprechakt, der ich-haftes Erzählen enthält, entfernt sich der Archiverzähler von seinem Platz dicht an der Grenze zur auktorialen ES und wandert auf den Bereich des Ich-ES-Idealtypus' zu.

Oft wird der Eindruck vermittelt, das Erzählen in Abwesenheit sei durch ein gelegentlich seitenlanges, immer nur knapp unterbrochenes Erzählen der Historie (vgl. KG 78-81, 110-113, 119-122) umfangreicher als das Erzählen in Anwesenheit. Dieser Eindruck wird korrigiert durch lange Text-

passagen des Erzählens in Anwesenheit, wie sie beim Treffen der *Gustloff*-Überlebenden in Damp (vgl. KG. 90-98) und in der wiederholten Auseinandersetzung des Quellen-Rechercheurs Paul Pokriefke mit seinem Sohn und dessen Homepages (vgl. z.B. KG 116-118) zu finden sind. Außerdem gehört die Gegenwartsrede, in der eine Auseinandersetzung mit dem Alten und seiner Mutter stattfindet, zum ich-haften Erzählen Paul Pokriefkes. Beide drängen ihn, über die *Gustloff*-Historie einschließlich der Erlebnisse Tullas als *Gustloff*-Passagier zu berichten. Diese Handlungsschiene der Erzählzeit ist eine Nebenerzählung der Beziehungsgeschichte Paul Pokriefkes zur Handlungswelt. Insgesamt besteht diese Beziehungsgeschichte aus der anlagebedingten Anwesenheit des Erzählers in seiner Erinnerungserzählung und in der Quellenerzählung, die einen Teil der Familiengeschichte Paul Pokriefkes abdeckt und seine Geburt auf der *Gustloff* beinhaltet.

Den letztendlichen Ausgleich im Textumfang zwischen den beiden Erzählarten (Erinnerungs- und Quellenerzählung) erzeugt der Schlussteil des Diskurses. In ihm wird vom Prozess gegen Konrad, von den anschließenden Zusammentreffen mit Mutter Tulla, Exehfrau Gabi, dem Ehepaar Stremplin, Rosi, der Freundin Konrads, und den wiederholten Besuchen Paul Pokriefkes in der Jugendhaftanstalt erzählt, in der Konrad einsitzt (vgl. KG 176-216).

Bei der Festlegung der Position auf Stanzels Typenkreis ist, wie gesagt, die Relation des Erzählens in An- und in Abwesenheit (des ich- und er-haften Erzählens) zueinander der bestimmende Faktor. Es ergaben die obigen Untersuchungen eine Ausgeglichenheit der Erzählarten. Für die Position von *Im Krebsgang* auf Stanzels Typenkreis ist einerseits ein Mittelwert zwischen den beiden ich-haften Erzählweisen "erleb. Ich und erzähl. Ich" und "Ich als Zeuge od. Zeitgenosse" und andererseits der Wert anzusetzen, der sich aus dem Erzählen in Abwesenheit ergibt. Es ist die Mitte zwischen den beiden Positionen "erleb. Ich und erzähl. Ich" und "Ich als Herausgeber". Demzufolge ist die Novelle *Im Krebsgang* im Bereich des "Ich als Zeuge od. Zeitgenosse" einzuzeichnen, und hier aufgrund des größeren Teils des ich-haften Erzählens im Vergleich zu *Unkenrufe* links von jenem Werk und damit näher am Bereich des Idealtypus' der Ich-ES-Position. (Vgl. o. S. 51, Abbildung des Typenkreises Franz K. Stanzels, mit den von mir, der Verfasserin, eingezeichneten Positionen von UR und KG).

III. Der emotionale Erzähler

III.a Das gestörte Verhältnis des Erzählers zur eigenen Existenz

III.a.a Das Geburtstrauma und die Nichtigkeit der Existenz

Warum erst jetzt?" sagte jemand, der nicht ich bin. Weil Mutter mir immer wieder... Weil ich damals, als der Schrei überm Wasser lag, schreien wollte, aber nicht konnte..." (KG 7). Der Erzähler vermittelt schon beim Erzählaufakt sein gestörtes Verhältnis zur eigenen Existenz: Er wollte bei seiner Geburt schreien, konnte aber nicht. Und sie fand nach seiner Geburtsvision, "die zugegeben, eher eine Vision ist" (KG 147), auf der sinkenden *Gustloff* statt. Nach Mutter Tullas Überlieferung ist er auf dem begleitenden Torpedoboot *Löwe* geboren und trägt den Vornamen Paul, "jenau wie der Kämp-

ten vonne *Leewe*" (KG 147), der ihn abgenabelt haben soll. Der Erzähler jedoch bleibt bei seiner Version und bestreitet dies:

Aber das stimmt alles nicht. Mutter lügt. Bin sicher, daß ich nicht auf der *Löwe*... Die Uhrzeit war nämlich... Weil schon, als der zweite Torpedo... Und bei den ersten Wehen Doktor Richter keine Spritze, sondern gleich die Geburt... Ging glatt. Geboren auf schräger, rutschender Pritsche. Alles war schräg, als ich... Nur schade, daß Doktor Richter nicht Zeit fand, auch noch die Urkunde: geboren am, an Bord von, mit genauer Zeitangabe handschriftlich... Jadoch, nicht auf einem Torpedoboot, sondern auf dem verfluchten, auf den Blutzengen getauften, vom Stapel gelassenen, einst weißglänzenden, beliebten, kraftdurchfreudfördernden, klassenlosen, dreimal vermaledeiten, überladenen, kriegsgrauen, getroffenen, immerfort sinkenden Schiff wurde ich aus Kopf- und in Schräglage geboren. Und mit dem abgenabelten Säugling, der gewickelt und in schiffseigner Wolldecke verpackt wurde, ist Mutter dann, gestützt auf Doktor Richter und Stationschwester Helga, ins rettende Boot. (KG 146f).

Diese gegen die dokumentierte Geburt auf der *Löwe* (vgl. KG 144) sprechende Geburtsvision passt zu seiner "windschiefen Existenz" (151) als Folge der Geburt "auf schräger, rutschender Pritsche" des "dreimal vermaledeiten" (KG 146) Schiffes. Es ist eine polemische Selbsteinschätzung des Erzählers, wenn er den Alten in einer Rede zitiert, die ihn in seiner "windschiefen Existenz" auf sein Versagen in der Erziehung des Sohnes Konrad anspricht:

Immerhin gesteht mir jemand, der in Mutters Alter ist und behauptet, sie als Tulla nur flüchtig gekannt zu haben, gönnerhaft zu, in Stichworten meine windschiefe Existenz zu erklären. Er meint: Zwar spreche sich das Versagen dem Sohn gegenüber ohnehin aus, aber wenn ich unbedingt wolle, könne mein Geburtstrauma als mildernder Umstand für väterliches Unvermögen bedacht werden. (KG 151).

Das Geburtstrauma sieht der Erzähler als Ursache für seine windschiefe Existenz, aus der heraus sich für ihn keine Entwicklung zu einer aner kennenswerten Persönlichkeit (1) und Berufskarriere (2) ergab. In Beispiel (2) widerspricht er seiner Mutter, die ihn früher immer als etwas Besonderes dargestellt hatte:

(1)

So hielt ich Mittelmaß, rutschte nie gänzlich nach rechts oder links ab, eckte nicht an, schwamm mit dem Strom, ließ mich treiben, mußte mich über Wasser halten; naja, das mag wohl mit den Umständen meiner Geburt zu tun haben; damit ließ sich alles erklären. (KG 210).

(2)

"Mein Paulchen is was ganz Besonderes!" Schon als Kind bekam ich Mutters Standardsatz zu hören. Peinlich wurde es, wenn sie vor Nachbarn und sogar vorm versammelten Parteikollektiv meine Besonderheit in breitem Langfuhrsch auf tischte: "Von saine Jeburt an hab ech jewußt, aus dem Bengel wird mal ne richtige Beriemthait..."

Das ich nicht lache! Kenne meine Grenzen. Bin ein mittelmäßiger Journalist, der auf Kurzstrecken ziemlich gut abschneidet. Zwar mag ich früher im Plänemachen groß gewesen sein – ein nie geschriebenes Buch sollte "Zwischen Springer und Dutschke" heißen, doch in der Regel blieb es beim Plan. (KG 42)

Er war infolge seiner "windschiefen Existenz" gar nicht in der Lage, die Erwartungen seiner Mutter zu erfüllen, vieles ist ihm schiefgegangen und er sieht sich in der Erzählgegenwart als jemand, der abzuwickeln ist (wie die VEB-Betriebe der DDR nach der deutsch-deutschen Vereinigung). Nur dass nicht andere, sondern er selbst den Vorgang ausführt:

Wenn ich jetzt beginnen muß, mich selber abzuwickeln, wird alles, was mir schiefgegangen ist, dem Untergang eines Schiffes eingeschrieben sein, weil nämlich, weil Mutter damals hochschwanger, weil ich überhaupt nur zufällig lebe. (KG 7).

Damit ist gleich am Diskursbeginn sein Geburtstrauma eingeführt, obwohl noch offen bleibt, woraus es besteht. Es gibt eine Parallele zu *Unkenrufe*. Dort schimpft der Erzähler über das zugesandte Archivpaket: "Ab wann hatte er vor, mir seinen verschnürten Krempel ins Haus zu schicken" (UR 13), ohne dass ersichtlich wird, auch im nachfolgenden Diskurs nicht, was diesen Verdruss begründet. Genauso ist es hier in *Im Krebsgang*. Der Erzähler erzählt nicht, warum der Untergang des Schiffes für seinen Werdegang verantwortlich sein soll. Der Rezipient muss sich die Ursache aus dem laufenden Diskurs erschließen. Nur dass ihm die Enträtselung früher gelingt als in *Unkenrufe* und ihm im laufenden Diskurs viele Hinweise gegeben werden. Auch im obigen Beispiel gibt es einen solchen Hinweis. Der Erzähler erwähnt die Zufälligkeit seiner Existenz. Im Diskursverlauf wird deutlich, dass er mit dieser Zufälligkeit eine Bedeutungslosigkeit seiner Person gleichsetzt (1) und zwar in der Hinsicht, dass ein Überlebender mehr oder weniger ebenso wenig zählt wie ein Toter mehr oder weniger. Auch die Nacherzählung des Films *Nacht fiel über Gotenhafen* nutzt er in diesem Sinne und schlägt einen Bogen zu den Kriegstoten insgesamt (2):

(1)

Nicht nur ist die Anzahl aller Personen an Bord der *Gustloff* über Jahrzehnte hinweg schwankend geblieben – sie liegt zwischen sechstausendsechshundert und zehntausendsechshundert –, auch mußte die Zahl der Überlebenden immer wieder korrigiert werden: von anfangs neunhundert auf schließlich tausendzweihundertneunddreißig. Ohne Hoffnung auf Antwort stellt sich die Frage: Was zählt ein Leben mehr oder weniger?

[...] Gemessen an der Zahl von grobgeschätzt fünftausend ertrunkenen, erfrorenen, auf Schiffstreppen totgetretenen Kindern, fallen die vor und nach dem Unglück gemeldeten Geburten, darunter meine, kaum ins Gesicht; ich zähle nicht. (KG 152).

(2)

Man sieht drängende Masse, verstopfte Gänge, den Kampf um jede Treppenstufe aufwärts, sieht verkleidete Komparsen als Eingeschlossene im verschlossenen Promenadendeck, ahnt die Schlagseite des Schiffes, sieht, wie das Wasser steigt, sieht im Schiffsinnen Schwimmende, sieht Ertrinkende. Und Kinder sieht man im Film. Kinder, von ihren Müttern getrennt. Kinder, an der Hand die baumelnde Puppe. Kinder, verirrt in bereits geräumten Gängen. In Nahaufnahme die Augen vereinzelter Kinder. Doch die über viertausend Säuglinge, Kinder und Jugendlichen, für die es kein Überleben gab, waren, allein aus Kostengründen, nicht zu verfilmen, blieben und bleiben abstrakte Zahl, wie all die anderen in die Tausende, Hunderttausende, Millionen gehenden Zahlen, die damals wie heute nur grob zu schätzen waren und sind. Eine Null am Ende mehr oder weniger, was sagt das schon; in Statistiken verschwindet hinter Zahlenreihen der Tod. (136)

Der Erzähler erfindet seine Geburt auf der sinkenden *Gustloff*, obwohl nach Mutter Tulla, die es ja wissen muss, bezeugt ist, dass sie auf dem Begleitboot *Löwe* stattfand. Tulla hätte in ihrem ständigen Bestreben, den Status des Sohnes als letzten Überlebenden der *Gustloff* herauszustreichen, keinen Grund gehabt, eine Geburt auf der *Gustloff* in eine Geburt auf der *Löwe* umzuwandeln. Neben diesem Aspekt der Aussage Tullas gibt es noch einen weiteren der Glaubwürdigkeit: Tullas Überlieferung von der Geburt auf der *Löwe* entspricht der Handlungslogik während des *Gustloff*-Untergangs. Die Überlieferung von einer Geburt auf der *Gustloff* wäre es nicht. Wie hätte Tulla und ihr neugeborener Sohn von der schon sinkenden *Gustloff* gerettet werden können? Es wäre zu spät gewesen, und zu-

mindest ihr Säugling wäre einer von den Massen ertrunkener Kinder gewesen, die Tulla von der *Löwe* aus im Wasser treiben sah: "Die sind alle falsch runtergekommen vom Schiff, mittem Kopp zuerst. Nu hingen se in die dicken Schwimnwülste mitte Beinchen nach oben raus..." (KG 140).

Mit seiner Vision von der Geburt auf der *Gustloff* entzieht sich der Erzähler seiner standesamtlich beurkundeten Existenz als Sohn Ursula Pokriefkes. Es ist ein auf die eigene Existenz bezogener Nihilismus des Erzählers, der die Erinnerung an frühkindliche Eindrücke einschließt. Die verdrängte Erinnerung kommt bei folgender Auseinandersetzung mit dem Alten zum Ausdruck:

Er verlangt deutliche Erinnerungen. Er will wissen, wie ich Mutter als Kind etwa ab meinem dritten Lebensjahr gesehen, gerochen, betastet habe. Er sagt: Die ersten Eindrücke sind für das weitere Leben bestimmend. Ich sage: "Da gibt's nichts zu erinnern." (KG 54).

Die Nichtigkeit seiner Existenz vermittelt der Erzähler nicht aus Gleichgültigkeit gegenüber der eigenen Person, sondern er berührt absichtlich einen wunden Punkt. Es zeigt sich in Formulierung, Ausdruck und Ton der Erzählerrede, zum Beispiel, als Mutter Tulla beim Jubiläumstreffen in Damp seine Bitte überhört, "Konny mit Vergangenheitsduseleien zu verschonen" (KG 92). Die durch die Ignorierung empfundene Kränkung vermittelt der Erzählung durch die anschließende Nennung der Bezeichnungen, mit denen er von Mutter und Ehefrau gewohnheitsmäßig beleidigt wird. So pflegt Mutter Tulla ihn als "ain Schlappjä" (KG 93) und Exehefrau Gabi ihn als "ein Versager" (ebd.) zu bezeichnen.

Besonders verwundbar ist er durch die Ignorierung seiner Person durch Sohn Konrad. Das geschieht auch auf dessen Website. Paul zeigt sich betroffen, zum Beispiel, indem er mit verstärkter Negation den Inhalt wiedergibt (2), bei der Wiedergabe der Rede Konrads beim Strafprozess den Auftritt von Mutter Tulla herausstreicht und dadurch eifersüchtig wirkt (3), und indem er seine Verletztheit durch die Verwendung des *Conversio* im letzten Satz ausdrückt (4):

(1)
Als Vater und auch sonst zählte ich nicht, denn was die Einschätzung meiner Person betraf, stimmten Mutter und meine Ehemalige, die sich sonst mieden, überein: für Mutter war ich, wie sie zu sagen pflegte, "ain Schlappjä"; von Gabi bekam ich bei jeder sich bietenden Gelegenheit zu hören, daß ich ein Versager sei. (KG 92f).

(2)
Über all das, meine Geburt und über Personen, die auf dem einen oder anderen Schiff dabei geholfen haben sollen, wurde im Internet nicht gestritten; auf der Website meines Sohnes kam ein Paul Pokriefke nicht einmal in Abkürzung seines Namens vor. Absolutes Schweigen über alles, was mich betraf. Mein Sohn sparte mich aus. Oonline existierte ich nicht. (KG 148).

(3)
Dann nannte er die Zahl der Geretteten, hob danksagend die Kapitäne hervor, unterschlug mich, seinen Vater, erwähnte aber seine Großmutter; "Im Saal befindet sich die siebzigjährige Frau Ursula Pokriefke, in deren Namen ich hier und heute Zeugnis ablege", woraufhin sich Mutter erhob und weißhaarig, mit Fuchs um den Hals, Figur machte. (KG 19).

(4)
Zum Beispiel lehnte er ab, die Mitschuld seiner Eltern zu akzeptieren. Nachsichtig lächelnd sagte er: "Meine Mutter ist ganz okay, auch wenn sie mir mit ihrem dauernden Auschwitzgerede oft auf die Nerven gegangen ist. Und meinen Vater sollte das Gericht schnell vergessen, wie ich das seit Jahren tue, ihn glatt vergessen." (KG 195).

III.a.b Die Findelkindvision und das Trauma des Geburtsdatums

Paul Pokriefke hat bisher ein ziemlich normales Leben mit Schul- und Berufsabschluss, Berufstätigkeit, Heirat, Geburt und Aufziehen eines Sohnes bewältigt und auch Ehescheidung, das zwiespältige Verhältnis zur Mutter und die Verurteilung des Sohnes insoweit verkraftet, dass er jetzt, wo ihn der Alte zum Schreiben drängt, auch den Schreibprozess leisten kann. Paul Pokriefke ist kein seelischen Wrack²⁰⁵, sondern jemand, der sich hinsetzt, um seinen Frust und seinen Ärger abzuarbeiten. Dabei hadert er nicht mit seiner Existenz generell, sondern mit seiner Geburt am 30. Januar, dem Datum, an dem Wilhelm Gustloff, der NS-Funktionär und Namensgeber des Schiffes, geboren wurde, an dem das NS-Regime an die Macht kam, an dem die *Wilhelm Gustloff* vom russischen U-Boot *S 13* mit Tornados beschossen wurde und sank, und zwar am fünfzigsten Geburtstag Wilhelm Gustloffs:

Da ist es wieder, das verdammte Datum. Die Geschichte, genauer, die von uns angerührte Geschichte ist ein verstopftes Klo. Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch. Zum Beispiel dieser vermaledeite Dreißigste. Wie er mir anhängt, mich stempelt. Nichts hat es gebracht, daß ich mich jederzeit, ob als Schüler und Student oder als Zeitungsredakteur und Ehemann, geweigert habe, im Freundes-, Kollegen- oder Familienkreis meinen Geburtstag zu feiern. Immer war ich besorgt, es könne mir bei solch einer Fete – und sei es mit einem Trinkspruch – die dreimal verfluchte Bedeutung des Dreißigsten draufgesattelt werden, auch wenn es so aussah, als habe sich das bis kurz vom Platzen gemästete Datum im Verlauf der Jahre verschlankt, sei nun harmlos, ein Kalendertag wie viele andere geworden. (KG 116).

Da steht es wie mit Keilschrift in Granit gehauen. Das verfluchte Datum, mit dem alles begann, sich mordsmäßig steigerte, zum Höhepunkt kam, zu Ende ging. Auch ich bin, dank Mutter, auf den Tag des fortlebenden Unglücks datiert worden; dagegen lebt sie nach einem anderen Kalender und ermächtigt weder den Zufall noch ähnliche Alleserklärer. (KG 11).

Ein Widerspruch ergibt sich in der Tatsache, dass der Erzähler auch am gleichen Tag geboren wäre, würde er seine Geburt auf der *Löwe*, dem Begleitboot der *Gustloff* anerkennen. Dann hätte er nur keine Ursache und damit auch keine diskursive Grundlage für seine "windschiefe Existenz". Diese Grundlage ist aber wichtig, damit der Erzähler seinen Diskurs in der vorhandenen Erzählweise führen kann: als jemand, der – dem Untergang knapp entkommen – diskursiv seine Geburt in Schräglage auf dem sinkenden "dreimal vermaledeiten" Schiff abarbeitet: Sein Geburtstrauma!

Unter dem Gesichtspunkt des Geburtsdatums ist der genauere Geburtsort (-raum) unwichtig, das erkennt der Erzähler selbst, wenn er an anderer Stelle von seiner Geburtsvision auf der sinkenden *Gustloff* absieht und die überlieferte Sachlage vermittelt:

Bei günstiger Bootslage wurde, wie es im Bordbuch hieß, Fräulein Ursula Pokriefke, hochschwanger, vom Torpedoboot *Löwe* übernommen. Sogar die Uhrzeit vermerkt: Zweiundzwanzig Uhr fünf. Während in der aufgewühlten See und im Schiffsinnen der *Gustloff* der Tod weiterhin seinen Gewinn einstrich, lag Mutters Niederkunft nichts mehr im Wege. (KG 144).

Es geht dem Erzähler um das Geburtsdatum, das er nicht will. Es kommt besonders stark zum Ausdruck, wenn Paul Pokriefke in der Erzählgegenwart seine Mutter in der 2. Person anspricht und anfeindet: "Dafür, Mutter, und weil Du mich geboren hast, als das Schiff sank, hasse ich Dich" (KG 70).

²⁰⁵ Den "verknöteten Gefühlskrüppel" nach der Bezeichnung Dieter Stolz¹ findet man eher bei Paul Pokriefke als Figur innerhalb der Handlung, in der er mit sich selbst und seinen Familienangehörigen (Mutter Tulla, Sohn Konrad, Ex-Ehefrau Gabi) Schwierigkeiten hat. Zum Begriff vgl. Dieter Stolz, *Im Krebsgang oder Das vergessene Gesicht der Geschichte*, S. 239.

Die zitierte Anschuldigung bezieht sich auch auf die falsche Erziehung, die Mutter Tulla ihrem Enkel Konrad (Konny) angedeihen ließ. Es kommt aber deutlich heraus, dass dem Erzähler die eigene Existenz und seine Geburt am 30. Januar Probleme bereiten. Für den ersten Fall stellt er sich die Möglichkeit der "Ungeburt" vor (1), für den zweiten Fall ein anderes Geburtsdatum und damit einen unbelasteten Start ins Leben durch Adolf Hitler als Namensgeber des Schiffes (2) oder durch das Umsteigen Tullas von der *Gustloff* auf den entgegenkommenden Küstendampfer *Reval* (3), oder durch eine andere Identität: die des Findelkindes, das in einem unbemannt treibenden Rettungsboot gefunden wurde (4):

(1)

Auch daß ich überlebte, ist mir in Schüben hassenswert geblieben, denn wenn Du, Mutter, wie tausend andere, als es "Rette sich, wer kann" hieß, hochschwanger über Bord gegangen, trotz Rettungsgürtel überm Bauch im eisigen Wasser erstarrt wärest oder Dich der Sog des über den Bug sinkenden Schiffes samt meiner Ungeburt in die Tiefe gerissen hätte...

Aber nein. Ich darf nicht, darf noch nicht zum Knackpunkt meiner zufälligen Existenz kommen, denn noch standen dem Schiff friedliche KdF-Reisen bevor. (KG 70).

(2)

Ich will jetzt nicht aufzählen, was sonst noch nach ihm hieß – allenfalls die Gustloff-Brücke in Nürnberg und das Gustloff-Haus der deutschen Kolonie im brasilianischen Curitiba –, vielmehr frage ich mich und habe mit dieser Frage das Internet gefüttert: "Was wäre geschehen, wenn das am 4. August 1936 in Hamburg auf Kiel gelegte Schiff beim Stapellauf doch noch auf den Namen des Führers getauft worden wäre?"

Die Antwort kam prompt: "Niemand hätte die *Adolf Hitler* sinken können, weil nämlich die Vorsehung..." undsoweiter undsoweiter. Worauf sich mir der Gedanke näherte: Folglich hätte ich dann nicht als Überlebender eines von aller Welt vergessenen Unglücks herumlaufen müssen. Weil ganz normal in Flensburg an Land gekommen und erst dort von Mutter entbunden, wäre ich kein exemplarischer Fall und gäbe heute nicht Anlaß fürs Wörterklauben. (KG 41f).

(3)

Als die gestoppte *Gustloff* einige Fallreeps runterließ, gelang es den Überlebenden, sich, wie sie meinten, auf das große Schiff zu retten; in der gestauten Wärme der Gänge und auf Treppen fanden sich Lücken.

Hätte nicht Mutter über ein Rallreep den umgekehrten Weg nehmen können? Immer hat sie es verstanden, rechtzeitig kehrtzumachen. Die Gelegenheit! Warum, nicht von dem Unglücksschiff runter auf die *Reval*? So wäre ich, hätte sie sich trotz dickem Bauch treppab gewagt, woanders – weiß nicht, wo –, bestimmt aber später und nicht am 30. Januar geboren worden. (KG 116).

(4)

Wünsch Dir was! Ich will nicht ablenken, wie mir jemand unterstellen könnte: aber lieber, als von Mutter auf der *Löwe* geboren, wäre ich jenes Findelkind gewesen, das sieben Stunden nach dem Schiffsuntergang von dem Vorpostenboot *VP 1703* geborgen wurde. [...]

Dem Kapitän des Vorpostenbootes waren in Gotenhafen die "SOS"-Rufe, die der Funker der *Löwe* fortlaufend sendete, gemeldet worden. [...] Der Obermaat Fick wechselte über und fand neben den erstarrten Leichen einer Frau und eines halbwüchsigen Mädchens ein hartgefrorenes Wolldeckenbündel, das, an Bord der *VP 1703* gebracht, von der obersten Eisschicht befreit, dann aufgerollt wurde, worauf jener Säugling ans Licht kam, der gerne ich gewesen wäre: ein elternloses Findelkind, der letzte Überlebende der *Wilhelm Gustloff*. (KG 142f).²⁰⁶

²⁰⁶ Es ist die Fiktionalisierung einer in Heinz Schöns Dokumentation *SOS Wilhelm Gustloff* geschilderten Tatsache. "Sieben Stunden nach dem Untergang der 'Gustloff' findet Oberbootsmaat Werner Fick vom Vorpostenboot 'VP 1703' in einem Rettungsboot einen einjährigen Jungen, den letzten Überlebenden der 'Gustloff'-Katastrophe. Er behält das Kind zeitlebens. Der Junge wird in der späteren DDR Kapitän für internationale Fahrt." S. 161. Als Untertext von zwei Fotos, von denen das eine den Obermaat, das andere das Findelkind abbildet. – Allerdings ist hier eine Abweichung zur Film-Dokumentation *Die Gustloff – Die Dokumentation* festzustellen: Danach hat nach Aussagen des Obersteuermanns der *VP 1703*, Hans-Peter Fünfrock, und des Obermaats Fick nicht er selbst, sondern Hans-Peter Fünfrock das Findelkind gefunden. Das kinderlose Ehepaar Fick hat es aufgezogen, anscheinend aber nicht adoptiert. Es wurde in der Dokumentation

Zu dem Werdegang des Findelkinds, das nicht am 30. Januar, sondern elf Monate zuvor²⁰⁷ ein knappes Jahr zuvor das Licht der Welt erblickte, stellt er ausgiebige Überlegungen an, wie er als Adoptivkind seines Finders ein Leben in Geborgenheit und Anerkennung hätte führen können:

Das hätte mir gefallen können. Gehätschelt von Vater und Mutter, wäre ich das Findelkind, dessen Windeln nichts über seine Herkunft hatten aussagen wollen, in einem Plattenbauareal groß geworden, hätte Peter und nicht Paul geheißen, wäre als Schiffsbaustudent später von der Rostocker Vulkan-Werft übernommen worden, hätte als Konstrukteur einen bis zur Wende sicheren Arbeitsplatz gehabt und wäre, fünfzig Jahre nach meiner Rettung, beim Treffen der Überlebenden im Ostseebad Damp allein und als Frührentner oder mit meinen alt gewordenen Adoptiveltern dabeigewesen, von allen Teilnehmern gefeiert, vorgezeigt auf der Bühne: das Findelkind von dazumal.

Irgendwer, von mir aus die verfluchte Vorsehung, war dagegen. Kein Fluchtweg stand offen. Durfte nicht als namenlose Fundsache überleben. (KG 144).

III.a.c Die Vaterlosigkeit

Paul Pokriefke empfindet seine Existenz als einen Gegenentwurf des erträumten Lebenslaufs (vgl. o.). Er wächst in Schwerin bei Mutter Tulla auf, die ihn ständig an sein Geburtsdatum erinnert: "In ihrer mir im Ohr nistenden Wörtlichkeit hieß das: 'Ech leb nur noch dafier, daß main Sohn aines Tages mecht Zeugnis ablegen'" (KG 19). Er flüchtet 1960 nach Westberlin, wo er bei der Schulfreundin seiner Mutter, Tante Jenny, unterkommt. Mutter Tulla setzt in Briefen an Jenny ihren Sohn unter Druck: "Er muß lernen, lernen! Dafür, nur dafür hab ich den Jungen in den Westen geschickt, damit er was aus sich macht" (KG 19), "Mir blieb nichts übrig, als fleißig zu büffeln" (ebd.). Er schafft das Abitur, studiert, will aber "Mutters Schulfreundin nicht dauerhaft auf der Tasche liegen" (KG 20) und wechselt nach Kreuzberg, wo er nach seinem abgebrochenen Studium bei "Springers 'Morgenpost' als Volontär einstieg" (ebd.), "War seitdem ziemlich links eingestellt" (KG 21). Die Alimentierung durch Harry Liebenau, der nur zahlte, weil er sich vermutlich als Vater wähnte, hört auf. Persönliche Kontakte zwischen den beiden gab es ebensowenig wie mit den anderen nach Mutter Tulla in Frage kommenden Vätern Joachim Mahlke und Walter Matern (vgl. KG 21) oder dem Obergefreiten aus Oliva, der Mutter Tulla den Fuchspelz geschenkt hatte (vgl. KG 177). Auch zu dem Alten, den er verdächtig, sein Vater zu sein (vgl. KG 193), hat er in dieser Beziehung keine Verbindung. Paul fühlt sich vaterlos und es ist ein negatives Gefühl, das durch die Aufzählung derer vermittelt wird, die einen Vater (selbst einen prügelnden) aufzuweisen haben:

Nein, ich habe keinen richtigen Vater gehabt, nur austauschbare Phantome. Da waren die drei Helden, die mir jetzt wichtig sein müssen, besser dran. Jedenfalls hat Mutter selbst nicht gewusst, wer sie geschwängert hatte, als sie mit ihren Eltern am Vormittag des 30. Januar fünfundvierzig vom Kai Gotenhafen-Oxhöft weg als Siebentausendsoundsovielte eingeschifft wurde. Derjenige, nach dem das Schiff getauft worden war, konnte einen Kaufmann, Hermann Gustloff, als Vater nachweisen. Und derjenige, dem es gelang, das überladene Schiff zu versenken, ist in Odessa, weil er als Junge einer Diebesbande angehörte, die "Blatnye" geheißen haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird. Und David Frankfurter, der von Bern nach Davos reisend dafür gesorgt hat, daß

als Peter Weise interviewt. Teil 2: *Flucht über die Ostsee*. Film von Ricarda Schlosshan und Anja Greulich. Leitung Guido Knopp. ZDF 2008.

²⁰⁷ Von Günter Grass abgeändertes Alter des Findelkinds von einem Jahr in elf Monate, was eine Gleichheit des Geburtstages, 30. Januar, sicher ausschließt.

das Schiff nach einem Blutzügen benannt werden konnte, hat sogar einen richtigen Rabbi zum Vater gehabt. Aber auch ich, der Vaterlose, bin schließlich Vater geworden. (KG 22).

Zu Harry Liebenau, der seine vermeintliche Vaterschaft vor seiner Familie geheimhielt, hatte er vergebens den Kontakt gesucht. Nach dessen Einstellung der Alimentenzahlungen versuchte Paul es noch einmal:

Habe danach meinem Zahlvater nie wieder, höchstens mal eine Weihnachtskarte geschrieben, mehr nicht. Warum auch. Auf Umwegen hatte mir Mutter auf einem Kassiber zu verstehen gegeben: "Dem mußte nicht groß Dankeschön sagen. Der weiß schon, wieso er blechen muß..." (KG 21).

Paul Pokriefke, der vaterlose, hätte gern einen Vater gehabt, einen, der ihn umsorgt und geliebt hätte.²⁰⁸ Es gibt einen, den er sich als Vater gewünscht hätte. Es ist Heinz Schön, der *Gustloff*-Überlebende und Materialsammler, von dessen genauen Auflistungen Paul Pokriefke als Erzähler profitiert:

Lange blieb sein Sammlerfleiß im Schatten, doch nun wird Heinz Schön, der ein Jahr älter als Mutter ist und den ich mir, zu meiner Entlastung, als Wunschvater vorstellen könnte, immer häufiger im Internet zitiert. (KG 62).

Aber seine Mutter und Heinz Schön kannten sich nicht, hätten erst auf der *Gustloff* zusammentreffen können, wenige Tage vor dem verhassten Datum, das sein Geburtsdatum wurde. Paul Pokriefke musste auf einen Vater verzichten, der diese Bezeichnung verdient hätte, und flüchtet sich in die Vision des Findelkindes, das behütet und geliebt von seinen Adoptiveltern aufgewachsen ist.

III.b Das Verhältnis des Erzählers zu seinem Sohn Konrad

III.b.a Die ungewollte Vaterschaft Paul Pokriefkes

Der Erzähler sieht sich als "mittelmäßiger Journalist, der auf Kurzstrecken ziemlich gut abschneidet" (KG 42). Es ist eine nicht sehr ruhmreiche berufliche Situation, zu der sich eine im privaten Bereich hinzufügt, die das um die eigene Person kreisende Problem verstärkt: Er wird ungewollt zum Familienvater. Vergangenheit und Gegenwart lassen ihn unbefriedigt, die Zukunft erscheint ihm trostlos:

Als dann Gabi klammheimlich die Pille abgesetzt hatte, eindeutig von mir schwanger war und mich vors Standesamt geschleppt hatte, wurde mir, kaum war der Schreihals da und die zukünftige Pädagogin wieder im Studium, sonnenklar: Ab jetzt geht nichts mehr. Von jetzt an kannst du dich nur noch als Hausmann beim Windelnwechseln und Staubsaugen bewähren. Schluß mit Gernegroß! Wer sich mit fünfunddreißig und beginnendem Haarausfall noch ein Kind andrehen lässt, ist nicht zu retten. Was heißt hier Liebe! Die gibt's allenfalls wieder ab siebzig, wenn ohnehin nichts mehr läuft. (KG 42).

²⁰⁸ Zum Thema der unsicheren und verlorenen Väter schreibt Florian Reinhartz: "Auch die Problematik unsicherer Vaterschaft und der verlorenen Väter kehrt im 'Krebstgang' wieder: 'Nein, ich habe keinen richtigen Vater gehabt, nur austauschbare Phantome.' Wohl auch aufgrund der eigenen Biographie hält Grass die verlorenen Väter im Kontext von 'Schwangerschaft und Geburt' nur für diejenigen Werke bereit, die in der Zeit des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkrieges spielen." *Schwangerschaft und Geburt bei Günter Grass*, in: Norbert Honsza und Irena Światłowska (Hrsgg.), *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller*, S. 129. Zitat im Zitat aus *Im Kregsgang*, S. 22.

Das ist die Ausgangssituation für ein Vater-Sohn-Verhältnis, die trüber nicht sein könnte. Auch Mutter Tulla sieht es negativ und schreibt an Freundin Jenny: "So ein Esel! Ist er dafür in den Westen rüber? Mich so zu enttäuschen. Soll das etwa alles sein, was er auf die Beine kriegt" (KG 43). Auf welchem Weg auch immer hat Paul von ihrem Brief Kenntnis erhalten und stellt fest: "Nicht nur Gabi, auch Mutter hat in mir den typischen Versager gesehen" (ebd.).

Mit Paul Pokriefke geht es weiter abwärts, Gabi hingegen "schaffte jedes Examen, wurde Gymnasiallehrerin und beamtet; ich blieb, was ich bin" (ebd.). Eine derart negative Einstufung der Lebenssituation erzeugt keine Voraussetzung für eine stabile Ehe und keine positive Entwicklung der Beziehung Paul Pokriefkes zu seinem Sohn. "Keine sieben Jahre dauerte der anstrengende Spaß, dann war zwischen Gabi und mir Schluß" (ebd.).

Die Vater-Sohn-Beziehung – falls sich überhaupt eine entwickelt hatte – bricht ab, als Gabi mit ihrem Sohn in die Stadt Mölln nach Westdeutschland zieht, während Paul in seinem "Berliner Mief" (ebd.) bleibt. Selten und unregelmäßig sieht er seinen Sohn besuchsweise: "Ein, wie ich fand, zu schnell wachsender Junge mit Brille, der sich, nach Meinung seiner Mutter, schulisch gut entwickelte, als hochbegabt und überaus sensibel galt" (KG 44).

III.b.b Die Enttarnung des Sohnes als rechtsextremen Webmaster

Paul Pokriefke beginnt im Jahre 1996 mit seiner Recherche zum Untergang der *Wilhelm Gustloff*. Auch er hatte einen "Mac mit Modem" (KG 8) zur Verfügung und kannte Wörter wie "Browser" und "Hyperlink" (ebd.). Er findet im Web Hasseiten von Jungnazis und gibt den Schiffsnamen ein (1). Er bekommt das Gefühl, dass nicht mehrere, sondern nur eine Person als Webmaster der Website www.blutzeuge.de agiert und reagiert auf die Inhalte mit beißendem Spott (2) und (3):

(1)

Und plötzlich – mit einem Schiffsnamen als Suchwort – hatte ich die richtige Adresse angeklickt: www.blutzeuge.de". In gotischen Lettern klopfte eine "Kameradschaft Schwerin" markige Sprüche. Lauter nachträgliches Zeug. Mehr zum Lachen als zum Kotzen. (KG 8).

(2)

Von wegen wir! Von wegen Kameradschaft! Hätte wetten mögen, daß da jemand solo im Internet schwamm. Dieser kackbraun aufgehenden Saat diene einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet. Sah hübsch aus und war gar nicht mal dumm, was dieser Heini über "Kraft durch Freude" ins Netz stellte. (KG 32).²⁰⁹

(3)

Dennoch konnte ich den Gedanken nicht abweisen, daß kein Ewiggestriger, wie Mutter, olle Kamellen breittrat, unentwegt die braune Brühe auführte und den Triumph des Tausendjährigen Reiches gleich einer Schallplatte mit Sprung abfeierte, vielmehr ein junger Mann, womöglich ein Glatzkopf der intelligenteren Sorte oder ein verbohrter Gymnasiast, sich samt seinen Spitzfindigkeiten im Netz verbreitete. (KG 72).

Im Chatroom der Website gibt es einen Disput zwischen zwei Chattern, die sich beim Vornamen nennen, der eine Wilhelm, nach dem ermordeten NS-Funktionär Wilhelm Gustloff, der andere David,

²⁰⁹ "Kackbraun" wird als Ausdruck hochgradiger Verachtung ("Dunghaufenbraun") auch in den *Hundejahren* verwendet: "kein Herbst spuckte auf die Palette, als dieses Braun: Kackbraun, allenfalls Lehmbraun, aufgeweicht, kleistrig, als das Parteibraun, SA-Braun, Evabraun, als dieses Uniformbraun, weit entfernt vom Khakibraun, Braun aus tausend pickligen Ärschen auf weiße Teller geschissen, Braun aus Erbsen und Brühwurst gewonnen; nein, nein, ihr sanften Brunetten, Hexenbraun, Nüßchenbraun, standet nicht Pate, als dieses Braun gekocht, geboren und eingefärbt, als dieses Dunghaufenbraun – ich schmeichle immer noch – vor Eddi Amsel lag." S. 256f.

nach dessen Mörder David Frankfurter. In dieser fingierten Identität führen sie einen Schlagabtausch mit fingierten Inhalten, der ein Nachkarten der Mordtat darstellt: "Fragte Wilhelm: 'Sag mal, warum hast du fünfmal auf mich geschossen?', gab David zurück: 'Sorry, der erste Schuß war ein Versager. Nur vier Löcher gab's'" (KG 48). Paul Pokriefke stellt fest: "Es war, als spielte sich dieser Schlagabtausch im Jenseits ab" (ebd.). Eine erste Ahnung kommt ihm, die er noch unausgesprochen lässt:

Mir dämmerte etwas. Und schon verabschiedete ich mich von der Vorstellung, es sei ein einziger Webmaster geschickt im geisterhaften Rollenspiel. Zwei Spaßvögeln saß ich auf, die es blutig ernst meinten. (KG 49).

Die beiden Kontrahenten streiten auch über damalige Themen wie den Anschluss Österreichs ans Großdeutsche Reich, David verspottet die fast einhundertprozentige Zustimmung der österreichischen Bevölkerung:

"Das kennt man doch, diese Neunundneunzigkommaneunergebnisse!" Indem er den "Daily Telegraph" vom 12. April achtunddreißig zitierte, hielt Wilhelm dagegen: "Kein Zwang wurde ausgeübt! Und das, mein lieber David, haben Engländer geschrieben, die uns Deutsche sonst runtermachen, wo sie nur können.."

Mich amüsierte das absurde Chatroom-Geplänkel. Dann aber roch mir der Einwurf Wilhelms ziemlich verdächtig. Das kannte ich doch! (KG 65).

Nach dem Verdacht in obigem Beispiel schwenkt Paul Pokriefke um auf die Perspektive der Erzählgegenwart und teilt mit, was Konrad ihm kürzlich beim Besuch in der Haftanstalt zu den bevorstehenden Landtagswahlen in Schleswig-Holstein gesagt hat: "'ist doch Schwindel alles. Ob in der Wallstreet oder hier: überall herrscht die Plutokratie, regiert das Geld'" (KG 65). Danach wechselt er nach einer Zäsur (neuer Absatz nach Leerzeile) hinüber zu einem Bericht über die *Gustloff*-Historie, ohne die Quelle zu nennen, und von ihr hinüber zur Familiengeschichte der Liebenaus, vermittelt von Mutter Tulla. Kritische Bemerkungen zu seinem Sohn Konrad gibt es wieder wenige Seiten später, er und Ex-Frau Gabi – proleptisch zur Handlungslinie der Konrad-Biographie erzählt – stellen fest: "als Konny den Computer geschenkt bekam, begann all das Unglück" (KG 68).

In seiner Zeit der *Gustloff*-Recherche hat Paul Pokriefke neben dem Internet viele andere Quellen zur Verfügung, unter ihnen ein Dokudrama des jüdischen Regisseurs Rolf Lyssys, aus dem er Szenen wiedergibt. Es ist David Frankfurter, den er zu positiv dargestellt sieht und zu dem er einen Bogen zu Sohn Konrad schlägt:

Und immer wieder bescheinigt der Gefängnisarzt dem Häftling Frankfurter, daß ihn der andauernde Zuchthausaufenthalt nach und nach gesundmache. Zwar sieht es so aus, als habe der Täter seine Tat bereits abgesehen und sei nun ein anderer Mensch, ich jedoch bleibe dabei: fremd, nicht geheuer ist mir ein jeder, der nur ein einziges Ziel vor Augen hat, zum Beispiel mein Sohn... (KG 69).

Es sind noch ganz vage Ahnungen zur Identität des Webmasters, Paul ist eher stutzig und irritiert als beunruhigt und geht an den suspekten Stellen immer wieder auf seriöse historische Quellen über, an denen er sich neutralisieren kann. So wechselt er von der Website www.blutzeuge.de, auf der es um den Rücktransport der *Gustloff* des Luftwaffen-Flak-Regimentes 88 ging – sie war "mit allem Tschingderassassa als Notenbild" (KG 72) auf der Website dargestellt –, über zum nüchternen Bericht

der *Gustloff* als Truppentransporter und simultan ablaufenden Ereignissen (1), und zwar wieder mit neuem Absatz nach Leerzeile. Jedoch schließt er noch im gleichen Absatz seinen Bericht: "M 96 war erprobt für den Ernstfall" (ebd.) und schwenkt wieder auf die besagte Website zurück, als komme er nicht los von ihr. Ein letztes Mal wird er in ein banges Ahnen versetzt, und ein letztes Mal unterdrückt er es (2):

(1)

Während die *Gustloff* zum ersten Mal als Truppentransporter diente und David Frankfurter bei verbessertem Gesundheitszustand sein drittes Haftjahr im Sennhof-Gefängnis absaß, setzte Alexander Marinesko unverdrossen seine Übungsfahrten in Küstengewässern fort. (KG 72).

(2)

Und auch auf der Website der Schweriner Kameradschaft sah es so aus, als sei man mit der wiederholt zitierten Liedzeile "Einst kommt der Tag der Rache.." für etwas Unbestimmtes – den Tag der Rache? – zwar noch nicht erprobt, doch immerhin bereit.

Dennoch konnte ich den Gedanken nicht abweisen, daß kein Ewiggestriger, wie Mutter, olle Kamellen breittrat, unentwegt die braune Brühe aufrührte und den Triumph des Tausendjährigen Reiches gleich einer Schallplatte mit Sprung abfeierte, vielmehr ein junger Mann, womöglich ein Glatzkopf der intelligenteren Sorte oder ein verbohrt Gymnasiast, sich samt seinen Spitzfindigkeiten im Netz verbreitete. Aber ich ging meiner Ahnung nicht nach, wollte nicht wahrhaben, daß mir gewisse Formulierungen der digital verkündeten Botschaften, etwa die an sich harmlose Wertung "Die *Gustloff* war ein schönes Schiff" auf penetrante Weise bekannt vorkamen. Das war zwar nicht Mutters Originalton, aber...

Was blieb, war die tickende, wenn auch immer wieder verschüttete Gewißheit: Es könnte, nein, es ist mein Sohn, der hier seit Monaten... Das ist Konrad, der sich... Dahinter steckt Konrad... (KG 72f).

Klarheit über die Identität des Webmasters bekommt Paul Pokriefke anschließend, als der Webmaster ein für Paul Pokriefke "allzu vertrautes Märchen" erzählt. Der Webmaster erzählt von einem Unglück, das Paul als eines der Familiengeschichte der Pokriefkes erkennt: den Badeunfall eines kleinen taubstummen Jungen namens Konrad. So hieß der Bruder seiner Mutter Tulla, der als kleiner Junge ertrunken war.²¹⁰ Das Erzählen des Badeunfalls allein hätte schon zur Identifizierung des Webmasters ausgereicht. Darüber hinaus erfährt Paul Pokriefke auf der Website noch von seiner Mutter als Passagier auf der *Gustloff*:

„Es war einmal ein kleiner Junge, der war taubstumm und ertrank beim Baden. Seine Schwester jedoch, die ihn heißinnig liebte und sich später, viel später vor den Schrecken des Krieges auf ein großes Schiff retten wollte, ertrank nicht, als das Schiff voller Flüchtlinge von drei feindlichen Torpedos getroffen wurde und im eiskalten Wasser versank..." (KG 73).

Deutlicher hätte die Identifizierung des Webmasters und der Schrecken Paul Pokriefkes nicht sein können: "Mir wurde heiß: Das ist er! Mein Sohn, der hier auf seiner mit lustigen Strichmännchen illustrierten Website aller Welt Märchen erzählt" (KG 73). Paul muss noch ertragen, wie der Webmaster direkt auf seine Großmutter verweist und von ihrer Gemütsverfassung nach dem Badeunfall ihres kleinen Bruders erzählt (vgl. ebd.).²¹¹ Er ruft unter dem Eindruck des Ungeheuerlichen, dass für ihn

²¹⁰ In *Hundejahre* gibt Tulla ihrem ungeborenen Kind den Namen des ertrunkenen Bruders. Sie verliert es absichtlich bei einem Ausflug mit Harry Liebenau (vgl. *Hundejahre* S. 414ff, Kapitel "Es war einmal ein Kind"). Später – im intertextuellen Bezug – wird der Name Konrad erst wieder frei für den Enkel Tullas. Ihr erster Sohn bekommt in *Im Krebsgang* den Namen Paul: „genau wie der Käpten vonne *Leewe*“ (KG 147).

²¹¹ Der Unfall am Brösener See wirkt nachhaltig auf die Familie Pokriefke, besonders auf Tulla. In den *Hundejahren* ma-

die eindeutige Identifizierung des Sohnes als rechtsradikaler Webmaster darstellt, seine Mutter an und wird abgewiesen: "Na sowas! Jahrelang haste diä nich um onser Konradchen jekimmert, ond nu auf einmal heerste die Flöhe husten ond spielt ons den besorjten Papa vor..." (KG 74). Er ruft anschließend Exfrau Gabi an und bekommt ebenfalls eine Abfuhr: "Ich verbiete dir, in meinem Haus derartige Reden zu führen und meinen Sohn des Umgangs mit Rechtsradikalen zu bezichtigen..." (ebd.).

