

Hiroshi Yamamoto

Blick unter den Rock und Leichen im Keller

*Vergleich der literarischen Gestaltung
der Unterwelt-Chronotopoi bei Wolfgang Hilbig
und Günter Grass*

In der deutschen Literaturgeschichte stellt der Mauerfall einen ebenso entscheidenden Einschnitt dar wie das Kriegsende. Es ist allerdings für die Nachwendezeit bezeichnend, dass im Zuge des Postmodernismus – ästhetisch gesehen – bereits eine zu große Pluralität herrschte, als dass sich der Wenderoman *par excellence* hätte herauskristallisieren können. Die Nachkriegsliteratur hingegen konnte noch einen Neubeginn markieren, zumal unter der NS-Diktatur modernistische Ansätze fast völlig verloren gegangen waren. Im Anschluss an die europäische Moderne gelang es etwa Heinrich Böll (1917-1985), Uwe Johnson (1934-1984) und Günter Grass (1927-2015), mit einer »zunehmende[n] Komplizierung der epischen Strukturen«¹ konventionelle Erzählmuster zu unterlaufen.

Grass' erfolgreicher Roman *Die Blechtrommel* (1959) zum Beispiel zeichnet sich vor allem durch eine durchgehende Froschperspektive aus, mit deren Hilfe der ewig Dreijährige nicht nur den Frauen unter den Rock, sondern auch hinter die Kulissen des gesellschaftlichen Lebens sehen kann, um die »Beteiligung des Kleinbürgertums an den Katastrophen des 20. Jahrhunderts«² ans Licht zu bringen. Es kommt wohl nicht von ungefähr, dass sich auch bei Wolfgang Hilbig, dem repräsentativen Autor für die Wendezeit schlechthin, eine ebenso starke »Vorliebe für ein Erzählen aus der Unten-Perspektive« beobachten lässt.³

Wenn in der literarischen Topografie beider Autoren untergründige Räume eine wichtige Rolle spielen, so sind die autobiografischen

1 Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 299.

2 Benedikt Jeßing / Ralph Köhnen, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2017, S. 70.

3 Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Berlin 2007, S. 494.

Bezüge unübersehbar: Hilbig fand als Enkel eines Bergmanns »bei Fliegeralarm Schutz in den Kohlenschächten«⁴ und in der DDR saß er »tief unten in den Dunkelzonen von Kesselhäusern und den Restlöchern sächsischer Tagebaue« fest,⁵ während Grass kurz nach dem Kriegsende in einem Kalibergwerk bei Hildesheim unter Tage arbeitete.⁶

Jedoch erschöpft sich die Bedeutung ihrer unterirdischen Topografie keinesfalls in der Sozialkritik eines Underdogs. Vielmehr hat sie mit einem ästhetischen Vorhaben zu tun, das darauf abzielt, in der architektonischen Form – oder gar in der materiellen Beschaffenheit der Bauten und Räume – die eigene narrative Strategie ablesbar zu machen. Um die Differenzen zwischen der Nachkriegs- und Wendeliteratur zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden am Beispiel repräsentativer Prosawerke – Grass' *Die Blechtrommel* sowie Hilbigs *Die Weiber* (1987) und *Ich* (1993) – die ästhetischen Implikationen ihrer Untergrund-Chronotopoi herausarbeiten.

Wenn man die literarische Konstruktion in Analogie zur architektonischen betrachtet, dann lässt sich feststellen, dass im 19. Jahrhundert dem monumentalen Turm eine besondere Bedeutung zukam. Das Faszinosum der Panoramasicht des 1889 vollendeten Eiffelturms liegt darin, so Roland Barthes, »über die unmittelbare Wahrnehmung hinauszugelangen und die Dinge in ihrer Struktur zu sehen«.⁷ Seine Entsprechung findet die bürgerliche Erzählliteratur genauso im auktorialen Erzähler, der von einem erhöhten Standpunkt aus die Geschichte als ein kausal und teleologisch organisiertes Ganzes darzubieten weiß.

