

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Željko UVANOVIĆ

Flat 15, St. Anne's Gate

20 Archers Road

Southampton

SO15 2NT, UK

uvanovic@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v10i2.11>

Izvorni znanstveni članak

Original Research Article

Primljeno 1. listopada 2023.

Received: 1 October 2023

Prihvaćeno 30. studenoga 2023.

Accepted: 30 November 2023

GÜNTER GRASS' BUCH *DIE RÄTTIN* UND MARTIN BUCHHORNS GLEICHNAMIGE FERNSEHFILM-ADAPTION. (POST) APOKALYPTISCHE ALBTRÄUME VOM UNTERGANG DER MENSCHHEIT UND ÜBERLEBEN DES TIERISCHEN

Zusammenfassung

Mit seinem gattungsmäßig hybriden Werk *Die Rättin* führte Günter Grass im Jahre 1986 nochmals die Ratten auf die Bühne seiner literarischen Phantasie. In der Geschichte der deutschen oder Weltliteratur gibt es allem Anschein nach kein anderes Werk, das sich wie dieses dem Thema der Beziehungen zwischen Menschen und Ratten in aller Breite und Tiefe mehr widmen und zugleich in der europäischen Kultur eine freundlichere Einstellung zu Ratten entwickeln würde, die symbolisch und kulturell eher für asiatische Denkweisen charakteristisch ist. Die Close-Reading-Methode wird im Kontext der rezenten relevanten Literatur über Grass' Werk sowie über das Thema der Ratten im Rahmen von Ökokritik und kulturwissenschaftlicher Erforschung von Mensch-Tier-Relationen angewendet. Die vorliegende Arbeit unternimmt darüber hinaus einen intermedialen Vergleich zwischen Günter Grass' Vorlage *Die Rättin* und Martin Buchhorns gleichnamiger TV-Adaption, um den

bisherigen Stand der Forschung zu korrigieren. Es handelt sich um eine gelungene Fernsehadaptation, die im Rahmen des technisch begrenzten TV-Mediums von 1997 und im Rahmen des limitierten Filmbudgets Grass' äußerst komplexe Erzählweise und Erzählinhalte in linear-chronologischer audio-visueller Narration, mit einigen Akzentverschiebungen und mit Einsatz von adäquater Filmmusik sowie suggestiven leitmotivartigen *voice-over* lyrischen Passagen kreativ interpretiert hat.

Schlüsselwörter: Günter Grass, Martin Buchhorn, *Die Rättin*, Anthropozän, Ökocritik

1. Einleitung

Wie heutzutage mit dem Nobelpreisträger Günter Grass (1927-2015) umgehen, der wegen seines verspäteten Geständnisses von 2006 berüchtigt wurde, in seiner durch den Zweiten Weltkrieg zerrütteten Jugend im November 1944 in die Waffen-SS einberufen worden zu sein¹, der ferner zuerst die Katholische Kirche (wegen Abtreibungspolitik) 1974 und obendrein 1992 auch die SPD (wegen Asylantenpolitik) verließ, und der in der letzten Phase seines Schaffens glaubte, dass es eigentlich zu spät ist, die Welt sowohl vor Atomwaffen wie auch vor Umweltverschmutzungsapokalypse zu retten, weil korrigierende Veränderungen allzu langsam (oder gar nicht) stattfinden? Theodore Ziolkowski lobpreiste den Nobelpreisträger folgendermaßen: „In a variety of media unmatched by any other contemporary artist and with a seemingly inexhaustible vigor and gusto, Grass has succeeded with incessant inventiveness and without self-repetition in stamping his artistic imprint on the century that he has documented so unforgettably“ (26). Allerdings erfolgte diese akademische Verherrlichung ungefähr sechs Jahre vor dem Geständnis seiner jugendlichen SS-Vergangenheit. Vor diesem Hintergrund ist aber eine Frage angemessen, und zwar, ob die langjährige Verdrängung seiner SS-Vergangenheit (und die Schuld infolge Mangel an effektiver Widerstandsfähigkeit gegen diese Zwangsrekrutierung in seiner Jugend) bei Grass eine reaktive, ausgesprochene Anti-Nazi-Sensibilisierung in den späteren Phasen seines Lebens und Schaffens hervorbrachte? Ziolkowski erinnert uns an Grass' Furcht vor einem wiedervereinigten Deutschland wie folgt: „Post-Auschwitz Germany is a monster, he quipped, seeking to be a Great Power“ (23). Er war ein prominenter Gegner der vom CDU-Kanzler Helmut

¹ Grass schrieb darüber in seiner Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel*. Es steht dort sehr klar, dass er Mitglied einer U-Boot-Einheit oder der Panzerwaffe werden wollte und dass er stattdessen mit einem Marschbefehl zur Ausbildung zum Panzerschützen in einer Waffen-SS-Einheit rekrutiert wurde.