III.b.c Die gescheiterte Aussprache zwischen Vater und Sohn

Die Ausgangsbasis für die Annäherung Paul Pokriefkes an Sohn Konrad ist markiert durch ein Zusammentreffen mit ihm in Mölln. Paul reist von Berlin, quartiert sich in einem Hotel nahe der Wohnung Gabis ein und wartet, bis Konny von einem Besuch bei seiner Großmutter zurückkehrt. Als sie dann in Gabis Wohnung aufeinandertreffen, stellt Paul fest, dass Konrads Aufmachung in Boots, Jeans und Norwegerpuller nicht das eines Neonazis ist: "Sah eigentlich nett aus und hatte sein naturgelocktes Haar nicht abrasiert" (KG 75). Aber er wirkte "neunmalklug". "Mich übersah er, sprach überhaupt kaum, nur einige Worte mit seiner Mutter" (ebd.). Es ist schwer an Konny heranzukommen. Paul fängt ihn auf dem Flur ab. Wie beiläufig stellt er persönliche Fragen, lenkt das Gespräch auf den Computer, den Konrad von seiner Oma Tulla geschenkt bekommen hat, fragt "ob denn ein Computer und überhaupt die Möglichkeit moderner Kommunikation, das Internet zum Beispiel, neue Erkenntnisse zulasse, was ihm, falls er im Internet surfe, schwerpunktmäßig wichtig sei" (KG 75). Konrad scheint ihm zuzuhören und lächelt:

Dann nahm er die Brille ab, setzte sie wieder auf und sah, wie zuvor am Abendbrottisch, durch mich durch. Seine Antwort kam leise: "Seit wann interessiert dich, was ich tue? Nach einer Pause – schon stand mein Sohn in der Tür seines Zimmers – bekam ich einen Nachschlag geliefert: "Ich betreibe historische Studien. Reicht die Auskunft?"

Zu war die Tür. Hätte ihm nachrufen sollen: Ich auch, Konny, ich auch! Lauter alte Geschichten. Es geht um ein Schiff. Im Mai neununddreißig hat es gut tausend Freiwillige der siegreichen "Legion Condor" nach Hause gebracht. Aber wen kümmert das heute noch? Etwa dich, Konny? (KG 76).

Es unterbleibt die Konfrontation mit Konrad als Webmaster der Homepage www.blutzeuge.de. Paul greift das Thema *Gustloff* nicht einmal in dem unverfänglichen allgemeinen Sinn auf und stellt schon gar nicht die diesbezüglichen Fragen, die ihm durch den Kopf gehen, als die Tür zugeschlagen ist. Zuvor beim Abendbrot, als Gabi anwesend ist, vermied er das Thema generell.

Paul hat keinen Zugang zu seinem Sohn, weil er sich seit der Trennung der Familie nicht um ihn gekümmert hat. Es gibt die diesbezüglichen Vorwürfe (vgl. KG 74) und von Konrad selbst: "Seit wann interessiert dich, was ich tue?" (KG 76). Paul hat seinen Sohn lange nicht gesehen. Diese These wird untermauert durch die Beschreibung des Outfits Konrads, nachdem Paul mit ihm in der Wohnung seiner Exfrau zusammengetroffen ist. Wenn er ihn regelmäßig gesehen hätte, wäre das Outfit mit Jeans und Norwegerpullover und mit lockigem Haar so selbstverständlich, dass er es gar nicht oder in einer anderen Weise mitgeteilt hätte, etwa in der Art: "Konny trug wieder Jeans und Rollkra-

chen die Pokriefkes einen Sonntagsspaziergang nach Brösen und umgehen die Stelle, an der der Badeunfall geschah: "Kurz vor dem gleichfalls wild vereisten Brösender Seesteg – wir wollten gegen das Fischerdorf abbiegen und zur Straßenbahnhaltestelle, denn die Pokriefkes, besonders Tulla, scheuchten den Brösender Steg, weil dort vor Jahren der kleine taubstumme Konrad..." S. 263.

genpullover und sein Haar war lockig wie immer." Ganz besonders aber weist der Eindruck, den Paul von seinem Sohn erhält, auf eine lange Kontaktunterbrechung hin: "Mit Brille wirkte er neunmalklug" (KG 75).

Pauls Kampf gegen seine geheimen Abgründe, das Bemühen, "sie abgedeckelt zu halten", ist ein innerlicher Dauerzustand gegen das, was Exehfrau Gabi als „insgeheim rechtsgewickelt“ bezeichnet. Aus diesen Abgründen heraus entstanden die "paranoiden Hetzartikel gegen Linke" (alle Zitate KG 75), an die er durch Gabi erinnert wird, als er mit ihr telefonisch über seinen Sohn und dessen Website sprechen will (vgl. ebd.).

Es ist eindeutig, dass Paul ein Thema umgeht, für das er extra von Berlin angereist war. Es ist das Thema des Rechtsextremismus, das mit dem *Gustloff*-Stoff auf der Website des Sohnes vermischt ist. Würde er das Thema in Gabis Anwesenheit anschnneiden, hätte er zu befürchten, wieder auf seine "Abgründe" hingewiesen zu werden, und das vor dem Sohn. Seine gute Absicht würde ins Gegenteil verkehrt, weil er dem Sohn als Heuchler erscheinen müsste.

Es kommt ein anderer Grund für die nicht zustandegekommene Aussprache mit Konrad hinzu: die Feigheit. Auf diesen Wesenszug Pauls gibt es einige Hinweise im Diskurs. So versetzt er sich zurück an den Tag, als das neue KdF-Schiff auf den Namen *Wilhelm Gustloff* getauft werden soll und sieht sich unter der Horde der bestellten Journalisten, die das Maul halten und pflichtschuldig staunen: "Wenngleich ich alle Details nur von Fotos her und aus überliefertem Material kenne, kommt es mir dennoch vor, als sei ich begeistert und zugleich schwitzend vor Feigheit dabeigewesen" (KG 59). An anderer Stelle sieht er sich als "wie Mutter sagt und Gabi weiß, alles andere als ein Held" (KG 58). Auch diese Selbsteinschätzung untermauert die Position der Feigheit. Da Paul bezüglich seines Sohnes nicht erziehungsberechtigt ist, fördert die fehlende Legitimität für eine Zurechtweisung des Sohnes die Feigheit des Vaters in diesem Zusammenhang.

Bei den angeführten Gründen ist zu fragen, warum Paul überhaupt nach Mölln gereist ist? Dafür gibt es eine Erklärung: Paul war aufgewühlt "Mir wurde heiß: Das ist er!" (KG 73) über die auf der Homepage offengelegte Mentalität des Sohnes. Sein Gewissen als mitverantwortlicher Vater trieb ihn zu der Reise nach Mölln. Die sich dort zeigende Entfremdung zwischen Vater und Sohn, Pauls Wesenszug der Feigheit und seine geheimen "Abgründe" (KG 75) bilden die Blockade dafür, dass eine Aussprache zwischen ihm und seinem Sohn zustande kommt. Paul Pokriefke wirkt rat- und hilflos, als Konny in seinem Zimmer verschwindet und ihn unverrichteter Dinge auf dem Flur stehenlässt.

III.b.d Konrad als Außenseiter der rechtsextremen Szene

Als Erzähler weiß Paul Pokriefke, dass sein Sohn tatsächlich mit den Skins in Mölln Umgang hatte und in einer ihrer Veranstaltungen im Hinterzimmer einer Gaststätte eine Rede hielt. Paul vermittelt seinen Sohn als vom Outfit und Habitus her nicht hineinpassend in die Szene (1) und auch als nicht rechtsradikal genug. Dort in der Szene kam seine Rede nicht an. Sie hatte nicht den propagandistischen Gehalt, der dort gewünscht war: Man hörte noch zu, als er sich über den Einsatz der *Gustloff* als KdF-Schiff ausließ. Man hörte nicht mehr zu, als die Historie ruhmlos wurde, d.h. als das Schiff durch die nicht zustande gekommene Besetzung Englands keinen Einsatz im Rahmen des "Unternehmen(s) Seelöwe" fand. Was Konrad vortrug über die Liegezeit in Gotenhafen, und dann weiter bis zur Torpe-

dierung des Schiffes – weiter kam er nicht – ist die Vorgeschichte und Geschichte zu einem Etappensieg des Feindes, und für sowas hat man in der Szene kein Gehör (2):

(1)

Ich versuche mir meinen Sohn vorzustellen, wie er sich, dünn und hochaufgeschossen, mit Brille und lockenköpfig in seinem Norwegerpullover zwischen den Kahlköpfen bewegt. Er, der Safftrinker, umgeben von Fleischbergen, die mit Bierflaschen bewaffnet sind. Er, mit seiner hellen, stets verrutschenden Jungenstimme, übertönt von Großsprechern. Er, der Einzelgänger, aufgehoben im schweißgesättigten Mief.

Nein, er hat sich nicht angepaßt, blieb ein Fremdkörper inmitten der, üblicherweise, alles Fremde abstoßenden Szene. (KG 82).

(2)

Doch weil es nach dem siegreichen Frankreichfeldzug nicht zum "Unternehmen Seelöwe", das heißt zur Besetzung Englands und einem Einsatz der *Gustloff* als Truppentransporter kam und bald nur noch von der langweiligen Liegezeit des Schiffes in Gotenhafen zu berichten war, übertrug sich diese Langeweile auf das Publikum.

Mein Sohn hat seinen Vortrag nicht zu Ende bringen können. Rufe wie "Aufhören!" und "Was soll das Gesülze!" sowie Lärm, verursacht durch das Auftrumpfen mit Bierflaschen, führten dazu, daß er das weitere Schicksal des Schiffes, dessen Weg zum Untergang, nur verkürzt, grad noch bis zur Torpedierung vortragen konnte. [...]

Er passte nicht zu den Glatzen. KG 83f).

Paul Pokriefke merkt schnell, dass hinter dem Betreiber der "schiffskundigen Website (KG 88) www.blutzeuge.de kein mehrköpfiges Team – "In gotischen Lettern klopfte eine "Kameradschaft Schwerin" markige Sprüche" (KG 8) – , sondern nur ein einziger Webmaster steht: "Von wegen wir! Von wegen Kameradschaft! Hätte wetten mögen, daß da jemand solo im Internet schwamm" (KG 32). Er öffnet chatrooms anderer rechtsradikaler Internet-Portale, die sich mit Wilhelm Gustloff beschäftigen, und ihm fällt "ein kritischer Nebenton auf" (KG 36). Ein Chatter weist darauf hin, dass "der so Geehrte" wegen seiner Lungenkrankheit nicht am Ersten Weltkrieg habe teilnehmen können und damit auch kein Eisernes Kreuz erster oder zweiter Klasse habe tragen dürfen. Der Erzähler Paul Pokriefke bemerkt dazu: "Schien ein Übergenuer zu sein, der als Einzelkämpfer die virtuellen Feierlichkeiten störte." Dieser "Übergenuer" kommt noch auf die "'national-bolschewistischen Einflüsse' Gregor Strassers auf den Blutzeugen" zu sprechen. "Lauter Besserwissereien, die im Chatroom zum Streit führten", und die Paul Pokriefke als "Gequengel" bezeichnet: "So etwa las sich das Gequengel" (alle Zitate aus KG 36). Mit den in dieser Weise vom Erzähler bezeichneten Äußerungen wird ein Gegengewicht gesetzt zur Inthronisierung des Blutzeugen, die auf den rechtsextremen Websites erfolgt. Wenn Paul Pokriefke eine solche Gegenstimme als "Gequengel" und "Besserwisserei" darstellt, kann es bedeuten, dass er die Sicht der rechten Szene wiedergibt, oder seine "geheimen Abgründe" nicht so abgedeckelt hält, wie es sein Verstand und seine Überzeugung ihm gebieten. Da es keinen Hinweis auf die erste Option gibt, ist die zweite die wahrscheinliche.

Er kehrt zurück auf die Homepage www.blutzeuge.de und recherchiert dort zur Beerdigung Wilhelm Gustloffs (vgl. KG 36f) und an anderer Stelle zur Verurteilung dessen Mörders David Frankfurter (vgl. KG 47). Durch die Verwendung solcher Informationen für seine Erzählung wertet er diese Homepage auf; und das, obwohl er im letzten Fall auf die Parteilichkeit der Informationen zugunsten des Blutzeugen hinweist.

III.b.e Das soziale Umfeld als mitschuldig an Konrads Irrweg

Die Schuldzuweisung allein an die Mutter: "Sie, allein sie ist schuldig. Die Hexe mit dem Fuchspelz um den Hals" (KG 193), kann Paul nicht aufrechterhalten. Es ist die Anschuldigung in einem Anfall großer Verdrossenheit, der sich entlädt, als man wieder einmal ihn, den Vater, in Gerichtsgutachten zum Sündenbock machte: "Am Ende war immer der Vater schuld" (KG 193). Es gibt noch andere Umstände, die Paul verantwortlich sieht für den Irrweg des Sohnes, und diese Umstände gibt es, bevor Mutter Tulla als "Irrlicht" (KG 193) in Erscheinung tritt: Konrad wächst in Mölln auf. Dort geschah im November 1992 der tödliche Brandanschlag der Neonazis auf türkische Einwohner. Als Paul seine Ex-Frau auf seinen Verdacht anspricht, hinter dem Webmaster www.blutzeuge.de könnte Konrad stecken, und einen Bezug zu dem Brandanschlag in Mölln herstellt, weist sie den Verdacht empört zurück. Paul lässt nicht locker:

Ich war bemüht, ruhig zu bleiben, gab zu bedenken, daß es in Mölln, diesem an sich idyllischen Städtchen, vor dreieinhalb Jahren einen bösen Brandanschlag auf zwei von Türken bewohnte Häuser gegeben habe. Alle Zeitungen seien damals verrückt nach Sonderberichten gewesen. [...] Zwar seien einige Kids geschnappt und zwei Täter zu hohen Haftstrafen verknackt worden, doch könne es sein, daß eine Nachfolgeorganisation, ein paar von diesen durchgeknallten Skins, mit unserem Konny Kontakt gesucht habe. Hier in Mölln oder möglicherweise in Schwerin... (KG 74).

Schwerin ist der Geburts- und Heimatort Wilhelm Gustloffs. Seinen Namen trägt das Schiff, über das Konrad von der Großmutter und in Damp viel erfahren hatte. In der Stadt selbst erinnert nichts mehr an den einstigen Nazi-Funktionär. Grabstein und Ehrenhain sind während der ersten Nachkriegsjahre "auf Befehl der sowjetischen Besatzungsmacht" (KG 37) abgeräumt. Das ist der Zustand, als Konrad nach Schwerin zu seiner Großmutter zieht. Paul Pokriefke findet später, als er die *Gustloff*-Historie zu recherchieren beginnt, eine Reaktion auf diese Abräumaktion im Internet. Er weiß zu dieser Zeit noch nichts über die Identität des Webmasters: "Für mein mit mir vernetztes Gegenüber jedoch bestand Bedarf, wiederum und an gleicher Stelle einen Gedenkstein zu errichten; nannte er doch Schwerin unentwegt die "Wilhelm-Gustloff Stadt" (KG 37).

In der Erzählgegenwart, in der der Erzähler die Zusammenhänge zwischen Konrads sozialer und mentaler Entwicklung überblickt und sieht, welche wichtige Rolle dabei Wilhelm Gustloff spielt, ver wünscht er diese Person: "Ach wäre er doch vor Verdun dabeigewesen und rechtzeitig in einem Granatrichter krepirt!" (KG 37).

Aber auch seiner Exehelfrau Gabi weist Paul Pokriefke eine Mitschuld zu. Den Vorwurf des Gerichts gegen die eigene Person weist er gleichzeitig zurück, wenn er Inhalte der Gutachten, die beim Prozess gegen Konrad vorlagen, abwertet, anzweifelt und ironisch wiedergibt (1). Ebenfalls eine Schuldzuweisung Pauls an Exehelfrau Gabi ist vorhanden, wenn auch indirekt, wenn Paul die Unterdrückung des Sohnes anspricht. Er hatte ein für die Schule ausgearbeitetes Referat zum 30. Januar 1933 nicht bis zum Ende halten dürfen, weil er es auf die *Gustloff*-Historie ausweiten wollte. Gabi rechtfertigt die Unterbrechung durch den Lehrer, während Paul es als falsch verurteilt. In seiner Rede steckt der Hinweis, dass Konrad für sein Thema ein Ventil fand: sein Internetportal. In diesem Portal entwickelte sich der Chat, der zum Mord Konrads am Chatpartner Wolfgang Stremplin alias David führte. Diesen Mord nennt Paul nicht das, was er ist, sondern bezeichnet ihn als "Unglück unseres

Sohnes" (KG 187). Er zeigt sich in doppelter Weise – im Inhalt und im Ausdruck seiner Rede – als Beistand für seinen Sohn (2):

(1)

An sich halte ich nicht viel von diesem sich wissenschaftlich gebenden Geschreibsel. Kann aber sein, daß der eine Gutachter, der sich als Psychologe aufs desolate Familienleben spezialisiert hatte, nicht ganz danebenlag, als er Konnys, wie es bei ihm hieß, 'einsame Tat eines Verzweifelten' auf des Angeklagten Jugend ohne Vater zurückführte und dabei ursächlich mein vaterloses Herkommen und Aufwachsen an den Haaren herbeizog. Die zwei anderen Gutachten waren auf ähnlich ausgetretenen Pfaden unterwegs. Lauter Schnittzeljagden im familiären Gehege. Am Ende war immer der Vater schuld. Dabei ist es Gabi gewesen, die als Alleinerziehungsberechtigte ihren Sohn nicht abgehalten hat, von Mölln weg nach Schwerin zu ziehen, worauf er endgültig ins Mutters Fänge geraten ist. (KG 193).

(2)

Ich behauptete, das Unglück unseres Sohnes – und dessen schreckliche Folgen – sei ausgelöst worden, als man ihm untersagt habe, seine Sicht des 30. Januar dreiunddreißig vorzutragen und darüber hinaus die soziale Bedeutung der NS-Organisation "Kraft durch Freude" darzustellen, doch Gabi unterbrach mich: "Durchaus verständlich, daß der Lehrer hat stopp sagen müssen. Schließlich ging es, was dieses Datum betrifft, um Hitlers Machtergreifung und nicht um den zufällig auf den gleichen Tag datierten Geburtstag einer Nebenfigur, über dessen tiefere Bedeutung sich unser Sohn lang und breit hatte auslassen wollen, insbesondere bei der Abhandlung seines Nebenthemas "Versäumter Denkmalschutz..." (KG 187f).

Auch ein zweites ausgearbeitetes Referat, in dem es um die Person Wilhelm Gustloff ging, durfte Konrad weder in der Schule in Mölln noch in Schwerin halten. Die beiden zuständigen Lehrer sahen es von "nationalsozialistischem Gedankengut infiziert" (KG 188). Der Erzähler Paul Pokriefke gibt in seinem Diskurs deren Zeugenaussagen beim Gerichtsprozess in indirekter Rede wieder, in die er zwei verbrauchte Begriffe einbindet, die die Aussage abwerten:

Die Verbreitung solch gefährlichen Unsinn habe man aus pädagogischer Verantwortung verhindern müssen, zumal es – an beiden Schulen in wachsender Zahl Schüler und Schülerinnen mit rechtsradikaler Neigung gebe. Der ostdeutsche Lehrer betonte abschließend die "antifaschistische Tradition" seiner Schule; dem westdeutschen fiel nur die ziemlich abgenutzte Formel "Wehret den Anfängen!"²¹² ein. (KG 188).

Paul Pokriefke relativiert durch die aufgezeigten Umstände, durch die Konrad zum rechtsextremen Webmaster wurde – örtliche und familiäre Bedingungen, Mitschuld des weiteren sozialen Umfeldes (Schule) –, die Schuld Konrads als Mörder seines Chatpartners Wolfgang Stremplin. Konrad wird als Täter vermittelt, der in die Fänge eines virtuellen Rollenspiels geriet, aus das er sich nicht befreien konnte und in dem er später zum Mörder wurde.

III.b.f Die Relativierung des mörderischen Rollenspiels Wilhelm gegen David

An der Stelle auf der Homepage, die ihm Informationen zum Urteilsspruch für David Frankfurter vermitteln, trifft Paul Pokriefke auf eine zweite Stimme im Chatroom der Homepage, die ihn an den Quengler erinnert, auf den er im Internet getroffen war, anscheinend auch schon einmal auf der Ho-

²¹² Das Motto ist in *Unkenrufe* bezüglich der Landnahme der Deutschen in Polen eingebracht: „Vermehrt sind deutsche Ansprüche auf der Tagesordnung. Wehret den Anfängen!“ (UR 179).

mepage www.blutzeuge.de (1). Der Chat zwischen dem Vertreter der "Kameradschaft Schwerin" und dem Quengler gipfelt in einem Dialog, der für das Treffen der beiden in Schwerin, am einstigen Ehrenhain für Wilhelm Gustloff, als getarnter Hinweis fungiert (2):

(1)

Bis zur Urteilsverkündung – achtzehn Jahre Zuchthaus, danach Landesverweis – las sich das alles online extrem parteiisch zugunsten des Blutzeugen, dann jedoch spaltete sich mein Webmaster von der Kameradschaft Schwerin. Oder hatte er plötzlich Gesellschaft bekommen? Drängte sich wiederum jener Quengler und Besserwisser auf, der schon einmal den Chatroom besetzt hatte? Jedenfalls begann ein Streitbares Rollenspiel.

Der fortan immer wieder auflebende Disput wurde per Vornamen geführt, indem ein Wilhelm dem ermordeten Landesgruppenleiter Stimme gab und sich ein David als verhinderter Selbstmörder in Szene setzte. Es war, als spielte sich dieser Schlagabtausch im Jenseits ab. (KG 47f).

(2)

Wilhelms in den Chatroom gestellte Frage "Würdest du, wenn mich der Führer ins Leben zurückriefe, abermals auf mich schießen?" beantwortete David umgehend: "Nein, nächstes Mal darfst du mich abknallen." (KG 49).

Das Treffen der beiden Chatpartner Konrad Pokriefke alias Wilhelm und Wolfgang Stremplin alias David an dem von Konrad vorgeschlagenen Ort wird als anfangs locker bis freundschaftlich geschildert: "Beide haben sogar zweistimmig über ein Eichhörnchen gelacht, das von Buche zu Buche sprang" (KG 174). Als sie dann auf dem Platz des einstigen Ehrenhains stehen und Wilhelm Wort für Wort deklamiert, was auf dem Gedenkstein gestanden hat, kommt es durch die Reaktion Davids zur Katastrophe: David fällt nichts anderes dazu ein, als "dreimal auf das vermooste Fundament" zu spucken, "also den Ort des Gedenkens, wie mein Sohn später aussagte" (KG 174), zu entweihen. "Gleich danach fielen die Schüsse" (KG 175). Konrad, der Schütze, wird bei dieser spiegelverkehrten Wiederholung der Historie – David Frankfurter erschoss am 4. Februar 1936 in Davos den Landesgruppenleiter der NSDAP in der Schweiz, Wilhelm Gustloff – als in der Rolle des Rächers erzählt: "Später legte mein Sohn Wert darauf, genauso getroffen zu haben wie einst in Davos der Jude Frankfurter, wenn auch mit keinem Revolver" (KG 175). David Frankfurter hatte viermal auf Wilhelm Gustloff geschossen: „Gezielte Schüsse machten in der Brust, im Hals, im Kopf des Landesgruppenleiters vier Löcher“ (KG 28), und viermal zielt auch Konrad Pokriefke auf Wolfgang Stremplin: „Der erste Schuß traf den Bauch, die folgenden Kopf, Hals und Kopf" (KG 175). Paul Pokriefke zitiert Konrad, wie er sich auf der Polizeiwache: "Ich habe geschossen, weil ich ein Deutscher bin" (ebd.), und ausführlicher später beim Prozess verteidigt. Dort wird der Realitätsverlust Konrads noch deutlicher herausgestellt:

"Wie ich, so hat David Frankfurter vier mal getroffen." Auch dessen vor dem Kantonsgericht geäußerte Begründung der Tat, er habe geschossen, weil er Jude sei, wurde von meinem Sohn in Parallele gesetzt, dann aber erweitert: "Ich habe geschossen, weil ich ein Deutscher bin – und weil aus David der ewige Jude sprach" (KG 189).

Es war an dieser Stelle der fortgeschrittenen Handlung schon bekannt, dass Konrad mit Wolfgang Stremplin alias David gar keinen Juden, sondern den Sohn eines deutschen Pfarrers erschossen hat.

Paul Pokriefke hört nach dem Prozess die Schilderung Frau Stremplins, dass ihr Sohn Wolfgang sich zu Hause in die Rolle eines Juden begeben und sich immer stärker mit dieser Rolle identifiziert hat:

Und irgendwie befremdlich sei es gewesen, ihn vor seinem Einundaltes, dem Computer in seinem Zimmer, mit einem Käppchen zu sehen, wie es von Juden getragen werde. "Wiederholt hat er von mir verlangt, nur noch koscher zu kochen. [...] In letzter Zeit ist uns der Bub unerreichbar gewesen." (KG 185).

Es sind auf Seiten Davids gleiche Bedingungen wie bei Konrad zu verzeichnen: ein Rollenspiel, in das sich der Spieler fanatisch hineinsteigert, das durch Realitätsverlust des Spielers ernstgenommen wird und ernst, d.h. in diesem Fall, für den Spieler tödlich endet. Das Leben eines körperlich gesunden und intelligenten Jugendlichen ist durch ein paar Pistolenschüsse, dem Höhepunkt des Spiels, ausgelöscht.

Paul Pokriefke erzählt die Reaktion seiner Mutter Tulla nach der Verurteilung Konrads: 'Na son Schwindel! Das hat main Konradchen nich wissen jekonnt, dass dieser David ain falscher Jud ist' (KG 182) und die Reaktion Konrads: "Für meinen Entschluss war das nicht relevant. Ich schoß aus Prinzip" (ebd.). Auf diese Art vermittelt Paul Pokriefke auch den Realitätsverlust seiner Mutter, die das Verbrechen ihres Enkels entschuldigt, indem sie nicht den Mord an sich sieht, sondern den Mord an jemanden, der sich als Jude ausgab, aber keiner war. Ihre Worte enthalten die Schlussfolgerung, dass Wolfgang Stremplin an seiner Erschießung selbst Schuld ist: Hätte er sich nicht als Jude ausgegeben, wäre er noch am Leben. Das ist sogar richtig. Aber es relativiert im vorliegenden Zusammenhang das Verbrechen des Enkels: ihn will Tulla entlasten etwa in dem Sinn: Wenn es keinen (falschen) Juden gegeben hätte, wäre ihr Konradchen nicht zum Mörder geworden. In der Art Tullas liegt es, sich darüber, wie ihre Rede bei anderen ankommt, wenig Gedanken zu machen. Sonst hätte sie erkennen müssen, dass in ihrer Rede die Gewichtung von Täter und Opfer falsch ist.

Jedenfalls ist die Absicht Paul Pokriefkes als Erzähler klar: Er setzt die Rede Tullas in eine Reihe von Reden, die, auf welche Art auch immer, entlastend wirken für Konrad. In dieser Reihe stehen viele Reden, die Konrad als realitätsblinden Rollenspieler vermitteln, der "aus Prinzip" (KG 182) schoß, und "weil aus David der ewige Jude sprach" (KG 189). Kommentare Pauls zu Konrads Rede vor Gericht, dass "Beschimpfungen wie 'Schweinejuden' oder der Ruf 'Juda verrecke!'" nicht gefallen seien, haben auf andere Art eine entlastende Funktion. Sie sollen die Judenfeindlichkeit Konrads auf eine sachliche, erträglichere Ebene bringen, obwohl dieses Bemühen nicht zur Strategie passt, den Sohn als verirrten Rollenspieler darzustellen.

Tullas und Konrads Aussagen beziehen sich auf das Rollenspiel Wilhelm gegen David, nur dass der eine (Tulla) es durch die Täuschung Davids verletzt sieht, und abwenden will, dass Konrad für einen Mord verurteilt wird, der nicht als Bestandteil eines Spiels (eines schiefgegangenen, mörderischen Spiels), sondern als bittere Realität angesehen wird. Der andere, Konrad, will, dass er in seiner Rolle als Wilhelm ernst genommen wird, und will in dieser Rolle ernsthaft verurteilt werden.

Paul Pokriefke konstatiert aufgrund des Urteilsspruchs von sieben Jahren Jugendhaft: "Nein! Dieses Urteil ist nicht hinzunehmen!" (KG 197). Er ist entsetzt, als Konrad es unbewegt entgegennimmt, und gibt wieder, was Konrad zu Exehfrau Gabi gesagt haben soll: "Einfach schwer zu kapieren, daß ich nur sieben Jahre bekommen habe. Den Juden Frankfurter haben sie damals zu achtzehn Jahren

verknackt, von denen er allerdings nur neuneinhalb abgesehen hat..." (197f). Die Reaktion Konrads, der das eigene mindere Urteil als beleidigend empfindet, zeigt dessen fortbestehende Identifizierung mit Wilhelm, der gegen David angetreten ist. Durch den Mord an David hat er sich – in der Rolle des damals Ermordeten – gerächt. Der anhaltende Realitätsverlust Konrads wäre ein relevanter Grund, das Urteil in einem Revisionsverfahren anzufechten. Dies lehnt Konrad ab.

Durch die Darlegung dieses Sachverhalts vermittelt der Erzähler Paul Pokriefke die verminderte Schuldfähigkeit Konrads durch dessen völligen Realitätsverlust.

III.b.g Der Beistand des Erzählers für den inhaftierten Sohn

Der Erzähler sucht nach der Enttarnung des Sohnes als Webmaster den Kontakt und die Nähe zu ihm, was ihm nicht gelingt (vgl. o. Kapitel III.b.c). Seine Einmischungen im Chatroom der Homepage www.blutzeuge.de bekommen keinen persönlichen Charakter, da Paul sich seinem Sohn nicht zu erkennen gibt: "Als mir dieser Blödsinn geboten wurde, bin ich wieder einmal, ohne mich allerdings als Vater kenntlich zu machen, aktiv geworden" (KG 105). Paul muss warten, bis er Konrad in der Haftanstalt besuchen kann. Er nimmt diese Gelegenheit wahr und thematisiert als Erzähler die wiederholten Besuche. Als er ihn zum ersten Mal dort besucht, bringt er ihm ein Pressefoto mit, auf dem Wolfgang Stremplin als David abgebildet ist. Die Betitelung des Fotos: "Das Opfer der jüngsten antisemitischen Gewalttat" (KG 201), hat er allerdings abgeschnitten. Trotzdem freut sich Konrad über das Mitbringsel, streicht die Ablichtung glatt und lächelt. Konrad spricht mit dem Vater, ist "verschlossen, aber nicht abweisend" (KG 201). Er erkundigt sich nach der journalistischen Arbeit des Vaters, erzählt von sportlichen Aktivitäten in der Anstalt und verkündet dem Vater, das Abitur per Fernunterricht machen zu wollen, "sozusagen in Dauerklausur" Dem Vater ist das Thema ernst: "Mir gefiel es nur wenig, daß Konny versuchte witzig zu sein" (KG 202).

Beim zweiten Besuch erzählt ihm Konrad von einer kleinen Bildergalerie, die er sich angelegt hat: verglaste Fotos von Alexander Marinesko und David Frankfurter, auch das Pressefoto von Wolfgang Stremplin sei dabei. Paul hört ihm zu und schaut sich Fotos über Marinesko an, die Konrad mit in den Besuchsraum gebracht hat. Jedoch insgeheim hofft Paul auf einen Mentalitätswandel des Sohnes:

Ein Bild fehlte. Schon wollte ich mir ein bißchen Hoffnung machen, da gab mir Konny, als könne er seines Vaters Gedanken lesen, zu verstehen, daß ihm die Anstaltsleitung leider untersagt habe, "eine wirklich gestochene gute Aufnahme des Blutzeugen in Uniform" als Zellenschmuck zu verwenden. (KG 203).

Die Zeit vergeht, Konrad wird volljährig und besteht sein Abitur mit "einkommasechs; ich schickte ein Telegramm: 'Glückwunsch Konny!'" (KG 204). Als Paul Pokriefke später seinen Sohn in der Haftanstalt besucht, zeigt Konrad ihm im Besuchsraum das Modell der *Gustloff*, das Konrad aus dem von Tulla geschenkten Bausatz erstellt hat. Paul sieht seine Hoffnungen enttäuscht, lässt sich aber nichts anmerken:

Was ich sah, ließ Gedanken von der Spule, die sich zum Knäuel verwirrten. Hört das nicht auf? Fängt diese Geschichte immer auf neue an? Kann Mutter kein Ende finden? Was hat sie sich dabei gedacht?

Zu Konny, dem inzwischen Volljährigen, sagte ich: "Ganz hübsch. Aber eigentlich solltest du aus dem Alter für solche Spielereien raus sein, oder?" Und er gab mir sogar recht: "Weiß ich. Doch wenn du mir, als

ich dreizehn oder vierzehn war, zum Geburtstag die *Gustloff* geschenkt hättest, müßte ich diesen Kinderkram jetzt nicht nachholen." (KG 208).

Wieder weist der Erzähler die Schuld, dass Konrad sich mit der *Gustloff*-Geschichte beschäftigt, weiterhin, anderen zu: in diesem Fall Mutter Tulla und sich selbst. Mutter Tulla wird wieder als Verführerin vermittelt und wieder ist ihr Motiv undurchdacht und nicht ideologischer Art: "Nichts Militärisches hat sie ausgewählt; dem Passagierschiff *Wilhelm Gustloff* galt ihre Vorliebe" (KG 208). Die eigene, in der Rede Konrads enthaltene Schuld Paul Pokriefkes ist – abgesehen von der allgemein tabuisierten NS-Zeit und ihren Daten und Persönlichkeiten – eine im Rahmen seiner damaligen persönlichen Verdrängung der *Gustloff*-Historie. Schon als Jugendlicher in Schwerin wollte er nichts von ihr hören (vgl. KG 31).

Entschuldigungsgründe für Konrads Leidenschaft zur *Gustloff* und ihrer Geschichte sind Teil des Beistandes Paul Pokriefkes für seinen Sohn. Die sich anbahnende Nähe zu ihm will er nicht gefährden und verbirgt, was er wirklich denkt. Als ihm das Schiffsmodell in all seinen Details vorgeführt wird, verstellt er sich. Er hat zwar einen ironischen Unterton, lobt jedoch den Bastlerfleiss des Sohnes, durch den Konrad wiederum ermuntert wird, noch einen Trumpf auszuspielen und seine akribische Bastelei zu vervollständigen:

Ich sprach nun doch, wengleich ironisch unterlegt, meine Bewunderung für den tüchtigen Bastler aus. Er reagierte auf mein Lob mit kicherndem Lachen, zauberte ein Pastillendöschen aus der Tasche, in dem er, wie sich zeigen sollte, drei rote, etwa pfenniggroße Aufkleber bewahrte. Und mit den roten Punkten markierte er den Rumpf dort, wo die Torpedos ihr Ziel gefunden hatten: einen Punkt auf die Backbordseite des Vorschiffes, den nächsten dorthin, wo auch ich im Schiffsinneren das Schwimmbad vermutet hätte, der dritte Punkt war für den Maschinenraum bestimmt. Konrad tat das feierlich. Er stigmatisierte den Schiffsleib, betrachtete sein Werk, war offenbar zufrieden, sagte: "War Maßarbeit" und wechselte dann abrupt das Thema. (KG 209).

Nach einem kurzen Gespräch über die Bundestagswahl geht es dann weiter mit der Vollendung des Schiffsmodells, das Konrad mit selbstgebastelten Fahnen als KdF-Schiff markiert. "Das beflaggte Schiff. Alles stimmte, nur bei ihm stimmte wieder mal nichts" (KG 210), stellt Paul fest und merkt an Verhalten und Reden des Sohnes, dass er „die Fahne als Fähnchen“ (KG 211) weiterhin hochhält. „Das kann nur schlimm enden, dachte ich ungenau und suchte Rat“ (KG 211).

Wieder, wie damals bei der Entdeckung des Sohnes als Webmaster, wendet er sich an Mutter Tulla, und wieder bekommt er den gewünschten Rat nicht. Stattdessen bekommt er von der Mutter einen Weg für Konrad vorgezeichnet, der ihm nicht geheuer sein kann: "Ond wanner denn wieder in Freiheit is, wird er bestimmt ain ächter Radikaler sein" (KG 212). Paul sind alle unsympathisch, die sich bis zum Äußeren einer politischen oder gesellschaftlichen Richtung verschreiben: "Menschen, die immer nur auf einen Punkt starren, bis es kokelt, qualmt, zündelt, sind mir noch nie geheuer gewesen" (KG 68). Als nächstes fährt er, wie damals nach dem Anruf bei der Mutter, nach Mölln, um mit Gabi zu reden. Wieder erfährt er auch hier keine Hilfe. Ganz im Gegenteil, sie sagt ihm durch ihre Worte, dass sie Konrad nicht mehr besuchen wird, ihn aufgegeben hat: "Inzwischen bin ich zu der Überzeugung gekommen, daß tief in ihm, und zwar bis in die letzten Gedanken hinein, alles gründlich verdorben ist. [...] Übrigens hat sich bei meinem letzten Besuch dein Sohn von mir losgesagt" (KG 213).

Ihre Distanz zu Konrad drückt sie zusätzlich mit der Pronominalphrase "dein Sohn" aus, sie weist Konrad dem Vater zu. Anschließend erwähnt sie, mit einem neuen Partner ein neues Leben beginnen zu wollen: "'Diese kleine Chance' stehe ihr zu, nach allem, was sie durchgemacht habe" (KG 213). Damit unterstreicht sie ihre Lossagung von Konrad und die Ausrichtung auf sich selbst und ihr eigenes Wohlergehen.

In einer solchen emotionalen Distanz zum Sohn zeigt der Vater sich niemals. Als er den Sohn als Webmaster entdeckt, reagierte er emotional erregt, vermittelt die Mitschuld des sozialen Umfeldes (vgl. o. Kapitel III.b.c und III.b.e) und das eigene väterliche Versagen: "doch zugegeben, auch ich hätte mehr Interesse an meinem Sohn beweisen müssen" (KG 184). Er holt es nach, setzt sich mit Konrads Web-Publikationen auseinander, korrigiert möglichst unauffällig, bezeichnet die Geschichtsfälschungen als "Schummeln" (KG 104), auch schon mal als "Blödsinn" (KG 105, aber nicht als das, was sie wirklich sind: als gefährliches revanchistisches Gedankengut, das zur Anzeige gebracht werden müsste.

In den meisten Fällen nennt Paul den Sohn beim Kosenamen Konny und drückt damit noch mehr emotionale Nähe aus als mit der Phrase "mein Sohn", denn das Possessivpronomen "mein" setzt Paul auch im gebräuchlichen Sinn ein. Er wendet es auch auf Personen an, zu denen er auf Distanz geht, zum Beispiel auf den Alten: "Mein einstiger Dozent scheint sich hingegen leergeschrieben zu haben" (KG 30).

Neben Mutter Tulla und Konrads Freundin Rosi besucht Paul in zeitlichen Abständen seinen Sohn im Gefängnis. Alle drei Personen drücken allein durch die Haltung des Kontakts mit Konrad ihre emotionale Verbundenheit mit ihm aus. Paul ist jedoch der einzige von den dreien, der die Gefahr für Konrad erkennt, wenn Konrad keinen Mentalitätswandel vollzieht: „Das kann nur schlimm enden“ (KG 211). Paul ist durch die besondere Beschaffenheit seiner Beziehung zu Konrad und durch seine naturgegebene Mittelmäßigkeit des mit dem Strom Schwimmens (vgl. KG 210) nur nicht in der Lage, das Thema offen anzugehen und dagegenzusteuern. Erschwert wird ihm die Einwirkung auf Konrad zusätzlich durch die Entfremdung zum Sohn, die durch das Aufwachsen Konrads bei seiner Mutter in Mölln entstanden ist, und nicht zuletzt durch die negative Ausgangsbasis des Vater-Sohn-Verhältnisses, die durch die unerwünschte Geburt Konrads gegeben ist: „Wer sich mit fünfunddreißig und beginnendem Haarausfall noch ein Kind andrehen lässt, ist nicht zu retten.“ (KG 42). Von Seiten des Vaters stellt alles zusammen eine Vernachlässigung gegenüber dem Sohn dar und besonders belastet ihn, dass Konrad auf eine falsche Bahn geraten ist: "Nichts spricht uns frei" (KG 184).

Beim ersten Besuch in der Zelle Konrads trifft er zuvor Konrads Freundin Rosi und hat ein offenes Ohr für ihre Rede, in der sie für Konrad eintritt und der Welt das Böse zuweist:

"Wie Sie sich als Vater verhalten, ist Ihre Sache. Was mich betrifft: Ich werde immer an das Gute in Konny glauben, da kann kommen, was will. Er ist so stark, so vorbildlich stark. Und ich bin nicht die einzige, die fest, ganz fest an ihn glaubt – und zwar nicht nur in Gedanken."

Ich sagte, das mit dem guten Kern stimme. Das sei im Prinzip auch mein Glaube. Ich wollte noch mehr sagen, bekam aber wie abschließend zu hören: "Nicht er, die Welt ist böse" Es wurde Zeit für mich, meinen Besuch in der Jugendhaftanstalt anzumelden. (KG 214).

Rosi spricht abschließend aus, was Paul ähnlich gesagt hätte. Anschließend in der Zelle registriert er, dass Konrad, der vor einem an die Wand gestellten Tisch sitzt, "ohne aufzublicken: 'Na Vati?'" sagt und dass "alle gerahmten Fotos – das von David als Wolfgang, Frankfurter jung und alt, die beiden dem U-Bootkommandanten Marinesko zugesprochenen – abgeräumt, abgehängt waren" (KG 215). Konrad verhält sich so, wie es nach seinem Gefühl vom Vater gewünscht ist: Er steht auf, legt das Schiffsmodell der *Wilhelm Gustloff* backbord auf die Tischplatte und zertrümmert es mit bloßer Faust. Er lässt das Wrack anschließend auf den Fußboden fallen und zertrampelt es. Die ganze Zerstörung findet mit Vorbedacht, ohne Wut und Hast statt. Die Modellzerstörung ist die finite Tat nach der ersten der Bilderabhängung. Wenn Konrad nach diesem durchdachten Zerstörungsakt zu seinem Vater sagt: "Zufrieden jetzt, Vati?" (KG 216) und dann kein Wort mehr spricht, sondern durchs vergitterte Fenster hinaussieht, so ist es ein Zeichen dafür, dass er mit der ganzen Sache innerlich noch nicht abgeschlossen hat. Er hat mit der Entfernung bzw. Zerstörung der *Gustloff*-Andenken nur seinen guten Willen bekundet. Paul Pokriefke erfasst die Situation richtig und versucht einen Trost:

Ich habe weißnichtmehrwas gequasselt. Irgendwas Positives. "Man soll nie aufgeben" oder "Laß uns noch einmal gemeinsam von vorne anfangen" oder irgendeinen Stoß, amerikanischen Filmen nachgeplappert: "Ich bin stolz auf dich." Auch als ich ging, hatte mein Sohn kein Wort übrig. (KG 216).

Paul Pokriefke sieht die große Gefahr für Konrad. Sie lauert im Internet als Homepage www.kameradschaft-konrad-pokriefke.de. Wenige Tage nach seinem Besuch, als die Schiffszertrümmerung stattfand, trifft er auf sie. Solche Netzwerke könnten den Sohn, bevor er einen Mentalitätswandel vollzogen und eine neue Ausrichtung gefunden hat, rückfällig werden lassen. Konrad gab in der Haftanstalt Computerkurse. Wenn er die Website noch nicht entdeckt hatte, war es eine Frage der Zeit, wann er sie entdeckte. Der finite Ausspruch des Vaters: "Das hört nie auf. Nie hört das auf"²¹³ (KG 216) ist in erster Linie ein Ausspruch in der Sorge um den Sohn. Er kann aber auch auf die Allgemeinheit, und vor allen Dingen auf Paul Pokriefke selbst bezogen sein. Denn durch die fortbestehende Existenz der rechtsextremen Strömungen wird er weiterhin mit den eigenen Abgründen konfrontiert sein, zu denen er sagt: "Weiß, wie schweißtreibend es ist, sie abgedeckelt zu halten" (KG 75).

III.c Der Erzähler und sein Verhältnis zur Mutter Tulla

III.c.a Tulla als widersprüchliche und nicht klassifizierbare Person

Es hätten die eigenen Worte des Erzählers sein können, wenn er die Worte Frau Stremplins wiedergibt, die sie nach dem Prozess gegen Konrad äußert. Sie wirken umso überzeugender, als Paul sie als "Liberale Leute" vorstellt, "die eher sich als andere Vorwürfe machten: "Als die Rede auf

²¹³ Rhetorische Figur *Anadiplose*, mit der Wortstellung 1-2-3-4-3-2-1-4. Zur weiteren Bedeutung des Ausspruchs schreibt Anselm Weyer: "Die Gegenwart schließlich ist zudem als ein einziges Kontinuum konstruiert, ausgedrückt durch das ständige Neuansätzen des Erzählens. Über alles kann man sagen, es sei ein einziger Krebsgang: "Das heert nie auf". *Günter Grass und die Musik*, S. 40. Zitat im Zitat: Günter Grass, *Im Krebsgang*, S. 57. – Zum sprachlichen "Krebs" vgl. auch Volker Neuhaus, *Günter Grass*, S. 31 (Rhetorische Figuren).

Mutter kam, sagt Frau Stremplin: 'Die Großmutter Ihres Sohnes ist gewiß eine bemerkenswerte Person, wirkt aber auf mich irgendwie unheimlich..' (KG 187). Dieses Gefühl der Frau Stremplin passt zum Rufnamen Tulla für die am 27. Juni 1927 in Danzig-Langfuhr, Elsenstraße, geborene Ursula Pokriefke, deren Rufname sich anlehnt an einen Wassergeist: "Irgendein kaschubischer oder koschnäwischer Wassergeist, Thula, Duller oder Tul, soll ihr Pate gewesen sein" (KG 194).²¹⁴ Seine Mutter Tulla vermittelt Paul als unberechenbar und in ihren Standpunkten widersprüchlich und nicht fassbar (1). Dieser Eindruck wird untermauert durch die Wiedergabe einer indirekten Rede des Alten (2), und einer sich anschließenden Rede, die eine Beurteilung der Mutter durch Jenny und eine Beschreibung der Mutter durch den Erzähler beinhaltet (3):

(1)

Sie, die erklärte Antifaschistin, hat dennoch über den um die fünfzig herum zertrümmerten Gedenkstein für Wilhelm Gustloff gejamert und über die "schuftige Grabschändung" geschimpft. [...] Unfassbar blieb, für wen, gegen wen sie war. Doch ihre Freundin Jenny hat, wenn sie von Mutters Sprüchen hörte, nur gelächelt: "So ist Tulla schon immer gewesen. Sie sagt, was andere ungern hören wollen. Dabei übertreibt sie manchmal ein wenig..." (KG 40).

(2)

Er will sie als ein unfassbares, durch kein Urteil dingfest zu machendes Wesen gekannt haben. Er wünscht sich eine Tulla von gleichbleibend diffuser Leuchtkraft und ist nun enttäuscht. Niemals, höre ich, hätte er gedacht, daß sich die überlebende Tulla Pokriefke in solch banale Richtung, etwa zur Parteifunktionärin und stramm das Soll erfüllende Aktivistin entwickeln würde. Eher wäre von ihr Antifaschistisches, eine irrationale Tat, so etwas wie ein durch nichts zu motivierender Bombenanschlag zu erwarten gewesen oder eine im kalten Licht erschreckende Einsicht. Schließlich, sagt er, sei es die halbwüchsige Tulla gewesen, die in Kriegszeiten und also inmitten willentlich Blinder abseits der Flakbatterie Kaiserhafen eine weißlich gehäufte Masse als menschliches Gebein erkannt, laut den Knochenberg genannt habe: "Das issen Knochenberj!" (KG 100).²¹⁵

(3)

Der Alte kennt Mutter nicht. Und ich? Kenne ich sie? Allenfalls hat Tante Jenny, die einmal zu mir gesagt hat: "Im Grunde ist meine Freundin Tulla nur als verhinderte Nonne zu begreifen, als stigmatisierte natürlich..", eine Ahnung von ihrem Wesen oder Unwesen. Doch soviel stimmt: "Mutter ist nicht zu fassen. Selbst als Parteikader war sie nicht auf Linie zu bringen. Und als ich in den Westen wollte, hat sie bloß "Na, von mir aus mach rieber" gesagt und mich nicht verpöffen, weshalb man sie in Schwerin ziemlich unter Druck gesetzt hat; sogar der Staatssicherheitsdienst soll bei ihr angeklopft haben, mehrmals, ohne nachweislichen Erfolg... (KG 100).