Allerdings wäre es falsch anzunehmen, dass es in jenem Zeitraum gänzlich am kritischen Blick von unten fehlte. Victor Hugo etwa, der schon 1831 Paris aus der Vogelschau vor Augen führte,⁸ liegt etwa eine naive Begeisterung für den Fortschritt fern. Später widmet er im Roman *Les Misérables* (1862) demjenigen einen Exkurs, was unter der Oberfläche der Stadt liegt. So wird der Orientierungslosigkeit in der labyrinthischen Kanalisation, aber auch der Asylmöglichkeit für die von der Gesellschaft Verdammten besondere Aufmerksamkeit geschenkt.⁹

Es ist dann Dostojewski, der aus der Perspektive eines Bewohners im Kellerloch die Beziehung zwischen dem Kapitalismus und dem modernen Monumentalbau kritisch thematisiert. Im »Kristall-

4 <https://www.deutscheakademie.de/en/academy/members/wolfgang-hilbig/selbstvorstellung> (Zugriff: 15.3.2021).

5 Michael Braun, »Wüste Kohlehalden«, in: *Der Tagesspiegel* (2.6.2008).

6 Vgl. Volker Neuhaus, *Günter Grass*, Stuttgart 2010, S. 254.

7 Roland Barthes, *Der Eiffelturm*, München 1970, S. 20.

8 Vgl. Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris 1967, S. 138–160.

9 Vgl. Victor Hugo, *Les Misérables*, Paris 2018, S. 1221–1239.

palast«,¹⁰ der 1862 auf der Londoner Expo ausgestellt wurde, sieht der russische Schriftsteller laut Sloterdijk den »Hinweis auf einen integralen, erlebnisorientierten, populären Kapitalismus angelegt«.¹¹ Im Zuge des technischen Fortschritts bleibt allerdings selbst die unterirdische Schanze nicht von der Moderne unversehrt. Denn sie ist, wie in Benjamins *Passagen-Werk* (1927-40; 1982) erläutert wird, bereits in die Warenlogik eingebunden, zu einem ebenso technisch und kommerziell genutzten Raum geworden wie die Oberfläche der Stadt.¹² Trotz aller historischer Vorläufer dürften jedoch erst die Erfahrungen beider Weltkriege und beider Totalitarismen den untergründigen Räumen mehr Entfaltungsmöglichkeiten gegeben haben.

Ein Motiv, auf das der Roman *Die Blechtrommel* immer wieder anspielt, ist der »Wunsch nach Rückkehr in [die] embryonale Kopflage«.¹³ Einerseits bieten Bunker und Keller dem Helden ebenso viel Geborgenheit wie die Röcke der Großmutter,¹⁴ wenn auch sie zugleich zum Totenreich gehören, sodass der Sturz Oskars in den Keller als Anspielung auf mythologische »Hadesfahrten« zu verstehen ist.¹⁵ Andererseits erlangt Oskar erst durch diese angebliche Regression eine kritische Erzählperspektive. »Aus der tückischen Scheinnaivität« mustert er, wie in der Forschung bereits bemerkt wurde, »auf satirische und burleske Weise« die Welt »von unten«.¹⁶

Bekanntlich hat Grass beim Verfassen des Romans seine ursprüngliche Idee aufgegeben, einen Säulenheiligen zum Romanhelden zu machen, der aus der »erhobenen Position« alles beobachten sollte, was um ihn geschieht.¹⁷ Durch Oskar, diesen »umgekehrte[n], auf den Kopf gestellte[n] Säulenheilige[n]«,¹⁸ wird zwar die »von oben herab« »schrecklich verkürzt[e]« göttliche Perspektive korrigiert, jedoch bleibt

10 Fjodor Dostojewskij, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, Frankfurt a.M. 2008, S. 30.

11 Peter Sloterdijk, *Im Weltinnenraum des Kapitals*, Frankfurt a.M. 2005, S. 275.

12 Vgl. Isabel Kranz, *Raumgewordene Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, München 2011, S. 136.

13 Günter Grass, *Die Blechtrommel*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 3, Göttingen 1997, S. 55. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als Bt.

14 Vgl. Neuhaus (Anm. 6), S. 72.

15 Volker Neuhaus, *Günter Grass. Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*, Göttingen 2010, S. 54.

16 Wilfried F. Schoeller, »Die Blechtrommel«, in: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd. 6, München 1989, S. 794-796, hier S. 795.

17 Günter Grass, *Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 15, Göttingen 1997, S. 323-332, hier S. 326.

18 Nicole Casanova, »Am liebsten lüge ich gedruckt.« Gespräch mit Günter Grass, in: *Der Spiegel* (2.4.1979).

die auktoriale Erzählsituation, wie sie im ursprünglichen Plan entworfen wurde, durch die »Scheinnäivität« erhalten, die Oskar jeden intimen Bereich zugänglich macht.