Kohl rastlos vorangetriebenen deutschen Wiedervereinigungspolitik, die er verfassungswidrig und aggressiv fand. Der Roman *Ein weites Feld* (1993) ist in diesem Sinne als Kritik dieser Politik auf der fiktionalen Ebene zu lesen, so Ziolkowski (24). John Pizer interpretiert 2017 die neokolonialistisch anmutenden Aspekte der deutschen Wiedervereinigung im Kontext ausgewählter Werke von Grass, Christa Wolf und Volker Brauns ziemlich überzeugend. Grass unterstützte damals hingegen nur demokratische Veränderungen und neue Freiheiten in der DDR und zugleich nur die Kultureinheit der deutschen Nation innerhalb von zwei Staaten (vgl. Preece *Günter* 15).

Offensichtlich ist es noch immer zu keiner globalen Nuklear- oder Umweltapokalypse gekommen – trotz Grass' literarischen Befürchtungen. Und das wiedervereinigte Deutschland spielt weiterhin eine positive demokratische Rolle im Rahmen der europäischen wie auch der Weltpolitik, ohne für irgendwelches Entsetzen über potenzielle Neo-Nazi-Übermacht in der Innenpolitik zu sorgen.² Nur in einem Punkt scheint der Autor teilweise Recht zu haben: Die Tier- und Pflanzenarten haben auch ohne unsere Nuklearkriege auszusterben begonnen. Dazu könnte der Klimawandel im globalen Sinne bekanntlich sehr dramatische Veränderungen mit sich bringen, sodass sogar die Katholische Kirche mit dem Papst Franziskus an der Spitze mit der Enzyklika *Laudato si'* von 2015 den Umweltschutz als ein wichtiges Element des moralischen Verhaltens hervorhebt. Wir haben nun die Ökokritik auch im Vatikan. Und der Ökozid ist gewissermaßen eine neue Sünde auf der Geboten-Liste. Jedoch erfolgt diese ökologische Neupositionierung des Vatikans im Vergleich zu Publikationen des berühmten Theologen und Aktivisten Albert Schweitzer (1875-1965) sehr verspätet. Rachel Carson, die Vorkämpferin des Umweltschutzes und der Ökokritik in den USA, widmete ihr epochales Werk *Silent Spring* (1962) gerade Albert Schweitzer, dessen Worte sie in der Widmung folgendermaßen zitierte: „Man has lost the capacity to foresee and to forestall. He will end by destroying the earth.“³ Zwanzig Jahre später formuliert Grass in seiner Rede vom 25. No-

² Allerdings muss man sich fragen, ob eine Art neo-Nazi trojanisches Pferd in deutschen Parlamenten eigentlich schon präsent ist, und zwar in der Gestalt der Partei *Alternative für Deutschland*. Klikauer („German Neo-Nazis and a New Party“) nennt diese Partei „Germany's new crypto-neo-Nazi party“ (243). Vgl. auch sein Buch von 2020 *Alternative für Deutschland*.

³ Predrag Cicovacki nimmt Bezug auf Carsons Widmung und zieht dann einen Vergleich zwischen den beiden: „Like Schweitzer, Casron did not develop any detailed environmental ethics. She simply pointed out an alternative to human hubris and the destruction of the ecosystem: the more clearly we can focus our attention on the miracle of life, the less taste we have for its destruction. Wonder and humility do not exist side by side with arrogance and a lust for destruction“ (171).

vember 1982 anlässlich der Verleihung des Feltrinelli-Preises, betitelt als „Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen“, die These vom globalen Untergang infolge von Hunger, Umweltverschmutzung und Hochrüstung, vgl. z. B. Schulz (4). Die Vernichtung der Erde würde mit Einsatz von Atomwaffen kommen, die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges zur Verfügung stehen.⁴ In diesem Sinne drängt die Nuklearapokalypse in Grass' Werk *Die Rättin* (1986)⁵ alle hier erwähnten Faktoren des (fiktionalen) Weltuntergangs zur Kulmination.