Alle Erzählweisen sind als Bestandteil des Erzählerdiskurses von ihm für seine Erzählung selektiert und strategisch eingesetzt, sodass aus den obigen Beispielen die Absicht des Erzählers erkennbar

²¹⁴ Einen entsprechenden Passus gibt es auch in einem Brief Harry Liebenaus an Tulla in den *Hundejahren*: "Du wurdest auf den Namen Ursula getauft, aber von Anfang an Tulla gerufen. Wahrscheinlich leitet sich dieser Rufname von dem Koschnäwjer Wassergeist Thula her, der im Osterwicker See wohnte und verschieden geschrieben wurde: Duller, Tolle, Tullatsch, Thula oder Dul, Tul, Thul." S. 153.

²¹⁵ Vom End-Konsonanten "j" bei "Knochenberj" abgesehen ein Zitat aus *Hundejahre*: "Es war einmal ein Knochenberg, / der hieß so, seitdem Harrys Cousine Tulla das Wort in / Richtung Berg gespuckt hatte. / 'Das issen Knochenberg', sagte sie und half mit dem Daumen nach. Viele und Harry widersprachen, ohne genau zu sagen, was südlich der Batterie zuehauf lag." S. 403. – Die wahrheitsgemäße Bezeichnung "Knochenberg" bekommt einen Stellenwert unter Hinzunahme einer anderen Textstelle aus *Hundejahre*, in denen er ideologisch umgedeutet wird. Es erfolgt schon einige Seiten weiter, als Eintragungen in Harry Liebenaus Tagebuch vermittelt werden, bei denen er sich auf historische Größen beruft: "Mit Hilfe dieser Vorbilder gelang es ihm, einen tatsächlichen, aus menschlichen Knochen erstellten Berg mit mittelalterlichen Allegorien zuzuschütten. Er erwähnte den Knochenberg, der in Wirklichkeit zwischen dem Troyl und dem Kaiserhafen gen Himmel schrie, in seinem Tagebuch als Opferstätte, errichtet, damit das Reine sich im Lichten ereigne, indem es das Reine umlichte und so das Licht stifte." S. 409.

ist, die Mutter in ihren individuellen Eigenschaften und Stärken darzustellen und ein Gegengewicht zu erzeugen zu dem negativen Bild, das der Erzähler ebenfalls von ihr zeigt (vgl. u. Kapitel III.c.b).

Die Familiengeschichte der Pokriefkes beginnt in *Im Krebsgang* mit der Einschiffung Tullas und ihrer Eltern auf der *Gustloff* kurz vor deren Auslaufen. Tulla erzählt aus der Sicht der Eltern, wie sie sich wegen ihr, der schwangeren, ledigen Tochter, geschämt hätten. Sie fand es gut, bald von ihnen getrennt zu sein, verteuflte aber die Eltern nicht wegen ihrer negativen Einstellung zu ihr. Die Rede Tullas ist ein Beleg dafür, dass sie die Sichtweise der Eltern wiedergeben kann, ohne in Hass auf deren eingeebte Denkweise zu verfallen. Paul Pokriefke bringt ihre Rede als Zitat, in der seine Großmutter, Tullas Mutter Erna, zitiert ist. :

"Fier Mama und Papa war ech natierlich ne Schande mit maim dicken Bauch.²¹⁶ Immer wenn wer von die andern Flüchtlinge nach miä je fragt hat, hädd Mama jesagt: 'Ihr Verlobter kämpft anne Front.' Oder 'Aijentlich sollt es ne Ferntraung jeben mit ihrem Verlobten, der anne Westfront kämpft. Wenner nur nech jefallen is.' Aber zu miä ham se immer nur von Schande jered. War ja man gut so, dass ons auffem Schiff gleich jetrennt ham. Mama ond Papa mußten janz nach unten im Schiffsbauch rain, wo noch bißchen Platz war. Ech kam nach oben auf Schwangerenstation..." (KG 106f).

Dass es Paul darauf ankommt, die Mutter in ihrer Unbeugsamkeit und politischen Nichtangepasstheit im SED-Staat darzustellen, zeigt die Menge der erzählten Momente, die diesen Aspekt beinhalten. Die Mutter war zwar Mitglied der SED, aber immer "hat sie sich Schwierigkeiten eingehandelt, weil sie sich überall von Revanchisten und ähnlichen Klassenfeinden umstellt sah" (KG 67). Und in diesem Umfeld beweist sie Mut. So bricht sie zum Beispiel jedes Mal das Tabu, ein den sowjetischen Bruderstaat kompromittierendes Thema anzusprechen, wenn sie auf die Frage antwortet, wie sie zu ihrem schlohweißen Haar gekommen ist: "Denn sobald sie danach befragt wurde, kam etwas zur Sprache, das im Arbeiter- und Bauern-Staat kein zugelassenes Thema war: die *Gustloff* und ihr Untergang" (KG 140).

In seinem Diskurs finden sich viele andere Beispiele, in denen er die Mutter in ihren Stärken und ihrer Vielfältigkeit darstellt ist. So zeigt er sie in ihrer quälenden Erinnerung an die ertrinkenden Säuglinge während der Schiffskatastrophe (vgl. KG 91, 140), in ihrer Verweigerung gegenüber des NS-Regimes (vgl. KG 67), und in ihrer Lebenstüchtigkeit, ihn nach der Rettung als Säugling durchgebracht (vgl. KG 157, 165) und später zum Lernen angespornt zu haben: "Er muß lernen, lernen!" Dafür, nur dafür hab ich den Jungen in den Westen geschickt, damit er was aus sich macht..." (KG 19).

In einer Szene, in der Mutter Tulla mit ihm als Säugling auf der Flucht ist, vermittelt er sie außerdem in ihrer Fähigkeit zum Witz:

Vorerst blieben Mutter und ich dort in einer Schule einquartiert, von der sie später zu mir auf Langfuhrsch gesagt hat: "Wenigstens jemütlich warm warres da. Ond ne olle Schulbank mit Klappdeckel is daine Wieje jewesen. Hab miä jedacht, main Paulchen fängt frieh schon an, fleißig zu lernen..." (KG 154).

²¹⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang der Aspekt der von Tulla beabsichtigten Schwangerschaft, der aber in *Im Krebsgang* nicht thematisiert ist, nur in *Hundejahre*: "Zur Direktorin der Grundschule, die es trotz der Meldung des Streifen dienstes noch einmal mit Tulla versuchen wollte, soll Tulla gesagt haben: 'Schmeißen sie mich nur raus, Frau Direktor. Mir steht der Laden sowieso bis hier. Am liebsten möcht ich von irgend jemand ein Kind bekommen, damit endlich mal was passiert, hier in Langfuhr und überhaupt'" S. 379. Später, als sie schwanger ist, erzählt sie es jedem in Langfuhr: "Jemand hat mich dick gemacht" – dabei war noch gar nichts zu sehen" (ebd., S. 409).

Besonders in der Erzählweise des Zitierens seiner Mutter gleicht Paul Pokriefke dem Erzähler in *Unkenrufe*, wenn jener sich mit Erna Brakup beschäftigt, die mutige und widerspenstige Verteidigerin der Ursprungsidee der Deutsch-Polnischen-Friedhofsgesellschaft.²¹⁷ Hier wie dort kommt durch die reichhaltige Wiedergabe der Rede auch die Lust und das Interesse des Erzählers an der kaschubischen Mundart zum Ausdruck, und damit auch gleichzeitig das Interesse an der Rednerin; Sprache und Ausdrucksweise sind wichtige Merkmale einer Person.

Jedoch gibt es bezüglich der Mutter auch die Erzählerrede mit versteckter Tendenz, bei der sich der Erzähler nicht eindeutig in seiner Haltung zur ihr zeigt. Zum Beispiel ist nicht endgültig deutbar, wie das Weglassen des Possesvispronomens "meine" im folgenden Beispiel einzustufen ist: "Aber nai doch!" ruft sie, die ich nie besitzergreifend 'meine', sondern immer nur 'Mutter' nenne.²¹⁸ 'Das Schiff hätt auf sonst wen jetauft sain kennen ond wär trotzdem abjesoffen'" (KG 11). Für Paul Pokriefke ist das Pronomen in diesem Zusammenhang "besitzergreifend". Es könnte positiv gemeint sein, etwa in der Richtung, dass er seine Mutter nicht für sich vereinnahmen will, weil er sie in ihrer Freiheit nicht beschneiden möchte. Im gesamten Diskurs zeigt sich der Erzähler jedoch eher in seinem gestörten Verhältnis zur Mutter, von der er sich nicht geliebt fühlt: „Außer den beim Baden ertrunkenen Konrad und neben dem straffällig gewordenen Konny hat Mutter, wenn überhaupt noch jemanden, ihre Schulfreundin geliebt" (KG 207). Daher ist das in ihrem Fall weggelassene Pronomen "mein" wohl eher als Distanzierungsmittel des Erzählers werten kann.

Die Distanz zur Mutter bedeutet auch, dass er sich nicht einmischt, wenn andere über sie sprechen. Im nächsten Beispiel geht es um die Vermittlung ihrer nicht klassifizierbaren Persönlichkeit. Es ist die Wiedergabe einer Rede des Alten, die zwar Tullas Andersartigkeit und Lebenstüchtigkeit anspricht, aber nicht unkritisch gemeint sein kann wegen der tragischen Entwicklung des Enkels als Webmaster bis hin zum Mörder, an der sie ihren Anteil hat. Es ist eine Erzählweise eingesetzt, mit der Paul Pokriefke die Darstellung der Mutter perspektivisch erweitert, sich selbst im Hintergrund hält (übliche Erzähldistanz und emotionale Distanz durch die Art des Diskurses im Redekontext):

Dann sagte er noch, die Sache mit meinem Sohn tue ihm leid, doch habe er nicht wissen können, daß sich Tullas Enkel hinter der ominösen Homepage "www.blutzeuge.de" versteckt halte, wenngleich es niemanden überraschen dürfe, daß sich Tulla Pokriefke als Großmutter einen Nachkömmling dieser Art leiste. Sie sei schon immer fürs Extreme gewesen und außerdem, wie man sehe, nicht kleinzukriegen. (KG 78).

Ein anderes Mal vermittelt Paul seine Mutter zuerst als unverdächtig, was ihren Einfluss auf Konrads jüdenfeindliche Texte anbetrifft, und stellt ihre Unschuld gleich wieder in Frage: "Nein, das konnte ihm nicht Mutter eingetrichtert haben. Oder doch?" (KG 106). Auch in diesem Fall ist er nicht

²¹⁷ An Tulla Pokriefkes Verhalten und Ausdrucksweise erinnern Auftritte Erna Brakups. Zum Beispiel, als sie bei der letzten Sitzung des Aufsichtsrats der DPF, an der sie teilnimmt, immer wieder mit der Faust auf den Tisch schlägt: "Dabei ist sie unüberhörbar geworden: 'Schwainerei ist daas! Hab ech jesehn, wie se de Kisten, na, so groß wie frieher sind Marjarinekisten jewesen, aufjeraht und jestapelt ham. Immä scheen ordentlich. Poschondek! Dänn Ordnung muß sain, wiä der Deitsche mecht sagen. Abä nu willech nich sain mehr deitsch, liebä eine Pollacksche, wo ech katholsch bin sowieso. Ond alles fier Penunzen. Nai! Jejen son Jeld väkoof ech miä nech. Ond ausse Aufsicht tret ech zurick gleich. Pfüi Dai-bel!'" (UR 179). Im Vergleich dazu Tulla, zum Beispiel bei ihrem Ärger über die Verurteilung Konrads: "Schwainerei is das! Jiebt kaine Jerechtichkait mehr. Nich das Jungchen, mich hätten se einlochen jemußt. (KG 199).

²¹⁸ In Günter Grass' Werkstattbericht *Fünf Jahrzehnte* ist die erste Seite der ersten Maschinenfassung von *Im Krebsgang* abgedruckt. Im ersten Absatz hat Günter Grass die ursprüngliche Bezeichnung "meine Mutter" korrigiert in "Mutter". So ist aus: "Weil meine Mutter mir immer wieder..." die distanziertere Bezeichnung geworden, bei der es dann blieb: "Weil Mutter mir immer wieder..." vgl. Einträge zum Jahr 2001.

greifbar in seinem Standpunkt zum erzählten Moment. Insbesondere verunsichert der anschließende Rückgriff auf eine Szene aus der Kindheit Tullas den Leser, weil ihm der Zweck dieses Rückblickes nicht mitgeteilt wird. Er muss ihn selbst herausfinden und wird feststellen, dass eine Eindeutigkeit nicht möglich ist. Zuvor war eine judenfeindliche Rede auf Konrads Homepage thematisiert, nun, nach der Verunsicherung, ob Tulla die Urheberin war oder nicht, folgt diese Kindheitsszene:

Nein, das konnte ihm nicht Mutter eingetrichtert haben. Oder doch? Mir hat sie einmal, als ich ihr auf dem großen Dreesch meinen ziemlich objektiven Artikel über den Streit ums Berliner Holocaust-Denkmal auf den Kaffeetisch legte, erzählt, daß sich auf dem Tischlereihof ihres Onkels jemand, "son dicker Bengel mit Sommersprossen", hatte blicken lassen, der den an der Kette liegenden Hund annähernd ähnlich gezeichnet haben soll: "Das war ain Itzig, dem immer so komische Sachen einjefallen sind. Is aber nur ain halber jehwesen, wie main Papa jewußt hat. Hat er noch laut jesagt, bevor er den Itzich, Amsel hieß der, von onserm Hof jeschmissen hat..." (KG 106).²¹⁹

In dem vorhandenen Kontext wirkt Tullas Rede einerseits judenfeindlich, andererseits nicht, wenn man die Rede etwa in dem Sinn auslegt: "Wie Tulla sich einen "Nachkommen dieser Art leiste", so leiste sie sich auch eine schändliche Rede unter Verwendung des Ausdrucks "Itzig", weil sie das Extreme liebt.

In ähnlicher Art undefinierbar bleibt die Tendenz bei der Vermittlung Tullas im nächsten Beispiel. Paul Pokriefke ist in höchster Sorge um seinen inhaftierten Sohn und sucht Rat. Er sucht ihn erst bei Tante Jenny (1) und fährt dann auf ihren Rat zu seiner Mutter nach Schwerin (2):

(1)

Nachdem ich das meiste von der Spule hatte, bot sie mir ihr vereistes Lächeln und sagte: "Das ist das Böse, das rauswill. Meine Jugendfreundin Tulla, deine liebe Mutter, kennt dieses Problem. Oje, wie oft habe ich als Kind unter ihren Ausbrüchen leiden müssen. Und auch mein Adoptivvater – ich soll ja, was damals geheimgehalten wurde, von echten Zigeunern abstammen –, nunja, dieser ein wenig schrullige Studienrat, dessen Namen, Brunies, ich tragen durfte, hat Tulla von ihrer bösen Seite kennenlernen müssen. War bei ihr reiner Mutwille. Ging aber schlimm aus. Nach der Anzeige wurde Papa Brunies abgeholt... Kam nach Stutthof..."

Doch ist am Ende fast alles gut geworden. Du solltest mit ihr über deine Sorgen sprechen. Tulla hat an sich selbst erfahren, wie gründlich ein Mensch sich wandeln kann..." (KG 211).²²⁰

²¹⁹ Entsprechende Textstelle in *Hundejahre*: "Später zeichnete ein Dicksack, namens Amsel, den Hund mit Pinsel und Feder, stundenlang. Der nannte Harras nicht so, wie er hieß, sondern Pluto; den rief des Tischlermeisters kleine Nichte nicht so, wie er hieß, sondern schimpfte ihn Itzig. Da wurde Amsel vom Tischlereihof verwiesen" S. 425. Tulla verwendet in *Hundejahre* den Schimpfnamen "Itzig" für Amsel, aus Rache dafür, dass Amsel den Hund Harras nicht bei seinem richtigen Namen nannte. Nur intertextuell gibt es diesen Hinweis, dass Tullas Judenfeindlichkeit, zumindest an dieser Stelle, anzuzweifeln ist, weil sie den Namen Itzig aus Rache verwendete. Da der Aspekt aber in *Im Krebsgang* nicht angesprochen ist, kann er nicht herangezogen werden.

²²⁰ Zur Anzeige gegen Studienrat Brunies ist in den *Hundejahren* von Harry Liebenau folgendes ausgeführt: "Zuerst hieß es, unser Direktor, Oberstudienrat Klohse, habe die Anzeige erstattet; einige tippten auf Lindenberg, einen Mathematiklehrer; dann sprach es sich herum: Schülerinnen der Gudrun-Schule, Mädchen jener Klasse, in der Brunies Unterricht erteilte, hatten ihn angeschwärzt. Bevor ich denken konnte, das hat bestimmt Tulla getan, wurde Tulla Pokriefke genannt. // Du warst es! / Warum? Darum!" S. 365. – Der Verrat Tullas endet tödlich für den Studienrat. Jenny hatte seinen Tod längst angenommen und für sich verinnerlicht. So schreibt sie in einem Brief an Tulla: "Zum Beispiel spricht er (Haseloff, Anm. d. Verf.) oft und ganz gelassen von Papa Brunies, als wäre dessen Rückkehr stündlich zu erwarten. Doch wissen wir beide ganz genau, daß das nie sein wird.

So plapperte Jenny wöchentlich je einen Brief voll. Und Mitte Februar meldete sie außer der Fertigstellung des dritten Strampelhöschens und zweiten Bettjäckchens den Tod des Studienrates Brunies. Sachlich, und ohne einen Absatz zu machen, teilte Jenny mit: "Nun ist endlich die offizielle Benachrichtigung eingetroffen. Er ist am zwölften November neunzehnhundertdreißig im Stutthof-Lager verstorben. Als Todesursache steht geschrieben: 'Herzschwäche'" (ebd., S.

(2)

Kaum saß ich ziemlich ausgeleert da, sagte sie: Um onser Konradchen mußte dir kaine iebertriebenen Sorjen machen. Der sitzt das jetzt ab, wasser sich ainjebrockt hat. [...] Nee, dem passiert nuscht Schlimmes mehr. Ieber onserem Konradchen hat schon immer ain Schutzengel jeschwebt...

Sie machte "ainjetäpperte Feneten", guckte dann normal und gab ihrer Freundin Jenny, die wieder mal den richtigen Riecher gehabt hatte, recht: "Was in ons drinsteckt im Kopp ond ieberall, das Beese muß raus.."

Nein, von Mutter war kein Rat zu bekommen. Ihre weißhaarigen Gedanken blieben kurzgeschoren. (KG 212).

Der einzige Bemerkung von Paul Pokriefke ist, dass von der Mutter "kein Rat zu bekommen" war. Er scheint darüber nicht sehr verwundert zu sein. Er kennt seine Mutter und es gibt aus seiner Sicht nichts weiter dazu zu sagen. Auch die Gegensätzlichkeit der beiden Reden, die Tante Jennys und Mutter Tullas, sind weder für den Ratsuchenden noch für den Leser aufschlussreich. Paul Pokriefke bleibt im Hintergrund und überlässt es dem Leser, sich ein Bild über Mutter Tulla zu machen.

In einem Punkt ist jedoch Jennys Rede aufschlussreich: Auch der Verrat Tullas an Studienrat Brunies ist nicht ideologisch begründet: "War bei ihr reiner Mutwille" (KG 211). Das heißt: Tulla ist böse, wenn ihr danach zumute ist. Es passt zu dem bereits von ihr vermittelten Bild, sich einen rechts-extremen Webmaster, „einen Nachkömmling dieser Art“ zu leisten, „weil sie schon immer fürs Extreme gewesen“ sei (KG 78). Und was diesen Charakterzug angeht, hat Tulla sich – im Gegensatz zu Jennys Behauptung – nicht geändert. Auch diese Information ist den Textauszügen zu entnehmen.

III.c.b Tulla als Hauptschuldige an Konrads Schicksal

Sobald die Grenze offen war, drängte Konrad seine Mutter, die Großmutter in Schwerin "Oma Tulla" zu besuchen. "So hat er sie genannt. Nehme an, auf ihren Wunsch. Es ist nicht bei einem Besuch geblieben, Leider, wie ich heute sage. Die beiden verstanden sich auf Anhieb." (KG 44). Diese Annäherung wird von Tullas Seite aus begünstigt durch den Vornamen des Enkels, den sie, neben der allgemeinen Bezeichnung Konny, vorrangig im Diminutiv "main Konradchen" nennt. Konrad war der Name ihres im Jahre neunzehnhundertvierunddreißig in der Ostsee beim Baden ertrunkenen kleinen Bruders, eines Lockenköpfchens, der taubstumm war. "Es ist ihr Lieblingsbruder gewesen. Deshalb mußte sechsvierzig Jahre nach seinem Tod mein Sohn auf den Namen Konrad getauft werden" (KG 24f). Tulla erzählt dem geliebten Enkel ihre Geschichten, Konrad hat ein offenes Ohr dafür:

Wie ein Schwamm muß der Junge ihr Gerede aufgesogen haben. Natürlich hat sie ihn auch mit der Story vom ewigsinkenden Schiff abgefüttert. Ab dann war Konny oder 'Konradchen' wie Mutter sagte, ihre große Hoffnung. (KG 44).

423). Die berechnete Frage bleibt offen, wieso für Jenny in *Im Krebsgang* "fast alles gut ausgegangen ist" (s. o. und KG 211). Die Antwort erklärt sich bei Heranziehung der Narrationsebenen: Auf N2 ist als Vorgeschichte der Prokriefkes und ihres Umfeldes nur vorhanden, was in *Im Krebsgang* selbst thematisiert ist. Weitergehende Informationen, zum Beispiel in diesem Fall über den Tod Brunies, über den in *Im Krebsgang* nichts berichtet ist, sind nur auf N4 und N5 zu erfassen, auf denen die Kommunikationspartner einen Überblick über intertextuelle Bezüge erhalten (vgl. auch vorherige Fußnote). Zur Figur Tulla vgl. auch Volker Neuhaus, *Günter Grass. Hundejahre. Kommentar und Materialien*, S. 27f, und Volker Neuhaus, Günter Grass, 1993, S.91f („Tulla und Jenny“).

Mutter Tulla läßt ihn, den Sohn Paul, als Hoffnungsträger fallen, weil sie in ihrem Enkel Konrad einen neuen gefunden hat: "Aus mainem Konradchen wird mal bestimmt was Großes. Nich son Versager wie du.." (KG 45). Sie sieht ihn auch als Hoffnungsträger bezüglich ihrer *Gustloff*-Geschichte: "Na, vleicht wird mal main Konradchen eines Tages was schraiben.." (KG 94). Sie nimmt Konrad mit zu dem Treffen der *Gustloff*-Überlebenden in Damp. Paul Pokriefke ist ebenfalls anwesend und beobachtet Mutter und Sohn:

Mir kam es vor, als hätten die Herren auf sie gewartet. Sie umringten Mutter, die sich andeutungsweise mädchenhaft gab, und kamen nicht von ihr weg. Ich hörte sie kichern, sah, wie sie mit verschränkten Armen Position einnahm. Doch nicht mehr von mir und meiner Geburt zur Stunde des Untergangs wurde geredet, vielmehr ging es um Konny. Mutter stellte den betagten Herren meinen Sohn vor, als wäre er ihr eigener; und ich hielt Distanz, wollte nicht befragt, womöglich von den *Löwe*-Veteranen gefeiert werden.

Aus einiger Distanz fiel mir auf, daß sich Konny, den ich als eher schüchternen Jungen kannte, überaus selbstbewußt in der ihm von Mutter zugedachten Rolle bewegte, knapp, aber deutlich Antwort gab, Fragen stellte, konzentriert zuhörte, ein jugenhaftes Lachen riskierte und sogar für Fotos stillhielt. Mit seinen annähernd fünfzehn Jahren – im März würde es soweit sein – wirkte er keine Spur kindlich, vielmehr reif für Mutters Absicht, ihn ganz und gar zum Mitwisser des Unglücks und – wie sich zeigen sollte – Verkünder der Legende eines Schiffes zu machen. (KG 95).

Die Geschichten der Großmutter aus der NS-Zeit bringen dem Enkel diese Zeit nah. Der Computer-Interessierte bekommt von "Oma Tulla" bald nach dem Jubiläumstreffen in Damp "einen Mac mit allem drum und dran geschenkt" (KG 67). Er nutzt ihn zur Installation seiner Homepage www.blutzeuge.de, und zieht schon bald danach zu seiner Großmutter nach Schwerin. Damit ist in den Augen Paul Pokriefkes die Hauptschuldige für Konrads Fehlentwicklung bis hin zum Mörder an dessen Chatpartner Wolfgang Stremplin, alias David, gefunden:

Knapp fünfzehn war er, als sie ihn süchtig werden ließ. Sie, nur sie ist schuld, daß es mit dem Jungen danebging. Jedenfalls sind sich Gabi und ich darin immerhin einig: als Konny den Computer geschenkt bekam, begann all das Unglück. (KG 68).

Später hat er noch heftige Vorwürfe an die Mutter: "Sie, allein sie ist schuldig. Die Hexe mit Fuchspelz um den Hals. Seit je ein Irrlicht, wie jemand weiß, der sie von früher her kennt und bestimmt mit ihr was gehabt hat" (KG 193). Durch sie, dem Irrlicht, ist Konrad in die Internet-Falle geraten, schließlich hat sie ihm den Computer geschenkt, mit dem alles anfang und sich steigerte, als er bei ihr wohnte (vgl. KG 193). Sie war es, die, neben Exehfrau Gabi, nicht wahrhaben wollte, auf welch schlimmen Pfaden sich der Enkel im Internet bereits bewegte, und den Hinweis Pauls aufgebracht zurückwies (vgl. KG 74). Paul Pokriefke vermittelt seine Mutter als jemanden, der über lange Zeit hinweg nicht weiß, oder nicht wissen will, auf welch suspekten Weg Konrad durch ihren Anstoss abgedriftet ist. Sie verfolgt nur ihren Zweck, den Enkel als Chronisten ihrer Erlebnisse zu gewinnen, nachdem sie bei ihm, dem Sohn Paul, damit kein Glück hatte: "Abä du willst ja nech aufschraiben, was ech diä alles schon immer erzählt hab" (KG 94).

Die Mitschuld seiner Mutter Tulla hat Paul Pokriefke immer im Auge, wenn es um das schlimme Ende Konrads als rechtsextremer Webmaster geht. Und es ist seine Sicht, aus der heraus sie als mitschuldig vermittelt wird. Tulla hingegen weist ihm, dem Sohn, die Hauptschuld zu. Er hätte sich nicht

um Konrad gekümmert (vgl. KG 74) und klagt ihn und Exehfrau Gabi beim Prozess gegen Konrad an, "sprach das zur Liebe unfähige Elternpaar schuldig" (KG 180). Paul wiederum vermittelt Tulla in ihrer Lieblosigkeit als Mutter, als er in den Gerichtsgutachten in seiner Unfähigkeit als Vater belastet wird: "Saß da und hörte sich unbewegt an, wie mein väterliches Versagen als Leitmotiv allem Papiergeraschel beigemenget war und eine ihr gefällige Musik machte" (KG 194). Es ist das gestörte Verhältnis Pauls zu seiner Mutter, diesem "verflucht zähe(m) Miststück" (KG 19), das bei der Vermittlung dieser gegenseitigen Beschuldigungen zum Ausdruck kommt.

Umso wirkungsvoller ist die Darstellung der einsichtigen Mutter im Endteil der Erzählung. Es ist ein weiterer Beweis, dass Paul Pokriefke seine Mutter in ihren vielen Seiten vermittelt. In diesem Fall bekennt sie sich auf ihre Weise der Mitschuld am Verbrechen Konrads:

Schwainerai is das! Jiebt kaine Jerechlichkeit mehr. Nich das Jungchen, mich hätten sie ainlochen jemußt. Na ja doch, ech binnes jewesen, die ihm erst das Computerding und dann das Schießaisen auf vorletzte Ostern jeschenkt hat, weil se main Konradchen perseenlich bedroht ham, die Glatzköpfe. Ainmal kam er richtig blutig jeschlagen nach Haus. Hat aber nich jewaint, kain bißchen. Aber nai! Das lag schon lang inne Kommode von mir. Hab ech glaich nach de Wende auffem Russenmarkt jekauft. War janz billig. Aber vor Jericht hat mir ja kainer jefragt, na, wo es herkommt, das Ding.." (KG 198).

III.d Der "Alte" und Tulla als Antreiber zum Erzählen

Es ist oben dargestellt, warum Paul Pokriefke mit seinem Geburtsdatum hadert (vgl. Kapitel III.a.a u. III.a.b). Für seine Mutter hingegen hat das Datum, 30. Januar 1945, die positive Bedeutung des Überlebens einer Katastrophe. Mit ihr hat Sohn Paul überlebt. Für sie steht er deshalb in der Pflicht, über diese Historie zu berichten: "Biste ons schuldig als glicklich Ieberlebender. Werd ich dir aines Tages erzählen, klitzeklein, ond denn schreibste auf.." (KG 31).

Aber ich wollte nicht. Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die *Gustloff* und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang tabu, gesamtdeutsch sozusagen. Mutter hörte trotzdem nicht auf, mir per Kurierpost in den Ohren zu liegen. (KG 31).

Tulla lässt nicht nach, selbst als Paul nicht mehr bei ihr, sondern in Westberlin bei ihrer Freundin Jenny, seiner Patentante wohnt. Jenny, die entsprechende Briefe von Tulla bekommt, muss den penetranten Wunsch an ihr Patenkind weiterleiten: "Meine liebe Freundin Tulla setzt immer noch große Erwartungen in dich. Sie lässt dir sagen, daß es deine Sohnespflicht bleibt, endlich aller Welt zu berichten.." (KG 32). Jahrelang hielt er sich "unter Verschuß", bis er durch Zufall im Internet auf Homepages mit *Gustloff*-Material trifft: "Machte erste Notizen. Staunte. War verblüfft" (KG 32). Später fesseln ihn die Fotos im Internet von der Taufe der *Wilhelm Gustloff*: "Ich sah und notierte beflissen" (KG 59).

Endlich hat Mutter Tulla Erfolg, er beginnt seinen Bericht, bezieht sich aber gleich beim Erzählbeginn auf ihr Drängen: "Weil Mutter mir immer wieder.." (KG 7). Ungern wie der Erzähler in *Unkenrufe* beginnt er seinen Diskurs, in dem er sein verhasstes und verdrängtes Geburtsdatum nicht ausspa-

ren kann, so wie der Erzähler in *Unkenrufe* an seiner verdrängten, gemeinsamen NS-Zeit mit Reschke nicht vorbeikommt. Es ist eine unangenehme Ausgangslage für ein anstrengendes Erzählvorhaben, während dessen er von dem Alten als Werkzeug der Mutter ständig bedrängt wird zum Weiterschreiben (1), dafür den knappen Berichtstil im Auge zu behalten (2) und nach Abschweifungen, für die im Textbeispiel übrigens der Alte selbst verantwortlich ist, zur Chronologie der *Gustloff*-Historie zurückzukehren (3):

(1)

Doch nicht er, Mutter zwingt mich. Und nur ihretwegen mischt sich der Alte ein, gleichfalls gezwungen von ihr, mich zu zwingen, als dürfe nur unter Zwang geschrieben werden, als könne auf diesem Papier nichts ohne Mutter geschehen. (KG 99).

(2)

Jetzt wird mir geraten, mich kurz zu fassen, nein, mein Arbeitgeber besteht darauf. (KG 139).

(2)

Doch nun, ermunterte er seine Hilfskraft, sei ich wieder dran, müsse berichten, wie es mit dem Schiff weitergegangen sei, nachdem es einen Truppenteil der berühmigten "Legion Condor" von einem spanischen Hafen nach Hamburg transportiert habe. (78).

Wenn der Erzähler in *Unkenrufe* weit über den Anfang seines Diskurses hinaus unwillig vor seinem Schreibvorhaben sitzt, weil er durch Reschke und dessen Schriften an die verdrängte NS-Zeit erinnert wird, zum Beispiel an die Reichsjugendwettspiele: "Schweiß, Trillerpfeifen, Kommandos und Langeweile. Scheußlich, diese Erinnerungen..." (UR 58), so hat es seine Entsprechung in *Im Krebsgang*. Nur das hier keine Annäherung an die Personen(en) erfolgt, die zum Schreiben drängt, sodass diese Unmutssituation fast bis zum Ende des Diskurses vorhanden ist. Auf S. 176 nennt der Alte, der mit dem Synonym "jemand" genannt ist, den Erzähler einen "verspäteten Vater" und erzeugt dessen Reaktion:

Alles, was ich von mir wegstreibend tue, ziemlich nahe der Wahrheit beichte oder wie unter Zwang preisgebe, geschieht nach seiner Wertung 'nachträglich und aus schlechtem Gewissen.'

Und jetzt, da das "Zu spät!" meinen Bemühungen draufgepfropft ist, prüft er den Wust meiner Unterlagen, diesen Zettelkram, will wissen, was aus Mutters Fuchspelz wurde. Dieser noch zu liefernde Nachtrag scheint ihm, dem Boß, besonders wichtig zu sein: Ich möge mein kleinteiliges Wissen nicht mehr zurückhalten, sondern der Reihe nach von Tullas Fuchs berichten, auch wenn mir dieses aus der Mode gekommene Kleidungsstück zutiefst verhaßt sei. (KG 176).

Paul Pokriefke hat die Weisungen und die Kritik des Alten einzustecken und muss auch noch über verhasste Dinge berichten wie über den Fuchspelz der Mutter. Diese Sache bringt ihn allerdings auf die Spur eines weiteren möglichen Vaters, nämlich des Obergefreiten, der in Oliva auf Genesungsurlaub war und der Mutter den Fuchspelz geschenkt hatte: "'Der kam vonne Eismeerfront ond war nu in Oliva auf Jenesungsurlaub', hieß und heißt die Kurzbeschreibung meines immerhin denkbaren Erzeugers" (KG 177). An solchen Stellen zeigt sich das mangelnde Selbstbewusstsein Pauls. Er könnte doch eigene Vorstellungen vom Inhalt seiner Erzählung haben und sie argumentativ verteidigen. Und wieso kann seine Mutter (über den Alten) ihn überhaupt zum Schreiben zwingen? Solche Fragen bleiben offen, führen höchstens zur Spekulation eines vom Alten bezahlten Schreibens: "Mein einsti-

ger Dozent scheint sich hingegen leergeschrieben zu haben, sonst hätte er mich nicht als Ghostwriter in Dienst gestellt" (KG 30). Aber, wie gesagt, es ist eine Spekulation, die sich nicht zu einer Tatsache hin entwickelt. Paul Pokriefke lehnt sich zwar gelegentlich auf: "Ich will aber nicht weiter im Krebsgang. Es stocke, sagte ich ihm, lohne den Aufwand nicht" (KG 30), kommt dann aber doch den Vorgaben des Alten nach. Ein letztes Mal wird der Alte auf Seite 199 thematisiert, und in diesem Fall als jemand, der über Konrad spricht und die Spekulation über dessen Gedanken untersagt: "Niemand weiß, was er dachte und weiterhin denkt." Nach den Ausführungen des Alten bekennt Paul Pokriefke, wie froh er darüber ist, dass dies ja auch für ihn gilt, dass seine eigenen Abgründe anderen, einschließlich dem Alten, verborgen bleiben: "Wie gut, dass er nicht ahnt, welche Gedanken ganz gegen meinen Willen aus linken und rechten Gehirnwendungen kriechen, entsetzlich Sinn machen, ängstlich gehütete Geheimnisse preisgeben, mich bloßstellen" (KG 200). In solchen Reden ist allerdings das kommunikationsorientierte Paradoxon enthalten, dass sie als Bestandteil seines Erzählvorhabens dem Alten zugänglich sind: während des Entstehungsprozesses – man kann nicht kritisieren und eingreifen, wenn man den Inhalt nicht kennt –, oder spätestens, wenn das Werk auf dem Markt ist. Da es innerhalb der Fiktion ein Realwerk ist, das Paul Pokriefke erstellt, können auch alle Personen, die auf gleicher Seinsebene existieren und in dem Werk erzählt werden, es erwerben und lesen. Es sind Paradoxien, die auftreten, wenn man sich intensiv mit der fiktiven Erzählerfigur als Wirklichkeitsmodell beschäftigt, wie ich es tue.

Die beiden Personen, die den Erzähler zum Schreiben drängen, der Alte und Mutter Tulla, besetzen in dieser Funktion eine andere Zeitschicht als Alexander Reschke in *Unkenrufe*, der innerhalb der Handlung – zwischen Haupt- und Nachhandlung – sein Archivpaket an den Erzähler sendet und ihn in einem Begleitbrief zum schriftlichen Aufarbeiten des Materials nötigt: "'Laß Dich bitte nicht von einigen romanhaft verlaufenden Ereignissen hinreißen; ich weiß, Du erzählts lieber...!' Und dann verpflichtet er mich mit Hinweis auf unsere gemeinsame Schulzeit" (UR 244). Reschke ist schon tot, als der Erzähler sein Schreibvorhaben startet, er kann in diesen nicht mehr eingreifen. Er könnte es, wenn er noch leben und dem Erzähler, seinem einstigen Schulkameraden, Ratschläge und Anweisungen geben würde, während jener seine Erzählung produziert. Dann würde er die gleiche Zeitschicht der Erzählzeit besetzen wie die Mutter und der Alte in *Im Krebsgang*.

III.d.a Die Differenz zwischen inhaltlicher Vorgabe und Ausführung der Erzählung

Paul Pokriefke ist Journalist und hat sich "einen Mac mit Modem" (KG 8) angeschafft: "Mein Beruf verlangt diesen Abruf weltweit vagabundierender Informationen" (ebd.). Wenn der Alte auf den Beruf Paul Pokriefkes verweist, entspricht es einer Anweisung etwa der Art: "So wie du für jedes Thema recherchierst, jetzt vorzüglich im reichen Fundus des Internets, kannst du dort auch über die *Gustloff*-Historie recherchieren.

Paul entwickelt ein eigenes Interesse an der Internet-Recherche und gerät auf die Homepage des Sohnes Konrad. Je mehr Paul Pokriefke sich mit seinem Sohn, dessen suspekter Homepage und dem Leben seiner Mutter beschäftigt, wie es sich nach der *Gustloff*-Katastrophe und dem anschließenden Überlebenskampf ergibt, je stärker weicht er von der inhaltlichen Vorgabe durch Mutter Tulla und den Alten ab. Der Alte fordert, da er es selbst versäumt hat, den über die *Gustloff*-Historie hinausge-

henden Bericht über Elend und Vertreibung in der Endkriegsphase, über den "Einfall der sowjetischen Armeen ins Reich, über Nemmersdorf und die Folgen" (KG 99). Der Alte meint, es sei eigentlich seine Sache, über jeden Handlungsstrang zu schreiben, "der mit der Stadt Danzig und deren Umgebung verknüpft oder locker verbunden sei" (KG 77). Auch diese Sache, "seine Sache" überträgt er auf Paul Pokriefke, da es für ihn zu spät geworden sei. Der Alte gibt seinem ins Auge gefassten „Ghostwriter“ einen Anreiz zum Schreiben, indem er ihn auf die Zeit, die dargestellt werden soll, als Ausgangspunkt für dessen verkorkste Existenz hinweist: „Das Herkommen meiner verkorksten Existenz sei ein einmaliges Erlebnis, exemplarisch und deshalb erzählenswert“ (KG 30).

Mutter Tulla will ebenfalls die schriftliche Festhaltung dieser Zeit, aber eben nur der Erlebnisse, die mit dem *Gustloff*-Untergang verbunden sind und die sie dem Sohn immer wieder erzählt hat: "Abä du willst ja nech aufschraiben, was ech diä alles schon immer erzählt hab" (KG 94). Für sie gehört auch die *Gustloff*-Phase als KdF-Schiff dazu, weil ihre begeisterten Eltern dort eine Norwegen-Reise mitmachen durften: "Wenns die Fotos noch jäb, die auffe *Justloff* jeknipst wurden, kennt ech diä zai-gen, was die alles jesehn ham in die paar Tage nur..." (66). Die *Gustloff* ist für sie "ein scheenes Schiff" (KG 57), und dass, was sie ihrem Sohn über dessen Zeit als KdF-Schiff erzählt hat, erzählt sie auch ihrem Enkel. Seither schwimmt "die *Gustloff* im Cyberspace", wo sie "virtuelle Wellen macht" (KG 63) und mit der ideologischen Einfärbung, die Konrad beigibt, Paul Pokriefke als zusätzliche Quelle, wenn auch fragwürdige, für seine Erzählung dient.

Es schließt sich hier ein Kreis, der mehr umfasst, als die Initiatorin des Erzählvorhabens, Mutter Tulla, berichtet haben will, und auch mehr, als der geschichtsorientierte Alte verlangt, der Tullas erste Zielperson für die Umsetzung des Vorhabens war. Auch unter diesem Gesichtspunkt zeigt sich wieder die Verschiedenheit der beiden Drängler, was die Verfolgung ihres Zieles angeht. Mutter Tulla drängte ihn zum Schreiben, nachdem sie beim Alten kein Glück und Enkel Konrad noch nicht im Visier hatte. In der Erzählgegenwart, in der Konrad in der Jugendhaftanstalt einsitzt und Sohn Paul anfängt, seine früheren Recherchen im Internet und in anderen Quellen erzählend aufzubereiten, rückt Tulla als Dränglerin in den Hintergrund und schiebt den Alten vor, wenn es darum geht, den Erzählvorgang voranzutreiben: "Und nur ihretwegen mischt sich der Alte ein" (99). Der Alte ist es, den der Erzähler gleich beim Diskursbeginn in dieser zweckorientierten Rolle einführt: "Jemand, der keine Ausreden duldet, nagelt mich auf meinen Beruf fest", und der ihn auf das Kernthema zurücklenkt, wenn er in die Vorzeit abschweift, "Oder soll ich inzwischen mit jemandem, dessen Nörgeln nicht zu überhören ist, einen Streit riskieren?" (KG 54).

Paul Pokriefke weist die Einmischungen und Antreibungen des Alten nicht zurück und wirkt an solchen Stellen, wo er sich selbst "als Ghostwriter in Dienst gestellt" (KG 30) empfindet, als schwache Persönlichkeit, ohne es zu sein. Denn Paul rächt sich auf anderem Wege, nämlich durch die inhaltliche Richtung, die er mit seinen *Gustloff*-Recherchen einschlägt, die ihn auf die Fährte des Sohnes setzen und damit auch einen Großteil des Inhalts seiner Erzählung bestimmen: die Forterzählung des Familienstranges der Pokriefkes anhand der Entwicklung Konrads als letztem Glied der Familie. Es schließt die Reaktionen und Empfindungen anderer auf diese Entwicklung Konrads ein, einschließlich die Paul Pokriefkes selbst. So berichtet Paul Pokriefke nicht nur über das „Herkommen“ seiner „verkorksten Existenz“ – mit dem Zentralpunkt des Schiffsuntergangs am 30. Januar 1945, bei

dem er geboren wurde – sondern über die verkorkste Existenz selber. Er geht damit über die eingeforderte, zu erzählende Zeit weit hinaus.

III.e. Die existenziell begründete Erzählmotivation der Erzähler auf unterschiedlichen Narrationsebenen

Wie bei den diesbezüglichen Abhandlungen für *Unkenrufe* (vgl. Teil 2, Kapitel II.c.b) lenke ich den Blick auf mehrere Erzählinstanzen. Für *Im Krebsgang* sind es Paul Pokriefke (N2), Mutter Tulla als relevante intradiegetische Erzählerin (N1) sowie der Autor Günter Grass (N4).

Mutter Tulla ist beim Aspekt der Erzählmotivation mit Alexander Reschke in *Unkenrufe* zu vergleichen. Wie Reschke will auch sie eine Spanne ihres Lebens schriftlich aufgearbeitet sehen und wie Reschke setzt sie sich mit dieser Spanne des Lebens auseinander. Der Unterschied zu Reschke besteht darin, dass sie ihre Erinnerungen nicht, wie er, schriftlich aufzeigt, sondern nur mündlich erzählt. Es ist auch gleichzeitig der Unterschied zu ihrem Sohn Paul, dem diskursführenden Erzähler. Er hält schriftlich fest, was Mutter Tulla ihm als Erzählinhalt für seine Gesamterzählung beisteuert. Für Tulla ist jedoch der erzählte Abschnitt ihres Lebens erst mit dem Abschluss seines Erzählvorhabens vollendet. Es bedeutet, dass ihr Drängen zum Erzählen auf gleiche Weise existenziell bedingt ist wie das Erzählen für ihren Sohn als Ich-Erzähler.²²¹ Zuerst hatte Tulla zur Aufbereitung ihrer Erlebnisse den Alten im Auge. Zu diesem Punkt erzählt Paul Pokriefke, was er vom Alten darüber weiß:

Gleich nach Erscheinen des Wälzers "Hundejahre" sei ihm diese Stoffmasse auferlegt worden. Er – wer sonst? – hätte sie abtragen müssen, Schicht für Schicht. Denn an Hinweisen auf das Schicksal der Pokriefkes, Tulla voran, habe es nicht gefehlt. Zumindest sei zu ahnen gewesen, daß der Rest der Familie – Tullas beide ältere Brüder waren gefallen – zu den tausend und nochmal tausend Flüchtlingen gehörte, die zuallerletzt auf der überladenen *Gustloff* Platz gefunden hätten, mitsamt der schwangeren Tulla.

Leider, sagt er, sei ihm dergleichen nicht von der Hand gegangen. Sein Versäumnis, bedauerlich, mehr noch: sein Versagen. (KG 77).

Der Alte entledigt sich der Pflicht, indem er den Auftrag Tullas an den Erzähler weitergibt: "Ersatzweise habe er mich zwar nicht erfunden, aber nach langer Sucherei auf den Listen der Überlebenden wie eine Fundsache entdeckt" (KG 78). Der Erzähler sieht sich als Ghostwriter des Alten, seines einstigen Dozenten, und sieht sich während des Schreibprozesses sowohl von ihm als auch von seiner Mutter bedrängt. Er ist deshalb, im Vergleich mit dem Erzähler in *Unkenrufe*, in einer schlechteren Position. Jener beginnt zwar ebenfalls unwillig seinen Diskurs, kann aber nicht zum Schreiben angetrieben und auch nicht in eine bestimmte Richtung gedrängt werden, weil der Auftraggeber, Alexander Reschke, bereits tot ist. Diese Tatsache ermöglicht dem Erzähler den selbstgesteuerten, ungestörten Prozess der emotionalen Annäherung an Reschke und die postume Aussöhnung mit ihm.

²²¹ "Für ein "Ich mit Leib" ist diese Motivation existentiell, sie hängt direkt mit seinen Lebenserfahrungen, seinen erlebten Freuden und Leiden und seinen Stimmungen, Bedürfnissen zusammen. [...] Mit anderen Worten, die Vollendung des Lebens eines Ich-Erzählers wird erst mit der Vollendung des Erzählaktes erreicht." Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 127f.

In *Im Krebsgang* befreit sich Paul Pokriefke aus dem Zangengriff seiner Auftraggeber, indem er neben den inhaltlichen Schreibvorgaben die Familiengeschichte um die Handlungslinien des eigenen erlebenden Ichs über die von Tulla vorgegebene Zeit hinaus erweitert (vgl. Vorkapitel III.d.a).

Trotzdem bleibt das Erzählen der *Gustloff*-Historie eine Auftragsarbeit. Die Erzählmotivation ist aber nicht – wie in *Unkenrufe* bezüglich der DPGF – in indirekter sondern in direkter Weise existenziell begründet. Der Erzähler schreibt zwar auch, um sich einer Pflicht zu entledigen. Er ist nach Vollendung des Schreibprozesses einer Bürde enthoben, die ihm seine Mutter mit Unterstützung des Alten aufgeladen hat. Aber der Untergang der *Gustloff*, das Zentralereignis der Auftragsarbeit, ist Bestandteil seines Lebens: er wurde während dieses Untergangs geboren. Selbst der vorgeburtliche Teil der Familiengeschichte ist seinem Leben hinzuzurechnen.

Bei der Pflichtentledigung gegenüber der Mutter, dem Ablegen der Bürde, ist allerdings eine Abschreibung von Schuld, wie es in *Unkenrufe* vorliegt, auszuklammern. Dass Paul die Erwartungen seiner Mutter: "Von saine Jeburt an hab ech jewußt, aus dem Bengel wird mal ne richtige Beriemtheit.." (KG 42) durch seine persönliche und berufliche Mittelmäßigkeit nicht erfüllt hat und deswegen mit der Übernahme des Schreibprojekts eine Art Wiedergutmachung versucht, ist nicht thematisiert und auch nicht dem Diskurs zu entnehmen. Das würde auch eine emotionale Annäherung an Mutter Tulla bedeuten, die jedoch nicht stattfindet.