Die Ambiguität bestimmt auch Oskars Haltung gegenüber der Architektur, die sich durch Aversion und Subversion gegen solide Turm- und Prachtbauten und durch Sehnsucht nach dem Ephemeren auszeichnet. Hoch oben auf dem Stockturm, dem Danziger Landmark, liegt es ihm völlig fern, einem Eroberungsgefühl zu verfallen und die Lesenden »mit der Vogelschau der Stadt [zu] langweilen« (Bt, S. 129). Er zersingt die Frontfenster des Stadttheaters, das im Stil des bei den Nazis beliebten Neo-Klassizismus erbaut wurde. Wenn wir diesen »Musen- und Bildungstempel« (Bt, S. 130) in Bezug zum o.g. »Kristallpalast« setzen, dann kann der »glastötende Gesang« (Bt, S. 110) als ein rebellischer Angriff auf das Bürgertum verstanden werden, das selbst die Kunst konsumierbar machen und in die Monumentalbauten ihr eigenes Klassenbewusstsein einprägen will. Mit der Zauberstimme und ferner mit dem scharfen Geruchssinn versehen sollte Oskar befähigt sein, die Hegemonie des Gesichtssinns und des Verstandes in der modernen Welt zu durchbrechen.

In der verschanzten polnischen Post bezeichnet Oskar »als einzig menschenwürdige Behausung« (Bt, S. 319) das »hochempfindliche Kartenhaus« (Bt, S. 314), mit dem sich sein mutmaßlicher Vater Jan in Todesangst wie besessen beschäftigt, bis es schließlich die hereinbrechenden SS-Männer zerstören, die »keinen Nerv für diese Architektur« haben, denn sie schwören »auf Beton«, um »für die Ewigkeit« (Bt, S. 316) zu bauen. Aus diesem vergänglichen Gegenentwurf zu den Baumonumenten ziehen jedoch sowohl Oskar als auch Grass für ihr jeweils eigenes Schreiben keine ästhetischen Konsequenzen. Vielmehr tritt die satirische Absicht in den Vordergrund. Deswegen ist der Roman wohl im Ganzen chronologisch erzählt und »einem konservativen epischen Muster verpflichtet«.¹⁹

Wenn Oskar den Eiffelturm von unten betrachtet und dessen Stahlpfeiler mit Omas »Röcken« (Bt, S. 433f.) in Parallele setzt, so verdächtigt er ihn eines Transvestismus, um die Autorität des phallischen Monuments *par excellence* zu verspotten. Der Zwiebelkeller, ein umgebauter ehemaliger Luftschutzbunker, in dem die Spießbürger zu einem hohen Preis geschnittene Zwiebeln kaufen, um sich eine trügerische Katharsis zu verschaffen, kommt zwar effizient zum Einsatz: Es wird aufgezeigt, wie sehr die bürgerliche Gesellschaft die Kriegserinnerungen verwischt, sogar zum kommerziellen Zweck missbraucht. Jedoch ist die Art und Weise des Umbaus, der dem Bunker »die Decke

19 Schoeller (Anm. 16), S. 794.

genommen und ihn nach oben bis in die Parterrewohnung erweitert« (Bt, S. 687) hat, auch für die Erzählstrategie des Romans selbst symptomatisch. Der erweiterte unterirdische Raum, der den Anschein erweckt, als wäre man gleichzeitig oberhalb der Erde und unter Tage, ist ebenso zu klar und übersichtlich geordnet wie die unterirdische Vogelscheuchenfabrik im Roman *Hundejahre*,²⁰ als dass man sich völlig in labyrinthischer Dunkelheit verlieren könnte. Im hellen Keller können die Gäste entweder weinen oder sich – von der Stimme Oskars schockiert – in die Hosen machen. Die Tatsache, dass es sich hier nur um dünnflüssiges, durchsichtiges Wasser handelt, legt den kollektiven Wunsch nahe, das Vergangene einfach vergangen sein und nicht in der Gegenwart stocken zu lassen. Auf der ästhetischen Ebene bestimmt insofern trotz der innovativen Froschperspektive eine ebensolche Übersichtlichkeit und Durchsichtigkeit den Roman *Die Blechtrommel* in seiner narrativen Komposition.