Grass' im Literaturmedium intensiv artikuliertes ökologisches Grausen hatte zweifellos eine Warnfunktion, und zwar: um dem Schlimmsten vorzubeugen. Sein literarischer Pessimismus der 1980er Jahre materialisierte sich in seinem Buch, dem er eine präzise Gattungsbezeichnung verweigerte⁶, namens *Die Rättin*, gerade in der Figur und zugleich Konkurrenzrätlerin der weiblichen Ratte, die nach dem Untergang der Menschheit die einzige Erzählinstanz des Romans bleibt. Der menschliche Erzähler verstummt und verschwindet. Oder ist es seine weibliche Ratte, die optisch verschwindet, aber eigentlich vor dem Auge eines dem Tode geweihten Menschen? In der bekannten Tragikomödie des Nobelpreisträgers Gerhart Hauptmann *Die Ratten* (1911) ist dieses Tier nur ein Symbol für ein subversives Element, das die preußische autoritäre Ordnung zu untergraben droht. Im Einklang mit dieser assoziativen Bedeutung der Ratten verglich im Jahre 1978 der CSU-Politiker Franz Joseph Strauß die Schriftsteller des linken politischen Spektrums mit „Ratten und Schmeißfliegen“ (zit. nach Goby 192). Erst 1986 stellte Günter Grass, auch einer aus der Reihe der deutschsprachigen Nobelpreisträger für Literatur, in seinem Roman *Die Rättin* eine buchstäbliche Figur des Rattengeschlechts in den Mittelpunkt, die sich während der (post)apokalyptischen Handlung zu einer dominanten Figur unter dem Motto entwickelt: „In Zukunft nur noch Ratten!“ (Aber ob dies nicht auch

⁴ Slavoj Žižek definiert im Jahre 2010 die „vier Reiter“ seiner Variante der Apokalypse folgendermaßen: die weltweite ökologische Krise, Ungleichgewichte innerhalb des Wirtschaftssystems, die biogenetische Revolution und explodierende soziale Spaltungen und Brüche. Für Erik Swyngedouw hat die ökologische Apokalypse aber schon stattgefunden: „the apocalypse has already happened – and the only possible thing left to do is to engage in a process of constructing a real 'humanity', of producing a human world in the world“ (25).

⁵ Viktor Žmegač kategorisiert Grass' *Die Rättin* als postmodernistisches Werk im Kontext anderer Werke der Postmoderne (390-397). Zur Postmoderne in Literatur und Film vgl. z.B. auch das Kapitel „Postmodernistička poetika u književnosti i filmu“ in Uvanović et al. (*Književnost i film* 95-182).

⁶ Das Werk besteht aus zwölf Kapiteln, denen immer eine sehr kurze Zusammenfassung aller fünf Erzählstränge voransteht und die unregelmäßig verstreute strophenähnliche reimlose lyrische Passagen beinhalten. Die Prosateile enthalten Fiktion, Essayistik und Drehbuch-Ideen.

eine Art Selbstüberhebung darstellen könnte, die in dialektischer Weise und als Strafe ebenfalls zum Untergang der Rattenzivilisation führen würde?) Dabei könnte es sich außerdem teilweise um Grass' Ausarbeitung seines Theaterspiels *Hochwasser* (1957) mit den Ratten Perle und Strich in den Hauptrollen handeln (vgl. Gobyn 176). Görtz listet alle Werke auf, in denen Ratten bei Grass vorkommen: das Gedicht „Racine läßt sein Wappen ändern“ (*Gleisdreieck*, 1960), *Die Hundejahre* (1963), *Der Butt* (1977) und *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (1980), und schlussfolgert folgendermaßen: „Und allemal stehen sie für die Nachtseite aller Existenz, sind sie Symbol für Krankheit und Tod, Vorboten künftiger Katastrophen“ (464). Die Arbeit an *Die Rättin* begann Grass im Sommer 1983, er beendete das Werk im Herbst 1985 und es wurde im März 1986 veröffentlicht, ein paar Wochen vor der Tschernobyl-Katastrophe – als ob Grass es geahnt hätte und den fast apokalyptischen Zufall gleichsam als PR-Ereignis zur Vermarktung seines Buches ausschlichten konnte? Neben diesen neuen Elementen stellte Franz Josef Görtz mit Recht fest, dass *Die Rättin* mit Einschließung metafiktionaler Reflexionen die „Danzig-Saga fortschreibt, korrigiert, zusammenfaßt, paraphrasiert und kommentiert“ (469). Elf Jahre danach wurde das Werk von Martin Buchhorn⁷ als Fernsehfilm adaptiert mit der Erstausstrahlung in der ARD am 14. Oktober 1997.⁸

2. Die Ratte als Symbol und Tier in Interaktion mit Menschen – und bei Grass

Bevor ich mich dem intermedialen Vergleich zwischen Grass' Hypotext und Buchhorns Hypertext widme, sei mir erlaubt, den Kontext der Ratte als Tier des Alltagslebens sowie Symbol in der Psyche des Menschen und in den Kulturen weltweit zu skizzieren, also den Kontext für den Versuch einer Ökokritiklesart

⁷ Buchhorn hatte dabei die dreifache Rolle als Produzent, Regisseur und Redaktionsleiter. Das Drehbuch wurde geschrieben von Renate Frässdorf und „Autorenteam“, mit Filmmusik von Christopher Evans Ironside und mit Kameraführung Klaus-Peter Weber. Buchhorn selbst ist bekannt als Schriftsteller, Journalist, Drehbuchautor und Fernsehregisseur. Vor der Pensionierung war er beim Saarländischen Rundfunk ab 1970 als Hörfunkreporter und von 1984 bis 2004 als Leiter der Abteilung „Fernsehspiel und Serien“ tätig. Zeitweise hielt er universitäre Drehbuchseminare ab und arbeitet heutzutage im „Ersten Deutschen Drehbuchkontor“ mit Consulting-Dienstleistung für Film- und Fernsehproduktionen.