Einen besonderen Stand innerhalb des existenziell bedingten Schreibens Paul Pokriefkes nimmt alles ein, was mit seinem Sohn Konrad zusammenhängt. Denn Konrad führt als rechtsextremer Webmaster aus, was Paul in seinem Innersten denkt, sich aber nicht auszuleben traut. Als insgeheim Rechtsgewickelter, der sich in der Mitte hält, "will wedernoch sein" (KG 75), ist er nicht in der Lage, den Irrweg des Sohnes rechtzeitig zu korrigieren. Hilflos stellt er fest: "Was tun, wenn der Sohn des Vaters verbotene, seit Jahren unter Hausarrest leidende Gedanken liest, auf einen Schlag in Besitz nimmt und sogar in die Tat umsetzt?" (KG 210). Mit zwiespältigem Gefühl erfährt er anhand des Schicksals Konrads, was auch ihm passiert wäre, wenn er seinen "Abgründen" nachgegangen und damals, als er rechtspopulistisch für Springer schrieb (vgl. KG 31 und 75), ins Rechtsextreme abgeglitten wäre. Es hätte, bei anderen Varianten und Schattierungen, mit ihm ähnlich enden können. Werdegang und Verurteilung Konrads ist ein Exempel für ihn. Er fühlt sich mitschuldig und bekennt sein Versagen, wenn es auch eines ist, für das er gemeinsam mit Exehelferin Gabi verantwortlich ist: "Und während der Prozess lief, haben meine Ehemalige und ich – sie eher zögerlich und ständig auf die Grenzen der Pädagogik verweisend – unser beider Versagen eingestehen müssen" (KG 184). Wenn Paul sich mit Konrad beschäftigt, arbeitet er diesen Teil seines Lebens auf, denn er ist als Vater verantwortlich für das, was der unmündige Sohn anrichtet, und er sieht sich auch in dieser Verantwortung. Beleg dafür ist der große Anteil, den Sohn Konrad im Diskurs des Vaters einnimmt. Wie sehr Paul in Konrads Schicksal involviert ist, zeigt sich auch daran, dass er sich an den Schauplatz begibt, an dem das Verbrechen des Sohnes stattfand: "Bin wiederholt dort gewesen. Zuletzt vor wenigen Wochen, als wäre ich der Täter, als müßte ich immer wieder an den Tatort zurück, als ließe der Vater dem Sohn nach" (KG 160). Während des Prozesses gegen Konrad möchte er ihm seine Unterstützung zeigen, ihm zurufen: "Dein Vater steht zu dir!" (KG 176), doch ihm fehlt, wie früher beim Zusammenreffen mit Konrad in der Wohnung Gabis (vgl. KG 76) Mut und Courage zu der gewünschten Äußerung. In der Erzählgegenwart bekennt er sich zu dem "Zu spät!" (KG 176) seiner Erinnerungen und

lässt sich sein schlechtes Gewissen, das er gegenüber Konrad verspürt, von dem Alten zuweisen: "Alles, was ich von mir wegkrebend tue, ziemlich nahe der Wahrheit beichte oder wie unter Zwang preisgebe, geschieht nach seiner Wertung "nachträglich und aus schlechtem Gewissen"" (KG 176). Es ist eine der klassischen Ausgangssituationen für das existenziell bedingte Schreiben eines Ich-Erzählers, der in Reue auf seine Versäumnisse zurücksieht (Daniel Defoes Moll Flanders).

Für das Erzählanliegen des Autors Günter Grass gilt im Wesentlichen, was unter diesem Punkt für *Unkenrufe* ausgeführt ist (vgl. Teil 2, Kapitel II.c.b, S. 77f). Auch die Novelle *Im Krebsgang* ist eine im Rahmen des Programms des "Schreibens gegen die verstreichende Zeit". *Im Krebsgang* bedient das Programm als Gesamtheit, denn das von Grass gewählte Thema Flucht und Vertreibung als Objekt der Archiv- und der Erinnerungserzählung löst mein behauptetes Tabu des Schweigens über die NS-Zeit, deren Endphase hier in den Vordergrund rückt. Es ist der im Teil 1, Kapitel I.a, genannte und fokussierte Untersuchungsgegenstand bei Forschungsarbeiten über *Im Krebsgang*, und zwar mit dem Augenmerk auf den realen Autor Günter Grass. Innerhalb dieses Themas ist der Grass-Schwerpunkt Jundenvernichtung durch die Attentatsgeschichte des Jahres 1936 in ihrer mehrfachen Bedeutung (vgl. u. Kapitel V.c und V.d) eingebracht, sodass für *Im Krebsgang* insgesamt gilt, was Günter Grass seiner Erzählerfigur Paul Pokriefke in den Mund legt: "Wir haben ja Wörter für den Umgang mit der Vergangenheit dienstbar gemacht: sie soll gesühnt, bewältigt werden, an ihr sich abzumühen heißt Trauerarbeit leisten" (KG 116).

IV. Erzählen und Erzählung als Wirklichkeitsmodell

IV.a Die Reinheit als Fiktion und die Auswirkung von Fiktionalisierungen

Wenn ich den Reinheitsgrad der Fiktion *Unkenrufe* als klein einstuft, so ist es ein relativer Wert. Es gibt viele einzelne Szenen und Schauplätze aus dem persönlichen Bereich Günter Grass' (zum Beispiel Schul- und Flakhelfer-Zeit, Danzig und Lübeck) und aus dem Zeitgeschehen (zum Beispiel Besuch des Bundespräsidenten von Weizsäcker in Polen, der Papstbesuch dort). Aber es gibt in *Unkenrufe* nicht das realgeschichtliche Ereignis, wie es der Untergang der *Wilhelm Gustloff* mit der Vorgeschichte des Namensgebers in *Im Krebsgang* vorhanden ist. Die ganze Historie Wilhelm Gustloff (Person und Schiff) ist fikionalisierte Wirklichkeit, samt der historischen Quellen wie die Publikation von Heinz Schön, der Schwarzweißfilm von Frank Wisbar "Nacht fiel über Gotenhafen" und vieles mehr, nach denen der Erzähler die Historie erzählt. Das durch die Handhabung von Realquellen entstehende intertextuelle Erzählen erzeugt den Bezug zweier unterschiedlicher ontischer Basen: Der Wirklichkeit und der Fiktion.

Für *Im Krebsgang* als "Parallelaktion" zur Wirklichkeit gilt, dass der Erzählstrang der reinen *Gustloff*-Historie die Wirklichkeit 1:1 abbildet. Voraussetzung ist die Richtigkeit der Quelleninhalte. Der zweite Erzählstrang beinhaltet die Familiengeschichte, die Paul im Wesentlichen von seiner Mutter, aber auch von Tante Jenny und dem Alten erfährt. Wenn die beiden Erzählungen sich überschneiden

– in die Quellenerzählung durch die Informationen der Mutter Tulla Familiengeschichte einfließt und die Familiengeschichte sich durch die Erlebnisse Tullas auf der *Gustloff* mit der Quellenerzählung vermischt –, ändert sich die Relation von Quellen- und Erinnerungserzählung nicht, da diese Verschiebungen einen Austauschereffekt haben.

Die Erinnerungserzählung Paul Pokriefkes hat einen hohen Reinheitsgrad als Fiktion. Einzelne Elemente der Wirklichkeit, zum Beispiel Pauls Geburtsdatum, der 30. Januar, als dreifaches Geschichtsdatum, die Teilung Berlins, der Brandanschlag in Mölln, Jugenderinnerungen aus der DDR-Zeit in Schwerin, beeinflussen den hohen Reinheitsgrad des Erzählens nach Erinnerung nicht wesentlich, da es insgesamt um die fiktive Familiengeschichte der Pokriefkes geht. Sie hat ihre Anfänge in der *Blechtrommel*, ihren Fortgang in *Katz und Maus* und *Hundejahre*, und vom letztgenannten Werk ist vieles aus dem Leben der Pokriefkes, ihrer Verwandten und Tullas Freundin Jenny für *Im Krebsgang* übernommen. Es findet hier ein weiteres Forterzählen bzw. finites Erzählen (Erna und August Pokriefke ertrinken beim *Gustloff*-Untergang) dieser Figuren statt. Zum Forterzählen der Familienchronik gehört die Einführung der neuen Generationen mit Paul Pokriefke und Sohn Konrad.

Die Übernahme von bereits existierenden fiktiven Figuren für eine weitere Fiktionserzählung – die Fiktionalisierung von Fiktion – hat gar keinen Einfluss auf den Reinheitsgrad der neuen Erzählung als Fiktion. Denn alles, ob neu erfunden oder bereits früher erfunden, ist und bleibt Fiktion. Zwischen *Im Krebsgang* und *Hundejahre* gibt es den großen intertextuellen Bezug, während es durch das einmalige Aufgreifen von Figuren anderer Fiktionswerke (z.B. Hans Castorp aus Thomas Manns *Zauberberg*, vgl. KG 9; eine kleine intertextuelle Einlage gibt. In beiden Fällen ist es ein Bezug auf den gleichen ontischen Basen der Fiktion.

Anders verhält es sich allerdings, wenn der Erzähler Paul Pokriefke den Wälzer *Hundejahre* erwähnt. Hier geht es nicht um die Fiktion *Hundejahre*, sondern um das real vorliegende Buch *Hundejahre*, das einen real existierenden Verfasser hat: Günter Grass. Wenn das Buch als "Wälzer" (KG 77) erwähnt wird, handelt es sich, wie bei den anderen übernommenen Bestandteilen aus der Wirklichkeit (Ernst Jünger und sein Buch *Stahlgewitter*²²², vgl. KG 37), um fiktionalisierte Wirklichkeit.

Im Zusammenhang mit dem "Wälzer" wird "der Alte" als Autor erwähnt. Es ist ein Indiz dafür, dass der Autor Günter Grass sich hinter dieser Figur verbirgt. Der Hinweis auf Grass ist eindeutiger als bei anderen Figuren aus der Feder des Autors, z.B. bei der Erzählerfigur in *Unkenrufe*. Diese namenlose Figur teilt Beruf, Talent, Heimatort und Flakhelferzeit mit Grass. Es kann auch weitere Personen geben, auf die diese biographischen Elemente passen, innerfiktional auch auf Reschke, der auch ein Schreibtalent besitzt und sich für Kochen, Pilze und das Fotografieren interessiert. Die beiden Figuren sind mit biographischen Elementen ausgestattet, die sich mit denen Grass' decken. Diese biographischen Elemente verweisen rückbezüglich nicht auf Günter Grass als einzige, infrage kommende Person, d.h. sie sind als Erkennungszeichen unbrauchbar.

Was die Fiktionalisierung der Person Günter Grass oder auch anderer Autoren angeht, die sich in ihren Werken in unterschiedlichen Graden zu einer Erzähler- oder Handlungsfigur umformen, so hat die Fiktionalisierung ihre Grenze dort, wo kein einziges Indiz auf den Autor verweist. Dies gilt gleichermaßen für alle Fiktionalisierungen von Wirklichkeit. Es bedeutet bezogen auf *Im Krebsgang*, dass

²²² Ernst Jünger, In *Stahlgewittern*, Stuttgart 2007 (Erstausgabe 1920 mit dem Untertitel *Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*).

der Autor Grass sich zum "Alten" fiktionalisiert hat, während sich die Biographie des Erzählers Paul Pokriefke mit Elementen aus der Biographie Grass' deckt und eine Lage erzeugt wie oben für den Erzähler in *Unkenrufe* und seine Figur Alexander Reschke beschrieben.

In *Im Krebsgang* ist bei der Figur "der Alte" der Hinweis auf Grass deshalb eindeutig, weil es eine reale Person gibt – und zwar nur die eine – die den vom Erzähler genannten Roman *Hundejahre* (vgl. KG 77) verfasst hat: Günter Grass. Es gibt ein weiteres Indiz, das "den Alten" als fiktionalisierten Autor Grass ausweist: die Teilnahme an der Autorenschule Berlin LCB (vgl. KG 30), ferner die Wahlkampagne der sechziger Jahre, die seine ganze Zeit in Anspruch genommen hatte (vgl. KG 77). In dieser Zeit gibt es einen bekannten Autor, der eine politische Wahlkampagne mit großem Einsatz unterstützt, auf der Reise durch die Republik anwesend ist und sich verbal zu Wort meldet: Günter Grass im aktiven Einsatz für den SPD-Spitzenkandidaten Willy Brandt.

Insgesamt gesehen ist für *Im Krebsgang* feststellbar, dass allein durch das Erzählen der *Gustloff*-Historie, die – abgesehen von den erfundenen rechtsextremen Homepages. allen voran www.blutzeuge.de – nach echten Quellen erzählt ist, der Reinheitsgrad als Fiktion erheblich kleiner ist als in *Unkenrufe*, in der die ganze Geschichte um die DPFG und ihr Gründungspaar erfunden ist und damit auch das Quellenmaterial, das diese Geschichte festhält.

Bezüglich der fiktiven Quellen in *Im Krebsgang* ist noch erwähnenswert, dass sie, wenn auch ideologisch verfärbt, die *Gustloff*-Historie vermittelt. Es handelt sich um eine fiktive Quelle mit Inhalten, die fiktionalisierte Wirklichkeit darstellen, wenn ihre Real-Quelle (metadiegetische Darstellung) genannt ist (vgl. KG 14f, Real-Quelle Diewerge auf der fiktionalen Homepage www.blutzeuge.de). Diese Fiktionalisierung schmälert den Reinheitsgrad von *Im Krebsgang* als Fiktion wie jede andere fiktionalisierte Wirklichkeit. Die rechtsextremen Homepages, allen voran www.blutzeuge.de, sind in ihren Inhalten rezeptionsseitig nur nicht verifizierbar, wie es bei Realquellen, zum Beispiel dem Buch von Heinz Schön, möglich ist.

Für *Im Krebsgang* kann auch der große Erzählteil nach Erinnerung diesbezüglich keine Korrektur bringen, denn sie macht, wie gesagt, ungefähr die Hälfte des Diskurses aus, während in *Unkenrufe* alles erfunden ist: die Vorzeit- die Haupt- und die Nachhandlung. Es gibt hier nur die normale Übernahme von Wirklichkeitselementen, wie es bei allen Fiktionen vorhanden ist, die als Wirklichkeitsmodelle konzipiert sind.

IV.a.a Die fiktionalisierten Real-Quellen bei der Darstellung der *Gustloff*-Historie

Als fiktionalisierte Wirklichkeit gelten die dem Autor Günter Grass beim Erstellen seiner Novelle *Im Krebsgang* vorliegenden Real-Quellen wie Heinz Schöns Buch *SOS Wilhelm Gustloff*, Stuttgart 1998, oder das Gemeinschaftswerk Christopher Dobsons, John Millers und Robert Paynes *Die Versenkung der "Wilhelm Gustloff"*, Wien 1979. Besonders Heinz Schöns Dokumentation hat er viel entnommen, z.B. das Findelkind-Ereignis.²²³ Aufzeichnungen über das russische U-Boot *S 13* fand er im Marinearchiv der baltischen Rotbannerflotte (vgl. KG 72). In der Fiktionserzählung liegen diese Realquellen als fiktionalisierte Real-Quellen vor. Oft wird das vorliegende Quellenmaterial nur pauschal

²²³ vgl. Heinz Schön, *SOS Wilhelm Gustloff*, S. 160.

genannt: "Ich lese den mir zugänglichen Infos ab" KG 59); "Wenngleich ich alle Details nur von Fotos her und aus überliefertem Material kenne" (KG 59).

Die fiktionalisierten Real-Quellen des Erzählers sind jedoch von den fiktionalen Internet-Quellen, deren Inhalte ohne Verweis auf den Autor sind, deutlich getrennt. Der Erzähler verwendet solche Inhalte nicht für seinen Bericht der *Gustloff*-Historie, sondern wertet sie entsprechend ab: "Doch mit dem, was am 30. Januar 1945 ab einundzwanzig Uhr sechzehn tatsächlich auf der Wilhelm *Gustloff* geschah, hatten die sich im Cyberspace übertrumpfenden Zahlen wenig zu tun" (KG 135). Bei anderen fiktionalen Quellen, die auf der Homepage www.blutzeuge.de mit ihren Inhalten und dem Verweis auf den Autor dargestellt sind, verfährt der Erzähler anders. Und zwar aus dem Grund, weil es sich dann ebenfalls um fiktionalisierte Real-Quellen handelt. Diese Quellen sind rezeptionsseitig als metadiegetisch dargestellte Informationen zu erfassen, für den Erzähler ist es Quellenmaterial aus zweiter Hand – die erste Quelle ist die Homepage www.blutzeuge.de. Aber es ist für ihn authentisches Quellenmaterial, zum Beispiel die Streitschrift des NS-Parteigenossen und Reichsredners Wolfgang Diewerge²²⁴ (vgl. KG 14). Seinen Standpunkt zu diesem Material zeigt der Erzähler, indem er es nicht selbst vermittelt, sondern durch die Reden des Betreibers der Homepage, die er in Distanz zu ihnen und ihrer Quelle eröffnet:

Allerdings wußte die Kameradschaft Schwerin, nach des Irrsinns schlüssiger Logik, mehr zu verkünden, als Diewerge zu wissen vorgab: "Ohne den Juden wäre es auf der von Minen geräumten Route, Höhe Stolpmünde, nie zur größten Schiffskatastrophe aller Zeiten gekommen. Der Jude hat... Der Jude ist schuld..." (KG 14).

Auf fragwürdige Quellen bzw. fragwürdige Inhalte solcher Quellen stützt sich die in *Im Krebsgang* verarbeitete *Gustloff*-Historie gelegentlich, wenn es um die Wiedergabe von Fakten und Daten geht. Es ist ein Verstoß gegen das Wirklichkeitsmodell, das Paul Pokriefke als Chronist darstellt, wenn er diese Angaben übernimmt und berichtet, als wären es verbrieft Fakten (vgl. u. Kapitel IV.b.b). Erzählungen seiner Mutter über die *Gustloff*-Historie übernimmt er als eine Zusatzinformation oder -perspektive: "Von Kindheit an kenne ich Mutters Satz: 'Ech war glaich janz wach, als es zum ersten Mal jebumst hat ond denn nochmal ond nochmal...'" (KG 131). Auch ohne ihre Zutaten ist Pauls *Gustloff*-Chronik eine logische Ereigniskette mit den wichtigen Eckpunkten. So erzählt er im Anschluss an ihre Beigabe die Historie: "Der erste Torpedo traf tief unter der Wasserlinie den Bug des Schiffes, dort, wo die Mannschaftsräume lagen" (KG 131). Die Beigaben von Mutter Tulla sind persönliche Erlebnisse von hoher Subjektivität und daher objektiv anzweifelbar. Durch die Hinzunahme der *Gustloff*-Erlebnisse Tullas entstehen die Verknüpfungen zwischen Familiengeschichte und Historie, und damit das Zusammentreffen von Fiktion und fiktionalisierter Wirklichkeit, wie es auch gegeben ist bei der spiegelverkehrten Wiederholung der Geschichte Wilhelm Gustloffs und David Frankfurters durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin.

²²⁴ Wolfgang Diewerge: *Der Fall Gustloff. Vorgeschichte und Hintergründe der Bluttat von Davos*, München 1936; *Ein Jude hat geschossen. Augenzeugenbericht vom Prozeß gegen David Frankfurter*, München 1937.

IV.b Der Erzählerdiskurs als Wirklichkeitsmodell

IV.b.a Der symbolische und der emotionale Gehalt des Diskurses

Es ist auch in *Im Krebsgang* eine Todessymbolik enthalten und verarbeitet in der spiegelverkehrten Wiederholung des Attentats auf Wilhelm Gustloff durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin, ferner in den simultan ablaufenden Ereignissen auf dem russischen U-Boot *S 13* und dem Schiff *Wilhelm Gustloff* (vgl. u. Kapitel V.d und V.c). Der Erzähler hat die Verbindungen der Handlungsstränge und -linien zueinander aufzuzeigen, in denen die Symbolik handlungsübergreifend funktioniert. In Realchroniken wären solche Querverbindungen denkbar, wenn sie im Hintergrund sichtbar wären und die Deutlichkeit der Ereignischronologie nicht beeinträchtigten. In diesem Fall wäre ein symbolischer Gehalt, der sich durch das Verknüpfen von Ereignissen ergibt, die in unterschiedlichen Räumen temporal unterschiedlich oder zeitgleich ablaufen, ein Gewinn, den der Leser einer Real-Chronik zusätzlich aus seiner Lektüre zieht. In der Epik hingegen ist die Symbolik des Geschehens ein wichtiges Element für den Leser, den Bedeutungsgehalt des Diskurses insgesamt zu erfassen.

Der fiktive Chronist Paul Pokriefke fügt seiner *Gustloff*-Historie einen zum großen Teil nach Erinnerungen erzählte Handlung hinzu. Reale Chronisten hingegen erzählen in der Regel entweder eine Historie nach Quellen (Klaus Friedland, *Die Hanse*²²⁵) (oder in Zeugenschaft (Gert Koenen, *Das rote Jahrzehnt*.²²⁶), aber vermischen ihre Chronik nicht mit Erinnerungserzählungen, die zur Gattung der autobiographischen Schriften oder der Memoiren gehören.

Dem fiktionalen Erzähler Paul Pokriefke stehen jedoch alle Möglichkeiten der Dichtung zu wie seinem Schöpfer, eben auch die ungefähr gleichteilige Vermischung von Historie mit Erinnerungen als Erzählen in Ab- und in Anwesenheit des Geschehens; Letztes als Auseinandersetzung mit anderen (Sohn Konrad, Mutter Tulla) und mit sich selbst: "Als mir dieser Blödsinn geboten wurde, bin ich wieder einmal, ohne mich allerdings als Vater kenntlich zu mache, aktiv geworden" (KG 105); "Sie allein ist schuldig, die Hexe mit dem Fuchspelz um den Hals" (KG 193); "Mutter, dieses verflucht zähe Miststück" (KG 19); "Wenn ich jetzt beginnen muß, mich selbst abzuwickeln" (KG 7). Jeder der beiden Erzählstränge (*Gustloff*-Historie und Familiengeschichte) für sich allein genommen, besteht den Test als Wirklichkeitsmodell. Im Fall der Erinnerungserzählung arbeitet Paul Pokriefke die Probleme ab, die er mit der eigenen Existenz und den Angehörigen wie Sohn, Mutter oder Exehefrau hat. Genauso könnte man sich einen realen Autobiographen vorstellen, der mutig und ehrlich mit einem sozialen Umfeld abrechnet oder über eigene Unzulänglichkeiten schreibt, weder die Gegenwehr der erzählten Personen fürchtet noch um das Bild besorgt ist, das er dabei von sich selbst der Öffentlichkeit präsentiert. Bei den Real-Chroniken gibt es das Beispiel Willy Peter Reeses. Er vermittelt sich in seinen Aufzeichnungen²²⁷ in der Unfähigkeit, als Soldat mit seinen Kriegserlebnissen fertig zu werden, und schreibt es während eines Heimaturlaubs nieder:

²²⁵ Klaus Friedland, *Die Hanse*, Stuttgart u.a. 1991.

²²⁶ Gerhard Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967 - 1977*, Köln 2001.

²²⁷ Willy Peter Reese, *Mir selber seltsam fremd. Die Unmenschlichkeit des Krieges, Russland 1941-44*, München 2003. Die Memoiren wurden von Stephan Schmitz herausgegeben. Reese, geb. 22.01.1921, ist seit Juni 1944 vermisst.

"Ich las, schrieb und schlief.

Aber bald fand ich keine Ruhe mehr und keinen Weg zu mir selber zurück. Wie Furien verfolgten mich die Erinnerungen. Immer wieder erlebte ich die Schrecken des Winterkriegs, hörte wieder das Heulen der Granaten und das Schreien der Verwundeten, sah Soldaten stürmen und sterben und mich wie einen Fremden in meinem Schicksal am Rande des Niemandslands.

Ich ahnte die Verheerungen des Krieges in mir, sah die verwüsteten Gärten meiner Jugend und wußte mich zu einem Schattendasein im Hexenkessel der Erinnerung verurteilt, fühlte mich von Gott und meinen Engeln verlassen, ausgesetzt in einem eisigen Weltall, zwischen fernsten Sternen im Nichts.[...] Nur ein Dasein im Schein, in Lüge und unter Masken war mir geblieben. Dies hatte der Krieg gemacht aus meinem Leben.²²⁸

Bei Paul Pokriefke sind es zum Beispiel Minderwertigkeitskomplexe und Selbstverurteilungen, an denen er sich erzählend abarbeitet: "Meine Wenigkeit existiert zufällig nur" (S. 151); "darf ich vorerst von meinem bisschen Ich absehen" (KG 7); "Wer sich mit fünfunddreißig und beginnendem Haarausfall noch ein Kind andrehen lässt, ist nicht zu retten" (KG 42); "und seit dem Treffen der Überlebenden in Damp, wo ich nur eine Null am Rande gewesen bin" (KG 100). Außerdem quält ihn seine Unfähigkeit, den Sohn zu erziehen, und die Mitverantwortung an dessen mentaler Entwicklung bis hin zum Mörder an Wolfgang Stremplin. Paul vermittelt es durch Aussprüche wie: "Ach, wäre ich, der Vaterlose, doch nie Vater geworden!" (KG 184). Alle persönlichen Befindlichkeiten und Probleme, die Paul in seinem Diskurs ausbreitet, hätten, wie gesagt, in einer mutigen Autobiographie ihren Platz, in der man sein eigenes "privates Unglück" (KG 88) offen darlegt, wie das Beispiel Willy Peter Reese zeigt.

IV.b.b. Selbstthematizierungen, unglaubwürdige Quellen und das epische Erzählkonzept

Es gibt im Archiverzählerdiskurs einen Verstoss gegen das Wirklichkeitsmodell unter folgendem Aspekt. Wie sein Kollege in *Unkenrufe* ("Was hilft es, wenn seinem nur berichtenden Mitschüler [...]") (UR 19)) unterstreicht Paul Pokriefke in *Im Krebsgang* ständig seine berichtende Position: "Er sagt, mein Bericht habe das Zeug zur Novelle. Eine literarische Einschätzung, die mich nicht kümmern kann. Ich berichte nur" (KG 123); „Ich kann nur berichten, was von Überlebenden an anderer Stelle als Aussage zitiert worden ist" (KG 137). Bei einem realen Chronisten – er ist es allein durch sein Produkt: die Chronik – würde sich die Nennung seiner Position als nonkonform darstellen; er würde sich den Zug eines fiktionalen Kollegen zulegen.

Paul Pokriefke verhält sich weitgehend modellhaft beim Erzählen der *Gustloff*-Historie nach verbrieften Quellen (vgl. u. Kapitel IV.b.e). Es gibt jedoch Ausnahmen in der Quellenhandhabung und -wiedergabe, mit dem er gegen das Wirklichkeitsmodell verstößt, das er als Chronist verkörpert. Es ist die Heranziehung unglaubwürdiger Quellen, denen er Daten und Fakten zur *Gustloff*-Historie und zur Geschichte des Zweiten Weltkrieges und seiner Verbrechen entnimmt wie die folgenden:

Als wenige Tage nach dem Vorstoß der sowjetischen II. Gardearmee die Ortschaft Nemmersdorf von Einheiten der deutschen 4. Armee zurückerobert wurde, war zu riechen, zu sehen, zu zählen, zu fotografieren und für alle Kinos im Reich als Wochenschau zu filmen, wie viele Frauen von russischen Soldaten ver-

²²⁸ ebd., S. 144f.

gewaltigt, danach totgeschlagen, an Scheunentore genagelt worden waren. T-34-Panzer hatten Flüchtende eingeholt und zermalmt. Erschossene Kinder lagen in Vorgärten und Straßengräben. Sogar französische Kriegsgefangene, die nahe Nemmersdorf in der Landwirtschaft arbeiten müssen, sind liquidiert worden, vierzig an der Zahl, wie es hieß.

Diese und weitere Einzelheiten fand ich unterm mittlerweile geläufigen Signum im Internet. (KG 101).

Selbst wenn Paul die Faktenwiedergabe durch einleitende konjunktivische Reden: "So wird, so kann es gewesen sein. So ungefähr ist es gewesen" (KG 101) in ihrer Gültigkeit einschränkt und den Bericht über die Gräueltaten der Sowjetarmee vom Kommentar des Webmasters www.blutzeuge.de deutlich absetzt, beschädigt er insgesamt seine Glaubwürdigkeit als Quellenerzähler. Der Verstoß gegen das Glaubwürdigkeitsprinzip durch Heranziehung fragwürdiger Quellen ist einer, den sich ein realer Chronist der Geschichtsschreibung nicht leisten könnte, weil er der Historiographie und damit der Wahrheit verpflichtet ist, was die Wahrheit (Wahrhaftigkeit) der herangezogenen Quellen einschließt.

Ein nonkonformes Verhalten des Erzählers Paul Pokriefke im Wirklichkeitsmodell gibt es sowohl bei den oben aufgezeigten Erzählweisen als Fiktionsmerkmal als auch durch die Erzählkonzeption. Sie ist, wie in *Unkenrufe*, mit der zwischen die Quellenerzählung geschobene Erinnerungserzählung – innerhalb derer das ausgeprägte emotionale Erzählen und das Herstellen symbolischer Gehalte unter den genannten Bedingungen wirklichkeitskonform ist – ausschließlich die eines Fiktionswerkes.

IV.b.c Der bildhafte Erzählerdiskurs

Durch die nicht geringe Schnittmenge von Quellen- und Erinnerungserzählung ist das emotionale Erzählen auch bei der Quellenerzählung auszumachen. Es liegt insbesondere dann vor, wenn der Erzähler Paul Pokriefke sich in seinem Verdruss über ideologisch verfärbte Quellentexte zeigt wie im Anfangsteil des Diskurses, als er die Identität des Webmasters noch nicht kennt (1) und (2), wobei im Beispiel (2) gleichzeitig die Sicht des Erzählers auf wahrhaftiges Quellenmaterial, in diesem Fall des Materials von Heinz Schön, das ebenfalls im Internet einzusehen ist, mitvermittelt wird. Das Beispiel (1) schließt mit dem Erzählen von Fotos, das auch in *Im Krebsgang* reichhaltig vertreten ist:

(1)

Von wegen wir! Von wegen Kameradschaft! Hätte wetten mögen, daß da jemand solo im Internet schwamm. Dieser kackbraun aufgehenden Saat diene einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet. Sah hübsch aus und war gar nicht mal dumm, was dieser Heini über "Kraft durch Freude" ins Netz stellte. Urlauberfotos von lachenden Schiffsreisenden. Badefreuden an den Stränden der Insel Rügen. (KG 32).

(2)

Lange blieb sein Sammlerfleiß im Schatten, doch nun wird Heinz Schön, der ein Jahr älter als Mutter ist und den ich mir, zu meiner Entlastung, als Wunschvater vorstellen könnte, immer häufiger im Internet zitiert. Dort ging es neulich um einen Schmachtfetzen kolossaler Spielart, den in Hollywood abgedrehten *Titanic*-Untergang, der bald darauf als größte Schiffskatastrophe aller Zeiten vermarktet wurde. Diesem Unsinn standen Heinz Schöns nüchtern zitierte Zahlen entgegen. Natürlich mit Echo, denn seitdem die *Gustloff* im Cyberspace schwimmt und virtuelle Wellen macht, bleibt die rechte Szene mit Haßseiten online. Dort ist die Jagd auf Juden eröffnet. Als wäre der Mord von Davos gestern geschehen, fordern Rechtsradikale auf ihrer Website "Rache für Wilhelm Gustloff!" Die schärfsten Töne – "Zündelsite" – kommen aus Amerika und Kanada. Aber auch im deutschsprachigen Internet mehren sich Homepages, die im World Wide Web unter Adressen wie "Nationaler Widerstand" und "Thulenet" ihrem Haß Auslauf geben. (KG 63).

Das Beispiel (1) enthält mit dem Satz: "Dieser kackbraun aufgehenden Saat diene einunddasselbe Köpfcchen als Mistbeet" die von Walter Pape beschriebene Übertragung eines fremden Nomens gemäß der Analogie als "Metapher in engeren Sinne"²²⁹. Das "Köpfchen als Mistbeet", in dem die neonazistische Mentalität als "kackbraun aufgehende(n) Saat" bezeichnet wird, enthält gleichzeitig den Vulgarismus "kackbraun" und "Mistbeet", wobei der Ausdruck "Mistbeet" nur in dieser übertragenden Weise als Vulgarismus anzusehen ist, denn in der Landwirtschaft und im Gartenbau angewandt, ist das Mistbeet positiv belegt, weil auf ihm die Saat besonders gut aufgeht und gedeiht. Gerade deswegen ist das "Mistbeet" im vorliegenden Fall als Metapher besonders gut geeignet. Die Metapher "Mistbeet" hilft dem Rezipienten bei der Erkenntnis, wie die Inhalte der Homepages auf den Erzähler wirken und wie er selbst (der Rezipient) sie einzustufen hat.²³⁰

Anders verhält es sich mit dem an anderer Stelle des Diskurses eingesetzten ähnlichen Begriff "Miststück" für Mutter Tulla: "Mutter, dieses verflucht zähe Miststück" (KG 19). Es ist ein echter Vulgarismus wie "kackbraun" oder "Scheiße", letzten in dem Fluch der Rede: "Wir spülen und spülen, die Scheiße kommt dennoch hoch" (KG 116). Der Satz vor diesem letzten Beispiel stellt übrigens ebenfalls "die Metapher im engeren Sinne" dar: "Die Geschichte, genauer, die von uns angerührte Geschichte ist ein verstopftes Klo" (ebd.). Die Geschichte wird verdrängt aber nicht verarbeitet, sodass sie uns immer wieder ins Gedächtnis kommt und wir keinen Weg finden, mit ihr abzuschließen, sie abzulegen. Es gibt kein Mittel, diese Sachlage besser zu verdeutlichen als mit der vorliegenden Metapher.

Beim Einsatz von rhetorischen Figuren ist es oft so wie mit den Sprechakt-Funktionen: So wie die Sprechakte oft bifunktional sind (z.B. Brücken- und Regiefunktion in der Gegenwartsrede: "Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen, einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück" (KG 88)), oft sogar multifunktional, so stecken in einer Aussage oft zwei oder mehrere rhetorische Figuren. Insbesondere dann, wenn ein Satz mehrgliedrig ist wie der erste im Beispiel (1). Es gibt hier mit den ersten beiden Sätzen zwei Paralipsen (Praeterition): "Von wegen wir! Von wegen Kameradschaft!", und mit dem dritten Satz durch das Weglassen des Subjekts "Ich" im Hauptsatz eine Ellipse: "Hätte wissen müssen". Dieser Ellipse schließt sich der Nebensatz an: "daß jemand solo im Internet schwamm". Mit "im Internet schwamm" (allgemein gebräuchlich: im Internet surfen) ist die rhetorische Figur der Synästhesie vortreten, da die Benutzung des Internets mit einem falschen Verb verbunden ist.

Gerade dieses letzte Beispiel zeigt, wie sehr Paul Pokriefke seinen Diskurs als Wirklichkeitsmodell führt, denn sein Rede-Ornatus ist einer der Realrede, ob sie mündlich oder schriftlich geführt wird. Nur bei den fäkal- und vulgärsprachlichen Ausdrücken liegt ein Sonderfall vor. Solche Aus-

²²⁹ Nach Aristoteles ist eine Metapher "die Übertragung eines fremden Nomens, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine andere oder gemäß der Analogie." Nur die letzte Redefigur ist eine Metapher im engeren Sinne, die ersten drei werden in der Rhetorik als Synekdoche, Metonymie und Vergleich bestimmt. Da "gute Metaphern zu bilden" für Aristoteles bedeutet, "daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag", wird der Metaphernbildung durch Analogisierung bereits hier eine Erkenntnisfunktion zugewiesen, und Derrida nennt in seiner Untersuchung zur Rolle der Metapher im philosophischen Text unter Berufung auf Aristoteles die Analogie "die Metapher par excellence." Walter Pape, "Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": *Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 134. Zitate im Zitat: 1. Zitat: Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1961, S. 1457b; 2. Zitat: Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982, S. 77; 3. Zitat: Jacques Derrida, *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 233.

²³⁰ "Zum Wesen des Menschen gehört also die Aneignung von Welt durch die Metapher; sie ist mehr als ein bloß sprachliches Hilfsmittel, sondern ein grundsätzliches Verfahren der Erkenntnis, das sprachlich in der Metaphernbildung seinen Ausdruck findet." Walter Pape, "Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": *Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 136.

drücke kommen zwar auch in der realen Rede vor, jedoch eher in mündlicher Rede oder auch in Briefen des privaten Bereichs, in denen man sich über eine verhasste oder verachtete Person auslässt. Wenn Paul Pokriefke solche Vulgarismen in seinem Diskurs verwendet, zeigt er sich in seiner Beschaffenheit als Erzähler innerhalb eines epischen Werkes, der sie als solcher anwenden darf. Im Diskurs eines Fach- oder Sachbuchautors wären sie fehl am Platze, der Autor hätte sich bei ihrer Anwendung im Medium vergriffen. Möglich wäre jedoch im entsprechenden Kontext die Verwendung in Autofiktionen.

Anders ist es bei den von Paul Pokriefke eingesetzten Paralipsen und Ellipsen. Besonders die Figur der Ellipse, die auch in den drei letzten Sätzen des Beispiels (1) eingesetzt ist, ist so gebräuchlich, dass sie wie selbstverständlich auch in meine Arbeit einfließt, s.o. voriger Absatz: "Insbesondere dann, wenn ein Satz mehrgliedrig ist...". Im Beispiel (1) enthalten ist außerdem mit dem Ausdruck "Heini" die rhetorische Figur des Dysphemismus (Pejoration) und mit "und war gar nicht mal dumm" die Figur der Litotes. Mit dem Dysphemismus verhält es sich dann ähnlich wie oben für den Vulgarismus beschrieben, wenn die Abwertung beleidigend ist. Der Ausdruck "Heini" ist es im vorliegenden Zusammenhang. Er drückte genau das Gegenteil aus, nämlich einen Kosenamen, wenn er in Abkürzung des Namens Heinrich für einen Freund benutzt würde. Somit hat dieser Ausdruck, von Paul Pokriefke an dieser Stelle gesetzt, auch einen ironischen Touch; der ist übrigens auch beim "Mistbeet" als Metapher vorhanden.

Im Beispiel (2) bleibt Heinz Schöns "Sammlerfleiß im Schatten", gibt es im Internet mit der Vermarktung der "größte(n) Schiffskatastrophe aller Zeiten" einen "Schmachtfetzen kolossaler Spielart", schwimmt die "*Gustloff* im Cyberspace", "ist die Jagd auf Juden eröffnet" und geben die genannten Homepages "ihrem Haß Auslauf". Zu verzeichnen sind damit eine Klimax: "größte 'Schiffskatastrophe aller Zeiten'"; eine Hyperbel: "Schmachtfetzen kolossaler Spielart"; eine Metapher, die mit *Gustloff* als Schiff eine Metonymie und mit "virtuelle Wellen" eine Synästhesie beinhaltet: "denn seitdem die *Gustloff* im Cyberspace schwimmt und virtuelle Wellen macht"; eine Pejoration (als Begriff): "Jagd auf Juden"; eine Personifikation: "Homepages, die im World Wide Web [...] ihrem Haß Auslauf geben".

Die Ahnung des Erzählers, sein Sohn Konrad könnte der Webmaster sein, folgendes Beispiel (1), die Entdeckung, das er es tatsächlich ist (2), und das Erzählen über den Sohn in der als für ihn unpassenden rechten Szene (3) sind ebenso bildhaft vermittelt:

(1)

Was blieb, war die tickende, wenn auch immer wieder verschüttete Gewißheit: Es könnte, nein, es ist mein Sohn, der hier seit Monaten... das ist Konrad, der sich... Dahinter steckt Konny...

Lange kleidete ich meine Ahnung mit Fragesätzen: Das wird doch nicht etwa dein eigen Fleisch und Blut sein? (KG 73).

(2)

Mir wurde heiß: Das ist er! Mein Sohn, der hier auf seiner mit lustigen Strichmännchen illustrierten Website aller Welt Märchen erzählt" (KG 73).

(3)

Ich versuche mir meinen Sohn vorzustellen, wie er sich, dünn und hochaufgeschossen, mit Brille und lockenköpfig in seinem Norwegerpullover zwischen den Kahlköpfen bewegt. Er, der Safttrinker, umgeben von

Fleischbergen, die mit Bierflaschen bewaffnet sind. Er, mit seiner hellen, stets verrutschenden Jungenstimme, übertönt von Großsprechern. Er, der Einzelgänger, aufgehoben im schweißgesättigten Mief.

Nein, er hat sich nicht angepaßt, blieb ein Fremdkörper inmitten der, üblicherweise, alles Fremde abstoßenden Szene. Haß auf Türken, die Freizeitbeschäftigung Negerklatschen und die pauschale Beschimpfung von Kanaken waren ihm nicht abzufordern. So enthielt sein Vortrag keinen Aufruf zur Gewalt. (KG 82).

Wieder gibt es mit der "tickende(n) und verschüttete(n) Gewißheit" (1) die rhetorische Figur der Synästhesie, gleichzeitig in (1) eine Correctio: "es könnte, nein, es ist mein Sohn"; eine Variatio (für "mein Sohn"): "das ist Konrad, der sich... Dahinter steckt Konny", in der eine Aposiopese "der sich.." eingeschlossen ist. Im zweiten Satz von (1) ist wieder eine Synästhesie enthalten, der Erzähler "kleidete" seine "Ahnung mit Fragesätzen"; und eine Synekdoche, in der der Erzähler einen Begriff (seinen Sohn) durch einen anderen ersetzt, sein "eigen Fleisch und Blut".

In Beispiel (2) gibt der Erzähler nach einer Aussage zu seinem Zustand: "Mir wurde heiß", die hier als Inquitform eingesetzt ist, eine Exclamatio: "Das ist er!" Es schließt sich wieder eine Ellipse an, in der durch bildhafte Darstellung "mit lustigen Strichmännchen" Märchen erzählt werden. Damit liegt durch die Verschmelzung zweier Sinnesbereiche (Bilder erzählen) eine Synästhesie vor, in die durch den als Abwertung eingesetzten Begriff "Märchen" auch noch eine Pejoration eingebettet ist.

Im Beispiel (3) ist die Einkleidung der Rede durch rhetorische Figuren ebenso reichhaltig wie bei den anderen Textbeispielen, sodass ich den Blick nur auf die hauptsächlich verwendete Figur der Antithetik wenden möchte. Sohn Konrad wird als Gegensatz zu den Typen der rechten Szene dargestellt. Die antithetischen Sätze funktionieren zugunsten Konrads, der, im Gegensatz zu den mit häßlichen und unkultivierten Bildern geschilderten Szene wie ein sich verirrttes Unschuldslamm wirkt.

Abgesehen von den Fäkal-Ausdrücken, den Aposiopesen und der Antithetik in ihren Häufungen sind die verwendeten rhetorischen Figuren gängige Stilmittel. Sie haben sowohl in Realtexten (ihrem antiken Ursprungsbereich²³¹) als auch in jedem Erzählwerk ihren Platz und verbessern dort die literarische Qualität, wenn der Autor bzw. Erzähler sich nicht in verbrauchten Bildern ausdrückt, wie man sie oft in Reden von Politikern hört ("die Menschen abholen, wo sie stehen, "die Menschen mitnehmen", etwas mit Inhalten füllen"). Solche platten, abgegriffenen Bilder gibt es im Diskurs Paul Pokriefkes nicht. Auch beweist er Treffsicherheit bei allen verwendeten rhetorischen Figuren, es gibt kein einziges schiefes Bild, wie es schon mal in der Presse vorkommt.²³² Jedoch nehmen die Tropen ab und die Wortfiguren und -fügungen zu, wenn er seine seriösen Geschichtsquellen zitiert oder nach-erzählt (vgl. u. Kapitel IV.b.e).

²³¹ Von der aristotelischen Einteilung der drei Redegattungen (genera orationis) Gerichtsrede, Beratungsrede und Lobrede zeichnete sich besonders die Lobrede durch den sprachlichen Ornatus aus. Karl-Heinz Göttert verweist in seinem Werk *Einführung in die Rhetorik* auf die Untersuchungen Regina Podlewskis hin, wenn er ausführt: "Schließlich erscheint die Lobrede als "ästhetische Rhetorik", in deren Zusammenhang vor allem die Probleme der figürlichen Darstellung als unverzichtbare Dimension der Rede behandelt werden." S. 18. Zitat im Zitat aus: Regina Podlewski, *Rhetorik als pagmatistisches System*, S. 61-168.

²³² Für das von Andrea Petkovic verlorene Viertelfinale des French Open in Paris setzte der Kölner Stadtanzeiger die Schlagzeile: "Von einem Schnellzug überrollt". KstA Nr. 128 v. 02./03. Juni 2011, S. 21. Es ist keine treffsichere Metapher, weil sie die Gegenwehr, den Kampf, nicht mit einschließt.

IV.b.d Die in zweifacher Bedeutung eingesetzte Krebs-Metapher

Wenn der Erzähler die Familiengeschichte thematisiert, retardiert die *Gustloff*-Historie. Es ist ein Effekt, der bei jeder Handlung durch die Gegenwartsrede des Erzählers eintritt. Nur in diesem Fall verhält es sich so, dass die *Gustloff*-Historie nur scheinbar stockt, denn durch den Zusammenhang der beiden Handlungsstränge geht es auch mit der *Gustloff*-Historie weiter. Aber es geht langsamer, als wenn sie der einzige Erzählstrang wäre, für den alle Informationen aus einer Quelle stammten und geordnet bereitlägen. Informationen zur Historie steuert ja auch Mutter Tulla bei. Aber der Erzähler hat auch Wissen aus anderen Quellen, das er chronologisch in seine Erzählung einzuordnen hat. Im folgenden Beispiel erzählt Tulla, wie sie an Bord der *Gustloff* von ihren Eltern getrennt wurde, der Erzähler hält es aber für wichtig, die Situation des Vortrages zu schildern:

"Mama ond Papa mußten janz nach unten im Schiffsbauch rain, wo noch bißchen Platz war. Ech kam nach oben auf Schwangerenstation.."

Doch soweit war es noch nicht. Wieder einmal muß ich rückwärts krebsen, um voranzukommen: noch am Vortag – und dann eine lange Nacht über – hatten die Pokriefkes auf ihren vielen Koffern und Bündeln gegessen, inmitten einer Menge Flüchtlinge, von denen die meisten vom langen Treck erschöpft waren. Von der Kurischen Nehrung, dem Samland, aus Masuren stammten sie. (KG 107).

Diesen erzählerischen Rückschritt²³³ bezeichnet der Erzähler als "rückwärts krebsen". Es ist eine der Bedeutungen, in der die Krebs-Metapher in *Im Krebsgang* (einschließlich der Titel-Metapher) verwendet wird.²³⁴ Es ist ein Bild, das den Diskurs beim Zickzackgang zeigt (vor-zurück-vor), bei dem man, insgesamt gesehen, vorankommt, eben wie der seitlich gehende Krebs, der dabei manchmal zurücksetzt. Dabei verhält es sich so, dass man in der alten Richtung im Tempus abgebremst ist, in der neuen Richtung (seitlich) jedoch vorankommt.

Ein anderes Mal, wenn der Erzähler sein Erzählen mit der Krebs-Metapher thematisiert, vermittelt er sich als jemand, der von einem ruhigen Erzählen der Historie, das ihn nicht schmerzt, überwechselt zum Erzählen des eigenen, schmerzenden Dilemmas: "Ich lasse das Schiff jetzt liegen, wo es, von Luftangriffen abgesehen, einigermaßen sicher lag, und komme im Krebsgang auf mein privates Unglück zurück (KG 88). Sein privates Unglück hängt mit dem Unglück seines Sohnes zusammen, für das er sich selbst und für das ihn andere, z.B. der Alte, verantwortlich machen: "Alles, was ich von mir weg krebend tue, ziemlich nahe der Wahrheit beichte oder wie unter Zwang preisgebe, geschieht nach seiner Wertung 'nachträglich und aus schlechtem Gewissen'" (KG 176).