Im Betonbunker am Atlantikwall, einem anderen Gegenentwurf, überschneidet sich noch einmal das Konzept der Vogelschau eines »Säulenheiligen« mit der regressiven Fantasie der Rückkehr in den weiblichen Schoß. Die »unversehrten Bunker« (Bt, S. 713) erinnern durch ihre runde Form und durch die motivische Bezugnahme auf die erotische Asylszene an einen Uterus. Durch die Schließcharte, die in ihrer Form Schamlippen gleicht, kommt einem alles ins Bild, was sich auf dem Strand und auf dem Meer bewegt. Während die U-Boot-Bunker als nahtloser »Monolith«²¹ für die Ewigkeit gebaut wurden, führen deren Ruinen heute diesen Anspruch *ad absurdum*. Im Kontext von Grass' Spätwerk betrachtet, nimmt dieses militärische Objekt die luft- und schalldichte »Raumkapsel« aus dem Roman *Die Rättin* (1986) vorweg, in der der Erzähler Oskar die Erde nach der atomaren Katastrophe umkreist, um auf alles wie der »Säulenheilige« im ursprünglichen *Blechtrommel*-Konzept, »allem enthoben, herab[schauen]« zu können.²² Allerdings liegt die Pointe dieses späteren Romans darin, dass der Erzähler sich, von allen anderen Nachrichtenkanälen abgeschnitten, so völlig an die Bilder halten muss, die auf dem Monitor gezeigt werden, dass er eher wie in ein Gefängnis »gesperrt«²³ wirkt.

Wenn Grass sich damit begnügt, Spermien mit der euphemistischen Bezeichnung »Rotz« (Bt, S. 373) zu versehen, so geht Hilbig

20 Vgl. Günter Grass, *Hundejahre*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 5, Göttingen 1997, S. 5-744, hier S. 706-739.

21 Paul Virilio, *Bunkerarchäologie*, Wien 2008, S. 61 ff.

22 Grass (Anm. 17), S. 326.

23 Günter Grass, *Die Rättin*, in: ders., *Werkausgabe*, Bd. 9, Göttingen 1997, S. 6-487, hier S. 468.

mit einer größeren Aufmerksamkeit auf die klebrigen Körperflüssigkeiten ein, die gleich Julia Kristevas »Milchhaut« »höchst effektiv die Grenzen von innen und außen, von fest und flüssig«²⁴ in Frage stellen. Der Ich-Erzähler, der in Hilbigs *Die Weiber* täglich aus dem Keller durch eine vergitterte Öffnung hindurch die Arbeiterinnen beobachtet und dabei onaniert, tritt »die schillernde Spucke auf dem Zementfußboden breit«,²⁵ als überzöge er den grauen Beton mit Lack. In ähnlicher Weise bringen Körperflüssigkeiten vielfache Verwandlungen hervor. Im »feuchtheiße[n]« (W, S. 9) Keller, in dem ihm der Schweiß aus allen Poren tritt, fällt es dem Voyeur immer schwerer, sich seiner eigenen körperlichen Einheit zu versichern. Während »etwas in mir zu schimmeln begänne«, sind ihm die Augäpfel »hervorgetreten und scheinen mit einem bestimmten Schleim überquollen« (W, S. 9), so dass sie selbst zu einer verschleimten und verschmierten Peniseichel werden.

Auch im Roman *Ich* werden die Abwasserkanäle Berlins wörtlich vermenschlicht und mit dem »Unterleib der Stadt«²⁶ und mit warmen, faltenreichen Darmwänden gleichgesetzt. Dem Ich-Erzähler, der mit einem detailgetreuen Blick die Zustände der Wand, die Risse und Beulen, die Nässe und den Schimmel betrachtet und ihren Geruch, ihre Geräusche und ihre Wärme aufnimmt, erscheint es, als ob das Gestein »die beißenden Gerüche der Fäkalien aus[schwitzt]« (I, S. 29). Das »Grundgemäuer«, das als »porös und durchlässig« (I, S. 29) beschrieben wird, stellt einen Gegensatz zu jenem monolithischen Bunker bei Grass dar.

Hilbigs Unterwelt mit den »reich verzweigten und unübersichtlichen Gängen« (I, S. 18) ist nicht so klar strukturiert wie bei Grass. Im finsternen Labyrinth verlassen sich die Figuren weitaus mehr auf den Geruchssinn, das Gehör und das Gefühl als auf den Gesichtssinn. Hilbig zielt allerdings darauf ab, Sinnverwirrungen zu erzeugen, um Wirklichkeit, Fantasie und Halluzinationen immer schwerer unterscheidbar zu machen: »Es war nur ein leises Summen in der Stille, vielleicht nur in meiner Einbildung, oder vielleicht summt nur die von der Riesenlast über mir zusammengepreßte Luft in meinen Gehörwindungen« (I, S. 24). Konturlos wird auch der Held »Ich«, der jeweils mit Initialen wie M. W., W. und C. oder unter dem Decknamen Cambert auftritt. Wie Walter Hinck einmal bemerkte, weiß Hilbig, der

24 Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 2002, S. 528.