⁸ *Die Rättin*. Farbtonfilm. Deutschland 1997. Produktion: Telefilm Saar. Unterstützung der Filmförderung Schleswig-Holstein MSH und des Aktionsplanes 16:9 der Europäischen Union. Günter Grass' erste Reaktion nach der Erstausstrahlung war ambivalent: „Ich weiß gar nicht, ob es ein guter Film ist, doch finde ich ihn stark und kühn... Wer sich auf neues, unbekanntes Gelände wagt, der gerät hier und da leicht ins Stolpern und Straucheln.“ (H. Monkenbusch, „Das Stolpern der Ratten“, *TV-Spiel-film*, Nr. 22, 1997, S. 5, hier zit. nach Barbara Schauer)

der vorliegenden Problematik sowie einer Lesart im Rahmen der Erforschung von Mensch-Tier-Relationen zu schaffen.

Die Ratten werden vor allem im europäischen und nordamerikanischen Kulturkreis als ekelhafte Tiere erlebt, die nur mit Geiz, Parasitismus, Armut und Ausbreitung von Krankheiten assoziiert werden, während sie in Asien (vor allem in China und Indien) eine Tierart darstellen, die Glück, Reichtum und Wohlbefinden bringen kann und ein Symbol für Vorsicht und Korrektheit ist.⁹ In Indien gibt es sogar den Karni Mata Tempel für ‚heilige‘ Ratten (*kabas*), von denen man glaubt, dass sie Reinkarnationen „of deceased bards of Kami’s affinal lineage“ seien, so Harcourt (46). Sepúlveda und Plec (127ff) machen Ausführungen zu in der Kultur vorhandenen mentalen Assoziierungen von Ratten und Frauen. Negative Stereotypisierung im Rattenbild erlebten ferner auch Immigranten (insbesondere Juden), feindliche Nationen, die Armen, alle diejenigen, die sich Mobilität leisten konnten (oder dazu gezwungen wurden), Kriminelle, Menschen nicht weißer Rasse, und (arme) Frauen in den USA. In ähnlicher Weise diskutiert darüber Ankica Čakardić, wobei die Position der Frauen mit Tieren im Allgemeinen verglichen wird. Was aber, wenn die Ratte als Tier nicht nur ein positives Geschöpf ist, sondern tatsächlich ein dem Menschen überlegenes Lebewesen darstellt, eine Kreatur, die sich selbst für die Verbesserung der Gesundheit der Menschheit und den Vorsprung in der Medizin geopfert hat (und sich immer noch opfert)? Und dabei Riesensummen Profit für den Kapitalismus im Zeitalter des Anthropozäns und Kapitalozäns kreierte hat.¹⁰ Wobei

⁹ Vgl. erstens das Stichwort „Rat“ von 1982 in Chevalier und Gheerbrant. Hier ist die Ratte sehr ambivalenter Natur, obwohl das Chthonische überwiegt. Einerseits verbreitet sie Krankheiten, andererseits heilt sie Krankheiten. Dieses als unrein geltende Tier, das die Eingeweide der Erde durchsucht, wird mit der Vorstellung von Reichtum verbunden, und gilt als Bild von Geiz, Gier, nächtlicher und heimlicher Aktivität. Im Islam hat die Ratte des Weiteren laut Malek Chebel nur positive Konnotationen. In China ist die Ratte das erste Sternzeichen im alten Tierkreis, sie wird mit Geld und Rattentanz verbunden, so Eberhard. Laura Saïds Rattenbeschreibung unterscheidet zwischen den positiven asiatischen Bildern und negativen europäischen Assoziationen in Religion und Literatur. Relevant für die Diskussion über Grass’ Werk ist, dass z. B. eine Ratte die Erzählerstimme im letzten Kapitel von Merce Rodoredas Roman *Der Zerbrochene Spiegel* (1974) übernimmt.