Neben dem, bezogen auf die Historie, gebremsten und trotzdem fortschreitenden Erzähltempus, das durch das seitliche Ausscheren zum Erzählen von Familienangelegenheiten entsteht, hat die Metapher eine zweite Bedeutung. Der Wechsel von der Historie zum persönlichen Bereich ist für den Erzähler schmerzhaft, weil er durch das Zusammenlaufen der einzelnen Handlungslinien dieses Erzählstranges sich selbst ebensowenig aussparen kann wie beim Erzählen der *Gustloff*-Historie, in die nicht

²³³ vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 113 (III. *Eingeschobene Rückwendungen*, 1. *Der Rückschritt*)

²³⁴ Zur in *Im Krebsgang* verwendeten Krebs-Metapher vgl. auch Anselm Weyer, *Günter Grass und die Musik*, S. 45-51 (Kapitel 5.1: *Palindrom als Ordnungsprinzip*); und Elena Wassermann, *Die Novelle als Gegenwartsliteratur*, insbesondere die Kapitel 8.1. und 8.3.3 (8.1: *Grass' zweite Novelle und die Kritik: die "unerhörte" Wichtigkeit der krebssenden Erzählweise*, S. 311-320; 8.3.3: *Die krebssende Erzählweise als Kategorie des "Dritten" zwischen zyklischen und linearen Erzählmustern*, S. 342-344).

zuletzt durch seine Geburt während des Schiffsuntergangs Familiengeschichte einfließt. Er ist in der erzählten Welt durch das Datum des 30. Januar als Handlungsfigur belastet. Allein der wunde Punkt seines Geburtsdatums, "dieser vermaledeite Dreißigste" (KG 116) hielt ihn lange Zeit davon ab, mit der von Mutter Tulla und dem Alten eingeforderten schriftlichen Aufarbeitung der *Gustloff*-Historie zu beginnen. Als er endlich Vorbereitungen dazu trifft, d.h. im Internet zu recherchieren beginnt, gerät er in die Fänge der von Sohn Konrad erstellten Website www.blutzeuge.de, verfolgt erst die virtuellen Machenschaften, später die Spuren des realen Verbrechens und den trügerischen Werdegang Konrads in der Jugendhaftanstalt: und das alles, ohne in der Lage zu sein, nur an einem einzigen Punkt gegenzusteuern.

Als Paul Pokriefke seinen Schreibprozess beginnt, ist zu der Belastung durch das "vermaledeite Datum" die Belastung durch das Schicksal des Sohnes hinzugekommen. Seine Verantwortung für Konrad, die er nicht zum Nutzen des Sohnes einzusetzen verstand, sein eigener, verkorkster Werdegang sind Begleiter seines Erzählprozesses, den er gleich zu Anfang als mühsames Unterfangen thematisiert: "Wenn ich jetzt beginnen muß, mich selbst abzuwickeln, wird alles, was mir schiefgegangen ist, dem Untergang eines Schiffes eingeschrieben sein" (KG 7). Damit ist die erzählerische Verquickung von Historie und eigener Geschichte als Teil der Familiengeschichte hergestellt und der erzählerische Leidensweg Paul Pokriefkes als zwangsweise Beichte begonnen, mit der er nichts mehr ändern kann: "Und jetzt, da das 'Zu spät!' meinen Bemühungen draufgepropft ist" (KG 176).

Zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit lag keine Zeitspanne, die Paul Pokriefke Abstand gewinnen und seine Wunden heilen ließ. Sie begleiten ihn, wenn er von sich "weg krebend" (G 176) erzählt, im Kontext des Zitats von Konrads Prozess, von der Mutter und ihrem Fuchspelz. Die Darstellung dieses schmerzenden Erzählens, von sich selbst abzulenken und andere zu erzählen, mit denen man doch unauflöslich verbunden ist, ist in der Deutlichkeit nur durch die bildhafte Darstellung des Wegkrebens zu leisten. Es ist die zweite Bedeutung neben der oben beschriebenen ersten des Rückwärtskrebens als *Tempus drosselnder Seitenweg*, den man von einer zuvor erzählten Handlungslinie einschlägt. Unterscheidungsmerkmal zur ersten Bedeutung ist es, dass das Wegkrebens die Emotionalität des Erzählers betrifft, während in der erstgenannten Bedeutung des erzählerischen Zurücksetzens oder Ausschrens die Gegenwartsrede des Erzählers in ihrer Regiefunktion betroffen ist.

Eine bildhafte Darstellung wie die Krebs-Metapher in *Im Krebsgang* ist auch in der Sachliteratur in einer zweifachen Deutung zu finden, besonders dann, wenn es sich um Autofiktionen handelt wie Grass' *Beim Häuten der Zwiebel*. Auch hier gibt es bei der Zwiebel-Metapher die förmliche Bedeutung in der Erzählweise des Abtragens Schicht und Schicht. Zum anderen werden dabei die schmerzenden Inhalte freigelegt und die Haltung des Erzählers sichtbar gemacht – wie bei der thematisierten Zwiebelkeller-Szene aus der *Blechtrommel*.²³⁵ Damit gibt es eine Parallele zwischen den beiden Grass-Werken unterschiedlicher Gattung (*Im Krebsgang* und *Beim Häuten der Zwiebel*), die sich in der zweideutigen Titel-Metapher fortsetzt.

Die Krebs-Metapher oder eine andere passende Metapher ist als Darstellung in der regieführenden Gegenwartsrede in jedem literarischen Werk, ob Fiktion oder Realwerk, denkbar. In der Funktion des Erzählprozesses als mühsames Unterfangen wäre eine metaphorische Darstellung: "Alles, was ich von mir weg krebend tue" (KG 176), zumindest außergewöhnlich. Der Autor hätte glaubhaft zu ver-

²³⁵ vgl. Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, S. 373f.

mitteln, wieso er sich zwingen muss und leidet, wenn er etwas erzählt, was ihm ein Anliegen ist. Er hätte es am Anfang seines Werkes darzulegen und könnte es nicht verrätselt lassen wie Paul Pokriefke. Der beginnt seinen Diskurs mit einer Paralipse, nachfolgenden Aposiopesen, Anspielungen auf den Zusammenhang zwischen dem Schiffsuntergang und der eigenen "schiefgegangenen" (KG 7) Existenz und enträtselt zwar sein Dilemma im Laufe des Diskurses, aber erklärt den tieferen Grund seines Haderns mit sich selbst und seinem Schicksal unbefriedigend für den aufmerksamen Rezipienten. Zum Beispiel ist die empfundene Qual über sein Geburtsdatum, den 30. Januar, nicht einleuchtend genug. Warum hat er wegen des gleichen Geburtsdatums den eigenen Geburtstag nicht gefeiert? Der mitgeteilte Grund, dass dem Datum die "dreimal verfluchte Bedeutung des Dreißigsten draufgesattelt" (KG 116, dreifache Alliteration) werden könnte, wirkt so brüchig wie der Grund, warum er überhaupt nicht geboren sein wollte: "Dafür Mutter, und weil Du mich geboren hast, als das Schiff sank, hasse ich Dich" (KG 70). Jemand, der seine Autobiographie oder Memoiren schreibt, stünde in der Pflicht, für solche existenzielle Verweigerung ein Schlüsselerlebnis mitzuteilen, von dem aus sich alles Weitere in diesem Zusammenhang ausreichend erklärt. Nur ein fiktiver Erzähler wie Paul Pokriefke kann sich die Auslassung des bewusst erlebten Schlüsselerlebnisses leisten und seine ganze persönliche Misere auf ein Geburtstrauma zurückführen, an das er keine Erinnerung haben kann, und das – was den Hinweis auf die Beschaffenheit des Erzählers als eines fiktionalen untermauert – auf einer Vision des Erzählers beruht, wie er es selbst eingesteht:

Da ich meine Geburtsversion, die, zugegeben, eher eine Vision ist, nicht belegen kann, halte ich mich an die von Heinz Schön überlieferten Fakten, nach denen Doktor Richter nach Mitternacht von dem Torpedoboot übernommen wurde. (KG 147).

Ebenso kann es sich der Erzähler Paul Pokriefke in seiner fiktionalen Beschaffenheit leisten, aufgrund seiner Abgründe ("Weiß, wie schweißtreibend es ist, sie abgedeckelt zu halten" (KG 75)) die Machenschaften des Sohnes durch seine Erzählweise zu relativieren. Und er darf auch einen emotional geprägten Diskurs führen, in dem er "von sich weg krebend" Wahrheiten beichtet, und vermittelt, dass er es zwangsweise tut. Denn wenn er von Konrad berichtet, dem Hauptakteur der Familiengeschichte, so verweist er damit auf seine Unfähigkeit als Vater und spricht aus einem schlechten Gewissen heraus, wie es ihm der Alte vorhält: "Alles, was ich von mir weg krebend tue, ziemlich nahe der Wahrheit beichte oder wie unter Zwang preisgebe, geschieht nach seiner Wertung 'nachträglich und aus schlechtem Gewissen'" (KG 176).

So ist feststellbar, dass Paul Pokriefke als fiktionale Erzählerfigur in einer Novelle gattungskonform erzählt. Hat man ihn und seine Erzählung als Wirklichkeitsmodell (Wirklichkeitskonformität) vor Augen, so würde die Metapher des von sich weg krebenden Schreibens in der Bedeutung des mühsamen Unterfangens einen diskursiven Sonderweg darstellen, wie er auch mit der Erzählkonzeption der beiden miteinander verwobenen und gleichbedeutenden Erzählstränge (Familiengeschichte und Real-Historie) vorhanden ist.

IV.b.e Die Handhabung der Quellen und das Erzählen ihrer Inhalte

Paul Pokriefke hat für seine Erzählung der *Gustloff-Historie* öffentliches Quellenmaterial wie Bücher und Filme vorliegen, ebenso privates Material wie Fotos, die Heinz Schön²³⁶ gesammelt hat. Wenn Paul Pokriefke solche nachprüfbaren Quellen thematisiert und deren Inhalte vermittelt, wählt er einen nüchternen berichtenden Stil, den er oft über Seiten hinweg beibehält. Im folgenden Beispiel des Nacherzählens von Fotos fügt er Informationen hinzu, die er nicht dem Bild entnommen haben kann, und zeigt sich zwischendurch in seiner Erzählzeit beim Betrachten der Fotos und in seinen Gedanken dazu, die mit der Überlegung: "Achtzehnjährig mögen sie sein", und mit einem hypothetischen Vergleichssatz als letztem Satz des Textausschnitts auch Aussagen mit eingeschränkter Gültigkeit enthalten:

Fotos liegen vor, die der überlebende Zahlmeisterassistent des Schiffes während Jahrzehnten gesammelt hat: viele paßbildkleine und eine Großaufnahme, die alle Matrosen eines in der Regel viermonatigen Lehrgangs bei der 2. Unterseeboot-Lehrdivision in Reih und Glied versammelt auf dem Sonnendeck zeigt, angetreten, um nach dem Kommando "Rührt euch!" zur Begrüßung vor Korvettenkapitän Zahn in gelockelter Haltung zu stehen.[...] Doch auf den paßbildkleinen Fotos sehen mich Mal um Mal uniformierte Männer an, deren jugendhafte Gesichtszüge zwar unterschiedlich sind, doch insgesamt unfertig erscheinen. Achtzehnjährig mögen sie sein. Einige Jungs, die während der letzten Kriegsmonate in Uniform fotografiert wurden, sind noch jünger. Mein Sohn, mittlerweile siebzehn, könnte einer von ihnen sein, wemgleich Konny als Brillenträger kaum u-boottauglich gewesen wäre.

Alle tragen ihre, wie man zugeben kann, kleidsamen Matrosenmützen mit der umlaufenden Bandaufschrift "Kriegsmarine" schräg, zumeist mit leichter Rechtsneigung. Ich sehe gerundete, schmale, kantige wie pausbäckige Gesichter von Todesanwärtern. Die Uniform ist ihr ganzer Stolz. Ernst blicken sie mich an, als bestimme Vorahnung ihren zuletzt fotografierten Ausdruck. (KG 125).

In dem Textauszug ist die Gruppe der Wortfiguren und -fügungen (Hinzufügungen, Auslassungen und Umstellungen) stärker vertreten als beim emotionalen Erzählen, im Umkehrfall sind die Tropen rarer angewandt. Der berichtende Stil weist viele der unauffälligen, fest zur Normalsprache gehörenden rhetorischen Stilmittel auf wie die Akkumulatio (Tautologie) "in Reih und Glied"; eine zweifache Alliteration mit einem eingeschobenen Relativsatz: "Einige Jungs, die während der letzten Kriegsmonate in Uniform fotografiert wurden, sind noch jünger"; gleich am Anfang des ersten Absatzes mit "Fotos liegen vor" anstatt "Es liegen Fotos vor" (Umwandlung des Objekts zum Subjekt) und mit dem letzten Satz des zweiten Absatzes "Ernst blicken sie mich an" zwei Inversionen; ein Imperativ "Rührt euch!"; mit der Wiederholung "paßbildklein" eine Iteration; mit den Einschüben im letzten Satz des ersten Absatzes "mittlerweile siebzehn" und im ersten Satz des zweiten Absatzes "wie man zugeben kann" zwei Parenthesen; mit der Aufzählung der verschiedenartigen Gesichter auf dem Foto im ersten Satz des zweiten Absatzes eine asyndetische Reihung.

Nach den Matrosenfotos betrachtet der Erzähler Fotos von Marinehelferinnen und wendet die gleichen rhetorischen Stilmittel an wie im eingerückten Textauszug. Auch hier gibt es wieder eine Parenthese: "Die sorgfältigen Frisuren der jungen Mädchen – viele werden mittels Dauer- oder Wasserwelle gefestigt worden sein – ringeln sich, fallen zeitgemäß onduziert" (KG 126), die hier einen hypothetischen Charakter hat. Und wieder werden dem Bildmaterial Gedanken hinzugefügt, die einer Person

²³⁶ Heinz Schön, *SOS Wilhelm Gustloff*, Stuttgart 1998.

aus dem Privatbereich des Erzählers gelten, diesmal der Exehefrau Gabi: "So sah ich Gabi, als sie in Westberlin ziemlich eifrig Pädagogik studierte und mich auf Anhieb schwach gemacht hat" (KG 125). Auffällig ist, dass der Erzähler eine Metapher verwendet, wenn er sich selbst reflektiert. Er lernte Gabi kennen, die ihn "auf Anhieb schwach gemacht hat." Nur mit dieser Metapher kann er ausdrücken, wie es innerlich um ihn stand.²³⁷

Auch diese Betrachtung des Fotos der Marinehelferinnen endet mit einem Hineinversetzen in die abgebildeten Personen, nur diesmal als Interpretation des Erzählers, der ihr Lächeln deutet: "Jede, die mich anschaut, lächelt ahnungslos" (KG 126), die einen gleichwertigen Gültigkeitsgrad hat wie die Annahme, dass die Frisuren der jungen Mädchen "mittels Dauer- oder Wasserwelle gefestigt" worden seien. Das ahnungslose Lächeln stellt die rhetorische Figur der Synästhesie dar. Auch mit ihrer Anwendung als Interpretation, und damit als nicht vollgültige Aussage des Erzählers, erzählt er konform seines Wirklichkeitsmodells, als das er entworfen ist. Beide Arten des Erzählens als Aussage mit eingeschränkter Gültigkeit, Interpretation und Vermutung, sind gängige Stilmittel des Quellenerzählers, durch die er seine Quellen, die selten vollständig sind, als Angebot für den Rezipienten ergänzt.

Nichtwissen oder angezweifelte Quellen zu thematisieren, das hypothetische Auffüllen des Nichtwissens oder das Belassen der Lücke sind Erzählmittel, die in beiden Quellenerzählungen, *Im Krebsgang* und *Unkenrufe*, gleichermaßen oft vorkommen und unterschiedlich formuliert sind, wie sich in den Beispielen des folgenden Vergleichs zeigt. Dabei sind die Beispiele aus *Im Krebsgang* jeweils links, die aus *Unkenrufe* rechts angeordnet:

Quellenergänzung durch hypothetische Reden:

Kann nur ahnen, was Konny zum Schummeln bewogen haben mag: Der Wunsch nach einem ungetrübten Feindbild. (KG 104).

Es könnte sein, daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst unsachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat, denn im ersten Märzbrief schreibt sie: "Wir müssen Tempo machen" (UR 85).

Quellenergänzung durch Fragestellungen:

Warum unterschlug er die gleichfalls eingeschifften tausend U-Bootmatrosen und dreihundertsiebzig Marinehelferinnen, desgleichen die Bedienungsmannschaften der eilig aufmontierten Flakgeschütze? (KG 103).

Also kann ich nur rätseln oder aufs Geratewohl tippen. Fuhr er eine dieser westlich der Elbe exotisch wirkenden Skoda-Limousinen? (UR 53f).

Quellenlücken, die nicht aufgefüllt werden und von denen der Erzähler durch sein Quellenstudium weiß, was ausgelassen ist (insgesamt Erzählen von Negationen):

Davon hat der Film, den ich mit Tante Jenny gesehen habe, nichts gezeigt, keine Eisklumpen auf den Davits der Rettungsboote, keine vereiste Reling, nicht einmal Eisschollen im Hafenbecken. (KG 115)

Im Tagebuch wird keine Summe genannt. Keine Kontoauszüge belegen die riskante Eigenmächtigkeit. (UR 137).

²³⁷ "Unsere inneren Zustände können wir nicht philosophischer und klarer nachzeichnen als durch Metaphern, d.h. durch die Farben verwandter Zustände." Jean Paul: Werke (Abt. I), Band 1, S. 590. Hier zitiert nach Walter Pape, "Ein Wort, das sich in seine Seele hakte": *Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf*, S. 138.

Quellenlücken, die der Erzähler nicht hypothetisch füllt, aber zu deren Kontexten er etwas sagen kann (Negationen nur bei der direkten (UR) bzw. indirekten Thematisierung der lückenhaften Quelle):

Was im Schiffsinne geschah, blieb unbesehen, kam nicht zu Wort. / Ich weiß nur, wie Mutter gerettet wurde. (KG 138).

Sein Tagebuch verweigert Auskunft. Immer heißt es nur: "Wir nahmen den Wagen.." oder: "Als wir den Wagen auf dem bewachten Parkplatz abgestellt hatten.." (UR 53).

Quellen, für dessen Inhalte der Erzähler sich nicht verbürgt:

Es soll der Erste Offizier des sowjetischen U-Bootes S 13 gewesen sein, der ferne Positionslichter sichtete (KG 127).

Das also soll er gewesen sein: gespalten, zur linearen Handlung unfähig, ein sich einerseits, andererseits verzettelnder Reschke, dem jedes Thema Zappelerei abnötigte (UR 88).

In meiner ersten Gruppe der Quellenergänzungen durch hypothetische Reden ergibt sich der Unterschied, dass im Beispiel aus *Unkenrufe* die Treffsicherheit der hypothetischen Rede durch den kausalen Konjunktoren "denn" im Schlusssatz vermittelt wird, während sie sich im Beispiel aus *Im Krebsgang* aus dem erweiterten Kontext ergibt. Beide Methoden sind in den zwei Werken vertreten wie auch die Quellenergänzung durch Fragestellungen (2. Gruppe), bei denen, wie im Beispiel aus *Unkenrufe* die Frage eingeleitet wird, oder wie im Beispiel aus *Im Krebsgang* sich die Fragen ohne Einleitung zwischen die Quellenerzählung schieben.

Neben der Thematisierung lückenhafter Materials, bei deren Handhabung die Erzähler beider Werke die gleiche Palette der oben aufgezeigten Vermittlungsmethoden anwenden, thematisieren sie Quellen, aus denen ihre Erzählung sich speist. Die Art der Quellenhandhabung ist wieder hier wie dort vergleichbar. Es gibt die unspezifizierte (1) und die spezifiziertere bzw. spezifizierte Quelle (2), nach deren Handhabung der Quelleninhalt als direkte oder indirekte Rede oder als freiere Nacherzählung vermittelt wird:

(1)

Es heißt, Alexander Marinesko sei nach seiner Rückkehr in den Hafen Turku enttäuscht gewesen. (KG 155).

Reschke hält fest, daß er das Gelände zwischen Brentau und Mattern anfangs als geeignet für einen Waldfriedhof gesehen habe. (UR 54).

(2)

Doch im Internet behauptete der Parteigenosse Diewerge im Gegensatz zum gleichfalls zitierten Schriftsteller Ludwig, den Diewerge stets "Emil Ludwig-Cohn" nannte: Der Jude Frankfurter sei nicht nur ein schwächlicher, sondern ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender, so fauler wie verbummelter Student gewesen, zudem ein stutzerhaft gekleideter Nichtsnutz und Kettenraucher. (KG 16);

Das lese ich in Alexander Reschkes Notizen: "In einigem Abstand zu der Reihe wartender Taxis stand Mister Chatterjee neben der Fahrraddrikscha." (UR 49).

Insgesamt gesehen weist der Erzählerdiskurs in *Im Krebsgang* weniger Quellenverweise als in *Unkenrufe* auf. Das hängt mit der anderen Konzeption von *Im Krebsgang* zusammen, die zwei gleichberechtigte Erzählstränge (Historie bzw. Quellenerzählung; Familiengeschichte bzw. Erinnerungsgeschichte)

schichte) aufweist, die inhaltlich miteinander verwoben sind. Durch das ständige Wechseln der Erzählstränge, das oft an ihren Schnittstellen erfolgt (z. B. Abschnitte aus dem Leben Tullas) ist der Erzähler verleitet, von der Historie auf Tulla, von Tulla auf sich selbst und von Tulla wieder auf die *Gustloff*, auch in ihrer Phase als KdF-Schiff, zurückzukommen (vgl. KG 39f). Bei diesem Kreuz- und Quer-Erzählen verzichtet Paul Pokriefke zwar nicht immer auf einen Quellenverweis, aber wenn er erfolgt, ist er in die Erzählung unauffällig eingebaut, etwa in der Art: "Nun muß ich einräumen, daß Mutter schon immer vieles zu laut und zur falschen Zeit gesagt hat" (KG 39). Dies ist sowohl ein Quellenverweis als auch ein Kommentar über Mutter Tulla. Die Rede ist ein Beispiel für das Zusammenschmelzen von primärer und sekundärer Erzählweise und der Stellen, an denen die Erzählstränge zusammenlaufen. Beide Techniken erzeugen fließende Übergänge, die oft den ausgelassenen Quellenverweis zur Folge haben. Es ist, neben den längeren Textpassagen der berichtenden Quellenerzählung (vgl. zum Beispiel KG 140-142) die zweite Art, die Quellennennung zu vernachlässigen. Es gibt aber auch die berichtende Quellenerzählung, die einen nachträglichen Quellenverweis erhält. Im folgenden Beispiel ist das Quellenmaterial pauschal genannt und es bleibt offen, ob "die Fakten" noch die Informationen für die fortlaufende Quellenerzählung liefern oder nicht. Auch diese Unklarheit gehört in den Rahmen der Vernachlässigung des Quellenverweises:

Bis hierher ergeben die Fakten das Bild eines bürgerlich gefestigten Ehepaares, das aber, wie sich zeigen wird, eine dem schweizerischen Erwerbssinn angepasste Lebensart nur vortäuschte; denn anfangs unerschwellig, später offen heraus – und lange geduldet vom Arbeitgeber – nutzte der Observatoriumssekretär erfolgreich sein angeborenes Organisationstalent: er trat in die Partei ein und hat bis Anfang sechsendreißig unter den in der Schweiz lebenden Reichsdeutschen und Österreichern etwa fünftausend Mitglieder angeworben, landesweit in Ortsgruppen versammelt und auf jemanden vereidigt, den sich die Vorsehung als Führer ausgedacht hatte. (KG 10).

V. Die erzählte Welt als Plot

V.a Die Konzeption der beiden Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte

In den Vorkapiteln wurde das Erzählen der Historie und das Erzählen der Familiengeschichte als Quellen- bzw. Erinnerungserzählung bezeichnet und im Kapitel II.d dargestellt, dass es keine Deckungsgleichheit zwischen den beiden Einteilungsgruppen gibt. Da es in diesem Kapitel um den Plot geht, der den Erzähler in seiner handlungsverknüpfenden Funktion miterfasst, spreche ich in diesem Kapitel von Handlungssträngen. Von ihnen ist der eine, die *Gustloff*-Historie, in zwei Handlungslinien aufgeteilt, und zwar in Schiff *Wilhelm Gustloff* und russisches U-Boot *S 13*. Diese Handlungslinien als subordinierte Ursache-Folge-Ketten haben jeweils eine Vorgeschichte. Es ist die Geschichte des Attentats auf Wilhelm Gustloff im Jahre 1936 in dem einen, die des U-Boot-Kommandanten Alexander Marinesko in dem anderen Fall. Da die Vorgeschichten sich in der Beziehung zu ihren Handlungs-

Linien unterscheiden, sind sie auch unterschiedlich behandelt, und zwar in der Linie Schiff *Wilhelm Gustloff* als eigene Ereigniskette, in der Linie russisches U-Boot *S 13* als inhaltliches Vorgesehen.

Die Familiengeschichte der Pokriefkes ist anders konzipiert. Sie ist nicht nur in die drei Handlungslinien Konrad, Paul und Tulla Pokriefke aufgeteilt, sondern diese Handlungslinien sind in kleine bis größere Zeitsegmente zerpfückt, die in chronistischer (zum Großteil Tulla) bzw. anachronistischer (Paul, Konrad) Reihenfolge abwechselnd mit der *Gustloff-Historie* erzählt sind und nach Auserzählen der Historie die Geschehenschronologie bilden.

Die Handlungslinien der Familiengeschichte werden – da in den vorherigen Hauptkapiteln ausreichend verdeutlicht, Paul Pokriefkes Biographie sogar tabellarisch erfasst ist (vgl. o. S. 150f) – nicht noch einmal detailliert aufgezeigt, sondern als geraffte Ursache-Folge-Kette der Familiengeschichte dargestellt.

V.b Der Plot der Familiengeschichte

V.b.a Ursache-Folge-Kette, Generationen und Schauplätze

Weil der Tischlermeister Liebenau den Zuchtrüden Harras besitzt, der eine Hündin deckte, aus dessen Wurf Prinz, der Lieblingshund des Führers, hervorging, wird er in der Zeit um 1938/39 von der Kreisleitung der Partei für eine Norwegen-Reise des KdF-Schiffes *Wilhelm Gustloff* "ausgeguckt" (KG 65). Weil der Tischlermeister aufgrund der Hochkonjunktur in seinem Geschäft unabkömmlich ist, schlägt er der Gauleitung seinen Hilfsarbeiter und eifrigen Parteigenossen August Pokriefke und dessen Frau vor, die die Reise auch antreten dürfen und nach Tullas Schilderungen ganz begeistert sind: "Main Papa, der ja bei ons inne Tischlerei nur Hilfsarbeiter jewesen is ond aigentlich an nuscht mehr jeglaubt hat, der hädd auf Kaadeäff schweeren jekonnt, weil er mit maine Mama zum ersten Mal in sain Leben hat verraisen jedurft" (KG 39). Weil die Pokriefkes so schöne Erinnerungen an das klassenlose KdF-Schiff *Wilhelm Gustloff* haben, bestehen sie später auf der Flucht darauf, "ums Verrecken" (KG 109) auf die *Gustloff* zu wollen, obwohl zwei andere Dampfer ebenfalls am Kai Gotenhafen-Oxhöft angelegt hatten. Weil die Pokriefkes unbedingt auf die *Gustloff* wollen und Tochter Tulla offenkundig schwanger ist, dürfen sie auf das Schiff (vgl. KG 108). Weil Erna und August Pokriefke bei dem Untergang des Schiffes ertrinken, während Tulla gerettet wird, geht die Familiengeschichte der Pokriefkes nur mit Tulla weiter, da ihre beiden Brüder gefallen waren (vgl. KG 77). Weil Tulla auf dem Torpedoboot ihren Sohn Paul zur Welt bringt, kann die Familiengeschichte mit einer zweiten Generation fortgesetzt werden. Weil Tulla Passagier des Torpedoboote *Löwe* ist, geht sie in Kolberg von Bord (vgl. KG 153) und flüchtet mit ihrem Säugling durch feindliche Linien bis nach Schwerin (vgl. KG 155ff). Weil Tulla einen Fuchspelz besaß, in den sie ihren Säugling einwickeln konnte, erfror er nicht auf der Flucht in der Eiseskälte. "Dem Fuchs alleine – und nicht den Weibern mit überschüssiger Milch – verdanke ich mein Leben" (KG 178).

Damit sind die Schauplätze Danzig, Gotenhafen-Oxhöft und Kolberg verlassen und der neue Schauplatz Schwerin eingeführt, der eine besondere Bedeutung für Tulla hat. Ihr übertrug sich die el-

terliche Begeisterung für die *Wilhelm Gustloff*, eine Begeisterung, die für Tulla als emotionale Bindung zur *Gustloff* auch nach deren KdF-Zeit und dem Untergang bestehen blieb. Ihr Ausspruch: "War aijentlich ain scheenes Schiff" (KG 57) und ihr anschließender "Binnichzuhausblick" sind Ausdruck der Trauer über das untergegangene Schiff. Weil Schwerin der Geburtsort des Namensgebers ist und dort ein großer Ehrenhain für den Blutzegen aufgestellt wurde, hat Schwerin für Tulla große Anziehungskraft, sodass sie sich mit ihrem Säugling dort ansiedelt. "Ich bin sicher, daß Mutter nur deshalb mit mir in Schwerin geblieben ist" (KG 157). Weil Paul Pokriefke keine Bindung zu Schwerin entwickelt, das sozialistische System mit "dem ewigen Bauaufgesinge" (KG 57) hasst, "auch von Mutter hatte ich genug" (KG 57), geht er kurz vor dem Mauerbau nach Westberlin, macht Abitur und studiert an der TU Berlin. Es bedeutet die räumliche Trennung der beiden Generationen der Pokriefkes. Weil er später, in einem Alter von über dreißig Jahren, in Berlin die Studentin Gabi kennen und lieben lernt, heiratet er sie und zeugt einen Sohn, der die dritte Generation der Pokriefkes verkörpert. Weil Pauls Ehe mit Gabi nach sieben Jahren in die Brüche geht, „dann war zwischen mir und Gabi Schluss“ (KG 43), zieht Gabi mit ihrem Sohn Konrad in ihre Heimatstadt Mölln, während der Vater in Berlin-Kreuzberg bleibt. Gabi erhält das Sorgerecht für den Sohn und ihr Umzug nach Mölln bedeutet die Trennung der zwei zuletzt vereinten Generationen, sodass ab diesem Zeitpunkt alle drei Generationen der Pokriefkes (Tulla, Paul, Konrad) voneinander räumlich getrennt leben.

Das lauenburgische Städtchen Mölln, ein "an sich idyllisches Städtchen", in dem es "vor dreieinhalb Jahren einen bösen Brandanschlag auf zwei von Türken bewohnte Häuser gegeben" (KG 74) hatte, ist nach Danzig-Langfuhr, der Anlagestelle der *Gustloff*, Gotenhafen-Oxhöft, der *Wilhelm Gustloff* als KdF-Schiff und Truppentransporter, den Stationen der Flucht Tullas mit ihrem Säugling, dem von Tulla gewählten und beibehaltenen Wohnort Schwerin und Paul Pokriefkes Adressen in Berlin, zuletzt Berlin-Kreuzberg, ein neuer Schauplatz, auf dem sich die Familiengeschichte der Pokriefkes abspielt. Durch den neuen Schauplatz Mölln entsteht ein Beziehungsdreieck zwischen Mölln, Schwerin und Berlin. Das sich durch die drei Eckpunkte ergebende Beziehungsgeflecht wird hauptsächlich von Paul Pokriefke gespannt, der von Berlin sowohl zu seiner Mutter nach Schwerin als auch zu seinem Sohn nach Mölln reist. So besetzt jede der drei Generationen einen der Hauptschauplätze der erzählten Welt.

Die letzte Phase der Ursache-Folge-Kette beinhaltet im Wesentlichen die Entwicklung Konrads und die Reaktion des Vaters auf diese Entwicklung. Die Kette knüpft sich wie folgt fort:

Weil Konrad sich zum Einzelgänger entwickelt – Er fühlt sich vom Vater verlassen, der sich nicht um ihn kümmert. Es ist in indirekter Weise vermittelt: "Seit wann interessiert dich, was ich tue?" (KG 76) –, ist er anfällig für die neonazistische Szene in Mölln. Weil Paul Pokriefke kein Sorgerecht für seinen Sohn hat und räumlich getrennt von ihm lebt, verliert er gänzlich den Einfluss auf seinen Sohn. Weil Paul Pokriefke selbst, wie von Ehefrau Gabi erkannt "insgeheim rechtsgewickelt ist" (KG 75), hat er nicht die Durchsetzungskraft, den suspekten Lebensweg seines Sohnes zu korrigieren. Weil Paul Pokriefke Schwierigkeiten mit der eigenen Existenz hat, ist der Erfolg seiner Bemühungen zusätzlich beeinträchtigt. Weil Mutter Tulla in dem Enkel den neuen Chronisten ihrer *Gustloff*-Geschichte sieht: "Na, vleicht wird mal main Konradchen eines Tages drierber was schraiben.." (KG 94) und ihn entsprechend bearbeitet, informiert sich Konrad über die *Gustloff*-Historie und installiert, nachdem ihm Tulla einen Computer geschenkt hat, seine Homepage www.blutzeuge.de. Weil Konrad

sich ganz von der *Gustloff*-Geschichte vereinnahmen lässt, weitet er seine Recherche über den Namensgeber und sein Schicksal aus, stellt alles ins Internet und richtet einen Chatroom ein, in dem er einen Chat in der Rolle Wilhelm Gustloffs eröffnet. Weil er die Rolle Wilhelm Gustloffs überzieht, findet sich im Chatroom ein Fanatiker der Gegenseite ein, der in der Rolle David Frankfurters, des Gustloff-Attentäters, ebenfalls seine Rolle überzieht. Weil zwei Fanatiker dieser Konstellation miteinander chatten, kommt es zur Zuspitzung ihres Chats und infolge dessen zur spiegelverkehrten Wiederholung des Attentats auf Gustloff, sodass in diesem Fall David Frankfurter von Wilhelm Gustloff erschossen wird. Weil Konrad Pokriefke, alias Wilhelm Gustloff, seine Gustloff-Rolle ernst nimmt und auch vom Gericht in dieser Rolle ernst genommen werden will und keine Entlastungsgründe akzeptiert, wird er zu sieben Jahre Jugendhaft verurteilt. Weil Paul Pokriefke wegen der früheren Vernachlässigung des Sohnes Schuldgefühle hat, versucht er dem inhaftierten Sohn nahezukommen. Weil Konrad Pokriefke von der Internet-Szene abgeschnitten ist, nähert er sich scheinbar dem Vater an. Weil er aber wieder Zugang zum Internet findet, sogar Computerkurse gibt, ist es nur eine Frage der Zeit, dass er auf die am Diskursende von Paul Pokriefke entdeckte Homepage "www.kameradschaft.-konrad-pokriefke.de stösst und auf eine, während der Haftzeit virtuelle, später reale Lebensbahn gerät, die der abgelaufenen vergleichbar ist. Weil sich dem Vater diese schreckliche Version auftut, beendet er seinen Diskurs unausgesöhnt mit der erzählten Welt und dem düsteren Ausblick: "Das hört nicht auf. Nie hört das auf" (KG 216).

V.b.b Die Funktion der Nebenfiguren

Ungefähr zwanzig Jahre vor der Erzählzeit lernt Paul Pokriefke die Studentin Gabi kennen und zeugt mir ihr den Sohn Konrad. Ohne Gabi gäbe es keinen Konrad Pokriefke, trotzdem ist Gabi eine Nebenfigur der erzählten Welt. Aber sie ist eine Nebenfigur, die Konrad erzogen hat und, so wie auch das schulische und weitere soziale Umfeld Konrads (Jenny Brunies, seine Lehrer, die rechte Szene in Mölln) mitverantwortlich ist für seine mentale und charakterliche Entwicklung. Wenn Gabi Pokriefke nur als Nebenfigur einzustufen ist, dann deshalb, weil die Ursache-Folge-Kette der Familiengeschichte nicht in ihrer Substanz, sondern nur in ihrem Beiwerk betroffen wäre, wenn sie nicht thematisiert wäre. In diesem Fall existierte sie nicht in der erzählten Welt, weder als Mutter Konrads noch in einer anderen Rolle.

Als Nebenfiguren sind weiterhin Jenny Brunies, die Eltern Wolfgang Stremplins, Konrads Freundin Rosi, Harry Liebenau und der Alte als Dozent einzustufen. Jede Nebenfigur erweitert durch seine Existenz und in seiner Beziehung zu handlungstragenden Figuren den Wertehorizont der Familiengeschichte. Mit den Stremplins bereichern lebenswürdige, in ihrem Verständnis für den Mörder ihres Sohnes übertreibende Figuren die erzählte Welt. Mit Rosi tritt eine energische und etwas naiv wirkende Person auf, die ebenfalls übertreibt, und zwar in ihrem blinden Vertrauen und ihrer Treue zu Konrad. Jenny Brunies erweitert den Raum der erzählten Welt mit ihrer Puppenstubenidylle und irritiert durch Wesenszüge, die nicht recht zueinander passen (eisiges Lächeln und Fürsorglichkeit), Harry Liebenau bleibt rätselhaft, weil er ohne Vaterschaftsnachweis Alimente für Paul Pokriefke zahlt, und der Alte vermittelt sich als jemand, der seine Studenten hemmt bzw. entmutigt, was ihre persönliche Entwicklung und berufliche Existenz angeht: „Bei mir soll es nicht

gelangt haben, versicherte einer der Dozenten“ (KG 30). Bezüglich Jenny Brunies ist noch zu erwähnen, dass sie mit ihrer Erzählung von Tulla, die Jennys Adoptivvater verraten hat ("War bei ihr reiner Mutwille. Ging aber schlimm aus. Nach der Anzeige wurde Papa Brunies abgeholt... Kam nach Stutthof..." (KG 211), ein freies Motiv einführt. Es ist nicht (wie in *Hundejahre*, z.B. S. 364ff) einknüpffbar in die Ursache-Folge-Kette der erzählten Welt, sondern zusätzliches Beiwerk, das in diesem Fall als Ausbau der Konturen Tullas (Lebensbilderweiterung) fungiert.

Mit dem oben schon angesprochenen Alten verhält es sich nur unwesentlich anders, wenn er in seiner Rolle als Begleiter des Schreibprozesses thematisiert ist. Da der Erzähler als Hersteller des Kausalzusammenhangs eine Sonderfunktion innerhalb der erzählten Welt hat und durch seine Auswahl-Option bestimmt, aus welchen Ereignismomenten sich die Familiengeschichte zusammensetzt, geht auf den Alten als Regisseur im Hintergrund ein Teil dieser Sonderfunktion über. Dennoch ist er auch in dieser Rolle keine plotrelevante Figur, denn es gilt das Gleiche wie für Randfiguren allgemein: Ob der Alte thematisiert ist oder nicht, ist unter dem Aspekt des Plots nebensächlich. Es würde sich der Erzähler als Ordnungsfaktor und Sinnstifter innerhalb des Plots etwas anders darstellen, die Krebsmetapher in ihrer förmlichen Funktion als Erzählmuster vielleicht abschwächen oder sogar auslassen und die Auswahl der erzählten Ereignisse unwesentlich verändern. Seine Plotfunktion, durch die innerhalb der Familiengeschichte ein Kausalzusammenhang und durch die Verknüpfung der beiden Handlungsstränge ein kausales Geschehen in der erzählten Welt abläuft, wäre nicht beeinträchtigt.

Es gibt einen Trick, mit dem man Nebenfiguren als solche klassifizieren kann. Man muss sie gedanklich aus der Handlungswelt entfernen. Was dann übrigbleibt, stellt den neuen Plot dar. Wenn er in seiner Ursache-Folge-Kette der alte geblieben ist, waren die eliminierten Figuren Nebenfiguren. Auf *Im Krebsgang* bezogen bestätigt sich durch diese Methode die Einstufung der genannten Figuren als Nebenfiguren.

V.b.c Die plotrelevanten Handlungsfiguren Wolfgang Stremplin und Tulla Pokriefke

Neben den Hauptpersonen Konrad und Paul Pokriefke, deren Funktion als handlungstragende Figuren der Familiengeschichte durch die bisherigen Untersuchungen, auch der anderen Hauptkapitel, ausreichend verdeutlicht ist, gibt es den nicht zur Familie gehörenden Chatpartner Konrads, den Gegenspieler Wolfgang Stremplin alias David. Würde diese Figur nicht existieren, gäbe es nicht die suspekte Entwicklung im Chatroom der Homepage www.blutzeuge.de. Damit gäbe es als Ursache-Folge-Wirkung auch nicht die spiegelverkehrte Wiederholung des Gustloff-Attentats, folgedessen auch keinen Mörder und Insassen der Jugendhaftanstalt Schwerin mit Namen Konrad Pokriefke, – dessen Schicksals als Exempel für den Erzähler fungiert (vgl. o. S. 191f) – und folgedessen auch keinen Vater mit seinen Annäherungsversuchen an den inhaftierten Sohn. Spekulationen, dass Konrad, wenn nicht auf Wolfgang Stremplin, dann auf einen ähnlichen Gegner gestoßen wäre und eine vergleichbare Geschehenskette abgelaufen wäre, haben unter dem Plot-Aspekt keinen Platz, einfach deshalb, weil sie keinen Fakt darstellen. Wolfgang Stremplin ist eine plotrelevante Figur der erzählten Welt, er bestimmt, neben seinem Chatpartner Konrad Pokriefke alias Wilhelm, den Ablauf des Geschehens bis hin zu seiner Erschießung durch den Chatpartner am 20. April 1997 (vgl. KG 175). So ist auch sein

Verhalten postum mitbestimmend für den Geschehensablauf, wie er sich mit dem Prozess gegen Konrad gestaltet. Die Geschichte Konrad Pokriefkes ist neben der Geschichte seiner Oma Tulla und seines Vaters Paul eine der drei Handlungslinien der Familiengeschichte der Pokriefkes, und diese Handlungslinien laufen untereinander ebenso zusammen wie die beiden Handlungsstränge der erzählten Welt: *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte.

Die Funktionalität Tullas bezüglich der Handlungslinie Konrad unterscheidet sich von der Wolfgang Stremplins dadurch, dass sie den oben beschriebenen Geschehensablauf nicht beeinflussen kann. Dennoch steht sie in der Verantwortung, denn sie ist durch ihr Verhalten zum Enkel Konrad eine Wegbereiterin der Entwicklung, wie sie später zwischen dem Enkel und Wolfgang Stremplin sowie in der Phase danach mit Prozess und Inhaftierung abläuft. Vor dieser Phase ist sie eine Akteurin, die von der *Gustloff-Tragödie* über die Stationen der Flucht, ihrer Ansiedlung in Schwerin, ihrer Lebensphase in der DDR und in der Phase der deutschen Vereinigung erzählt wird. Seit dem Heranwachsen des Sohnes Paul ist sie bemüht, diesen für ihre *Gustloff*-Geschichte zu interessieren und zu bewirken, dass er sie einmal als Chronik festhalten wird. Sie ist die Initiatorin des Erzählvorhabens ihres Sohnes.

Trotz ihrer nur indirekten Einwirkung auf die Haupthandlungslinie Konrad Pokriefke ist Tulla eine plotrelevante Handlungsfigur der Familiengeschichte, denn sie ist seit dem Beginn in *Im Krebsgang*, der Kdf-Reise der Eltern auf der *Wilhelm Gustloff*, bis hin zum Endzustand der erzählten Welt (inhaftierter Konrad Pokriefke) in ihr anwesend. Und in dieser langen Anwesenheitsphase steht sie zuerst in der Verantwortung für Sohn Paul, der aufgrund ihrer Lieblosigkeit – sie liebte nur den ertrunkenen Bruder, Schulfreundin Jenny und später ihren Enkel (vgl. KG 207) – keine emotionale Bindung an sie entwickelt, stattdessen aber ein Geburts- und Geburtstagstrauma, und der wiederum in seiner Persönlichkeitsstörung mitverantwortlich ist für die problematische Persönlichkeitsentwicklung seines Sohnes Konrad. In dem schuldhaften Verhalten Tullas gegenüber den beiden handlungstragenden Figuren Paul und Konrad Pokriefke liegt die Ursache für alles Geschehen, wie es später im Handlungsstrang Familiengeschichte der Pokriefkes abläuft. Und da dieser Handlungsstrang nicht nur erzähltechnisch, sondern auch inhaltlich mit dem Handlungsstrang *Gustloff*-Historie verknüpft ist, ist Tulla eine handlungstragende Figur des Plots der erzählten Welt.

V.c Der Handlungsstrang *Gustloff*-Historie

V.c.a Die Vorgeschichte der Handlungslinie Schiff *Wilhelm Gustloff*

Der nachfolgende Geschehensverlauf enthält die Vorbedingungen zum Attentat und das Attentat David Frankfurters auf Wilhelm Gustloff, den Namensgeber des gleichlautenden Schiffes. Sie ist als Vorgeschichte des Schiffes Wilhelm Gustloff in *Im Krebsgang* verarbeitet und bildet die Folie für die spiegelverkehrte Wiederholung des Attentats durch Konrad Pokriefke alias Wilhelm auf David Frankfurter alias David. Es ist insbesondere das Verhalten des Attentäters Konrad Pokriefke während des Prozesses, das dem Verhalten des Attentäters David Frankfurter bei Polizeiverhör und Prozess entspricht (vgl. KG 175).

Wilhelm Gustloff wird am 30. Januar 1885 in Schwerin geboren, erlangt dort den Schulabschluss der mittleren Reife, macht eine Banklehre und wird wegen eines chronischen Lungenleidens von der Lebensversicherungsbank Schwerin im Jahre 1917 nach Davos verschickt, um dort sein Leiden auszukurieren. Er bleibt in der Schweiz, in Davos, nimmt eine Berufstätigkeit als Observatoriumssekretär an, arbeitet nebenberuflich als Versicherungsvertreter für Hausratsversicherungen. Um diese Zeit herum tritt er in die NSDAP ein und nutzt sein Organisationstalent und seine Kontakte als Versicherungsvertreter, um Mitglieder für die NSDAP anzuwerben. So gelingt es ihm bis Anfang 1936, etwa fünftausend neue Mitglieder unter den in der Schweiz lebenden Reichsdeutschen und Österreichern zu gewinnen. Aufgrund dieses Erfolges wird er von Gregor Strasser, dem Organisator der Partei, zum Landesgruppenleiter der NSDAP in der Schweiz ernannt. Von der Kurverwaltung Davos bekommt er Namenslisten zugespielt. Die Reichsdeutschen unter ihnen fordert er zu Parteiveranstaltungen auf und meldet unentschuldigt Fernbleibende den zuständigen Stellen im Reich. Am 31. Januar 1936 befindet sich Wilhelm Gustloff auf einer Organisationsreise per Bahn, besucht mehrere Ortsgruppen der Auslands-NSDAP und gründet neue Stützpunkte der Hitler-Jugend und des BDM (Bund deutscher Mädels). (Biographie Gustloffs vgl. KG 9-11, 23).

David Frankfurter wird im Jahre 1909 in der serbischen Stadt Daruvar als Sohn eines Rabbiners geboren, spricht Hebräisch und Deutsch zu Hause und Serbisch in der Schule. Dort kann er mit dem Hass, der ihm als Jude entgegenschlägt, nicht umgehen. Durch seine unheilbare Krankheit (Knochenmarkeiterung) ist er zur Gegenwehr körperlich nicht in der Lage, und die Anpassung an die anderen ist ihm zuwider. Er studiert in Frankfurt/Main Medizin, besteht aufgrund seiner schlechten körperlichen Konstitution keine Prüfungen, erlebt dort in Frankfurt die Machtergreifung der Nazis, wird von seinen Kommilitonen beschimpft und erträgt ihren Hass nicht. So flieht er in die Schweiz, setzt in Bern sein Studium fort, fällt wiederum bei Prüfungen durch. Als seine Mutter stirbt, wagt er die Reise nach Berlin, um bei Verwandten Halt zu suchen. Er muss mit ansehen, wie sein Onkel, ein Rabbiner wie der Vater, von einem jungen Mann, der laut "Jude, hepp hepp!" (KG 16) schrie und ihm am rötlichen Bart zerrte, gedemütigt wird. David Frankfurter kehrt wieder nach Bern zurück, nimmt wieder sein Medizinstudium auf, leidet unter dem Tod seiner Mutter, seinen Dauerschmerzen und unter Berichten über Konzentrationslager in Deutschland. Im Jahre neunzehnhundertfünfunddreißig plagen ihn Selbstmordgedanken. "Der in jedem immanente Selbsterhaltungstrieb hat aber die Kugel von sich selbst auf ein anderes Opfer abgelenkt" (KG 15, Biographie David Frankfurters vgl. KG 15-17).