25 Wolfgang Hilbig, *Die Weiber*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2010, S. 7-111, hier S. 10. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als W.

26 Wolfgang Hilbig, *Ich*, in: ders., *Werke*, Bd. 5, Frankfurt a.M. 2012, S. 7-373, hier S. 246. Im Folgenden im Fließtext mit Seitenzahl zitiert als I.

»eine Sonde für Doppel- und Mehrbödigkeit«²⁷ besitzt, »jede unterschiedene Bedeutungsfixierung«²⁸ zu umgehen.

So wird die Grenze zwischen dem Organischen und dem Anorganischen durchlässig. Im Roman *Ich* fressen Miasmen aus dem Untergrund bzw. Unterleib wie eine Geschlechtskrankheit die Haut des Oberkörpers der Stadt Berlin an und aus, beflecken sie mit Schwamm, Ekzemen und Aussatz (vgl. I, S. 15). Auch in *Die Weiber* werden Entgrenzungen in der Metapher der sexuell übertragbaren Krankheit zum Ausdruck gebracht. Nach einem »grotesken [...] Koitus mit einer schmierigen Mülltonne«²⁹ fühlt sich der Ich-Erzähler wie ein »Aus-sätziger« (W, S. 60). Die Krankheit des Körpers überträgt sich so folgenreich auf die Sprache des Ich-Erzählers, dass seine Erzählung an Linearität verliert und sich »immer mehr in Erinnerungen, Träume[n] und Halluzinationen«³⁰ auflöst: »Verschiedene Zeiten [...] schieben sich ineinander. Die Interferenz von Traum, Erinnerung und Erfahrung schafft ein Wirklichkeitsgewebe von ganz eigener Tiefenstruktur.«³¹

Auffällig ist, wie in diesem Textgeflecht die räumlichen und zeitlichen Elemente nach dem ästhetischen Verfahren des »Chronotopos« miteinander zu »einem sinnvollen und konkreten Ganzen«³² verschmolzen werden. Der historische Tatbestand, dass die Presserei in *Die Weiber* im Krieg zu einer Munitionsfabrik gehörte, wird durch eine halluzinative Beschwörung des Ich-Erzählers vergegenwärtigt. Ihm scheint es, als drehten dort die Zwangsarbeiterinnen von damals immer noch mit der Hand Granaten. In seiner erotischen Fantasie verwandeln sich wiederum diese »Granaten« in die »rötlich gelbe[n], pralle[n] Eichel[n] auf steifen Männerschwänzen« (W, S. 84).

Verschiedene Bedeutungsebenen wie die erotische, historische und sprachliche werden wie bei einer Doppel- bzw. Mehrfachbelichtung im Akt des Schreibens fixiert. Als der Ich-Erzähler als Schüler zu schreiben beginnt, kommt es ihm gleichzeitig auf die sexuelle Befriedigung an, »diese drei hüstelnden Ejakulationen endlich über den Schreibtisch [...] fliegen zu lassen« (W, S. 41). Seine Manuskripte, die deswegen

27 Walter Hinck, »Katakomben der Geschichte. Zu der Erzählung *Alte Abdeckerei*«, in: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1994, S. 180-189, hier S. 183.

28 Ebd., S. 186.

29 Roberto Cazzola, »Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber*«, in: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1994, S. 153-173, hier S. 163.

30 Ingo Schulze, »Erzähle, sage ich mir, sonst wird alles ins Vergessen taumeln«. Nachwort«, in: Wolfgang Hilbig, *Werke*, Bd. 3, Frankfurt a.M. 2010, S. 283-346, hier S. 287.