¹⁰ Vgl. z. B. Melina Pereira Savi, die eine Möglichkeit gibt, um die Zäsur zwischen dem Holozän und Anthropozän am Datum der Explosion der ersten Atombombe am 16. Juli 1945 in Alamogordo in New Mexico festzustellen, weil von diesem Augenblick an Atombomben „exploded at an average rate of one bomb every 9.6 days from 1945 to 1988“ (945). Zum apokalyptischen Glauben im nuklearen Zeitalter vgl. Wojcik. Als Lektüre wäre außerdem der Sammelband von 2016 unter dem Titel *Anthropocene or Capitalocene* herausgegeben von Jason W. Moore zu empfehlen. Matthew R. Calarco (2021) fügt ferner in seiner Definition des Begriffs „Anthropozän“ in Anlehnung an Donna Haraway auch den Begriff „Chthuluzän“ hinzu, als Ära „focused on the well-being of the earth“

diese Existenz als „ewiges Treblinka“ genannt werden könnte, um Isaac Bashevis Singers Worte aus „The Letter Writer“ zu nehmen, mit denen Charles Patterson sein Buch über die grausame Behandlung von Tieren schon 2002 betitelte. Sarah Kenehan verlangt jedoch 2019 – im Versuch, diese Treblinka-Existenz zu verbannen –, dass Tiere ähnlich den Arbeitnehmern einer Firma behandelt werden sollten, und dies hieße auch, dass jede Art von Leidzufügung vermieden werden sollte (220). Katrina M. Albright würde im Sinne des Ökofeminismus den Tieren darüber hinaus die legalen Persönlichkeitsrechte (auch vor Gericht) geben, beruhend auf der Tatsache, dass Menschen zu ihnen emotionale Beziehungen herstellen und ihnen gegenüber moralische Verpflichtungen und Verantwortungen haben (937).

Sepúlveda und Plec fassen die neuesten Ergebnisse der Rattenforschung von Mogil, Schweinfurth, Wrighten & Hall, DeMello, Bartal et al. und Calhoun folgendermaßen zusammen:

Rats are sentient beings who possess pro-social attributes commonly accepted as benevolent and just. Female rats will place another female rat's young into a nest if they fall out, . . . using odor cues they provide food services for other needy and hungry rats, . . . and they consistently liberate each other when one of them is trapped in a latched cage When presented with the option of opening a cage to free their peer or opening a cage to free a piece of chocolate, they steadily freed their peer They share food and investigate areas outside of their burrows for the safety of the colony . . . as well as engage in play fighting and touch noses as a form of recognition Rats are highly social animals, who are dependent on cooperative interactions, thus demonstrate their elaborate pro-social behaviors and deserving of moral consideration. (137)

Nun wohl, wenn wir aus dem obigen Zitat Schlussfolgerungen ziehen würden, wäre die Frage angebracht, ob die Menschheit eine Umerziehung zum Rattenverhalten als besserem Verhalten brauchen würde? Grass' weibliche Ratte erscheint als ein Mittel, das Menschengeschlecht durch Provokation, Angst-einjagen und Schwarzmalerei-Schock zum besseren Verhalten zu erziehen. Ist

(18), in der die Hauptaufgabe darin bestehen wird „to make room for animals and the rest of the more-than-human world and to co-create the conditions for the joint flourishing of the species and species of all sorts“ (18). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit möchte der Verfasser die Diskussion über die zeitlichen Abgrenzungen und die Definitionen von Holozän, Anthropozän und Chthulu-zän nicht erweitern, weil das nicht das Thema der Arbeit ist.

im Allgemeinen die Ratte das einzige Tier in der Literatur und anderen Künsten, das mit großer Anteilnahme die schreckliche Zunahme an menschlicher zerstörerischer Torheit in allen Zeiten beobachten und gleichsam mit Stimme biblischer Propheten in menschlicher Sprache zu Menschen sprechen kann? Nicht etwa, um sich selbst durch Verzicht auf das eigene Animalische zu anthropomorphisieren, sondern eher die Menschheit in einem Annäherungsversuch wieder zu humanisieren. Als eine Stimme der Weisheit und Vorsicht, die zur Umkehr in der ‚Wüste‘ menschlicher selbstgefälliger Inkompetenz aufruft. Crofts und Hatter (131) behaupten, dass Ratten trotz ihrer Gefährlichkeit für Menschen in manchen Fällen die sekundäre Aufgabe haben, auf die primäre Schuld des Menschen und das primäre Verbrechen der Menschheit hinzuweisen: „The rats are the device that brings the crime to light and exposes the secret“. Als gotisches Motiv der viktorianischen Zeit „rats often become signifiers of truth, bringing things to surface that others would have kept buried“ (Crofts und Hatter 134). Die unangenehme Intelligenz der Ratten verfolgte den Menschen (auch) in der viktorianischen Zeit – „they refuse to let humans remain ignorant – of our surroundings, our failures, and our own ruthlessness“ (Crofts und Hatter 138).