Am 3. Februar 1936 nimmt der Kettenraucher David Frankfurter im Raucherabteil eines Zuges der Schweizer Bundesbahn Platz und reist, ohne Rückfahrkarte, von Bern nach Davos. Er liest in den Tageszeitungen, was kürzlich in der Welt geschehen und was in Kürze geschehen wird, insbesondere von der Kriegsgefahr in Spanien. "Er war ohne Gepäck, doch mit fester Absicht gereist" (KG 25). Denn er weiß aus dem von Wilhelm Gustloff herausgegebenen Parteiblatt "Der Reichsdeutsche", dass Gustloff am 3. Februar von seiner Organisationsreise nach Davos zurückkehrt. David Frankfurter quartiert sich im "Löwen" ein und wartet auf den nächsten Tag, Dienstag, den 4. Februar. "Dieser Wochentag heißt bei den Juden "Ki Tow" und gilt als Glückstag" (KG 25). An diesem 4. Februar macht sich David Frankfurter auf den Weg zur Adresse Wilhelm Gustloffs. Er hat den Revolver dabei, den er sich in Bern gekauft und mit dem er "in der Nähe von Bern auf dem Schießplatz Ostermündingen" (KG 26) Schießübungen gemacht hat. Er klingelt bei Gustloffs und wird von der öffnenden Hausfrau,

Hedwig Gustloff, in den Flur geführt. Dort hört er ein Telefonat Gustloffs, bei dem Gustloff das Wort "Schweinejuden" (KG 26) benutzt. David Frankfurter wird von Hedwig Gustloff ins Arbeitszimmer Gustloffs geführt und sieht dort NS-Trophäen, die die SA-Mitgliedschaft und die Hitler-Verehrung Gustloffs dokumentieren. Gustloff betritt stramm und gesund, mit längst auskuriertem Lungenleiden, sein Arbeitszimmer und geht auf den Gast zu. David Frankfurter zieht im Sitzen seinen Revolver, "Gezielte Schüsse machten in der Brust, im Hals, im Kopf des Landesgruppenleiters vier Löcher.' Der brach vor den gerahmten Bildern seines Führers ohne Schrei zusammen" und beginnt, "aus allen Wundlöchern zu verbluten" (KG 28). Ungehindert durch die verstörten Mitbewohner verlässt David Frankfurter das Haus, irrt einige Zeit im verschneiten Davos umher, ruft dann aus einer Telefonzelle die Polizei an, stellt sich ihr und gibt zu Protokoll, was er später beim Prozess wiederholt: "Ich habe geschossen, weil ich Jude bin. Ich bin mir meiner Tat vollkommen bewußt und bereue sie auf keinen Fall" (KG 28).

In Davos und insbesondere in Schwerin finden Trauerfeierlichkeiten großen Stils für Wilhelm Gustloff statt. In Chur, Kanton Graubünden, wird der Prozess gegen David Frankfurter vorbereitet, der am 9. Dezember 1936 beginnt. David Frankfurter steht zu seiner Tat:

Beflissen war er geständig. So nahm er dem Prozess die Spannung. Er hörte sitzend zu, sagte stehend: Ich beschloß, kaufte, übte, fuhr, wartete, fand, trat ein, saß und schoß fünfmal. Er sprach seine Eingeständnisse geradeheraus und nur manchmal stockend. (KG 47).

Des weiteren bekennt er (in dem Spielfilm Rolf Lyssys als thematisierte Quelle): "Gustloff war der Einzige, der für mich erreichbar war... [...] Den Bazillus wollte ich treffen, nicht die Person.." (KG 69). Der Nebenkläger Professor Friedrich Grimm fordert die Todesstrafe, die in Graubünden nicht zugelassen ist. Das Urteil lautet "achtzehn Jahre Zuchthaus, danach Landesverweis" (KG 47). "Das Urteil nahm er hin, doch im Internet hieß es: 'Jämmerlich weinend'" (KG 47).

V.c.b Die Handlungslinie russisches U-Boot *S 13* und seine Vorgeschichte

Die Handlungslinie des U-Bootes hat – wie das Schiff *Wilhelm Gustloff* – eine Vorgeschichte: Es ist die Biographie Alexander Marineskos, des Kommandanten des russischen U-Bootes *S 13*. Sie ist dem Zentralereignis, der Versenkung der *Wilhelm Gustloff*, vorangestellt und liefert die Voraussetzung dafür, dass es zu diesem Zentralereignis kommt. Marinesko-Biographie und Ablauf auf dem U-Boot *S 13* gehen ineinander über und bilden eine gemeinsame Geschehenskette.

Marinesko wird im Jahre 1913 in Odessa geboren, Mutter ist aus der Ukraine, der Vater aus Rumänien, dort wegen Meuterei verurteilt und in letzter Minute geflüchtet. Alexander wächst im Hafenviertel von Odessa auf, in dem Menschen vieler Nationalitäten zusammenleben. Er spricht ein Sprachenmischmasch, ein "von jiddischen Einschiebseln durchsupptes Ukrainisch [...]" "Als er schon Maat auf einem Handelsschiff war, lachte man über sein Kauderwelsch" (KG 13). Als Siebenjähriger beobachtet er, wie die Reste der britischen und französischen Interventionsarmee fluchtartig Odessa verlassen, erlebt den Einmarsch der Roten Armee und deren Säuberungen. Er taucht als Junge mit Geschick und

Ausdauer "nach Münzen, die von schöngekleideten Passagieren ins Brachwasser geworfen wurden (KG 14). Weil er der Diebesbande "Blatnye" angehört, wird er vom Vater oft verprügelt.

Im Jahre 1936, als das Attentat in Davos geschieht, ist er Schiffsmaat der Schwarzmeer-Rotbannerflotte, machte einen Navigationskurs und wird zum U-Bootfahrer ausgebildet. Er ist außerdienstlich ein Trinker, im Dienst zeichnet er sich durch Leistung aus. Er kommt als Navigationsoffizier auf das U-Boot *Sch 306 Pische* (vgl. KG 24), das nach Kriegsbeginn auf eine Miene läuft und mit der gesamten Mannschaft versinkt, „als Marinesko schon an Bord eines anderen U-Bootes Offizier war“ (KG 24). Im Jahre 1937 absolviert er "entweder in Leningrad oder Kronstadt" einen Kommandeurkurs, "Jedenfalls war er, laut Befehl, vom Schwarzen Meer an den östlichen Rand der Ostsee verlegt worden" (KG 53). Im Rahmen von stalinistischen Säuberungen, die die "Admiralität der Baltischen Flotte nicht verschonten, wurde er Kommandant eines U-Bootes" (KG 53). Es war das U-Boot *M 96*, ein mit achtzehn Mann Besatzung eher kleines Boot. "Ich nehme an, daß er in Küstennähe immer wieder den Überwasserangriff und danach das schnelle Abtauchen geübt hat“ (KG 53). Als Kommandant des U-Bootes *M 96* drillt Marinesko die Mannschaft derart, das sie das Abtauchen in einer Rekordzeit von 19,5 Sekunden schafft, der Durchschnittswert anderer U-Boote liegt bei 28 Sekunden. Auch später, als der Krieg beginnt, ist Marinesko noch Kommandant des U-Bootes *M 96*, übt weiterhin das Schnelltauchen, ist Landgangtrinker, hat Weibergeschichten, aber bisher kein Disziplinarverfahren am Hals und "mag von einem größeren, mit mehr als nur zwei Torpedorohren ausgerüsteten U-Boot geträumt haben" (KG 81). Er versenkt ein Transportschiff, "das seinen Angaben nach ein Siebentausendtonner, nach Angaben der sowjetischen Flottenleitung nur ein Schiff von achtzehnhundert Tonnen gewesen sein soll" (KG 87).

Marinesko wird Kommandant des U-Bootes *S 13*. Es ist ein Schiff der Stalinetz-Klasse, mit denen es folgende Bewandnis hat:

Weil dem deutschen Reich nach Ende des ersten Weltkrieges der U-Bootbau verboten war, ließen die Krupp-Germania-Werft in Kiel und die Schiffsmaschinenbau A.G. Bremen, nach ihren Plänen im Auftrag der Reichsmarine, ein Hochseeboot auf höchstem technischen Niveau vom Haager "Ingenieurs Kontoor voor Scheepsbouw" entwerfen. Später lief der Neubau im Rahmen der deutsch-sowjetischen Zusammenarbeit wie zuvor die anderen Stalinetz-Boote in der Sowjetunion vom Stapel und wurde – kurz vor Beginn des deutschen Überfalls auf Rußland – als Einheit der baltischen Rotbannerflotte in Dienst gestellt. (KG 87).

Bis Ende Dezember liegt das U-Boot "*S 13* im Dock des Smolny-Stützpunktes der baltischen Rotbannerflotte" (KG 112). Als es überholt, aufgetankt und mit Torpedos bestückt im Rahmen der großen Ostsee-Offensive mit auslaufen soll, fehlt der Kapitän und wird in Bordellen und Absteigen erfolglos gesucht. Am 3. Januar meldet sich Marinesko in Turku zurück und wird vom NKWD unter Spionageverdacht gestellt. Dem Vorgesetzten Marineskos, dem Kapitän 1. Klasse, Oriol, gelingt es unter Hinweis auf den Einsatzbefehl Stalins und die geringe Anzahl erprobter Kommandanten, "die Einrichtung eines Kriegsgerichtes zu verschieben" (KG 112). Nach einem Gnadengesuch der Mannschaft von *S 13* zugunsten ihres Kapitäns darf Marinesko mit seinem U-Boot nach Hangö auslaufen, um eine Woche später, nach Freilegung der Fahrinne durch Eisbrecher, Kurs auf die baltische Küste zu nehmen.

Vergeblich wartet Marinesko "vor der umkämpften Hafenstadt Memel auf auslaufende oder den Resten der 4. Armee Verstärkung bringende Schiffe" (KG 122). Am frühen Morgen des 30. Januar erfährt er durch Funkspruch, dass die Rote Armee den Hafen der Stadt Memel erobert hat und gibt, ohne die Kommandozentrale zu benachrichtigen, den Kurs in Richtung pommersche Küste und hält, "hungrig nach Beute" (KG 124), eine Distanz zur Küste von zwölf Seemeilen. Zwei Wochen verläuft die Suche nach Beute ergebnislos, Marinesko befürchtet, bei erfolgloser Rückkehr in die Stützpunkthäfen Turku oder Hangö vor das verschobene Kriegsgericht gestellt zu werden (vgl. KG 128). Der Spionageverdacht gegen ihn – im Rahmen der stalinistischen Säuberungen Praxis geworden und durch nichts zu widerlegen – besteht seit den dreißiger Jahren. "Allenfalls konnte ihn ein unübersehbarer Erfolg retten" (KG 129). Dann sichtet der Erste Offizier ferne Positionslichter. Marinesko ist, unvorschriftsmäßig gekleidet, "sofort auf dem Turm des Überwasserfahrt machenden Bootes" (KG 127):

Bei getauchter Lage, während langer Fahrt mit Elektromotoren, waren dem Kapitän nur die Geräusche kleiner Schiffe gemeldet worden. Vor Hela gab er Befehl zum Auftauchen. Die Dieselmotoren sprangen an. Erst jetzt wurde ein von Zwillingsschrauben angetriebenes Schiff hörbar. Plötzliches Schneetreiben schützte das Boot, nahm aber die Sicht. Als das Wetter sich beruhigte, wurden die Umrisse eines auf zwanzigtausend Tonnen geschätzten Truppentransporters und ein Begleitboot gesichtet. Das geschah von der Seeseite her, mit Blick auf die Steuerbordseite des Transporters und in Richtung pommersche Küste, die zu erahnen war. Vorerst geschah nichts. (KG 128).

Nach zwei Stunden Umgehungsmanöver bei Überwasserfahrt liegt *S 13* auf Parallelkurs zur *Gustloff*. Die Besatzung von *S 13* wundert sich darüber, dass das feindliche Objekt mit Positionslichtern und ohne Zickzackkurs fährt. Sie fürchtet, im Mondschein vom feindlichen Objekt selbst gesehen zu werden, da das Schneetreiben aufgehört hat und die Wolkendecke aufreißen könnte. Marinesko entschließt sich für den Überwasserangriff, da "der sowjetische Kommandant die von deutschen Unterseebooten im Atlantik praktizierte Methode des Angriffs in aufgetauchter Position ihrer Erfolge wegen lange geübt hatte und jetzt endlich anwenden wollte". (KG 129). Marinesko drosselt den Auftrieb, sodass nur noch der Turm aus der schwer bewegten See ragt, und nähert sich ungehindert seinem Ziel. Die vier Bugtorpedos werden in ihren Abschubrohren auf drei Meter Tiefe eingestellt. Die geschätzte Entfernung zum feindlichen Objekt beträgt sechshundert Meter, im Fadenkreuz liegt der Bug des Schiffes. Als es zum Abschuss kommt, ist es dreiundzwanzig Uhr vier nach Moskauer Zeit, nach deutscher Zeit genau zwei Stunden früher. Ein Tornado bleibt im Rohr stecken (vgl. KG 131).

"Mit unterdrücktem Jubel" (KG 133) wurden die Treffer und das Sinken des Zielobjektes wahrgenommen. Das vorgeflutete U-Boot *S 13* geht auf Tiefe, um vor Wasserbomben geschützt zu sein. Der steckengebliebene Tornado, zündfertig und mit laufendem Antriebsmotor, könnte bei Erschütterungen explodieren und muss schnellstens entschärft werden. "Zum Glück fielen keine Wasserbomben" (KG 133). Das U-Boot hält sich abgetaucht eine halbe Stunde still. Der Bootsmaat Schnapzew registriert mit Kopfhörern,

welche Laute der Leib des sinkenden Schiffes von sich gab: Rumoren, sobald sich Maschinenblöcke aus Verankerungen lösten, einen Knall, wenn nach kurzem Ächzen die Schotten unterm Wasserdruck brachen, und weiteren undefinierbaren Lärm. All das meldete er seinem Kommandanten mit halber Stimme. (KG 141).

Der steckengebliebene Tornado ist inzwischen entschärft, auf dem U-Boot ist weiterhin absolute Stille verordnet, der Maat Schnapzew vernimmt neben den Geräuschen des absterbenden und für ihn namenlosen Schiffes nur entfernt das Schraubengeräusch des mit langsamer Fahrt sich bewegenden Geleitbootes auf. Von dort ging keine Gefahr aus" (KG 141).

V.c.c Die Handlungslinie Schiff *Wilhelm Gustloff*

Im Januar 1936 erhält die Hamburger Werft Blohm & Voss von der Deutschen Arbeiterfront, Unterorganisation "Kraft durch Freude", den Auftrag, für veranschlagte 25 Millionen Reichsmark ein Motorpassagierschiff mit 25 484 Bruttoregistertonnen zu bauen, das eine Länge von 208 und einen Tiefgang von 6 bis 7 Metern haben und eine Höchstgeschwindigkeit von 15,5 Knoten erreichen sollte. Geplant war es für eine Besatzung von 417 Mann und 1463 Passagiere. Im Gegensatz zu anderen Passagierschiffen sollte nur eine einzige Passagierklasse vorhanden sein, die die Klassenunterschiede während der Reisen aufhebt. Für das Schiff war der Name *Adolf Hitler* vorgesehen. Doch als Hitler während der Trauerfeierlichkeiten neben der Witwe des ermordeten Nazi-Funktionärs Wilhelm Gustloff saß – die bis 1923 seine Sekretärin war –, beschloss er, das Schiff auf den Namen *Wilhelm Gustloff* taufen zu lassen (Schiffs-Chronik vgl. KG 40f).

Die *Wilhelm Gustloff* wird am 4. August 1936 auf Kiel gelegt und läuft am 5. Mai 1937 vom Stapel. Bis Mitte März 1939 finden Norwegenreisen und zehn KdF-Reisen um den italienischen Stiefel herum statt. Ausgangspunkt für die Reisen um Italien herum war Genua.

Immer öfter waren hohe Tiere aus Partei und Wirtschaft dabei, was die klassenlose Gesellschaft an Bord des KdF-Schiffes in Schieflage brachte. Zum Beispiel kam während einer Rundreise der berühmte Erfinder des Volkswagens, der anfangs KdF-Wagen hieß, als geladener Gast an Bord; Professor Porsche zeigte sich besonders an der hochmodernen Maschinenanlage des Schiffes interessiert. (KG 70).

Nach der Überwinterung in Genua kehrt die *Gustloff* nach Hamburg zurück und wird, neben sechs anderen KdF-Schiffen, erstmals als Truppentransporter eingesetzt. Die Schiffe haben den Auftrag, die "Legion Condor", die an Francos Seite in Spanien gekämpft hatte, nach dessen Sieg ins Reich zurückzuholen. Die Legionäre werden mit "brausendem Beifall" in Hamburg empfangen. "Sogar den Preußischen Grenadiermarsch, der beim Festmachen der *Gustloff* und der *Ley* an Hamburgs Überseebrücke geschmettert wurde, hatte er mit allem Tschingderassassa als Notenbild auf seine Website gestellt" (KG 72).

Nach diesem Einsatz geht die KdF-Phase der *Gustloff* mit sechs Norwegenreisen weiter. "Nunmehr kostete die Fünftagereise, leicht erhöht, fünfundvierzig Reichsmark" (KG 78). Anschließend brachte sie über tausend deutsche Turner und Turnerinnen zur "Lingiade", einem schwedischen Turnerfest, nach Stockholm, ankerte in Sichtweite der Stadt und diente der deutschen Mannschaft als Wohnschiff. Am 6. August 1939 traf die *Gustloff* mit den siegreichen deutschen Turnern und Turnerinnen in Hamburg ein. Danach wurden die KdF-Reisen wieder aufgenommen. Auf der letzten Reise erreicht den Kapitän Bertram in der Nacht vom 24. auf den 25. August ein Funkspruch, nach dem er den in seiner Kajüte liegenden versiegelten Brief öffnen soll. Die Order des entschlüsselten Textes

fordert ihn lauf, "die Urlaubsreise abubrechen und – ohne die Passagiere durch Erklärungen zu beunruhigen – Kurs auf den Heimathafen zu nehmen" (KG 79f). Vier Tage später war Krieg und die KdF-Zeit der *Gustloff* zu Ende. Nach einer Zwischenzeit als Lazarettschiff wird die *Gustloff* ab Ende November 1940 zu einem Wohn- aus Ausbildungsschiff der 2. Unterseeboot-Lehrdivision umgerüstet und liegt am Kai der Hafenstadt Gotenhafen. Die vier Kompanien der Lehrdivision stehen unter dem Kommando des Korvettenkapitäns Wilhelm Zahn. Ab März 1943 bewegen sich die deutschen Frontlinien rückläufig, Gotenhafen wird Ziel von Bomberverbänden der 8. amerikanischen Luftflotte. Ein Lazarettschiff brennt nach einem Treffer aus, ein U-Bootbegleitschiff, mehrere Schlepper und zwei Dampfer sinken nach Volltreffern, ein Frachter wird beschädigt, "Die *Gustloff* jedoch kam mit einem Riß an der Steuerbordaußenwand davon", wird eingedockt. und erweist sich "bei einer Probefahrt in der Danziger Bucht als immer noch seetauglich" (KG 86) "Inzwischen hat nicht mehr Kapitän Bertam, sondern Kapitän Petersen, der auch schon mal zu KdF-Zeiten das Schiff führte, das Kommando auf der *Gustloff*. Das Schiff nimmt die vor der näherrückenden russischen Front fliehenden Mädchen und Frauen auf. Hinzu kommen tausend eingeschiffte U-Bootmatrosen, dreihundertsiebzig Marinehelferinnen, Bedienungsmannschaften der aufmontierten Flakgeschütze und kroatische Kriegsfreiwillige als Ergänzung der Schiffsbesatzung. Die *Gustloff* übt "für den Katastrophenfall: 'Schotten schließen!'" (KG 103). Aufgenommen werden außerdem Rentner, Pensionäre und Greise beiden Geschlechts. Zurückgewiesen werden alle Männer mittleren Alters, um für das letzte Aufgebot des Volkssturms bereitzustehen (vgl. KG 126f). Auf dem Schiff befinden sich bereits "sechstausend-sechshundert Personen, unter ihnen rund fünftausend Flüchtlinge. Doch ab dem 28. Januar drängen weitere Massen, die nicht mehr abgezählt wurden, treppauf" (KG 104). Zusätzliche zwei- bis dreitausend Essenskarten werden gedruckt und verteilt. Weitere Verwundete und ein letzter Trupp Marinehelferinnen werden aufgenommen. Die Marinehelferinnen werden im E-Deck unterhalb der Wasserlinie im Schwimmbad einquartiert, "weil keine Kabinen mehr frei und alle Säle als Matratzenlager belegt waren" (KG 105).

Am 30. Januar, mittags, "kam der Befehl für die *Gustloff*, Anker zu lichten und abzulegen. Auf dem Kai blieben Hunderte zurück" (KG 106). Die *Gustloff* wird von vier Schleppern aus dem Oxhöfter Hafenbecken gezogen. Zehn ihrer Rettungsboote bleiben zur Vernebelung des Hafens bei Luftangriffen in Gotenhafen-Oxhöft, statt ihrer sind Ruderboote mit geringem Fassungsvermögen und Rettungsflöße auf der *Gustloff* festgemacht (vgl. KG 103).

Es ist ein Dienstag. Die Schiffsmotoren laufen gleichmäßig, Brot und Suppe werden gegen Essenskarten ausgeteilt. Die See ist rau, ein schwerer Wellengang herrscht, sodass die beiden Torpedofangboote, die das Schiff bis Hela sichernd begleiten sollen, nicht mehr dagegen ankommen und per Funkspruch abgezogen werden. Ein weiterer Funkspruch bestimmt für die 2. U-Boot-Lehrdivision, die Marinehelferinnen und Verwundeten die Ausschiffung in Kiel, für die Flüchtlinge in Flensburg. In Sicht kommt die mit Flüchtlingen vollbeladene, auf der Reede von Hela liegende *Hansa*, die sich der *Gustloff* anschließen soll. Die *Gustloff* ankert und muss ohne die *Hansa*, die Maschinenschaden hat, weiterfahren. Auf der Kommandobrücke beginnt ein Kompetenzstreit zwischen den vier Kapitänen. Petersen und sein Erster Offizier wollen wegen der langen Liegezeit der *Gustloff* nur 12 Seemeilen pro Stunde fahren, während der U-Boot-Korvettenkapitän Zahn, der "feindliche Angriffe aus ihm vertrauter Schußposition fürchtete" (KG 121), fünfzehn Knoten fordert. Petersen setzt sich durch, auch in

seiner Position, den von Minen geräumten Tiefwasserweg zu fahren. Sein Erster Offizier und die beiden Fahrkapitäne, Köhler und Weller, wollen hingegen "auf der Höhe von Rixhöft den zwar verminderten, aber im Flachwasser vor U-Booten sicheren Küstenweg einschlagen" (KG 121). Den Rat der anderen drei Offiziere, im Tiefwasserweg einen Zickzackkurs zu fahren, lehnt Petersen ebenfalls ab. Neben den Querelen unter den Offizieren und den fehlenden Sicherungsbooten gibt es weitere Mängel, die die sichere Fahrt der *Gustloff* bedrohen: Die aufmontierten Flakgeschütze sind wegen zunehmender Vereisung des Oberdecks nicht mehr einsatzfähig (vgl. KG 121), und die U-Boot-Ortungsanlage des Begleitbootes *Löwe* kann wegen Vereisung keine Reflexe mehr aufnehmen (vgl. KG 129).

Um einundzwanzig Uhr stehen alle vier Kapitäne auf der Brücke und streiten darüber,

ob es richtig sei, auf Petersens Befehl Positionslichter zu setzen, nur weil kurz nach achtzehn Uhr durch Funkspruch ein Minensuchverband auf Gegenkurs gemeldet wurde. Zahn war dagegen. Gleichfalls der Zweite Navigationsoffizier. Zwar ließ Petersen einige Lampen löschen, doch nicht die Backbord- und Steuerbordlichter. So, inzwischen einzig vom Torpedoboot *Löwe* als Sicherungsschiff begleitet, hielt das in seiner Höhe und Länge verdunkelte Schiff bei nachlassendem Schneetreiben und gegen schweren Wellengang seinen Kurs und näherte sich der auf allen Seekarten verzeichneten Stolpebank. Der vorausgesagte mittlere Frost bedeutete 18 Grad unter Null. (KG 127).

Unterdessen herrscht Gedränge unter den im Schwimmbad einquartierten Marinehelferinnen. Einige leiden unter Seekrankheit, andere haben aufgrund der Hitzeentwicklung ihre warme Unterwäsche und die Schwimmwesten abgelegt. Überall auf dem mit Flüchtlingen vollgepropften Schiff ist die Luft verbraucht, gibt es Gestank durch Erbrochenes und verstopfte Toiletten, die in der Anzahl viel zu gering sind (vgl. KG 131).

Auf der Kommandobrücke haben die Kapitäne ihren Streit beigelegt, glauben "mit dem Erreichen der Stolpebank die größte Gefahr hinter sich zu haben" (KG 131). Sie nehmen eine Mahlzeit in der Kabine des ersten Offiziers ein und stoßen mit Cognak an "auf eine vom Glück begünstigte Fahrt" (KG 131).

Der erste Torpedo trifft die Mannschaftsräume im Bug des Schiffes unter der Wasserlinie. Kapitän Weller verordnet sofort "die Notmaßnahme "Schottenschließen" (KG 132), was kurz vorm Auslaufen noch geübt worden war. "Zu den aufgegebenen Matrosen und kroatischen Flüchtlingen zählten viele, die während Übungen auf das geordnete Besetzen und Fieren der Rettungsboote vorbereitet worden waren" (KG 132). Der zweite Torpedo "detonierte unterm Schwimmbad auf dem E-Deck des Schiffes. Nur zwei oder drei Marinehelferinnen überlebten" (KG 132). Sie können sich über eine hintere Eisentreppe auf die höher gelegenen Decks retten. Die anderen werden durch Splitter der zerborstenen Glasmosaiks und Kacheln in Stücke gerissen. Das Wasser im E-Deck steigt schnell, überall treiben Leichen und Leichenteile, Reste vom Abendessen und Schwimmwesten (vgl. KG 132).

Der letzte Torpedo traf mittschiffs den Maschinenraum. Nicht nur die Schiffsmotoren fielen aus, auch die Innenbeleuchtung auf den Decks und die sonstige Technik. Alles weitere geschah im Dunkeln. Allenfalls erlaubte die Minuten später anspringende Notbeleuchtung einige Orientierung im Chaos der ausbrechenden Panik innerhalb des zweihundert Meter langen und zehn Stockwerke hohen Schiffes, von dem keine SOS-Rufe über Funk abgegeben werden konnten: auch die Geräte im Funkraum waren ausgefallen. Nur vom Torpedoboot *Löwe* ging wiederholt der Ruf in den Äther: "*Gustloff* sinkt nach drei Torpedoangriff!" Zwischen durch wurde die Lage des sinkenden Schiffes gefunkt, endlos, über Stunden: "Position Stolpmünde. 55 Grad

07 Nord – 17 Grad 42 Ost. Erbitten Hilfe.." [...] Das Torpedoboot *Löwe* suchte, bei gestoppter Maschine, das tödlich getroffene Schiff mit Scheinwerfern ab. (KG 133).

Auf dem sinkenden Schiff bricht Panik aus. Auf Treppen und Niedergängen werden Greise und Kinder totgetreten. Ein Ausbildungsoffizier erschießt seine Familie und sich selbst. Auf dem vereisten Sonnendeck retten sich überwiegend Männer in die Rettungsboote und ignorieren den Befehl "Nur Frauen und Kinder in die Boote!" (KG 137. Die im Promenadendeck eingesperrten Frauen und Kinder sehen durch die Panzerglasscheiben, wie eine Motorpinasse, die als KdF-Zeiten als Ausflugsboot eingesetzt war, halbbesetzt hinuntergelassen wird (vgl. KG 138).

Das Begleitboot *Löwe* fischt von seiner umlaufenden Reling aus Lebende und Tote mit Fangleinen aus dem Wasser, da die einzige Motorjolle vereist war und deren Motor nicht ansprang. Auf diese Weise rettet es an die zweihundert Überlebende. Die Übernahme der Insassen aus Rettungsbooten gestaltet sich bei hochgehender See schwierig.

Nur wenn das Rettungsboot auf Höhe der Reling des Torpedobootes war, während Sekunden also, gelang es Mal um Mal, einzelne Schiffsbrüchige zu übernehmen. Wem der Sprung mißlang, der geriet zwischen die Boote, blieb weg. KG 141).

Dem Kapitän des Vorpostenbootes *VP 1703* werden in Gotenhafen die "SOS"-Rufe der *Löwe* gemeldet. Das Boot läuft sofort aus, findet ein Leichenfeld vor und leuchtet dennoch immer wieder mit dem Bordscheinwerfer die See ab. Auf diese Weise findet der Oberbootsmaat Werner Fick sieben Stunden nach dem Schiffsuntergang ein Rettungsboot mit zwei Leichen und ein gefrorenes Wolldeckenbündel, das er an Bord seines Bootes holt. Nach dem Auftauen lässt sich aus den Decken ein männlicher Säugling mit mattem Pulsschlag und einem Alter von etwa elf Monaten bergen, dessen bedenklicher Zustand von einem an Bord befindlichen Flotillenarzt stabilisiert wird, sodass er die Augen aufschlägt. Werner Fick adoptiert später das Findelkind (vgl. KG 142f)²³⁸.

V.c.d Die Antithetik von Leben und Tod in der Beziehung der Handlungslinien zueinander

Während die beiden Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte den sie verknüpfenden Ich-Erzähler Paul Pokriefke benötigen, um zum Plot der erzählten Welt zu werden, – ohne ihn wäre der Plot ein anderer als für *Im Krebsgang* vorliegend –, wäre er für die Verknüpfung der Handlungslinien innerhalb des *Gustloff*-Handlungsstranges entbehrlich, da er keine Figur dieser historischen Abläufe ist. Denn die Linien der beiden Schiffe laufen durch die Entwicklungen auf beiden Seiten auf ein und das gleiche Ereignis zu und verbinden sich aus dem Inhalt heraus. Da alles Erzählte eine Instanz benötigt, die es erzählt, reichte hier ein neutraler Erzähler, der nicht hervortritt und somit auch keine Personalisierungsgrade erreichen müsste. Ein solcher Erzähler könnte durch das Erzählen simultan ablaufender Momente auf der *Gustloff* und auf dem russischen U-Boot deutliche Zeichen setzen, dass die zwei separaten Abläufe sich in der Zukunft verbinden werden.

²³⁸ Quelle: Heinz Schön, *SOS Wilhelm Gustloff*, S. 161.

Das leistet der Erzähler Paul Pokriefke auch, und da in seinem Diskurs ebenfalls die Vorgeschichte des Namensgebers der *Gustloff* vermittelt ist, bindet er gelegentlich diese Vorgeschichte mit ein, die mit dem Ergehen David Frankfurters während des Prozesses und der anschließenden Inhaftierung in die Zeit des Schiffes *Wilhelm Gustloff* hineinreicht. Im folgenden Beispiel ist es die Taufszene der *Gustloff*, mit der er beginnt und bei der er sich als Handlungs-Ich miterzählt:

Beide Lieder wurden gesungen, während sich der Neubau von der Helling löste. Mir aber, dem Überlebenden der *Gustloff*, schiebt sich bei jedem Stapellauf, bei dem ich als Journalist zur Stelle sein muß oder den ich im Fernsehen erlebe, der Untergang des bei schönstem Maiwetter getauften und vom Stapel gelaufenen Schiffes ins Bild.

Etwa um diese Zeit, als David Frankfurter schon im Churer Sennhof-Gefängnis einsaß und in Hamburg die Sektflasche in Scherben ging, befand sich Alexander Marinesko entweder in Leningrad oder Kronstadt auf Kommandeurkurs. (KG 52f).

Der Inhalt des Erzählten deutet ein Zusammenlaufen der Handlungslinien unter negativen Vorzeichen an. In der einen Handlungslinie wird ein schönes großes Schiff getauft, dessen späteren Untergang der Erzähler als ein Ereignis hinstellt, das ihm bei jedem Stapellauf eines Schiffes erinnerlich wird. In der anderen Handlungslinie wird einschließlich des Kontextes vermittelt, dass ein Mann der späteren, feindlichen Streitmacht als U-Boot-Kommandant Karriere macht, ein deutsches Transportschiff versenkt und das schnelle Abtauchen des U-Bootes übt, wie es nach einem Torpedoangriff auf ein feindliches Objekt (wie es die *Wilhelm Gustloff* später darstellt) zum eigenen Schutz notwendig ist. Auf der einen Seite wird die Taufe (Geburt) und der Stapellauf eines schönen großen Schiffes gefeiert, auf der anderen Seite finden die Vorbereitungen statt, ein solches Schiff zu versenken (zu töten).

Beide Linien sind antithetisch angelegt. Zur Erfassung der Antithetik bedarf es nur einer etwas aufmerksameren Rezeption, wenn sie nicht durch simultane Darstellung der Ereignisse beider Seiten augenscheinlich wird, sondern wenn die Ereignisse beider Seiten nacheinander erzählt werden. Es ist das Gedächtnis des Lesers gefragt, wenn dieses Nacheinander-Erzählen noch durch Zwischenschieben der Familiengeschichte und durch Absatzwechsel unterbrochen ist wie im folgenden Beispiel. Es beginnt mit dem Streit der *Gustloff*-Kommandeure, auf welcher Linie und unter welchen Bedingungen die *Gustloff* fahren soll:

Von all dem, den anhaltenden Querelen auf der Brücke, dem Fehlen einer ausreichenden Zahl von Sicherungsbooten und der zunehmenden Vereisung des Oberdecks – die Flakgeschütze waren nicht mehr einsatzfähig –, wußte Mutter nichts. [...] Zum Glück habe das Radio Tanzmusik, "flotte Weisen" von sich gegeben. Darüber sei sie eingeschlafen. Keine ersten Wehen. Mutter meinte ja, im achten Monat zu sein.

Nicht nur die *Gustloff* lief in zwölf Seemeilen Distanz zur pommerschen Küste; das sowjetische Unterseeboot *S 13* hielt den gleichen Kurs. (KG 121).

Um die Antithetik der Textpassage zu erfassen, muss der Leser aus den bisherigen Informationen entnommen haben, dass beide Schiffe aus unterschiedlichem Zweck den gleichen Kurs nehmen: Die *Gustloff* fährt den Tiefwasserweg, um die Minen im Flachwasserweg zu umgehen, das russische U-Boot fährt den gleichen Kurs, um feindliche Objekte wie die *Gustloff*, die sich dort sicher wähen, zu

versenken. Um die Antithetik beider Seiten noch zuzuspitzen, wird von der Stärke und Qualität des russischen U-Bootes gesprochen, dass aufgrund derzeit anderer politischer Konstellationen nach den Plänen der deutschen Krupp-Germania-Werft und der Schiffsmaschinenbau AG, Bremen, gebaut werden konnte. Das Tragikomische ist dabei, das durch deutsche Ingenieurkunst vernichtet wird, was durch deutsche Ingenieurkunst gebaut wurde. Ein anderer Aspekt bei der Zuspitzung der Antithetik ist die emotionale Befindlichkeit Marineskos. Er wird der Spionage verdächtigt und fürchtet das Kriegsgericht, wenn er nicht mit einem Erfolg aufwartet. In Unterstützung seiner Mannschaft ist er in der Ostsee, Nähe Stolpebank, mit seinem U-Boot auf der Suche nach Beute, umso gieriger, da er schon vierzehn Tage lang erfolglos lauerte. Der ausgeprägt Kampfgeist und die unermüdlichen Manöver auf der Seite des russischen U-Bootes erhöhen die Gefahr, die der *Gustloff*, auf der man sich sicher wähnt, in Höhe der Stolpebank droht. In Gotenhafen fühlte man sich bedroht durch die Bomberangriffe im Hafen, bei denen die *Gustloff* glimpflich davongekommen war. Man rüstete zum Auslaufen, übte "Schottenschließen" (KG 132) und nahm so viele Menschen wie möglich auf – selbst das Schwimmbad im E-Deck wird mit den zuletzt eingeschifften Marinehelferinnen belegt – um sie vor weiteren Bombenangriffen und der näherrückenden russischen Front zu retten.

Durch Vernachlässigung einer Reihe von Sicherheitsmaßnahmen fährt die *Gustloff* ab Hela nur in Begleitung des Torpedobootes *Löwe* und stellt für das russische U-Boot *S 13* die Voraussetzung, sich in dem Gebiet ohne große Gefahr in Überwasserfahrt aufzuhalten. So können von dem U-Boot aus die Positionslichter der *Gustloff* und das Geräusch der Zwillingschrauben ihres Motors wahrgenommen werden. Die richtige Positionierung des U-Bootes zum Tornado-Abschuss auf das feindliche Objekt ist routinemäßiger Ablauf, während man auf der *Gustloff* die größte Gefahr überwunden glaubt und in der Kabine des Ersten Offiziers "auf eine vom Glück begünstigte Fahrt" (KG 131) anstößt.

Der erste Moment zur Verbindung der Handlungslinien ist, als der Erste Offizier des russischen U-Boots die Positionslichter der *Gustloff* entdeckt. Zuvor gab es auf beiden Seiten getrennte Handlungsabläufe, die simultan oder hintereinander folgend – unter Einfügung von Szenen der Familiengeschichte wie in den obigen eingerückten Textpassagen – erzählt wurden. Es ist der erste Moment des Zusammenlaufens. Ab hier ergibt sich für die beiden Linien ein Gesamtgeschehen, das darin besteht, dass der eine (russisches U-Boot) etwas tut, was sich für den anderen auswirkt (*Gustloff*). Es sind auf dem russischen U-Boot erst die Vorbereitungen zur Versenkung der *Gustloff* – unwichtig, dass sie von der russischen Seite nicht als *Wilhelm Gustloff* erkennbar ist, sondern nur generell als feindliches Objekt – und dann die Torpedoabschüsse, die das feindliche Objekt treffen. Anschließend taucht das russische U-Boot ab und verhält sich eine Zeitlang ruhig, um nicht entdeckt zu werden, während die Torpedos auf der *Gustloff* einschlagen und die Rettungsaktionen beginnen. Hierbei ergibt sich aus der Geschehenschronik die Tragik, dass die Sicherheitsübung "Schottenschließen" für die sich im Bug des Schiffes aufhaltenden Angehörigen der Mannschaft nicht Leben, sondern Tod bedeutet. Das gleiche gilt für die Marinehelferinnen, für die die näherrückende russische Frontlinie Gefahr bedeutete, und die auf der *Gustloff* trotz fehlendem Platz noch aufgenommen und im E-Deck, wo sich das Schwimmbad befand, einquartiert wurden. Statt ihr Leben gerettet zu haben, finden sie den Tod. Denn dort schlägt der zweite Torpedo ein. Die zerspringenden Schwimmbad-Kacheln werden selbst zu Geschossen und zerschneiden, bis auf ein paar, die sich retten konnten, die dort untergebrachten Marinehelferinnen. Es ist der grausige Tod im Einzelnen, den die Beispiele beschreiben, während die untergehen-

de *Gustloff* den Tod im Ganzen (Schiff, Besatzung und Passagiere) darstellt. Das Auslöschung von Leben wird auf Seiten des russischen U-Boots "Mit unterdrücktem Jubel" (KG 133) wahrgenommen und die Todesgeräusche der sinkenden *Gustloff* – als Untermalung des Erfolges – mit Kopfhörern abgehört.

Wenn die Handlungslinien wieder auseinanderlaufen, ergeben sich anschließend auf beiden Seiten Abläufe, die auf ihre Verknüpfung miteinander zurückzuführen sind:

Der Untergang des einst beliebten KdF-Schiffes wurde im Reich nicht bekanntgegeben. Solche Nachricht hätte der Durchhaltestimmung schaden können. Nur Gerüchte gab es. Aber auch das sowjetische Oberkommando fand Gründe, den Erfolg des Unterseebootes *S 13* und seines Kommandanten nicht im täglichen Rotbannerflottenbericht zu veröffentlichen. (KG 153).

Vor dem Zusammentreffen der Handlungslinien sind die plotrelevanten Eckpunkte auf beiden Seiten aufgezeigt, die als Vorboten des Zusammentreffens fungieren. Es ist die Anlegung der Rätsel, "die zunächst in einer geheimnisvollen Korrelation zu stehen scheinen, ehe sich ihre kausale Abhängigkeit herausstellt".²³⁹ Rätsel deshalb, weil es sich innerhalb der beiden Handlungslinien um Zeichen für das Zusammenlaufen handelt und nicht um Informationen dazu. Auch die explizite Rede des Erzählers, dass ihm bei jedem Stapellauf der Untergang der *Gustloff* ins Bild kommt (vgl. KG 52 und o. S. 222), ist zu diesem Zeitpunkt, als die Chronologie der *Gustloff*- Historie noch nicht bis zu dem angedeuteten Ereignis fortgeschritten ist, ein Rätsel. Unberücksichtigt ist dabei die Geschichtskennntnis des Lesers als Deutungshilfe. Ein solches inhaltliches Zusammenlaufen des Geschehens geschieht nach dem Ursache-Folge-Gesetz und bedeutet eine konsekutive Verknüpfung.

V.c.e Das Attentat auf Wilhelm Gustloff als allegorische Seitenerzählung der Handlungslinie Schiff *Wilhelm Gustloff*

Die Geschichte des Attentats auf Wilhelm *Gustloff* ist zu unterteilen in die zwei Biographien Wilhelm Gustloff und David Frankfurter. Diese biographischen Abläufe sind subsubordinierte Handlungslinien, deren separaten Verläufe die Vorzeichen des Zusammenlaufens unter negativem Aspekt beinhalten. Damit gibt es den gleichen Zuschnitt wie bei den übergeordneten beiden Handlungslinien zueinander: Die Opfer- und die Täter-Seite. Wilhelm Gustloff, das Opfer, wird als Prototyp des Nazi-Funktionärs dargestellt und bildet mit seinem Erfolg den Gegensatz zum Täter (seinem Attentäter), der als kranker, erfolgloser Student und als Jude unter dem Nazi-Regime leidet. Die Antithetik wird dadurch erhöht, dass David Frankfurter von seinen Kommilitonen gehasst wird und ansehen muß, wie eine hohe Respektsperson für ihn, der Bruder seines Vaters und ebenfalls Rabbi, von einem jungen Mann, der ihm am Bert zerrt und "Jude, hepp hepp" (KG 16) schimpft, in einem unerträglichen Grad gedemütigt wird. Aus der Perspektive David Frankfurters ist er (die Juden) das Opfer, während die Nazis (Stellvertreter Gustloff) die Täter sind.

David Frankfurter studiert in Bern, aufgrund seiner Krankheit erfolglos, und liest, um über das Weltgeschehen informiert zu sein, u.a. das von Wilhelm Gustloff herausgegebene Parteiblatt "Der

²³⁹ Zur kausalen Abhängigkeit vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 59.

Volksdeutsche". Er weiß von Gustloffs Erfolgen bei den in der Schweiz lebenden Deutschen und Österreichern. Es gibt, bevor die Antithetik von Leben und Tod greift, die Antithetik von Gesundheit und Krankheit, und zwar ist das Opfer (wieder) gesund, als der Täter weiterhin unheilbar krank ist. Um die Opfer-Täter-Antithetik zu vermitteln, setzt der Erzähler – wie bei den übergeordneten Handlungslinien – die Simultantechnik ein:

Doch wenn Gustloff sein Leiden in Davos bald hatte auskurieren können und später als gesunder Parteigenosse tüchtig wurde, konnten dem kranken David keine Ärzte helfen; vergeblich mußte er fünf Operationen erleiden: ein hoffnungsloser Fall. (KG 15).

Der erfolglose, kranke Student David Frankfurter trifft später in Davos ein, um den gesunden, erfolgreichen Landesgruppenleiter der NSDAP in der Schweiz, Wilhelm Gustloff, zu ermorden. Das ist der Moment, als das zuvor separate Geschehen beider Linien zusammenläuft. Vorher ging es auf Seiten David Frankfurters nur um die emotionale Befindlichkeit bezüglich des NS-Regimes, der Name Gustloffs fiel gar nicht. Es ist vergleichbar mit der Entwicklung auf dem russischen U-Boot *S 13*, das den Feind treffen will, aber nichts von der *Gustloff* weiß. In der dortigen Handlungslinie laufen die Linien zusammen, als das U-Boot *S 13* sein feindliches Objekt entdeckt. Ab diesem Zeitpunkt wirkt sich das Tun des einen auf den andern aus; auf Seiten der *Gustloff* ist es das fortlaufende unbewusste Verhalten (weiterhin Positionslichter), das zum Erfolg des Täters führt. Vorher existierte das feindliche Objekt, die *Wilhelm Gustloff*, als separate Handlungslinie, in der es für den Leser als Antithese zur Täter-Linie (U-Boot *S 13*) aufgebaut wurde, und zwar mit den Vorzeichen des späteren Zusammenlaufens der Linien.

Genau so funktioniert die Vorgeschichte Wilhelm Gustloff/David Frankfurter. Erst, als David Frankfurter von Bern nach Davos fährt, gleichzeitig, als Wilhelm Gustloff per Bahn auf Organisationsreise ist, werden die beiden Biographien zusammengeknüpft:

Frankfurter wußte, daß er (Gustloff, Anm. der Verfasserin) am dritten in Davos eintreffen würde. Außer den Tageszeitungen las er regelmäßig das von Gustloff herausgegebene Parteiblatt "Der Reichsdeutsche", in dem die Termine vorgemerkt standen. David war beinahe alles über sein Zielobjekt bekannt. Er hatte sich inhalierend vollgesogen mit ihm. Aber wußte er auch, daß sich im Jahr zuvor das Ehepaar Gustloff vom Ersparten ein Klinkerhaus in Schwerin hatte bauen lassen, vorsorglich möbliert für die geplante Rückkehr ins Reich? Und daß sich beide innig einen Sohn wünschten? (KG 25).

Die Antithetik von Täter und Opfer wird erhöht durch die Aufwertung des Opfers als Vertreter des Normalbürgers mit dem Wunsch nach Sesshaftigkeit und Familienleben. Auch dies hat seine Parallele in den übergeordneten Handlungslinien, wenn die Zuversicht der *Gustloff*-Kommandeure auf eine "vom Glück begünstigte Fahrt" (KG 131) besonders hoch ist und sie darauf anstoßen, während die Torpedos schon unterwegs sind. Eine weitere Parallele zu den übergeordneten Handlungslinien gibt es in der Stärkung der Entschlossenheit zur Tat. Auf dem russischen U-Boot kommandiert und manövriert man, um für die Tornados die größte Zielgenauigkeit zu erreichen. David Frankfurter wird in Gustloffs Haus in das Arbeitszimmer des Hausherrn geführt, das sich in der gesamten Ausstattung als das eines begeisterten und verdienstvollen NS-Parteigenossen erweist. Die Wirkung auf David Frank-

ferter muss nicht mitgeteilt werden. Die Beschreibung des Zimmers wäre funktionslos, wenn sie nicht die Zuversicht des Täters, das richtige Opfer ausgesucht zu haben, und die Entschlusskraft, es zu töten, festigte.

Wilhelm Gustloff ist von seiner Tuberkulose genesen. Er ist "Stramm und gesund" (KG 27), als er sein Arbeitszimmer betritt und ihn die vier Schüsse von dem sitzenden Besucher David Frankfurter treffen. "Sosehr er kränkelte, seine Hand hatte sich als ruhig erwiesen" (KG 26). Gustloff ist nicht gleich tot, sondern beginnt "aus allen Wundlöchern zu verbluten" (KG 28), während seine Frau sich über ihn beugt. Nach "seiner vorbedachten Tat" (KG 28) verlässt der Attentäter ungehindert das Haus. Später, als er sich gestellt hat, spricht er beim Polizeiverhör und beim Prozess von seinem Verbrechen als Heldentat für sein Volk (vgl. KG 28).

Vergleichbar ist der Ablauf bei der Versenkung der *Gustloff*. Sie war in Gotenhafen beschädigt worden, danach eingedockt und wieder voll seetüchtig, als sie von den drei Tornados, einer bleibt im Rohr stecken, tödlich getroffen wird. "Das Torpedoboot *Löwe* suchte, bei gestoppter Maschine, das tödlich getroffene Schiff mit Scheinwerfern ab" (KG 133). Die "absterbende" (KG 141) *Gustloff* sinkt nicht gleich, sondern ca. eine Stunde nach den Torpedoeinschlägen. Die Sterbegeräusche der *Gustloff* werden vom Maat des russischen U-Bootes *S 13* mit Kopfhörern abgehört (vgl. KG 141). Danach kommt das russische U-Boot *S 13* als Täter unentdeckt davon: "Zum Glück fielen keine Wasserbomben" (KG 133). Kapitän Alexander Marinesko sieht sich durch seine Tat als "Helden der Sowjetunion" (obwohl ihm der Titel vom Oberkommando der Rotbannerflotte verweigert wird (vgl. KG 154 und 168f)).