31 Hinck (Anm. 27), S. 183f.

32 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*, Frankfurt a.M. 2008, S. 7.

von der Mutter als Pornografie verdammt und später vom Staat verboten werden, landen dann auf dem Müllberg, so dass sie wiederum auf die »mörderischen Traditionen« der NS-Vergangenheit Bezug nehmen: »Ich hatte den Eindruck, es würde Haar in ungeheuren Mengen über die Halden gestürzt, ich bilde mir ein, kolossale Ballen verfilzten Haars aller Farbschattierungen würden hier dem Wetter preisgegeben« (W, S. 41). Die Frauenhaare, diese »polysemische Metonymie«,³³ sind aber für den Erzähler auch mit den Erzählfäden gleichgesetzt, mit denen Texte wie eben diese Ich-Erzählung verwoben sind. Ferner führen sie ihn als Schamhaar in einen sinnlichen, erotischen Bereich. Als er in der Manier eines Faustverkehrs »einen fleischigen behaarten Hügel inmitten der Mülltonne« (W, S. 38) durchbricht, wird sein Arm bzw. Penis »von hirnähnlichen Stielen und Windungen« (W, S. 39) gehalten. Diese imaginierte Gebärmutter kann auch als ein ästhetisches Modell dienen: Die Falten-Form des weiblichen Geschlechtsorgans durchkreuzt, so Winfried Menninghaus, »die leitende Unterscheidung von außen und innen, von Oberfläche und Körpertiefe. Die Falte wölbt das Äußere so nach innen, daß sich das Äußere ins Innere verliert, ja selbst ein Inneres des Äußeren erzeugt.«³⁴ In *Die Weiber* wird bis auf die letzte Szene im Nachtrag, die wohl nur darum zum Einsatz gebracht wird, um die verworrene Geschichte abzuschließen, jede Vogelschau vermieden. Das assoziative Spiel mit unterschiedlichen Bedeutungsschichten macht eine eindeutige Rekonstruktion der Haupthandlung so schwer, dass sich die Lesenden im fast wörtlichen Sinn in einem dunklen Labyrinth verlaufen.

In den beiden besprochenen Prosawerken entfaltet Hilbig pedantische, fast schon paranoide, synästhetische Beschreibungen der Räume und Dinge. Alles, was sein Schreiben konstruiert, ist, ähnlich wie das Kartenhaus in *Die Blechtrommel*, nur für den Augenblick gebaut; es scheint »empfindsam, leichtatmend« (Bt, S. 315). Hilbigs Konstruktion fällt allerdings nicht einfach im nächsten Augenblick zusammen, sondern ist dem Prozess einer ständigen Metamorphose unterworfen, denn sie besteht nicht aus Papier, sondern aus schwammigen, schleimigen und klebrigen Stoffen.

Der vergleichende Blick auf die unterirdischen Chronotopoi und deren ästhetischen Implikationen bei Grass und Hilbig dürfte deutlich gemacht haben, dass Ersterer durch den Einsatz der Froschperspektive zwar das konventionelle Muster des bürgerlichen Realismus auf den Kopf gestellt hat, um die stilistischen Mängel in der Stunde Null zu überwinden und Anschluss an die europäische Moderne zu finden. Auf

33 Cazzola (Anm. 29), S. 171.

34 Menninghaus (Anm. 24), S. 120.

eine stabile Erzählinstanz und durchgängige Chronologie, wie sie im traditionellen Roman üblich sind, hat der zeitlebens überzeugte Sozialdemokrat jedoch keineswegs so konsequent verzichtet wie der politische Dissident Hilbig. Die Konturen der Personen und Dinge, aber auch die der Zeit und des Raumes, bleiben auf diese Weise klar und übersichtlich, wodurch sich die Pointe seines magisch-realistischen Romans nicht selten in sozialkritischer Satire erschöpft, wohl in der Hoffnung, die Machtstrukturen zu erschüttern und zu demokratisieren. Dies hat wohl auch dazu beigetragen, dass Grass' Roman nicht nur deutsche, sondern auch internationale Leserinnen und Leser für sich gewinnen und zum deutschen Nachkriegsroman *par excellence* avancieren konnte. Ein solcher Welterfolg ist dem sowohl im politischen als auch im ästhetischen Sinne aufsässigen Einzelgänger Hilbig nicht gegönnt, der mit der Wende längst vom Traum jeglicher politischer Utopie Abschied genommen hatte, und der auf Kosten der Popularität die literarischen Konventionen immer wieder mit dem Stilmittel der subversiven Boden- und Konturlosigkeit zu durchbrechen versuchte. Allerdings darf man davon ausgehen, dass der Arbeit Hilbigs aufgrund ihrer ästhetischen Radikalität in der zukünftigen Literaturgeschichte ein deutlich höherer Stellenwert beigemessen werden wird als dies derzeit noch der Fall ist.