Der Mensch erscheint in der Welt von Grass' *Die Rättin* als ein aus dem normalen friedlichen Leben ausgerotteter Sonderling. Des Weiteren scheint der Mensch sehr oft im Allgemeinen kein Geschöpf zu sein, das seinem Wesen nach authentisch, geneigt wäre etwas Positives über ein anderes Lebewesen auszusprechen, sondern meistens als eine Kreatur ohne Liebe und Toleranz im Umgang mit anderen. Konfrontiert mit solchen Umständen bieten dann Schriftsteller den Lesern Fabeln und sprechende Tiere in anderen Gattungen, um eine Korrektur des menschlichen Verhaltens durch Tiere, so auch durch Grass' weibliche Ratte, hervorzubringen. Weitbrecht betont in diesem Zusammenhang die Rolle der Fabel: „Insbesondere die Fabel als genuines Tier-Genre verfügt über Möglichkeiten, Mensch-Tier-Relationen ins Bild zu setzen, zu reflektieren und auch umzubesetzen“ (231). Zugespitzt ausgedrückt, könnten ferner, angesichts der zeitweisen ausgeprägten kollektiven Destruktivität der menschlichen Zivilisation, nach einem potenziellen nuklearen Holocaust Ratten (und wohl noch einige Tiere) den darwinistischen Konkurrenzkampf gewinnen, aber die große Frage würde dennoch bleiben: Könnte es ohne das Haupttier (die ‚Krone der Schöpfung‘?), das Mensch heißt, auf Erden überhaupt noch weiter gehen? Grass' Buch legt die Idee nahe, dass dies möglich wäre, jedoch nicht ohne zu-

gleich einige skeptische Momente einzustreuen. Es handelt sich um das Konzept der Disanthropie (vgl. Garrard), wobei Welten ohne Menschen möglich erscheinen, wohl auch als Reaktion auf zu viel von rigidem, gewalttätigem Anthropozentrismus.

3. Einleitendes zum intermedialen Vergleich

Im Folgenden wird eine vergleichende Analyse der literarischen Vorlage und deren Fernsehverfilmung gegeben. Davor sei hier eine kurze Vorbemerkung erlaubt, die den methodologischen Rahmen und die theoretische Grundlage für diese Art von komparatistischen Untersuchungen beschreibt, und zwar im Segment der Beziehungen zwischen Literatur und anderen Künsten bzw. Medien. Diese *Literature-on-Screen-Studies* haben heutzutage nämlich zwei wichtige akademische Zentren: erstens seit 1973 die Zeitschrift *Literature / Film Quarterly*. *The International Journal of Adaptation Studies* an der Salisbury University (USA) und zweitens seit 2008 die Zeitschrift *Adaptation* (Oxford UP) am Centre for Adaptations an der De Montfort University Leicester (geleitet von Professor Deborah Cartmell). Kamilla Elliott listet die wichtigsten (und meistzitierten) Adaption-Forscher im 21. Jahrhundert (156-157), mit Linda Hutcheon, Julie Sanders und Robert Stam als leitenden Sternen. Zum Begriff der Intermedialität vgl. Rajewski und zum Stand der germanistischen Erforschung von filmischen Adaptionen literarischer Werke vergleiche z. B. Albersmeier und Roloff, ferner Uvanović („Kulturwissenschaftliche Öffnung“ 305-309), Uvanović et al. (*Književnost i film* 9-93) und im Jahre 2018 (zusammenfassend und rückblickend auf die mehrjährige Adaptionaktivitäten in Forschung und Lehre) vgl. z. B. Uvanović („A University Professor’s Evolution“). Es handelt sich schließlich um einen glücklichen Umstand, dass es eine sehr gelungene publizierte MA-Arbeit gibt, gerade zum Thema des Vergleichs zwischen Grass’ und Buchhorns *Die Rättin*, und zwar von Barbara Schauer, die an der Ludwig-Maximilians-Universität München studierte und diese Arbeit unter Betreuung von Prof. Dr. Günter Häntzschel verfasste.

Nun wohl, von Verfilmungen könnte sich mancher Leser (und in zweiter Linie Filmzuschauer) distanzieren, der gerne alleine den Komfort seines Ledersessels genießt und hochkonzentriert in aller Stille der spielerischen Komplexität der Vorlagen folgt – und der dieselben komplizierten Verschachtelungen auch von Verfilmungen erwartet. Nach ursprünglicher Ambivalenz in 1997 distanzierte sich der Autor Grass von Buchhorns Verfilmung in einem Interview