Trotzdem verhält es sich so, dass keine inhaltliche Verbindung zwischen der Handlungslinie des Schiffes *Wilhelm Gustloff* und der geschilderten Vorgeschichte des Namensgebers existiert. Das ist darauf zurückzuführen, dass der Name des Schiffes irrelevant für das Schicksal des Schiffes ist. Es wäre alles auch so gekommen, wenn das Schiff anders hieß, zum Beispiel *Adolf Hitler*, wie es geplant war. Somit fällt eine konsekutive Verknüpfungsart aus. Auch die additive ist nicht anzusetzen, denn es gibt auch keine Bezugslosigkeit zwischen der Vorgeschichte des Gustloff-Attentats und der Handlungslinie *Gustloff*-Historie. Ein Bezug ist durch den Namen Wilhelm Gustloff und die oben dargestellten Parallelen gegeben. Es sind Bedingungen erfüllt, nach der – wieder bei zugrundeliegender Einteilung nach Eberhard Lämmert – die korrelative Verknüpfung "als allegorische Verkleidung des Hauptvorgangs in einer Seitenerzählung von eigener Geschehensfügung"²⁴⁰ vorliegt.

Es sind beides Opfer-Täter-Geschichten mit der Antithetik von Leben und Tod, in denen der Name Wilhelm Gustloff in beiden Fällen für den Tod steht, während die Täter, David Frankfurter und Alexander Marinesko, überleben. Der Täter der Seitenerzählung, David Frankfurter, besiegt seinen Feind sogar in doppelter Hinsicht, denn er überlebt als Attentäter nicht nur den Nazi-Funktionär Wilhelm Gustloff, sondern auch das Schiff gleichen Namens. Als Zeichen des doppelten Überlebens setzt der Erzähler, neben der beschriebenen Funktion als Vorzeichen des Zusammenlaufens von Handlungslinien, die Simultan-Technik ein. Immer wieder gibt es im Diskursverlauf die eingeblendeten Szenen des inhaftierten und später aus der Haft entlassenen David Frankfurters, die das Weiterleben des Attentäters erzählen, während die Person Wilhelm Gustloff tot, das Schiff gleichen Namens vom Tod bedroht (1) und später ebenfalls tot (untergegangen) ist (2):

²⁴⁰ Formulierung von Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 53, zum Begriff „allegorische Seitenerzählung“.

(1)

Während in meinem Bericht zwei Schiffe einander näher und näher kommen, aber nichts entscheidendes geschieht, bietet sich Gelegenheit, die Alltagsumstände in einer Graubündener Haftanstalt zu vermerken. Dort saßen an jenem Dienstag, wie an jedem Werktag, die Häftlinge vor ihren Webstühlen. Inzwischen hatte der zu achtzehn Jahren Zuchthaus verurteilte Mörder des einstigen Landesgruppenleiters der NSDAP, Wilhelm Gustloff, neun Jahre Haft verbüßt. (KG 122).

(2)

Und um diese Zeit, als Marinesko dem Klima Sibiriens und den Bedingungen sowjetischer Straflager ausgesetzt blieb, Mutter Stalin die Treue hielt und ich als Junger Pionier auf mein Halstuch stolz war, machte sich David Frankfurter, der seine als chronisch eingeschätzte Knochenkrankheit im Zuchthaus ausgeheilt hatte, in Israels Verteidigungsministerium als Beamter nützlich. Inzwischen war er verheiratet. Später kamen zwei Kinder. (KG 170).

V.d Die Verknüpfung der Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte

V.d.a. Die Verknüpfung des Attentats auf Wilhelm Gustloff mit der spiegelverkehrten Wiederholung durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin

Die Wiederholung des Geschehens vom 4. Februar 1936 durch die Jugendlichen Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin ist ein mörderisches Rollenspiel, in dem beide sich mit ihrem geschichtlichen Vorbild identifizieren, ihre Rollen überziehen, und bei dem der eine, Konrad Pokriefke, als Rächer seines Idols auftritt: "Dem Blutzegen verdanke ich meine innere Haltung. Ihn zu rächen war mir heilige Pflicht!" (KG 195). Aber schon vor Beginn des Rollenspiels Wilhelm gegen David ist der Rachegeanke in dem Internet-Portal thematisiert (1), und durch den Kontext vermittelt, dass es der Tod Wilhelm Gustloffs ist, der gerächt werden soll. Der Erzähler findet durch Alexander Marinesko, der als Kommandant des russischen U-Bootes *M 96* für den Ernstfall übt, die Überleitung zum Internet-Portal www.blutzeuge.de. Im Beispiel (2) hingegen verteidigt Wolfgang Stremplin den Mörder Gustloffs (2):

(1)

Und auch auf der Website der Schweriner Kameradschaft sah es so aus, als sei man mit der wiederholt zitierten Liedzeile "Einst kommt der Tag der Rache? .." für etwas Unbestimmtes – den Tag der Rache? – zwar noch nicht erprobt, doch immerhin bereit. (KG 72).

(2)

Leider verzichtete Konrads Gegenspieler gegen Ende des sich global ausweitenden Gechattes nicht darauf, an die weitere Bedeutung des schlimmen Datums und an den Namensgeber des gesunkenen Schiffes zu erinnern, indem er die Ermordung des Parteifunktionärs Wilhelm Gustloff durch den Medizinstudenten David Frankfurter als "eine einerseits für die Witwe bedauerliche, andererseits – in Anbetracht der Leiden des jüdischen Volkes – notwendige und weitsichtige Tat" darstellte, mehr noch, die Versenkung des großen Schiffes durch ein kleines U-Boot als die Fortsetzung des "ewigen Kampfes Davids gegen Goliath" zu feiern begann. Er steigerte sich, setzte Wörter wie "Erblast" und "Sühnegebot" in den vernetzten Raum. Er rühmte den treffsicheren Kommandanten von *S 13* als würdigen Nachfolger des schießenden Medizinstudenten: "Marineskos Mut und die Heldentat Frankfurters dürfen niemals vergessen werden!" (KG 149f).

Unter Hinzunahme der alttestamentarischen Geschichte bekommt jeder der beiden Widersacher eine zweifache Stellvertreterposition: Konrad Pokriefke stellt Wilhelm Gustloff dar und der wiederum

Goliath; Wolfgang Stremplin stellt David Frankfurter dar und der wiederum König David. In der jeweils dreifachen Bedeutung treffen sich Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin am einstigen Gustloff-Denkmal in Schwerin. Damit die jüngste Geschelniskette aus sich selbst heraus ein Rache-motiv liefert, gibt es am ehemaligen Ehrenhain die Provokation durch David, der den Ort des Gedenkens entweiht, indem er dreimal auf das Fundament spuckt (vgl. KG 174). Damit ergibt sich neben dem alten Rachemotiv, der Ermordung Gustloffs am 4. Februar 1936, ein neues. Also ist es Goliath, der in Person Wilhelm Gustloffs in dreifacher Hinsicht gerächt werden muss: aufgrund seiner Ermordung am 4. Februar 1936, der Versenkung der *Gustloff* (Personifikation als Goliath, vgl. o. eingrückten Text) am 30. Januar 1945, und der Entweihung seines Andenkens am 20. April 1997.

Folgerichtig erschießt diesmal – in umgekehrter Wiederholung des Attentats vom 4. Februar 1936, der NS-Funktionär Wilhelm seinen jüdischen Erzfeind David. So gibt es auch eine Umkehrung der Täter-Opfer-Konstellation, die sich als Chiasmus darstellen lässt:

Das vorherige Opfer Wilhelm (Goliath) ist der neue Täter und überlebt.
Der vorherige Täter David (König David) ist das neue Opfer und stirbt.

Es stirbt Wolfgang Stremplin in seiner dreifachen Bedeutung. Als Jude David Frankfurter hatte er Schiff und Person Wilhelm Gustloff überlebt, als Wolfgang Stremplin in der Rolle David Frankfurters hatte er die Morde an beiden als Heldentat gelobt. Im religiösen Bezug ist er das jüngste Opfer im "ewigen Krieg Davids gegen Goliath". Das auch Goliath den Kreislauf des Krieges aufrecht erhält, bestätigt sich anhand des neuen Internet-Portals www.kameradschaft-Konrad-Pokriefke.de. Mit den dort eingestellten Gefolgschaftsparolen: "Wir glauben an Dich, wir warten auf Dich, wir folgen Dir..." (KG 216), erhebt die Szene den eingekerkerten Paul Pokriefke zu ihrem Führer. So stellt der Erzähler in seinen finiten Sätzen zu recht fest: "Das hört nie auf: Nie hört das auf" (KG 216).

Der Mord an Wilhelm Gustloff dient Konrad Pokriefke, dem Täter in zweifacher Stellvertreterposition, als Folie. Der gleiche Jahrestag des Attentats ist nicht möglich, da am 4. Februar 1997 die Entwicklung zwischen den beiden Chat-Partnern (-gegnern) noch nicht so weit gediehen ist, dass sich daraus ein Treffen ergäbe, bei dem ein Mord geschehen könnte, und das Folgejahr war zu weit weg. Also wird ein Datum gewählt, das einen Bezug zu Wilhelm Gustloff hat: der 20. April als Hitlers Geburtstag (vgl. KG 171). "Das besondere Datum hatte David schweigend akzeptiert" (KG 172). Durch dieses besondere Datum erhöht sich der Triumph des Siegers in der Rolle Wilhelm Gustloffs, für den Hitler ein Gott war. Gleich Abraham, der bereit war, auf Befehl seines Gottes seinen geliebten Sohn Isaak zu opfern, ist auch Gustloff bereit, auf Befehl Hitlers das größte Opfer zu bringen:

Als aufgrund einer Anfrage, gestellt im Kleinen Rat von Graubünden, ein Beamter der Fremdenpolizei von ihm wissen wollte, wie er inmitten der Eidgenossenschaft sein Amt als Landesgruppenleiter der NSDAP verstehe, soll er geantwortet haben: "Ich liebe auf der Welt am meisten meine Frau und meine Mutter. Wenn mein Führer mir befähle, sie zu töten, würde ich ihm gehorchen." (KG 10).

Das Hitler für die Neonazi-Szene nicht an Bedeutung verloren hat, beweisen Thesen wie die Unversenkbarkeit der *Gustloff*, wäre sie nicht auf *Wilhelm Gustloff*, sondern auf *Adolf Hitler* getauft (vgl.

KG 41). Die Erhöhung Adolf Hitlers zum Gott erhöht auch seinen Gefolgsmann Wilhelm Gustloff. Den Mord an David (Wolfgang Stremplin) führt der Neonazi Wilhelm (Konrad Pokriefke) als historischen Racheakt aus, indem er sich bei der Durchführung und danach an der historischen Folie orientiert:

Später legte mein Sohn Wert darauf, genauso getroffen zu haben wie einst in Davos der Jude Frankfurter, wenn auch mit keinem Revolver. Und wie dieser hat er von der nächsten Telefonzelle aus sich selbst angezeigt, nachdem er 110 gewählt hatte. Ohne an den Tatort zurückzukehren, machte er sich auf den Weg zur nächsten Polizeiwache, wo er sich mit den Worten: "Ich habe geschossen, weil ich Deutscher bin" gestellt hat. (KG 175).

Die Attentatsgeschichte vom 4. Febr. 1936 hat keine allegorische Bedeutung für dessen umgekehrte Wiederholung im Jahr 1997. Sie stellt die Folie dar, nach der das wiederholte Geschehen sich richtet – so weit es möglich ist. Aber beide Geschehen, die Folie und ihre Nachzeichnung, untermauern in ihrer Verbindung miteinander die These, dass das Geschehen vom 4. Februar 1936 eine Seitenerzählung mit allegorischer Verkleidung bezüglich der Handlungslinie des Schiffes *Wilhelm Gustloff* ist.

Der Zusammenhang zwischen der Attentatsgeschichte und ihrer umgekehrten Wiederholung ist jedoch anders. Die umgekehrte Wiederholung des Attentats ist ein Ereignis, das so und nicht anders abgelaufen ist, weil auch das Attentat auf Wilhelm Gustloff so und nicht anders abgelaufen war. Das Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin nicht in eigener Identität, sondern in der ihrer Idole handeln, ist unter dem Aspekt der Handlungsverküpfung irrelevant. Außerdem nehmen sie erst später, als der Schlagabtausch im Chatroom der Homepage www.blutzeuge.de längst begonnen hat, ihre Rollen ein (vgl. KG 47). Die Verbindung der beiden im zeitlichen Abstand von sechzig Jahren stattfindenden Geschichten geschieht nach einem Folgegesetz: Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin handelten in ihrer ideologischen Verirrung infolge der Geschehnisse des 4. Februar 1936. Es bedeutet, dass beide Handlungen inhaltlich, also konsekutiv verknüpft sind.

V.d.b Die Einknüpfung der Familiengeschichte in die *Gustloff*-Historie

In die überwiegend chronologisch erzählte *Gustloff*-Historie werden die drei Handlungslinien der Familiengeschichte, Tulla, Paul und Konrad Pokriefke, eingeknüpft. Zu jeder Handlungslinie gehört das soziale Umfeld mit Verwandten, Freunden, Feinden, Bekannten und Bezugspersonen jeder Art (Beruf, Schule etc.), denn handeln heißt – wenn es wie hier um den Plot der erzählten Welt geht –, etwas zu tun oder auch zu lassen, was sich auf andere auswirkt (plotrelevante Figuren) oder sich ins Handlungsgefüge als Beiwerk einfügen lässt (Nebenfiguren). Da es sich bei den Protagonisten der drei Handlungslinien um Personen handelt, die ersten Grades miteinander verwandt sind, gibt es auch viele erzählte Momente der Familiengeschichte, in denen die Handlungslinien untereinander Schnittmengen bilden. Als gemeinsamer Handlungsstrang überschneidet sich die Familiengeschichte mit dem anderen Handlungsstrang: und zwar durch die Verbindung der Pokriefkes mit der *Gustloff*-Historie. Die Textstellen, an denen die Verbindungen sichtbar werden, sind die vom Erzähler erzeugten Stellen der Verknüpfung. Im folgenden Beispiel wird von der Historie auf die Rechercheebene Pauls (als Bestandteil der Handlungslinie Paul Pokriefke) übergegangen, auf der er sich Fragen zur NS-Be-

geisterung der Massen stellt, dann übergeht zu seiner Mutter, bis er auf der nächsten Seite in der *Gustloff*-Historie fortfährt:

Sogar eine Fabrik für Waffen und sonstiges militärisches Gerät, die Simson-Werke in Suhl, wurde nach der Zwangsarisierung umbenannt, auf daß die "Wilhelm Gustloff-Werke" der Aufrüstung dienen und ab zwei- undvierzig im Konzentrationslager Buchenwald eine Zweigstelle betreiben konnten.

Ich will jetzt nicht aufzählen, was sonst noch nach ihm hieß – allenfalls die Gustloff-Brücke in Nürnberg und das Gustloff-Haus der deutschen Kolonie im brasilianischen Curitiba –, vielmehr frage ich mich und habe mit dieser Frage das Internet gefüttert: "Was wäre geschehen, wenn das am 4. August 1936 in Hamburg auf Kiel gelegte Schiff beim Stapellauf doch noch auf den Namen des Führers getauft worden wäre?"

Die Antwort kam prompt: "Niemals hätte die *Adolf Hitler* sinken können, weil nämlich die Vorsehung..." undsoweiter undsoweiter. Worauf sich mir der Gedanke näherte: "Folglich hätte ich dann nicht als Überlebender eines von aller Welt vergessenen Unglücks herumlaufen müssen. Weil ganz normal in Flensburg an Land gekommen und erst dort von Mutter entbunden, wäre ich kein exemplarischer Fall und gäbe heute nicht Anlaß fürs Wörterklauben.

"Main Paulchen is was ganz Besonderes!" Schon als Kind bekam ich Mutters Standardsatz zu hören. (KG 41f).

Danach wird ungefähr vier Seiten lang Familiengeschichte erzählt, bevor die Rückenbindung an die *Gustloff*-Historie erfolgt. Hierbei wechselt der Erzähler von einer Szene mit Mutter Tulla und Jenny Brunies ironisch zu seiner Entwicklung zum Kettenraucher über und schlägt einen Bogen zu David Frankfurter:

Tante Jenny hatte für soviel überschüssige Energie für ihr vereistes Lächeln übrig. Ich bekam zu hören: "Aus mainem Konradchen wird mal bestimmt was Großes. Nich son Versager wie du.."

"Stimmt", habe ich gesagt, "aus mir ist nix Tolles geworden, wird auch nix mehr. Doch wie du siehst, Mutter, entwickle ich mich – wenn man das Entwicklung nennen darf – zum Kettenraucher"

Wie dieser Jude Frankfurter, füge ich heute hinzu, der gleich mir ein Stäbchen am nächsten angezündet hat und über den ich jetzt schreiben muß, weil die Schüsse ihr Ziel gefunden haben, weil der Bau des in Hamburg auf Kiel gelegten Schiffes Fortschritte machte. (KG 45).

Nach dem Textauszug geht es, nach Absatz und Leerzeile, mit dem Prozess gegen David Frankfurter weiter, bis der Erzähler auf S. 46 wieder bei seiner Internet-Recherche anlangt.

Neben der gleichzeitigen Einschlebung von Momenten zweier oder aller drei Handlungslinien der Familiengeschichte in die Chronologie der *Gustloff*-Historie gibt es die Einbindung nur jeweils einer Handlungslinie in die *Gustloff*-Historie. Dabei ist feststellbar, dass bei Einbindung der Handlungslinie Konrad, wenn es Konrad als Webmaster betrifft, der eingeschobene Text meist eine Seite und mehr umfasst. In solchen Fällen zeigt sich der Erzähler entweder in seiner Erzählgegenwart oder als recherchierende Figur, und vermittelt seine Befindlichkeit oder seinen Standpunkt zu den Inhalten der Homepage. Im nachfolgenden Beispiel (1), zweiter Absatz, ist er befremdet und stellt Fragen. Wenn nur eine historische Szene um die Perspektive Tullas ergänzt ist, ist der zwischengeschobene Moment der Familiengeschichte relativ kurz gehalten (2) und (3). Der eingeschobene Text ist ebenso kurz, wenn der Erzähler sein Handlungs-Ich in Bezug auf eine Nebenfigur erzählt. Im Beispiel (4) ist es Exehelferin Gabi, die er mit den Marinehelferinnen auf einem Foto aus dem Fundus Heinz Schöns vergleicht:

(1)

Mit der Flucht auf dem Landweg begann das Sterben am Straßenrand. Ich kann es nicht beschreiben. Niemand kann das beschreiben. Nur soviel: Ein Teil der Flüchtlinge erreichte die Hafenstadt Pillau, Danzig und Gotenhafen. Hunderttausende [...] drängten an Bord von Kriegs-, Passagier- und Handelsschiffen; so wurde auch die an Gotenhafens Oxhöft-Kai seit Jahren festliegende *Wilhelm Gustloff* bedrängt.

Ich wünschte, ich könnte es mir so einfach machen wie mein Sohn, der auf seiner Website verkündete: "In Ruhe und Ordnung nahm das Schiff die vor der russischen Bestie fliehenden Mädchen und Frauen, Mütter und Kinder auf." Warum unterschlug er die gleichfalls eingeschifften tausend U-Bootmatrosen und dreihundertsiebzig Marinehelferinnen, desgleichen die Bedienungsmannschaften der eilig aufmontierten Flakgeschütze? (KG 103).

(2)

In der Kabine des ersten Offiziers wurde eine Mahlzeit gelöffelt: Erbsensuppe mit Fleischeinlage. Danach ließ Korvettenkapitän Zahn vom Steward Cognac servieren. Man sah Anlaß, auf eine vom Glück begünstigte Fahrt anstoßen zu dürfen. Zu Füßen seines Herrn schlief der Schäferhund Hassan. Als Wachoffizier war nur Kapitän Weller auf der Brücke. Indes war die Zeit abgelaufen.

Von Kindheit an kenne ich Mutters Satz: "Ech war gleich ganz wach, als es zum ersten Mal jebumst hat ond denn nochmal ond nochmal.."

Der erste Tornado traf tief unter der Wasserlinie den Bug des Schiffes, dort, wo die Mannschaftsräume lagen. Wer auf Freiwache war, Stullen kaute oder in seiner Koje schlief und die Explosion überlebte, kam dennoch nicht davon". (KG 131f).

(3)

Da der Suchscheinwerfer des seitab in schwerer See Position haltenden Begleitschiffes immer wieder die Brückenaufbauten, das verglaste Promenadendeck und das schräg nach Steuerbord aufragende Sonnendeck streifte, erlebten diejenigen, die sich in das Boot gerettet hatten, wie einzelne und zu Knäueln gefügte Menschen über Bord gingen. Und nahbei sah Mutter und sahen alle, die sehen wollten, Treibende in ihren Schwimmwesten, unter ihnen noch Lebende, die laut oder matt um Hilfe riefen, um Aufnahme in die Boote flehten, und andere, die , bereits abgestorben, Schlafenden glichen. (KG 140).

(4)

Die sorgfältigen Frisuren der jungen Mädchen – viele werden mittels Dauer- oder Wasserwelle gefestigt worden sein – ringeln sich, fallen zeitgemäß onduliert. Etliche Mädchen mögen verlobt, wenige verheiratet gewesen sein. Zwei oder drei, die mit glatt fallendem Haar sinnlich kühl auf mich wirken, sehen meiner Ehemaligen ähnlich. So sah ich Gabi, als in Westberlin ziemlich eifrig Pädagogik studierte und mich auf Anhieb schwach gemacht hat. Fast alle Marinehelferinnen sind auf ersten Blick hübsch, sogar niedlich anzusehen, einige zeigen eine frühe Neigung zum Doppelkinn. (KG 126).

Die angeführten Beispiele enthalten die für *Im Krebsgang* typischen Arten der Einflechtung von Familiengeschichte in die *Gustloff*-Historie einschließlich des räumlich- zeitlichen Umkreises. Sie zeigen, wie selbstverständlich von einem Handlungsstrang zum anderen und wieder zurück gewechselt wird. Besonders fließend und damit unauffällig sind die kurzen Einflechtungen von Momenten der Familiengeschichte im Beispiel (2) bis (3), wenn kurz auf Mutter Tulla oder zum Handlung-Ich im Verbund mit einer Nebenfigur umgeschwenkt wird. Fast unmerklich vermischen sich Historie mit Familiengeschichte, wenn Tulla nur namentlich in die Szene miteingebunden wird, wie es in Beispiel (3) der Fall ist.

Es zeigt sich, dass an den überwiegenden Einknüpfungstellen entweder das erzählende oder das handelnde Ich in Erscheinung tritt, das sich bereits beim Erzählauftakt in dieser Doppexistenz eingeführt hatte. Als erzählendes Ich erzeugt er durch die Verbindung Historie und Familiengeschichte innerfiktional eine Familienchronik mit eigenem Sinnzusammenhang und Stellenwert²⁴¹. In seiner

²⁴¹ "Es macht geradezu das Wesen des Dichterischen aus, daß alle benutzten Realien ihres transliterarischen Bezugssystems entkleidet werden und innerhalb der fiktiven Wirklichkeit der Dichtung neuen Stellenwert und eine neue, begrenzte Funktion erhalten. Deshalb kann jede Geschichte einer Erzählung grundsätzlich aus sich selbst heraus verstanden wer-

Chronik vermischt er persönliche und historische Ereignisse an beliebigen Zeit-/Raumstellen miteinander, und er ist als Erzähler – zusammen mit seinem Handlungs-Ich (Verlagerung von Erzählerstandpunkten auf die Rechercheebene) – der wesentliche Perspektiventräger des vermittelten Gesamtgeschehens. Dieses lässt sich als Plot der erzählten Welt als eine Ursache-Folge-Kette mit dem kausalen Subjunktoren "weil" darstellen. In sehr groben Zügen ist sie schnell aufgezählt: Weil der Erzähler durch seine Mutter Tulla gedrängt wird, ihre *Gustloff*-Geschichte schriftlich festzuhalten, recherchiert er in diversen Quellen und stellt die Historie mit den mütterlichen Beigaben zusammen. Weil er aufgrund seines Geburtsdatums, dem 30. Januar 1945, mit der eigenen zwiespältigen Existenz und in diesem Zusammenhang auch mit seiner Mutter Tulla hadert, weicht er immer wieder von der *Gustloff*-Historie ab, um sich in seinem Verdruss über die eigene Existenz auszulassen. Weil Mutter Tulla ihrem Enkel Konrad (seinem Sohn) ebenfalls angetragen hat, ihre *Gustloff*-Geschichten schriftlich aufzuarbeiten, findet Paul ein entsprechendes Internet-Portal seines Sohnes und die ideologisch verfärbte *Gustloff*-Historie. Weil Konrad auf seiner Website ein gefährliches und tödlich ausgehendes Rollenspiel betreibt, vermittelt der Erzähler zwischen den Momenten der Historie den suspekten Weg Konrads bis zum Insassen der Jugendhaftanstalt.

V.e Temporale Merkmale des Erzählens und der Erzählung

V.e.a Das Abfolge-Verhältnis der Zeitstellen von Erzählen und Erzählung bei der Verknüpfung der beiden Handlungsstränge *Gustloff*-Historie und Familiengeschichte

Wie sich die Verknüpfung der Handlungsstränge miteinander unter dem temporalen Aspekt darstellt, zeige ich im folgenden Schema, das das Zentralgeschehen der *Gustloff*-Historie beinhaltet. Es ist der Untergang der *Wilhelm Gustloff* am Abend des 30. Januar 1945 und der zeitliche Umkreis.

Wie für *Unkenrufe* wird im Schema der Textumfang der einzelnen Positionen durch die angegebenen Zeichen „–“, „o“ und „.“ verdeutlicht. Der Textumfang reicht auch hier jeweils bis zu dem Punkt, an dem der Erzähler eine weitere neue Zeitstelle setzt. Das Zentralgeschehen ist unterteilt in die Zeitstellen (A) bis (F), um auch bei diesem zeitlich gedehnten Handlungsausschnitt das Fortschreiten der Erzählung darzustellen, wie ich es im Teil 2 für den 2. November 1989 aufgezeigt habe (vgl. o. S. 126ff). Wie dort zähle ich angefangene Seiten, Absätze und Zeilen jeweils als ganze. Ausgeschlossen ist wieder die Erzählgegenwart und das ihr zugehörige Erzählen im Präteritum (bedrängte Situation beim Schreibprozess durch den Alten und Mutter Tulla), das durch die Zeitstelle des Erzählens als Zeitspanne abgedeckt ist. Außerdem bleibt bei dieser Methode die Zeit des Erzählens und die erzählte Zeit als Zeit der vergangenen Handlungswelt unterscheidbar.

Das Geschehen des Textauszugs beginnt mit der Zeitstelle (A) und endet mit der Zeitstelle (H), so dass acht Zeitstellen der Erzählung einundzwanzig Zeitstellen des Erzählens gegenüberstehen. Es wird dabei ein Erzählrhythmus erzeugt, der vorrangig auf den Wechsel der Handlungsstränge und

den. Und zieht man vergleichend historische Abläufe zu Rate, so kann dies nur dazu dienen, die Besonderheit der erzählten Geschichte sichtbar zu machen." Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, S. 27.

nachrangig auf anachronistisches Erzählen zurückzuführen ist. Im Durchschnitt wird dabei zweieinhalb Mal auf die gleiche Zeitstelle gesetzt, tatsächlich ist der Brennpunkt des Geschehens abgebildet, der Einschlag der drei dicht nacheinander abgeschossenen Tornados. Entsprechend ist sechsmal auf die Zeitstelle (B) gesetzt.

Bedeutung der Zeichen:

Zeitstellen des Erzählens: Ziffernreihenfolge (1), (2), (3)
 Zeitstellen der Erzählung: alphabetische Reihenfolge (A), (B), (C)
 Seite: –
 Absatz: o
 Zeile: •
 Basiserzählung chronologisch erzählte *Gustloff*-Historie und raum-/zeitliches Umfeld

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
(1) 130-131	–	Basiserzählung, vor dem Torpedoeinschlag (A)
(2) 131-132	...	Familiengeschichte, Einschlag der Torpedos, proleptisch zur Basiserzählung (B)
(3) 132	o o	Basiserzählung, Torpedoeinschlag (B)
(4) 132	...	Familiengeschichte, Tornadoeinschlag, simultan zur Basiserzählung (B)
(5) 132	Basiserzählung, Torpedoeinschlag (B)
(6) 132-133	Familiengeschichte, Torpedoeinschlag, simultan zur Basiserzählung (B)
(7) 133	o	Basiserzählung, Torpedoeinschlag (B)
(8) 133	o	Basiserzählung, nach dem Torpedoeinschlag (C)
(9) 133-134	–	Familiengeschichte, Recherche der Handlungsfigur Paul Pokriefke 1996-1997 (Kommentierung verfälschter Geschichtstexte) (H)
(10) 135-136	–	Basiserzählung, nach dem Torpedoeinschlag (C)
(11) 136	..	Familiengeschichte, nach dem Torpedoeinschlag, simultan zur Basiserzählung (C)

Zeitstelle des Erzählens und Seitenangabe	Textumfang	chronologische Zeitstelle der erzählten Welt
Fortsetzung Vorseite:		
(12) 136-138	--	Basiserzählung, Panik, Tod und Rettungsaktion nach dem Torpedoeinschlag (D)
(13) 138-139	--	Familiengeschichte, Tulla im Rettungsboot, simultan zur Basiserzählung (D)
(14) 139	Basiserzählung, Untergang der <i>Gustloff</i> (E)
(15) 139	.	Familiengeschichte, Untergang der <i>Gustloff</i> , simult. zur Basiserzählung (E)
(16) 140	...	Basiserzählung, Untergang der <i>Gustloff</i> (E)
(17) 140	o o	Familiengeschichte, Untergang der <i>Gustloff</i> , simult. zur Basiserzählung (E)
(18) 140	o	Familiengeschichte, Tulla in der Zeit der DDR (G)
(19) 140	...	Familiengeschichte, Tulla im Rettungsboot, ihre Haare werden weiß angesichts massenweise ertrunkener Kinder, simultan zur Basiserzählung (E)
(20) 140-141	—	Basiserzählung, Untergang der <i>Gustloff</i> (E)
(21) 141-142	o o o	Familiengeschichte, Tulla auf dem Begleitboot <i>Löwe</i> kurz vor der Geburt des Sohnes Paul, simultan zur Basiserzählung (F)

V.e.b Grundzüge des temporalen Systems

Es zeichnet sich im Schema des Vorkapitels das abwechselnde Erzählen der beiden Handlungsstränge ab, wie es für *Im Krebsgang* typisch ist. Die Chronologie der *Gustloff*-Historie ist das Handlungsgerüst, an das sich die Familiengeschichte mit simultanen Ereignissen anknüpft, wie es im Schema aufgezeigt ist. Das gleiche Muster ließe sich fortsetzen mit der *Gustloff* als KDF-Zeit und August und Erna Pokriefke als Passagiere (vgl. KG 65-67), oder später, als die Familie Pokriefke in Gotenhafen auf die *Gustloff* als Truppentransporter und Flüchtlingsschiff kommt (vgl. KG 106-107). Es gibt

auch die Nachhandlung zur *Gustloff*-Historie mit dem Geschehen um das Gustloff-Denkmal und die Gustloff-Urne in Schwerin (vgl. KG 167), den Fortzug Hedwig Gustloffs aus Schwerin, die Auswanderung David Frankfurters nach Israel (vgl. KG 170), den verurteilten Marinesko (vgl. S. 168 und 170), und seinen Ruhestand zu Beginn der sechziger Jahre (vgl. KG 169). In dieser Nachzeit des *Gustloff*-Untergangs werden ebenfalls simultan ablaufende Familienereignisse erzählt, zum Beispiel weint Mutter Tulla bei Stalins Tod und Sohn Paul hat die Masern (vgl. KG 169). In der Zeit darauf macht Tulla ihren Meister im Tischlerhandwerk und ist weiterhin Stalinistin: "So diffus ihr Bild zu jener Zeit gewesen sein mag, genau besehen ist Mutter bis heute Stalinistin geblieben" (KG 170), während Paul als Junger Pionier auf sein Halstuch stolz ist (vgl. 170).

Danach ist die *Gustloff*-Historie auserzählt. Wenn während des Ablaufs der *Gustloff*-Historie Familienereignisse vermittelt werden, die sich außerhalb der *Gustloff*-Historie und ihrer Nachzeit abspielen, das ist ungefähr ab der Zeit, als Paul Pokriefke als "ein alimentierter Bummelstudent" (KG 30) in Berlin lebt (Beginn der sechziger Jahre, Marinesko ist Rentner, (Ende der erzählten Historie, vgl. o.)), sind sie zwangsläufig proleptisch in die *Gustloff*-Historie eingeflochten. Dies gilt besonders für seine Zeit, als er die *Gustloff*-Geschichte im Internet recherchiert und sich mit dem rechtsextremen Gedankengut des Sohnes und dessen Chatpartners auseinandersetzt. Im Schema des Vorkapitels belegt diese Zeitstelle der Erzählung (H) die Zeitstelle (9) des Erzählens.

Nach Auserzählen der *Gustloff*-Historie schließt sich das Erzählen von Familiengeschichte durch Pauls Studenten-, "Springer"-Zeit und die Phase als Ehemann und junger Vater an, bis er "Ende Januar sechsundneunzig" bei seiner *Gustloff*-Recherche auf die Homepage des Sohnes trifft, dessen Präsentation verfolgt und nach dessen Mord an Wolfgang Stremplin (20. April 1997) den Prozess mit Nachzeit und Haft des Sohnes erzählt. Seine thematisierte Recherchezeit ist eine Prolepse bezüglich der recherchierten Historie. Nach ihrem Auserzählen bildet die Familiengeschichte das temporale Gerüst. Es ist ein chronologisches in der Endphase der erzählten Welt. Es gibt wenige Rückblenden zu früheren Momenten der Familiengeschichte, zum Beispiel eine auf die NS-Zeit in Danzig, nach Tullas "Anzeige wurde Papa Brunies abgeholt... Kam nach Stutthof..." (KG 211) oder eine auf die Zeit Tullas als Stalinisten: "wie ech frieher aine jewesen bin, als miä die aignen Jenossen als Stalins letzte Jetreue beschimpft ham" (KG 212). Das chronistische Erzählen in der Endphase der Familiengeschichte entsteht durch die Konzentration auf die Handlungslinie Konrad Pokriefke. Es zeichnet sich hier eine Beruhigung des Erzählrhythmus' ab, ähnlich, wie ich es für die Endphase des Schlusskapitels in *Unkenrufe* aufgezeigt habe (vgl. o. S. 132). Nur dass es in *Im Krebsgang* ausschließlich um eine förmliche Beruhigung geht. Inhaltlich gibt es keine Aussöhnung des Erzählers mit der erzählten Welt wie in *Unkenrufe*.

Grundsätzlich ist zum temporalen System der erzählten Welt zu sagen, dass das simultane Erzählen zweier Ereignisse vorherrscht und den Rhythmus bildet, der durch den Wechsel der Handlungsstränge entsteht, wie er sich im obigen Schema abzeichnet. Wenn man das gleiche Schema bezüglich eines Handlungsstranges erstellen würde, stellte es sich ganz ähnlich dar, denn auch innerhalb des Stranges bildet das Erzählen simultan ablaufender Ereignisse den temporalen Grundzug. Mit den beiden typischen Beispielen simultanen Erzählens, einmal innerhalb eines Handlungsstranges (1) und einmal in Verknüpfung der beiden Handlungsstränge (2) beschließe ich meine Ausführungen zum

temporalen System, das einschließlich desjenigen, der es erzeugt, ein sinnbildender Bestandteil des Plots ist.

(1)

"Während in meinem Bericht zwei Schiffe einander näher und näher kommen, aber nichts Entscheidendes geschieht, bietet sich Gelegenheit, die Alltagsumstände in einer Graubündener Haftanstalt zu vermerken. Dort saßen an jenem Dienstag, wie an jedem Werktag, die Häftlinge vor ihren Webstühlen. Inzwischen hatte der zu achtzehn Jahren Zuchthaus verurteilte Mörder des einstigen Landesgruppenleiters der NSDAP, Wilhelm Gustloff, neun Jahre verbüßt. (KG 122).

(2)

Um die Zeit, als nach Mutters Zeugnis ihr Haar auf einen Schlag weiß wurde – das mag gut eine halbe Stunde nach den Torpedotreffern gewesen sein –, verhielt sich die Besatzung des abgetauchten Unterseebootes still und erwartete Wasserbomben, die aber ausblieben. (KG 140).

V.f Schlussbetrachtung

Ich greife einige Besonderheiten beider Werke noch einmal auf und beginne mit *Unkenrufe*. In der Erzählung sind die verhandelten Zentralanliegen der Umweltzerstörung, des Heimatverlustes und der Völkerverständigung Anliegen der intradiegetischen Figur Alexander Reschke. Der Erzähler übernimmt diese Anliegen, weil sein Ansichtenspektrum weitgehendst mit dem seines Protagonisten übereinstimmt. Außerdem nutzt er seine aus dem Reschke-Material erstellte Chronik dazu, zwischen ihren Momenten eine ich-haft erzählte Handlung einzuschieben, mit der er seine Erinnerung an die NS-Zeit aus ihrer Verdrängung befreit. Dies ist für den Erzähler ein existenziell notwendiges Verhalten. Das eingeschobene Erzählen von NS-Zeit steht in Zusammenhang mit einem aus der gemeinsamen Schulzeit herrührenden Schuldgefühl gegenüber Reschke. Aus diesem Schuldgefühl heraus übernimmt der Erzähler das ihm von Reschke angetragene Erzählprojekt.

Es ergeben sich damit drei Gründe für den Erzähler, das Projekt zu übernehmen, und daraus resultiert ein dreifacher Nutzen für ihn: Er kann Themen, die auch seine sind, rezeptionslenkend vermitteln, er entledigt sich durch das übernommene Schreibprojekt einer Bürde, und er arbeitet eine Zeit auf, die er verdrängt hat und erweitert damit seine erinnerte Lebensspanne um die Vergangenheit, die er ausgelöscht hatte.

Auf der Erzählebene des realen Autors funktioniert insbesondere der letzte für *Unkenrufe* genannte Grund als "ein Schreiben gegen die verstreichende Zeit". Die Novelle *Im Krebsgang* bedient allein durch ihr Thema dieses Programm. Denn es wird mit der Geschichte des Untergangs der *Wilhelm Gustloff* ein bisher weitgehendst verdrängtes Thema ins Bewusstsein der Allgemeinheit geholt: das Thema Flucht und Vertreibung am Ende und nach dem Zweiten Weltkrieg. Es ist eine Vergangenheitsbewältigung, bei der es nicht um Aussöhnung mit der Vergangenheit geht, bei der sie entschärft wird, sondern darum, sich ihrer zu erinnern, um daraus zu lernen.²⁴² Bei dieser Aufgabe sieht Günter Grass sich in der Rolle des optimistischen Sisyphos', der hier und jetzt seinen revoltierenden Diskurs führt, ohne daran zu denken, wieviele solcher Diskurse er noch führen müsste, "möglich ist immer nur ein

²⁴² "Will man von der Vergangenheit lernen, muß sie scharf, offen und gegenwärtig bleiben". Volker Neuhaus, *Das dichterische Selbstverständnis und seine Entwicklung bei Günter Grass*, S. 282.

relativer Erfolg"²⁴³, bis eine nachhaltige Wirkung auf den Rezipienten eintritt, und ohne an die mögliche Unwirksamkeit zu denken.

Zu *Im Krebsgang* ist noch anderes zu erwähnen. Paul Pokriefke führt einen Diskurs, in dem er die überlieferte *Gustloff*-Historie mit seiner Familiengeschichte vermischt und auf diese Weise eine Chronik erstellt, die für die Familie Pokriefke uneingeschränkte, für die (innerfiktionale) Öffentlichkeit durch die familiären Anteile jedoch eine eingeschränkte Gültigkeit hat. Bezieht man den Autor Günter Grass mit ein, so hat er die Historie zu einem Erzählwerk umgeformt, das mit dem novellistischen Leitmotiv, dem Datum des 30. Januar 1945, das ist, als was es der Alte innerfiktional bezeichnet: "Er sagt, mein Bericht habe das Zeug zur Novelle" (KG 123), und als das es paratextlich mit der Gattungsbezeichnung auch ausgewiesen ist.

Die in *Im Krebsgang* erzählte Geschichte des Attentats auf Wilhelm Gustloff dient der spiegelverkehrten Wiederholung durch Konrad Pokriefke und Wolfgang Stremplin im Jahre 1997 als Folie. Die Attentatsgeschichte von 1936 hat als allegorisch verkleidete Seitenerzählung für die Handlungslinie des Schiffes *Wilhelm Gustloff* eine zweite Funktion. Es bedeutet, dass die Geschichte des Attentats vom 4. Febr. 1936 in einer dreifachen Funktion in *Im Krebsgang* eingearbeitet ist, denn neben der Foliens- und allegorischen Funktion hat sie die einfache Bedeutung als Vorgeschichte zum Namen des Schiffes *Wilhelm Gustloff*. Nimmt man das Schicksal Konrads als Bestandteil der spiegelverkehrten Wiederholung des Attentats von 1936 noch hinzu, so hat das in *Im Krebsgang* eingebaute Attentat von 1936 noch eine vierte Funktion. Sie besteht in Konrads Schicksal als Exempel für den Vater Paul Pokriefke (vgl. o. S. 191f).

Ich möchte zwei weitere Besonderheiten für *Im Krebsgang* nennen. Zum einen ist es der oben schon angesprochene "Alte". Er ist eine Figur auf zwei Erzählebenen (Erzählzeit (Drängler zum Schreiben) und erzählte Welt (einer der Dozenten, vgl. KG 30)) und mit einem Identifikationsmerkmal seines Schöpfers ausgestattet: Er ist Autor des "Wälzers 'Hundejahre'" (KG 77). Damit gibt es auch unter diesem Aspekt die mehrfache Bedeutung: den fiktionalisierten Autor auf zwei innerfiktionalen und als Schöpfer von *Im Krebsgang* auf seiner außerfiktionalen Erzählebene. Die Existenz als Nebenfigur in der erzählten Welt ist nichts Besonderes. Aber die zweite innerfiktionale Existenz, der Alte als Begleitperson des Schreibprozesses, ist es schon, und es gibt noch eine Krönung: Der Erzähler wird während des Diskursverlaufs von dem Alten laufend kontrolliert, korrigiert und kritisiert, so dass er unter ständigem Druck steht und dies sogar aushält. Sonst hätte er sein Erzählvorhaben nicht beendet. Bei der Identitätsgleichheit – der Alte = fiktionalisierter Autor = realer Autor – setzt Günter Grass sich in dieser konzeptionellen Besonderheit selbst unter Druck, so dass hier eine indirekte narratologische Metalepse vorliegt.

Zum anderen ist die fließende erzählerische Verflechtung von Inhalten realer Historie mit fiktiver Familiengeschichte anzuführen, aus der sich durch Verknüpfung von fiktionalisierter Wirklichkeit und Fiktion die Novelle *Im Krebsgang* ergibt. Innerfiktional handelt es sich um die Chronik einer Familie, deren Schicksal durch ein historisches (fiktionalisiertes) Ereignis geprägt ist: den Untergang der *Wilhelm Gustloff* am 30. Januar 1945. Da dieses Datum Leitmotiv beider Handlungsstränge ist, ist es Leitmotiv der erzählten Welt.

²⁴³ Günter Grass in: Günter Grass und Harro Zimmermann, Vom Abenteuer der Aufklärung, S. 66.

Bei der Familiengeschichte der Pokriefkes ist der Rückgriff auf Inhalte der Fiktion *Hundejahre* interessant, und zwar deshalb, weil es sich einerseits um Intertextualität (Textform), andererseits um Figurenzeichnung (Textinhalt: Lebensbilderweiterung Tullas, Jenny Brunies) zur Erklärung gegenwärtigen Verhaltens handelt. Dabei gibt es noch den besonderen Aspekt, dass die Fiktion *Hundejahre* intertextuell nicht als Realchronik existiert (weil es keine diesbezügliche Thematisierung gibt), sondern nur als Buch, den „Wälzer“ aus der Feder des Alten (vgl. KG 77).

Aufgrund der in meiner Arbeit aufgezeigten Qualitätsmerkmale, die an Konzeption, inhaltlicher Vielschichtigkeit und Erzählsprache des Autors Günter Grass an beiden Werken *Unkenrufe* und *Im Krebsgang* auszumachen sind, wäre es unangebracht, einem von beiden den Vorzug zu geben.

Ich sehe sie in der Reihe der anderen Grass'schen Werke wie der oben angesprochenen Archiverzählung *Hundejahre* und der Chronik in Teamarbeit *Ein weites Feld*. Letztere beeindruckt mich u.a. durch ihr Doppelgängermotiv und das ihrem Fonty ergebene Erzählerteam, eine Verbundenheit, die besonders am Ende der Erzählung, als Erzählzeit und erzählte Zeit zusammenfließen, deutlich wird. Erneut entschwindet Fonty dem traurig gestimmten Team auf rätselhafte Weise. Er war den Erzählern "nah gerückt, doch mit Fernblick schon, um uns abermals zu entschwinden.." (S. 780). Zum Ende meiner Ausführungen zeigt sich hier eine Parallele zu *Unkenrufe*. Dort tauchen Alexander Reschke und Alexandra Piątkowska auch auf rätselhafte Weise ab. Es gibt die Nichtidentifizierbarkeit ihrer Leichen und namenlose Gräber, an denen der Erzähler von ihnen Abschied nimmt. Zuvor entschwinden sie dem Erzähler symbolisch. Als er sie auf einem Foto betrachtet, "sehen die beiden aus, als seien sie schon unterwegs und weit weg" (UR 239).

Literaturverzeichnis

Epik:

- **Daniel Defoe**: Moll Flanders. London 1985. (Erstausgabe 1722 unter dem Titel: The Fortunes and Misfortunes of the Famous).
- **Charles Dickens**: The Pickwick Papers. London / Vermont 1998. (Erstausgabe 1907).
- **Fjodor M. Dostojewski**: Aufzeichnungen aus einem toten Hause. München 1985 (dtv klassik 2141). (Erstausgabe 1860).
- **Annette von Droste-Hülshoff**: Die Judenbuche. In: Dies.: Ausgewählte Werke. München / Wien 1966. S. 565-619.
- **Theodor Fontane**: Der Stechlin. in: Peter Bramböck (Hrsg): Gesammelte Werke Bd. 4. München 1979.
- **Theodor Fontane**: Effi Briest. In: Peter Bramböck (Hrsg): Gesammelte Werke Bd. 3. München 1979.
- **Theodor Fontane**: Frau Jenny Treibel. In: Hannsludwig Geiger (Hrsg): Theodor Fontane Werke Bd. 2. (Die Tempel - Klassiker). Erstausgabe von "Frau Jenny Treibel" 1892.
- **Theodor Fontane**: Meine Kinderjahre. Frankfurt/M. 2002, 9. Auflage.
- **Johann Wolfgang von Goethe**: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. München 1985 (Münchner Ausgabe Bd. 16.). S. 7-832.
- **Johann Wolfgang von Goethe**: Leiden des jungen Werthers. 2. Fassung. In: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775- 786. München 1987 (Münchner Ausgabe Bd. 2.2). S. 349-465.
- **Johann Wolfgang von Goethe** : West-östlicher Divan. München 1987 (Münchner Ausgabe Bd. 11.1.2)
- **Johann Wolfgang von Goethe**: Wilhelm Meisters theatralische Sendung. In: Erstes Weimarer Jahrzehnt.1775-1786. München 1987 (Münchner Ausgabe Bd. 2.2).
- **Johann Wolfgang von Goethe**: Wilhelm Meisters Lehrjahre. München 1988 (Münchner Ausgabe Bd. 5).
- **Johann Wolfgang von Goethe**: Wilhelm Meisters Wanderjahre. München 1991 (Münchner Ausgabe Bd. 17).
- **Jeremias Gotthelf**: Anne Bäbi Jowäger, Basel 1949 (Jeremias Gotthelfs Werke in zwanzig Bänden, Bd. 6).
- **Günter Grass**: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. München 1999, 2. Auflage (dtv 12593).
- **Günter Grass**: Der Butt. München 1979 (dtv 2181).
- **Günter Grass**: Die Blechtrommel. München 1999, 4. Auflage (dtv 12528).
- **Günter Grass**: Die Box. Göttingen 2008.
- **Günter Grass**: Die Rättin. München 1999, 4. Auflage (dtv 12528).
- **Günter Grass**: Ein weites Feld. München 1997, 3. Auflage (dtv 12447).
- **Günter Grass**: Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung. Göttingen 2010.
- **Günter Grass**: Hundejahre. München 1999, 4. Auflage (dtv 11823).
- **Günter Grass**: Im Krebsgang. Göttingen 2002.
- **Günter Grass**: Katz und Maus. München 2002, 12. Auflage (dtv 11822).
- **Günter Grass**: Unkenrufe. München 1999. 2., neu durchgesehene Ausgabe (dtv 11846).
- **Johann Peter Hebel**. Unverhofftes Wiedersehen. Basel 1947. (Ersterscheinung 1811 in: Der Rheinische Hausfreund).
- **Siegfried Lenz**: Deutschstunde. München 1973 (dtv 944).
- **Klaus Mann**: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. München 1989 (Lizenz-Ausgabe für den Deutschen Bücherbund Stuttgart München).
- **Thomas Mann**: Buddenbrooks. Frankfurt 1986, 3. Auflage.
- **Thomas Mann**: Doktor Faustus. Frankfurt 1986, 3. Auflage.
- **Thomas Mann**: Der Erwählte. - Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil. Frankfurt 1986, 3. Auflage.
- **Thomas Mann**: Der Zauberberg. Frankfurt 1974, 2. Auflage.
- **Friedrich Nietzsche**: Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe Bde. 1 -4, Hrsgg: Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1993, 3. Auflage. (Erstausgabe in vier Teilen 1883-1886).