mit Stefanie Letkin im *Münchener Merkur* vom 20. September 2005 mit der Begründung, dass der Film der „spielerisch-komplexen Poesie der Vorlage nicht gerecht“ wurde (vgl. Wunderlich). Aber auch einige Germanisten scheinen sich davon zu distanzieren, und zwar ohne ausreichende Argumente. Hillman behauptet z. B. Folgendes: „The film's simplification of motifs is further impoverished by the exclusion of the poems interspersed throughout the novel, crucial for its arguments and further expanding its bursting formal boundaries“ (197). Die Tatsache jedoch ist, dass das Gedicht „Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen“ (vom Anfang des vierten Kapitels) leitmotivisch an entscheidenden Stellen im Film sehr adäquat, auch variierend, eingesetzt wird. Am Filmende wird die Variation lauten „Mir träumte, ich dürfte mir Hoffnung machen“ wie am Ende des 12. Kapitels. Grass' Buch hat fünf parallel verlaufende Erzählstränge, aber Buchhorn hat nur drei benutzt (fünf feministische Frauen auf der Schiffsreise nach dem utopischen Vineta, die Hamelner Rattengeschichte und den Oskar-Matzerath-Strang einschließlich Oskars Reise nach Polen und die weltvernichtende Explosion der Neutronenbomben), so dass zwei Erzählstränge fehlen (über den Kunstfälscher Malskat und über die Brüder Grimm in der Bonner Umweltschutzpolitik). Sehr wahrscheinlich war Buchhorns Entscheidung eine Art Selbstzensur, auch durch die damalige *political correctness* motiviert. Oder verlangten andere Faktoren dieses Auslassen von unangenehmen politischen Anspielungen? Ebenfalls verzichtete Buchhorn ferner darauf, intertextuelle Spiele der Textvorlage ins Medium Fernsehfilm zu übersetzen, was meines Erachtens eine gute pragmatische Entscheidung war. Es ist sehr offensichtlich, dass er Volker Schlöndorffs brillanter Verfilmung von *Die Blechtrommel* keine Konkurrenz machen wollte. Er verfügte dazu nicht über dasselbe Filmbudget.

Der Fernseher-Regisseur Martin Buchhorn und die Drehbuchautorin Renate Fräßdorf hatten bei der Produktion des Fernsehfilms *Die Rättin* (1997) ziemlich viel zu tun, um den in das Filmmedium schwer transferierbaren Text erfolgreich zu adaptieren.¹¹ Obwohl Grass' Werk mehrere Parallelhandlungen und chaotische Zeitstruktur aufweist, wobei keine Möglichkeit vorhanden ist, eindeutig und endgültig den Traum von der Wirklichkeit zu trennen, gelang es

¹¹ Im weiteren Verlauf des Artikels (Abschnitte 4, 5 und 6) wiederhole ich zu einem gewissen Teil meine Analysen und Interpretationen, die schon veröffentlicht wurden, erstens 2008 in Uvanović („Kulturwissenschaftliche Öffnung“ 309-314, ohne Sekundärliteratur zu Grass' Werk) und zweitens auf Kroatisch 2012 in Uvanović („Grassova apokaliptična štakorica“ 629-640), allerdings korrigiert, erweitert, synthetisiert und aktualisiert im Kontext der rezenten Forschungsliteratur zum Thema 15 und 11 Jahre nach der Erstveröffentlichung.

dem Regisseur trotz vielen inhaltlichen Kürzungen und chronologischen Variationen, die Botschaft des Buchs relativ treu zu vermitteln und dabei ein bisschen mehr Hoffnung zu bieten: Denn der nukleare Holocaust findet im Roman schon am Anfang statt und im Film erst am Ende. Im Roman begegnen wir also einer Postapokalypse, und in der Adaption einer steigenden, SF-gefärbten Apokalypse.

Es wäre wohl für Buchhorn unmöglich gewesen, Grass' Zeit- und Erzählkomplexität (Simultaneität, für die Christian Auffenberg den Begriff ‚Vergegenkunft‘ benutzte) ins Medium Fernsehfilm zu übersetzen. Ziolkowski redet über „a weird time-warp“, wo Grass zu zeigen versucht, dass die Vergangenheit und die Zukunft immer implizit in der Gegenwart bleiben (20). Laut Preece (*Life and Work* 164) ist alles in *Die Rättin* „simultaneous which also means that everything has already happened and that the premises of linear narrative have been invalidated . . . [Grass] presented two aeons existing side by side with one another, the post-human aeon of the She-Rat next to the still-existing world of the narrator“. Rebecca Braun hält es für eine wichtige Innovation in Grass' Werk, dass auf den Zeitverlauf, ob linearen oder zyklischen, verzichtet wird. (109) Die Alternative wäre, „to investigate instead the possibility of being literally ‘out of time’; human history is brought to an end and the narrator is thrown into orbit“ (Braun 109). Der menschliche auktoriale Erzähler kreist ab dem zweiten Kapitel um die Erde wie der sowjetische Hund Lajka im Sputnik 2 (1957), und zwar nachdem er zuerst im Rollstuhl angeschnallt wurde! Folglich scheint der Zuschauer von Buchhorns Adaption mehr Spielraum für Alternativen zu haben als der Leser von Grass' fatalistischem Buch! Der Zuschauer wird hoffen, dass es vielleicht nicht zu spät sein wird. Der Zuschauer hat vielleicht noch immer Zeit genug, um falsche Strategien und Entwicklungsziele in der chronologischen Handlungsentwicklung der Adaption mit den richtigen zu ersetzen. Es handelt sich um eine Erziehung zur Angst und Vorsicht, um dem Schlimmsten vorzubeugen im Voraus. Allerdings relativiert z. B. Friedrichsmeyer die apokalyptische Fatalität auch von Grass' Buch folgendermaßen (auch der Leser hätte noch Zeit zum Umdenken):