- **Wilhelm Raabe**: Die Akten des Vogelsang. München 1981 (dtv weltliteratur 2091).
- **Wilhelm Raabe**: Die Chronik der Sperlingsgasse. Stuttgart 1964. 3. Auflage.
- **Wilhelm Raabe**: Pfisters Mühle. Stuttgart 1996 (Reclam 9988).
- **Hans-Joachim Schädlich**: Tallhover. Reinbek 1986.
- **Laurence Sterne**: The Life and Opinions of Tristram Shandy. Oxford / New York 1998 (Oxford World's Classics paperback).
- **Theodor Storm**: Der Schimmelreiter. In: Der Schimmelreiter. Aquis submersus. Emil Vollmer Verlag, Wiesbaden (ohne Erscheinungsjahr, vermutlich 1956. (Erstausgabe *Der Schimmelreiter* 1888).
- **Martin Walser**: Tod eines Kritikers. Frankfurt/Main 2003 (List-Taschenbuch 60326).

Dramatik und Lyrik:

- **Johann Wolfgang von Goethe**. Faust. Eine Tragödie. In: Weimarer Klassik 1798-1896. München 1986 (Münchener Ausgabe Bd. 6.1).
- **Günter Grass**: Fundsachen für Nichtleser. Göttingen 1997.
- **Günter Grass**: Letzte Tänze. Göttingen 2003.
- **Günter Grass**: Novemberland. Göttingen 2001.
- **Johann Wolfgang von Goethe**. Faust. Eine Tragödie. In: Weimarer Klassik 1798-1896. München 1986 (Münchener Ausgabe Bd. 6.1).
- **William Shakespeare**: Hamlet. Prince of Denmark. In: The illustrated Stratford. Shakespeare. München / London 1982.

Sachbücher, Reden, Werkstattberichte:

- **Aristoteles**: Poetik. Übersetzer Olof Gigon. Stuttgart 1961 (Universal-Bibliothek 2337).
- **Aristoteles**: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzer und Hrsg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982 (Universal-Bibliothek 7828).
- **Aristoteles**: Rhetorik. Übersetzer Franz G. Sieveke. München 1980.
- **Günter Berthold**: Freda Wuesthoff. Eine Faszination. Freiburg/Breisgau 1982 (Herder 1018).
- **Christine Brückner**: Woher und wohin. Autobiographische Texte. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Walter Pape. Frankfurt/M. / Berlin 1995.
- **Albert Camus**: Der erste Mensch. Aus dem Französischen von Uli Aumüller. Reinbek 1995, 7. Auflage. (Postume Veröffentlichung).
- **Albert Camus**: Der Mythos von Sisyphe: Ein Versuch über das Absurde. Neuübersetzt aus dem Französischen von Vincent von Wroblewsky. Reinbek 1999. (Erstausgabe 1947).
- **Jacques Derrida**, Randgänge der Philosophie. Hrsg. Peter Engelmann. Übersetzer Gerhard Ahrens. Wien 1988.
- **Klaus Friedland**: Die Hanse. Stuttgart u.a. 1991 (Urban Taschenbücher Bd.409).
- **Günter Grass**: Als der Zug abfuhr. Rückblicke auf die Wende. Göttingen 2009.
- **Günter Grass**: Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen 2006.
- **Günter Grass**: Ein Schnäppchen namens DDR. Letzte Reden vorm Glockengeläut. München 1993.
- **Günter Grass**: Essays und Reden, I - III. Werkausgabe Bde. 14 - 16, Hrsgg. V. Neuhaus, C. Hermes. Göttingen 1997.
- **Günter Grass**: Essays und Reden IV. (Nobelpreis, Prinz v. Asturien-Preis) Werkausgabe Bd. 17, Hrsgg. V. Neuhaus, C. Hermes. Göttingen 1997.
- **Günter Grass**: Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht. Hrsg: G. Fritze Margull. Göttingen 2004.
- **Günter Grass**: Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991. Darmstadt / Neuwied 1991.

- Günter Grass: "Mein Stoff ist die Wirklichkeit". Günter Grass im Gespräch mit Frauke Meyer (1992). In: Wörtliche Bilder. Zum Gesamtkunstwerk von Günter Grass als sinnliches Erlebnis. Ein Ausstellungsprojekt der Stadt Hürth in Zusammenarbeit mit der Hürth-Park-Verwaltung vom 10. Mai bis 21. Juni 1998. Hürth 1998.
- **Günter Grass**: Schreiben nach Auschwitz, Frankfurt/M. 1995 (Frankfurter Poetik-Vorlesung. Sammlung Luchterhand 925).
- **Günter Grass**: Unterwegs von Deutschland nach Deutschland. Tagebuch 1990. Göttingen 2009.
- **Günter Grass**: Widerstand lernen. Politische Gegenreden 1980-1983. Darmstadt / Neuwied 1984.
- **Ernst Jünger**: *In Stahlgewittern*, Stuttgart 2007. (Erstausgabe 1920 mit dem Untertitel *Aus dem Tagebuch eines Stoßtruppführers*).
- **Jörg Knoblauch, Johannes Hüger und Marcus Mockler**: Ein Meer an Zeit. Frankfurt / New York 2005.
- **Gerd Koenen**: Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977. Köln 2001.
- **Albert Köster** (Hrsg.): *Die Briefe der Frau Rath Goethe*. Leipzig 1976.
- **Richard F. Kreutel** (Hrsg.): Kara Mustafa vor Wien. München 1976, 2. Auflage (dtv 450).
- **Enno Nielsen**: Die Hexe von Endor. München 1978 (dtv 1335).
- **Willy Peter Reese**: Mir selber seltsam fremd. Die Unmenschlichkeit des Krieges. Russland 1941-44. Hrsg. Stefan Schmitz. München 2003.
- **Reich-Ranicki**: Mein Leben. Stuttgart 1999. 9. Auflage.
- **Günter Wallraff**: Industriereportagen. Als Arbeiter in deutschen Großbetrieben. Köln 1991 (Erstausgabe mit dem Titel: Wir brauchen dich. Köln 1966).
- **Günter Wallraff**: Neue Reportagen, Untersuchungen und Lehrbeispiele. Köln 1972 (pocket 34).
- **Frank Westermann**: Ararat – Pilgerreise eines Ungläubigen. Berlin 2008.

Interviews, Presseartikel, Dokumentationen, Funk, Fernsehen, Spielfilm:

- **ARD-Radionacht der Bücher**. Anlässlich der Frankfurter Buchmesse 2008. Gesendet am 17.10.2008 aus dem Sendesaal des HR. Redaktion Ruth Dickhaven, Moderation Ruth Fühner und Peter Zudeick.
- **Auch Scheich Hans war bei der SS**. In: FAZ Nr. 20 v. 24. Januar 2008. S. 36.
- **Albert Camus. Eine Annäherung**. Eine Sendung des Bayerischen Rundfunks (Bayern 2, "Radio Wissen") vom 02.02.2010. Autor: Reinhard Schlüter.
- **Albert Camus. Hochzeit des Lichts**. Lesung in zwei Teilen. Eine Sendung des Bayerischen Rundfunks (Bayern 2, vom 21. und 28. Febr. 2010. Moderation und Redaktion: Martin Zeyn.
- **Der optimistische Sisyphos**. ARD-Sendung vom 6. Oktober 2007 zum 80. Geburtstag von Günter Grass. Redaktion Stephan Lohr und Harro Zimmermann. Moderation Martina Kothe. Eine Gemeinschaftsproduktion von NDR Kultur und Nordwestradio.
- **Der Unbequeme. Günter Grass** – Ein deutscher Dichter. Film von Nadja Frenz und Sigrun Matthiesen. Redaktion Werner von Bergen (ZDF) und Hans Robert Eisenhauer (Arte). Eine Produktion der Ziegler Film GmbH & Co. KG 2006. Gesendet vom ZDF am 04.07.2009.
- **Gespräch über Camus. Zum 50. Todestag Camus**. Eine Sendung von Radio Bremen (Nordwestradio) vom 04.01.2010. Autor: Otmar Willi Weber. .
- **Grass gegen Elbtalbrücke**: In: Kölner Stadtanzeiger Nr. 286 vom Montag, den 10. Dezember 2007. S. 23. (Bericht dpa).
- **Günter Grass: Heute lüge ich lieber gedruckt**. In: Fritz J. Raddatz, *Zeit-Gespräche*. Frankfurt 1978. S. 10.
- **Günter Grass**: "Mein Stoff ist die Wirklichkeit". Günter Grass im Gespräch mit Frauke Meyer (1992). In: Wörtliche Bilder. Zum Gesamtkunstwerk von Günter Grass als sinnliches Erlebnis. Ein Ausstellungsprojekt der Stadt Hürth in Zusammenarbeit mit der Hürth-Park-Verwaltung vom 10. Mai bis 21. Juni 1998. Hürth 1998.
- **Günter Grass im Gespräch mit Ulrich Wickert**. DVD-Edition von Spiegel-TV 2006. Gesendet von der ARD, das Erste, am 17.08.2006.

- **Günter Grass und Harro Zimmermann:** Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche. Göttingen 2000.
- **Grass wettet:** In: Kölner Stadtanzeiger Nr. 42 vom Dienstag, den 19. Februar 2008. S. 2. (Bericht dpa).
- **Jürgen Jacolbs: Castorps Danziger Jahre.** In: Kölner Stadtanzeiger vom 28./29.5.2005. S. 52.
- **Peter Körte: Die Seele geht in Asche.** In: FAZ vom 21.06.2007. S.36.
- **Karl Schlögel, Die Sprache des Krebses. Der neue Grass und die Erinnerung an die Vertreibung,** in: Frankfurter Rundschau vom 12. März 2002. S. 17.
- **Unkenrufe.** Spielfilm nach der Erzählung von Günter Grass. Produktion: Ziegler Film GmbH & Co. KG 2005. Drehbuch: Klaus Richter, Cezary Harasimowicz und Pawel Huelle. Berlin 2005.
- **Unkenrufe.** Dokumentation zum Spielfilm nach der Erzählung von Günter Grass. Produktion: Ziegler Film GmbH & Co. KG 2005. Drehbuch: Klaus Richter, Cezary Harasimowicz und Pawel Huelle. Aufbau-Verlag unter Mitarbeit von Ursula Vossen, Thomas Petersen und Josa Sesink. Berlin 2005.

Darstellungen und Filme zur Historie *Wilhelm Gustloff* und zu nationalsozialistischen Themen:

- **Joachim Brock:** Nacht in den Tod. Der Untergang der Wilhelm Gustloff. Klagenfurt 1968.
- **Wolfgang Diewerge:** Der Fall Gustloff. Vorgeschichte und Hintergründe der Bluttat von Davos. München 1936 (Verlag: Franz Eher Nachfolger).
- **Wolfgang Diewerge:** Ein Jude hat geschossen. Augenzeugenbericht vom Prozeß gegen David Frankfurter. München 1937.
- **Christopher Dobson, John Miller und Robert Payne:** Die Versenkung der "Wilhelm Gustloff". Wien 1979.
- **Grimm, Friedrich:** Politische Justiz – Eine Krankheit unserer Zeit. Bonn 1953.
- **Die Gustloff – Die Dokumentation.** Film in 2 Teilen. Teil 2.: Hafen der Hoffnung, von Christian Frey. Teil II: Flucht über die Ostsee, von Ricarda Schlosshan und Anja Greulich. Leitung Guido Knopp. ZDF 2008.
- **Guido Knopp:** Der Untergang der „Gustloff“. Wie es wirklich war. München 2002 (Econ Taschenbuch 75101).
- **Konfrontation – Das Attentat von Davos.** Dokudrama. Produktion und Regie: Frank Lyssy. Schweiz 1975.
- **Emil Ludwig:** Der Mord in Davos. Amsterdam 1936 (Querido).
- **Emil Ludwig und Peter O. Chotjewitz:** Der Mord in Davos. Texte zum Attentatsfall David Frankfurter und Wilhelm Gustloff. Herausgegeben von Helmut Kreuzer. Herstein 1986.
- **Nacht fiel über Gotenhafen.** Spielfilm. Regie und Drehbuch: Frank Wisbar. Produktion: Deutsche Film Hansa GmbH & Co. 1960.
- **Peggy Poles und Ursula Boencke:** "All unsere Lieben sind verloren": Der Untergang der "Wilhelm Gustloff" – Zwei Überlebende erzählen. München 2008.
- **Heinz Schön:** SOS Wilhelm Gustloff. Die größte Schiffskatastrophe der Geschichte. Stuttgart 1998.

Forschungs- und Sekundärliteratur zu Günter Grass:

- **Thomas Angenendt:** Wenn Wörter Schatten werfen. Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass. Univ.-Diss. Köln 1993 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft Bd. 6).
- **Christian Auffenberg:** Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane "Die Blechtrommel" und "Die Rätin". In: Heinz Arnold und Franz Josef Görtz (Hrsg.): Günter Grass – Dokumente zur politischen Wirkung. München 1971.
- **Heinz Ludwig Arnold** (Hrsg.): Günter Grass. Text und Kritik IX/97. Heft 1, siebte, revidierte Auflage. München 1997.
- **Anke Balduf:** Die Darstellung von Geschichte in Günter Grass' Roman "Die Blechtrommel. München 2007.
- **Rüdiger Bernhardt:** Günter Grass. Im Krebsgang. Hollfeld 2002 (Königs Erläuterungen und Materialien Bd. 416).

- **Stephan Braese**: "Tote zahlen keine Steuern": Flucht und Vertreibung in Günter Grass' "Im Krebsgang" und Hans-Ulrich Treichels "Der Verlorene". In: Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler (Hrsgg): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 2/2003. Tübingen 2003. S. 171-195.
- **Hanspeter Brode**: Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß. Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass. In: Görtz, Franz Josef: Günter Grass. Auskunft für Leser. Darmstadt / Neuwied 1984.
- **Hanspeter Brode**: Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass. Versuch einer Deutung der "Blechtrummel" und der "Danziger Trilogie". Frankfurt/M. 1977.
- **Frank Brunssen**: Tabubruch? Deutsche als Opfer des Zweiten Weltkriegs in Günter Grass' Novelle "Im Krebsgang". In: T.J. Reed and Nigel F. Palmer (Hrsgg): Oxford German Studies Bd. 35/1. Oxford 2006. S. 115-130.
- **Nadin Bürglen**: Günter Grass – Welch ein Wirbel um ein Buch! Eine Untersuchung zur deutschen Literaturkritik aufgezeigt an Günter Grass' "Unkenrufe". München 2007.
- **Gertrude Cepl-Kaufmann**: Der Künstler als Bürger. Selbstverständnis und Ausdrucksform im literarischen, bildkünstlerischen und politischen Werk von Günter Grass. In: R. Wolff (Hrsg): Günter Grass. Werk und Wirkung. Bonn 1985. S. 27-58.
- **Gertrude Cepl-Kaufmann**: Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik. Kronberg 1975 (Skripten. Literaturwissenschaft 18).
- **Manfred Durzak**: Fiktion und Gesellschaftsanalyse. Die Romane von Günter Grass. In: Drs. (Hrsg): Der Deutsche Roman der Gegenwart. Stuttgart 1971. S. 107-174.
- **Manfred Durzak**: Plädoyer für eine Rezeptionsästhetik. Anmerkungen zur deutschen und amerikanischen Literaturkritik am Beispiel von Günter Grass' "Örtlich betäubt". In: Akzente 18 (1971) Heft 6. S. 487-504.
- **Manfred Durzak**: Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand. Stuttgart 1985.
- **Elizabeth Dye**: "Weil die Geschichte nicht aufhört": Günter Grass's "Im Krebsgang". In: German Life and Letters Vol. LVII, No. 4. Blackwell 2004. S. 472-486.
- **Christoph Eykman**: Absurde Mechanik. Die "verunglimpfte" Geschichte in den Roman von Günter Grass. In: Drs. (Hrsg): Geschichtspessimismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Bern / München 1970. S. 122-124.
- **Hans Magnus Enzensberger**: Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt. In G. Loschütz (Hrsg): Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik. Eine Dokumentation. Darmstadt / Neuwied 1968. S. 8-12.
- **André Fischer**: Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski. München 1992.
- **Helmut Flad** (Hrsg): Günter Grass "Im Krebsgang". Berlin 2004 (LiteraNova).
- **Ole Fram**: "Ein Deutsches Trauma?": Zur Schamlosigkeit Deutscher Opferidentifikation. In: German Life and Letters Vol. LVII, No. 4. Blackwell 2004. S.372-390.
- **Carsten Gansel und Pawel Zimiak** (Hrsgg): Das "Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien Bd.3).
- **Albrecht Goetze**: Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman "Hundejahre" von Günter Grass. Univ.Diss. Göppingen 1972 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik Nr. 74).
- **Renate Gerstenberg**: Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg 1980 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte: Folge 3, Bd. 47).
- **Gregor Gumpert**: Noch einmal: das "gemiedene Thema". Zur literarischen Reflexion auf Flucht und Vertreibung 1945/436. In: Norbert Bachleitner u.a. (Hrsgg): Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 30, Heft 1. Tübingen 2005. S. 104-116.
- **Katharina Hall**: Günter Grass' "Danzig Quintet": Explorations in the Memory and History of the Nazi from "Die Blechtrummel" to "Im Krebsgang". Oxford u.a.2007.
- **Iris Heilmann**: Günter Grass und John Irving. Eine transatlantische Intertextualitätsstudie. Univ.Diss. Köln 1997 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft Bd. 11).
- **Marion Helmle**: "Die Blechtrummel" – Erzählsituation und die Rolle des Erzählers. München 2007.
- **Olaf Hildebrand und Günter Grass**: Günter Grass. "Im Krebsgang". Unterrichtsmaterialien. Braunschweig 2006.

- **Adolf Höfer**: Die Entdeckung der deutschen Kriegsoffer in der Gegenwartsliteratur. Eine Studie zu der Novelle "Im Krebsgang" von Günter Grass und ihrer Vorgeschichte. In: Literatur für Leser 2002, Heft 3. Frankfurt/M. u.a. 2005. S. 182-197.
- **Adolf Höfer**: Himmelskörper und andere "Unscharfe Bilder". Romane zur Thematik der deutschen Kriegsoffer im Gefolge der Novelle "Im Krebsgang" von Günter Grass. In: Literatur für Leser 2004, Heft 1. Frankfurt/M. u. a. 2005. S. 146-161.
- **Norbert Honsza und Irena Świątłowska** (Hrsgg): Günter Grass. Bürger und Schriftsteller. Wrocław / Dresden 2008 (Beihefte zum ORBIS LINGUARUM Bd. 70).
- **Bernd Hüppauf**: Günter Grass - Unordentliche Erinnerungen gegen die Ordnung der Geschichte. In: Bernd Hüppauf und Klaus Vieweg (Hrsgg): Skepsis und literarische Imagination. München 2003.
- **Melanie Jürgens**: Indische Elemente in Günter Grass' Roman "Unkenrufe". München 2001 (E-Book).
- **René Kegelmann (Pécs)**: "Die Erinnerungen sind wie verwaarloste herrenlose Hunde.." Zur Funktion der Erinnerung bei Imre Kertész und Günter Grass. In: Magdolna Orosz und Terrance Albrecht (Hrsgg): Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2005, Budapest / Bonn 2006, S. 15-27.
- **Franz Kasper Krönig und Anselm Weyer**: Ein schwerer Brocken. Das "Ärgernis Heidegger" bei Günter Grass. In: Norbert Honsza und Irena Świątłowska (Hrsgg): Günter Grass. Bürger und Schriftsteller. Wrocław / Dresden 2008. S. 233-241.
- **Gerd Labrousse und Dick Stekelenburg** (Hrsgg): Günter Grass: ein europäischer Autor? Amsterdam / Atlanta 1992 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 35).
- **Susanne Lange**: Die reflektierte Wirklichkeit. Deutsche und lateinamerikanische Gegenwartsliteratur im Vergleich am Beispiel der Werke von Günter Grass und Fernando del Paso. Univ.Diss. München 1991 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 18, Vergleichende Literaturwissenschaft; Bd. 62).
- **Claudia Mayer-Iswandy**: Günter Grass. München 2002 (dtv 31059).
- **Sigrid Mayer**: Politische Aktualität nach 1989: die Polnisch-Deutsch-Litauische Friedhofsgesellschaft oder "Unkenrufe" von Günter Grass. In: Elrud Ibsch und Ferdinand van Ingen (Hrsgg): Literatur und politische Aktualität. Amsterdam 1993 (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik Bd. 36).
- **Siegfried Mews**: Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk. Rochester / New York 2008.
- **David Midgley**: Zur Darstellung der Erinnerungsproblematik im Zeitalter der "totalen Kommunikation" in Günter Grass' "Im Krebsgang", in: Lothar Bluhm und Christine Schmitt (Hrsgg): Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag. Trier 2006. S. 117-127.
- **Sabine Moser**: Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt. Die deutsche Frage bei Günter Grass. Univ.Diss. Köln 2000 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft Bd. 13).
- **Sabine Moser**: Günter Grass. Romane und Erzählungen. Berlin 2000 (Klassiker-Lektüren Bd. 4).
- **Kamila Motz**: "Versöhnungsfriedhöfe" - Eine Idee und ihre Verwirklichung in Günter Grass "Unkenrufe", München 2009.
- **Oskar Negt** (Hrsg): Der Fall Fonty. "Ein weites Feld" von Günter Grass im Spiegel der Kritik. Göttingen 1996.
- **Volker Neuhaus**: Das dichterische Selbstverständnis und seine Entwicklung bei Günter Grass. In: Gunter E. Grimm (Hrsg): Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Frankfurt/M. 1992. S. 274-285.
- **Volker Neuhaus**: Die Archivfiktion in "Wilhelm Meisters Wanderjahren". In: Euphorion 62 (1968). S. 13-27.
- **Volker Neuhaus**: Die Blechtrommel von Günter Grass. München 1999 (Oldenbourg Interpretationen Bd. 16).
- **Volker Neuhaus**: Die Erzähler und ihre Funktion in "Ein weites Feld". In: Françoise Lartillot (Hrsg): Günter Grass: Ein weites Feld. Aspects politiques, historiques et littéraires. Nancy 2001 (Bibliothèque Le Texte et I). S. 77-83.
- **Volker Neuhaus**: Die Nobelpreisurkunde – Würdigung einer Würdigung. in: Hans Wisskirchen (Hrsg): Die Vorträge des 1. Internationalen Günter Grass Kolloquiums im Rathaus zu Lübeck. Lübeck 2002 (Kulturstiftung Hansestadt Lübeck Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum). S. 34-39.
- **Volker Neuhaus**: "...ganze Stöße kostbarer Papiere." In: Wolfgang Trautwein und Karin Kiwus (Hrsgg): Fundaschen für Grass-Leser. Göttingen 2002. S. 5-10.

- **Volker Neuhaus:** Gewalt und Schuld bei Günter Grass. Deutschland 1945 als historisches Paradigma. In: Gerhard P. Knapp und Gerd und Labrousse (Hrsgg): 1945-1995. Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten. Amsterdam / Atlanta 1995 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 38/39). S. 179-185.
- **Volker Neuhaus:** Günter Grass – Hundejahre: Kommentar und Materialien. Göttingen 2007 (stb 244).
- **Volker Neuhaus:** Günter Grass – Katz und Maus: Kommentar und Materialien. Göttingen 2007.
- **Volker Neuhaus:** Günter Grass. Realien zur Literatur. Stuttgart 2010. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage (Sammlung Metzler Bd. 179).
- **Volker Neuhaus:** Günter Grass: Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie. Göttingen 2012.
- **Volker Neuhaus:** Ich, das bin ich jederzeit. Grass' Variation der Ich-Erzählungen in den siebziger Jahren. In: Zeitschrift für Kulturaustausch 34 (1984). 2. Vierteljahresheft. S. 38-58.
- **Volker Neuhaus:** Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass. München 1998, 2. Auflage (dtv 12445).
- **Volker Neuhaus:** "Zaubern auf weißem Papier" – Notizen zum bildenden Künstler Günter Grass. In: Jürgen Wertheimer (Hrsg): Günter Grass – Wort und Bild. Tübingen 1999 (Tübinger Poetik-Vorlesung und Materialien). S. 70-74.
- **Volker Neuhaus und Anselm Weyer** (Hrsgg): Küchenzettel: Essen und Trinken im Werk von Günter Grass. Frankfurt/M. u.a. 2007.
- **David Midgley:** Zur Darstellung der Erinnerungsproblematik im Zeitalter der "totalen Kommunikation" in Günter Grass' "Im Krebsgang". In: Lothar Bluhm und Christine Schmitt (Hrsgg): Kopf-Kino – Gegenwartsliteratur und Medien. Festschrift für Volker Wehdeking zum 65. Geburtstag. Trier 2006.
- **Per Oehrgaard und Christoph Bartmann:** Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt. Wien 2005.
- **Michael Paaß:** Das "Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Göttingen 2010 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien Bd.3). (Univ.Diss. Münster 2008).
- **Helmut Peitsch:** "Antipoden" im "Gewissen der Nation"? Günter Grass' und Martin Walsers "Deutsche Frage". In: Helmut Scheuer (Hrsg): Dichter und ihre Nation. Frankfurt/M. 1993. S. 459-489.
- **Anna Pieczynska-Suli:** Idiolektale Figurencharakteristik als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der "Unkenrufe" von Günter Grass. Frankfurt u.a. 2005.
- **Theodor Pelster:** Günter Grass "Im Krebsgang". Stuttgart 2004 (Reclam 15338).
- **Theodor Pelster:** Literaturwissen. Günter Grass. Stuttgart 1999 (Reclam 15220).
- **Alexandra Pontzen:** Der unmögliche Chronotopos – Die "Stunde Null" als Mythos der Narration am Beispiel von Günter Grass "Im Krebsgang". In: Matteo Galli und Heinz-Peter Preusser (Hrsgg): Deutsche Gründungsmythen. Heidelberg 2008. S. 129-142.
- **Klaus Pezold:** "Im Krebsgang" und "Danziger Trilogie" – Weiterführung oder Zurücknahme? In: Bernd Neumann, Dieter Albrecht und Andrzej Talaczyk (Hrsgg): Literatur Grenzen Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft. Würzburg 2004. S. 189-196.
- **Julian Preece:** The life and work of Günter Grass. Basingstoke / Hampshire u.a. 2001.
- **Heinz-Peter Preusser:** Erinnerung, Fiktion und Geschichte. Über die Transformation des Erlebten ins kulturelle Gedächtnis: Walser - Wilkomirski - Grass. In: German Life and Letters Vol. LVII, No. 4. Blackwell 2004. S. 488-503.
- **Kirsten Prinz:** "Von Erinnerungen beklebt". Fluchtdarstellung und Mythos am Beispiel journalistischer Texte und Günter Grass' "Im Krebsgang". In: Anette Simonis und Linda Simonis (Hrsgg): Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation. Köln 2004. S. 140-159.
- **Ulrike Prokop:** Trauma und Erinnerung in Günter Grass' "Im Krebsgang". In: Wolfram Mauser und Joachim Pfeiffer (Hrsgg): Erinnern. Würzburg 2004 (Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse Band 23). S. 125-136.
- **Christina Santana Quintana:** "Im Krebsgang" (2002) de Günter Grass. Recepción por Parte de un joven Lector Español. In: Estudios Filológicos Alemanes. Revista del Grupo de Investigación Filología Alemana Vol. 12. Sevilla 2006. S. 679-686.

- **Marta Radojewska:** Die Wortfolge in der Erzählung "Unkenrufe" von Günter Grass. Frankfurt/M. u.a. 2008.
- **Marcel Reich-Ranicki:** Unser Grass. München 2003.
- **Florian Reinartz:** Schwangerschaft und Geburt bei Günter Grass. In: Norbert Honsza und Irena Światłowska (Hrsgg): Günter Grass. Bürger und Schriftsteller. Wrocław / Dresden 2008. S. 119-130.
- **Günter Rempe-Thiemann:** Günter Grass und seine Erzählweise. Zum Verhältnis von Mythos und literarischer Struktur. Univ.Diss. Bochum 1992 (Bochumer germanistische Studien Bd. 2).
- **Stuart Taberner:** "Normalization" and the Consensus on the Past: Günter Grass's Im Krebsgang and the Problem of German Wartime Suffering. In: T.J. Reed und Nigel F. Palmer (Hrsgg), Oxford German Studies Vol. 31, Oxford 2002. S. 161-186.
- **Stephan Rott:** Mahlke – Weder Hitler noch Heiliger: Günter Grass' Novelle "Katz und Maus" als Charakterstudie und Gesellschaftskritik. München 2007.
- **Stefania Sbarra:** Die Entkonkretisierung der Zeitgeschichte im Familienalbum. Günter Grass' "Im Krebsgang". In: Peter Engelmann, Wendelin Schmidt-Dengler und Michael Franz (Hrsgg): Weimarer Beiträge 1/2005. Wien / Berlin 2005. S. 376-390.
- **Rainer Schärf:** Das Herz der Blechtrommel und andere Aufsätze zum Werk von Günter Grass. Marburg 2000.
- **Klaus von Schilling:** Schuldmotoren. Autistisches Erzählen in Günter Grass' "Danziger Trilogie". Bielefeld 2002.
- **Beate Schirrmacher:** Musik in der Prosa von Günter Grass. Intermediale Bezüge – Transmediale Perspektiven. Stockholm 2012 (Stockholmer Germanistische Forschungen 76). (Univ.Diss. Stockholm 2012).
- **Markus Schulz:** Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen. Zivilisationskritik im Spätwerk von Günter Grass. München 2007 (Univ.Diss. Duisburg-Essen 2004).
- **Blanche-Marie Schweizer:** Sprachstil mit Idiomen. Eine Untersuchung am Prosawerk von Günter Grass. Univ.Diss. Zürich 1978.
- **Wulf Segebrecht:** Günter Grass' Novelle "Im Krebsgang" oder Aus der Geschichte lernen. In: Europa im Wandel. Literatur, Werte und Europäische Identität. In: Dokumentation der Internationalen Fachtagung der Konrad-Adenauer-Stiftung der Universität Danzig. Danzig 2003. S. 235-249.
- **Dieter Stolz:** "Deutschland – ein literarischer Begriff". Günter Grass and the German Question. In: Williams, Arthur, Parkes, Stuart and Smith, Roland (Hrsgg): German Literature at a Time of Change 1989-1990: German Unity and German Identity in Literary Perspective. Frankfurt/M. u.a. 1991. S. 207-224.
- **Dieter Stolz:** Günter Grass zur Einführung. Hamburg 1999.
- **Dieter Stolz:** Günter Grass – Mythos und Aktualität. Ein (un-)zeitgemäßes Porträt. In: Zeitschrift für Germanistik 4 (1994) Heft 1. S. 110f.
- **Dieter Stolz:** "Im Krebsgang" oder Das vergessene Gesicht der Geschichte. In: Norbert Honsza und Irena Światłowska (Hrsgg): Günter Grass. Bürger und Schriftsteller. Wrocław / Dresden 2008 (Beihefte zum ORBIS LINGUARUM Bd. 70). S. 233-243.
- **Dieter Stolz:** Nomen est omen. "Ein weites Feld" von Günter Grass. In: Zeitschrift für Germanistik 7 (1997) Heft 2. S. 321-335.
- **Hans-Dieter Zimmermann:** Der Butt und der Weltgeist. Zu dem Roman "Der Butt" von Günter Grass. In: Diskussion Deutsch 13 (1982). S. 460-469.
- **Heinrich Vormweg:** Das Werk von Günter Grass. In: Rudolf Wolff (Hrsg): Günter Grass. Werk und Wirkung. Bonn 1986 (Sammlung Profile Bd. 21).
- **Heinrich Vormweg:** Günter Grass. Reinbek 1986. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage (rororo 50559).
- **Elena Wassmann:** Die Novelle als Gegenwartsliteratur: Intertextualität, Intermedialität und Selbstreferentialität bei Martin Walser, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind und Günter Grass. St. Ingberg 2009 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 46).
- **Anselm Weyer:** Günter Grass und die Musik. Frankfurt/Main 2007 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft Bd. 16). (Univ.Diss. Köln 2005).
- **Arne de Winde und Anke Gilleir (Hrsgg):** Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und "memoria" in der deutschsprachigen Literatur nach 1989. Amsterdam 2008 (Beiträge zur Neueren Germanistik Bd. 64).

- **Markus Winkler**: Figurationen des Alters und des Alterns bei Günter Grass. Von der Novelle "Im Krebsgang" zur Autobiographie "Beim Häuten der Zwiebel. In: Henriette Herwig (Hrsg): Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin (Rombach Wissenschaften . Reihe Litterae Bd. 152). S. 253-266.
- **Roy A. Wisby**: A Wolframian conjunction: Lotte S. Couch "Sandlauren" and Günter Grass' "Im Krebsgang". Ingenio mirandus: Studies presented to John L. Flood, Vol. 1. Göppingen 2003 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik).
- **Rudolf Wolff** (Hrsg): Günter Grass. Werk und Wirkung. Bonn 1986 (Sammlung Profile Bd. 21).

Erzähltheorie, Essayistik und Literaturwissenschaft:

- **Johannes Anderegg**: Fiktion und Kommunikation. Göttingen 1973.
- **Aleida und Jan Assmann** (Hrsgg): Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation VII. München 2001.
- **Jan Assmann**: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1999, 2. Auflage.
- **Jan Assmann**: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann und Toni Hölscher (Hrsgg): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt/M. 1988.
- **Erich Auerbach**: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Kultur. Bern 1964. 3. Auflage.
- **Michail M. Bachtin**: Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von Rainer Gröbel und Susanne Reese. Frankfurt 1979 (edition suhrkamp 967).
- **Matthias Bauer**: Romantheorie. Stuttgart 1997 (Sammlung Metzler 305).
- **Alfred Behrman**: Einführung in die Analyse von Prosatexten. Stuttgart 1971. 3., durchgesehene Auflage (Sammlung Metzler 59).
- **Manfred Bierwisch**: Poetik und Linguistik. In: R. Kreuzer, R. Gunzenhäuser (Hrsgg): Mathematik und Dichtung. München 1965. S. 67-84.
- **Wayne C. Booth**: The Rhetoric of Fiction, Vols. 2. Chicago 1961.
- **Helmut Brackert und Jörn Stückrath** (Hrsgg): Literaturwissenschaft. Grundkurs 1. Reinbek 1981.
- **Heinz Buddemeier**: Kommunikation als Verständigungshandlung. Sprachtheoretische Ansätze zu einer Theorie der Kommunikation. Frankfurt 1973.
- **Joseph Conrad**, *A Personal Remembrance*, Boston 1924.
- **Bernhard Debatin**: Die Realität der Metapher. Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung. Berlin / New York 1995. (Grundlagen der Kommunikation und Kognition).
- **Sheila Dickson und Walter Pape**: Romantische Identitätskonstruktionen: Nation, Geschichte und (Auto-)Biographie. Tübingen 2003.
- **Serge Doubrovsky**: Le Livre brisé. Paris 1989.
- **Thomas Eicher und Volker Wiemann** (Hrsgg): Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft. Paderborn u.a. 2001. 3. vollständig überarbeitete Auflage (UTB 8124).
- **Wolfgang Elfe, James Hardin und Günter Holst** (Hrsgg): The Fortunes of German Writers in America: Studies in Literary Reception. Columbia (South Carolina) 1992.
- **Monika Fludernik**: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt 2006.
- **Nikolaus Förster**: Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre. Darmstadt 1999.
- **Edward Morgen Forster**: Aspects of the Novel. London 1949. (Erstausgabe 1927).
- **Käte Friedemann**: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Hildesheim 1977 (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, Siebentes Heft). (Erstausgabe 1910).
- **Norman Friedman**: Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept, in: PMLA 70, 1955. Page 1160-1184.
- **Daniel Fulda**: Die Texte der Geschichte. Zur Poetik modernen historischen Denkens, in: Poetica 31, 1999, S. 27-60.

- **Daniel Fulda:** Wissenschaft aus Kunst. Die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung 1760-1860. Berlin / New York 1996.
- **Gottfried Gabriel:** Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart / Bad Cannstadt 1975 (problemata).
- **Gérard Genette:** Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop. München 1998, 2. Auflage (UTB 8083).
- **Gérard Genette:** Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt 1993 (edition suhrkamp 1683. Neue Folge 683).
- **Horst-Jürgen Gerigk:** Horst-Jürgen: Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes. Berlin / New York 1975.
- **Karl-Heinz Göttert:** Einführung in die Rhetorik. München 1998, 3. Auflage (UTB 1599).
- **Frank Th.Grub:** "Wende" und "Einheit" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. 2 Bde. Berlin 2003.
- **Käte Hamburger:** Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, 2., stark veränderte Auflage.
- **Ingrid Hantsch:** Semiotik des Erzählens. München 1975 (Münchner Universitätschriften Bd. 5).
- **Roland Harweg:** Pronomina und Textkonstitution. München 1968.
- **Wolfgang Haubrich** (Hrsg.): Erzählforschung 1. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Zeitschrift für Literatur und Linguistik (LiLi), Beiheft 4 (1976).
- **Bruno Hillebrand** (Hrsg.): Theorie des Romans. München 1980, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe (dtv 4340).
- **Jens Ihwe** (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II, Frankfurt 1972.
- **Wolfgang Iser,** Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt 1991.
- **Wolfgang Iser:** Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.
- **Wolfgang Iser:** Der implizite Leser. München 1972 (UTB 163).
- **Wolfgang Iser:** Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive. Konstanz 1992 (Konstanzer Universitätsreden Bd. 182).
- **Dieter Janik,** Dieter: Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell. Bebenhausen 1973 (Thesen und Analysen Bd. 3).
- **Manfred Jurgensen** (Hrsg.): Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart. München 1973 (UTB 215).
- **Manfred Jurgensen:** Erzählformen des fiktionalen Ich. Beiträge zum deutschen Gegenwartsroman. Bern / München 1980.
- **Cordula Kahrmann, Gunter Reiß und Manfred Schluchter:** Erzähltextanalyse. Eine Einführung in Grundlagen und Verfahren. 2 Bde., Kronberg 1977 (Athenäum-Taschenbücher, 2132: Literaturwiss.).
- **Wolfgang Kayser:** Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern / München 1954, 3. Auflage.
- **Wolfgang Kayser:** Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1964. 4. Auflage.
- **Rolf Klöpfer und Gisela Janetzke-Dillner,** Gisela (Hrsgg): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg, veranstaltet vom 9. bis 14. September 1980 in Ludwigsburg. Stuttgart 1981.
- **Hans-Albrecht Koch:** Neuere deutsche Literaturwissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung für Anfänger. Darmstadt 1997 (Germanistische Einführungen).
- **Walter Koch** (Hrsg.): Strukturelle Textanalyse. Hildesheim / New York 1972 (collecta semiotica Bd.1).
- **Dieter Krusche:** Kommunikation im Erzähltext. 2 Bde. München 1978 (UTB 801).
- **Eberhard Lämmert:** Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1993, 8., unveränderte Auflage.
- **Eberhard Lämmert** (Hrsg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart 1982 (Germanistische Symposium-Berichtsbände Bd. 4).

- **Gerd Lauten**: Kommunikation und Literarizität im Erzähltext. Roman Jakobson und die Narrativik. Eine Untersuchung anhand englischer und amerikanischer Romane und Kurzgeschichten. Frankfurt/M. / Bern 1990 (Reihe XIV, Angelsächsische Sprache und Literatur Bd. 224).
- **Philippe Lejeune**: Der autobiographische Pakt, Frankfurt/M. (edition suhrkamp 1896).
- **Kay B. Lindgren**: Über den Oberdeutschen Präteritumschwund. Helsinki 1957 (Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia, Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ).
- **Hannelore Link**: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart 1976, 2. Auflage (urban-Taschenbücher 215).
- **Percy Lubbock**: The craft of fiction. London 1921.
- **Gonsalv K. Mainberger**: Rhetorica I: Reden mit Vernunft. Aristoteles. Cicero. Augustinus. Stuttgart 1987.
- **Golo Mann**: Geschichtsschreibung als Literatur. In: Rüdiger, Horst (Hrsg): Literatur und Dichtung. Stuttgart u.a. 1973. S. 107-124.
- **Mathias Martinez und Michael Scheffel**: Einführung in die Erzähltheorie. München 2002, 3. Auflage (C.H. Beck Studium).
- **Dieter Meindl**: Zur Problematik des Erzählerbegriffs. Dargestellt anhand einiger neuerer deutscher Erzähltheorien. In: LiLi Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 8 (1978). Heft 30/13. S. 206-230.
- **Christian Mittermüller**: Sprachskepsis und Poetologie: Goethes Romane "Die Wahlverwandtschaften" und "Wilhelm Meisters Wanderjahre". Tübingen 2008.
- **Edwin Muir**: The structure of the novel. London 1949, 5. Auflage.
- **Günter Müller**: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn 1947 (Bonner Antrittsvorlesung 1946).
- **Wolfgang G. Müller**: Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart. Darmstadt 1981 (Impulse der Forschung Bd. 34).
- **Volker Neuhaus**: Typen multiperspektivischen Erzählens. Köln/Wien 1971 (Literatur und Leben, Neue Folge Bd. 13).
- **Volker Neuhaus**: Roman. Ein Schnellkurs. Köln 2008.
- **Bernd Neumann**: Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie. Frankfurt/M. 1970.
- **Ansgar Nünning**: Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots. Univ.Diss. Köln 1989, Trier 1989 (Horizonte Bd. 2).
- **Ansgar Nünning**: Grundfragen der Erzähltextanalyse. In: R. Ahrens, W.-D. Bald, W. Hüllen (Hrsgg): Handbuch Englisch als Fremdsprache (HEF). Berlin 1995.
- **Ansgar Nünning**: Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. Trier 1998 (WVT-Handbücher zum Literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 1).
- **Ansgar Nünning** (Hrsg): Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier 1998.
- **Nünning, Vera und Ansgar** (Hrsgg): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart / Weimar 2004 (Sammlung Metzler Bd. 344).
- **Vera und Ansgar Nünning** (Hrsgg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts. Trier 2000.
- **Walter Pape**: "Das Haus in dem ich hier wohne, ist eine Ruine". Methaphern und Symbole des Raumes als Konstituenten von kultureller Identität. In: Zagreber Germanistische Beiträge 13 (2004). S. 217-228.
- **Walter Pape**: Das Leben hält sich oft eng an die Literatur. Christine Brückners Literatur für Leser. Frankfurt/M. / Berlin 1994.
- **Walter Pape**: "Der Schein der Wirklichkeit". Monetäre Metaphorik und monetäre Realität auf dem Wiener Volkstheater und am Burgtheater: Nestroy und Bauernfeld. In: Ecker, Peter und Titzmann, Michael (Hrsg): Realismus-Studien. Hartmut Laufhütte zum 65. Geburtstag. Würzburg 2002. S. 45-59.
- **Walter Pape**: Eine Geschichtsstandpauke ist mein Stück. Thomas Bernhard und die Geschichte(n). in: Zagreber Germanistische Beiträge 17 (2008). S. 13-26.

- **Walter Pape:** Ein Wort, das sich in meine Seele hakte. Bild und Metapher bei Jeremias Gotthelf. In: Walter Pape, Hellmut Thomke und Sylvia Serena Tschopp (Hrsgg): Erzählkunst und Volkserziehung. Das literarische Werk des Jeremias Gotthelf. Tübingen 1999.
- **Walter Pape:** Zwischen Sprachstil und Sprachkritik. Zum literarischen Spiel mit der wörtlichen Bedeutung von Idiomen. In SuL Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 16 (1985). 2. Halbjahresheft "Idiomatik". S. 2-13.
- **Jürgen Peper:** Über Transzendente Strukturen im Erzählen. Sprache im Technischen Zeitalter, Heft 34 (1970), S. 136-157.
- **Jürgen H. Petersen:** Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart 1993.
- **Regina Podlewski:** Rhetorik als pragmatisches System. Hildesheim / New York 1982.
- **Ritter, Alexander** (Hrsg): Die Zeitgestaltung in der Erzählkunst. Darmstadt 1978. (Wege der Forschung Bd. 447).
- **Sabine Röhr und Hubert Fichte:** Poetische Erkenntnis. Montage – Synkretismus – Mimesis. Göttingen 1985.
- **Horst Rüdiger:** Was ist Literatur. In: Horst Rüdiger (Hrsg): Literatur und Dichtung. Stuttgart u. a. 1973.
- **Christian Schärf:** Der Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart / Weimar 2001 (Sammlung Metzler Bd. 331).
- **Wolf Schmid:** Elemente der Narratologie. Berlin / New York 2008, 2., verbesserte Auflage (de Gruyter Studienbuch).
- **Jost Schneider:** Sozialgeschichte des Lesens. Berlin 2004.
- **Joachim Scholl:** In der Gemeinschaft des Erzählens. Studien zur Restitution des Epischen im deutschen Gegenwartroman. Heidelberg 1990 (Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Folge 3, Bd.105).
- **Jürgen Schramme:** Zur Theorie des modernen Romans. München 1974.
- **Bernd Spillner** (Hrsg.): Methoden der Stilanalyse. Tübingen 1984.
- **Franz K. Stanzel:** Typische Formen des Romans. Göttingen 1993, 12. Auflage (Kleine Vandenhoeck-Reihe Bd. 1187).
- **Franz K. Stanzel:** Theorie des Erzählens. Göttingen 1991, 5., unveränderte Auflage (UTB 904).
- **Franz K. Stanzel:** Linguistische und Literarische Aspekte des erzählenden Diskurses. Wien 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte Bd. 437).
- **Gerhard Storz:** Zusammenspiel zwischen Erzähler und Leser. Marginalien zu Käte Hamburgers "Logik der Dichtung". In: F. Martini (Hrsg.): Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Stuttgart 1971. S. 409 - 421.
- **Tzvetan Todorov:** Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: H. Blumensath: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972. S. 278-294.
- **Tzvetan Todorov:** Poetik der Prosa. Frankfurt 1972. Aus dem Französischen von Helene Müller. (Ars poetica, Studien Bd. 16).
- **Heinz Vater:** Textuelle Funktionen von Tempora. In: Harras Bierwisch (Hrsg): Wenn die Semantik arbeitet. S. 237-255.
- **Heinz Vater:** Einführung in die Zeit-Linguistik. Hürth-Efferen 1994 (Kölner Linguistische Arbeiten – Germanistik, Bd. 25)
- **Heinz Vater:** Einführung in die Raum-Linguistik. Hürth-Efferen 1996 (Kölner Linguistische Arbeiten – Germanistik, Bd. 24).
- **Heinz Vater** (Hrsg.): Zu Tempus und Modus im Deutschen. Trier 1997 (Fokus Bd. 19).
- **Jochen Vogt:** Struktur und Kontinuum Zeit, Erinnerung und Identität in Hans Henny Jahnns Romantrilogie "Fluss ohne Ufer". München 1970.
- **Jochen Vogt:** Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Opladen 1990, 7., neubearbeitete und erweiterte Auflage (WV studium Bd.145).
- **Karl Wagner** (Hrsg): Moderne Erzähltheorie. Wien 2002 (UTB 2248).
- **Günter Waldmann:** Kommunikationsästhetik, Bd. 1, München 1976 (UTB 525).
- **Dietrich Weber:** Erzählliteratur: Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen 1998 (UTB 2065).
- **Dietrich Weber:** Theorie der analytischen Erzählung. München 1975.
- **Robert Weimann:** Erzählsituation und Romantypus. Sinn und Form 18 (1966). Heft 1, S. 109-133.

- **Harald Weinrich**: Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Stuttgart 1971 (Sprache und Literatur Bd. 68)
- **Harald Weinrich** (Hrsg): Positionen der Negativität. München 1975.
- **Harald Weinrich**: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart 1964 (Sprache und Literatur Bd. 16).
- **Helmut Winter**: Literaturtheorie und Literaturkritik, Düsseldorf 1975.
- **Uwe Wirth**: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion: Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. Paderborn 2007.