In short, Grass's book as literature avoids a teleological finality; it is more a question mark than a signpost. It creates the premise from which the reader is to develop a private response vis-à-vis the apocalypse. *The Rat* is not a revelation, but a provocation. Thus, even though the end of human kind has already occurred in *The Rat*, the novel's ambiguous fabric calls

the inevitability of the end into question and makes room for doomsday
– perhaps not to come. (30)

4. Zu Grass' Textvorlage

In der literarischen Vorlage hat sich die Menschheit durch zufälliges Aktivieren von computergesteuerten nuklearen Vernichtungsprogrammen eliminiert (an einem Sonntag! – „Dieser siebte Tag einer verpfuschten Schöpfung war von Anbeginn ausersehen, sie wieder aufzuheben.“ 145) und der Ich-Erzähler befindet sich in einer Raumkapsel, mit der er um die eingeschwärzte Erde kreist¹² und in der er mit seiner merkwürdigen weiblichen Ratte halb im Traum, halb in Wirklichkeit ironische und absurde Dialoge über den Untergang der Menschheit führt. In den Gesprächen dominiert die Rätin: „Ausgeschissen habt ihr. Und zwar restlos. Wurde auch Zeit!“ (10).

Monika Shafi nennt Grass' Buch didaktisch und moralistisch, in dem über die Gründe für das Misslingen aller Geschichte debattiert wird, wobei der größte Grund „the misguided course of reason with its fetishisation of growth“ ist (119). Deshalb wird indirekt für nachhaltige Entwicklung plädiert, mit Angst vor schlechten Konsequenzen als einer wichtigen Handlungsrichtlinie. Es handelt sich um ein literarisches Werk als Schreck und Warnung, mit Grass' Prinzip Warnung – statt grundloser Hoffnung im Voraus. Es handelt sich um einen Schriftsteller, der beispielweise in seiner Rede im Club of Rome 1989 Rikschas als asiatisches Verkehrsmittel ohne Umweltschäden für die Fahrten in Stadtzentren preiste (vgl. Preece, *Günter* 124).

Grass' Buch bietet uns einen Blick auf eine Dystopie in posthumaner Rattenzivilisation, in der seine weibliche Ratte als Gesprächspartner eine harte Abrechnung mit der rassistischen Ausgrenzung der Ratten von der Zeit Noahs bis zur Zeit des durch das Codewort Noah ausgelösten „Großen Knalls“ macht. Kein Aufklärungsprojekt hatte sich als fähig erwiesen, den Menschen wahrlich moralisch und intellektuell aufzuklären. Jeder pädagogische Versuch endete mit haarspaltenden Streitereien. Das feministisch utopische, Männer ausschließende Projekt des separaten Frauenreichs (*Utopia Atlantis Vineta*) erlebt ferner ebenfalls Misserfolg. Die Flucht von den Männern, die „alles zerreden und nichts fertig bringen“ (41) stellt keinen adäquaten Lösungsversuch dar.

¹² Wie in einem Kreis von Dantes *Inferno*? Wieso können jedoch Grass' Neutronenbomben irgendetwas einschwärzen?

Die Menschengeschichte sei im Allgemeinen die Geschichte der Ausgrenzungen, des allgegenwärtigen Hasses und Mordens, die Geschichte der Ausrottung von Juden, Hexen und Ratten, mit der brutalen Dramaturgie von „Ofen auf, Hexe rein, Klappe zu, Hexe tot! Vorhang, Schluß der Vorstellung“ (133). Sogar Märchen und Legenden scheinen ohne Bosheit, Verbrechen und Morden nicht auskommen zu können, Blutdurst wird in naive Geschichten verpackt. Aus der tragischen, gewalttätigen Menschengeschichte werden leider auch die Ratten in der posthumanen Epoche zuletzt nicht lernen können, weil es noch immer „zu viel Mensch“ (496) in ihnen gibt. Das Menschengeschlecht habe seine Unfähigkeit, belehrt und erzogen zu werden, zur Genüge wiederholt und es im „Großen Knall“ endgültig bewiesen.

In paradoxer Weise erscheinen nach der Selbstvernichtung der Menschheit jedoch die Ratten als Zeugen von menschlicher Zivilisation, die in besonderen Museen bewundert wird: vom „Museum menschlicher Spätgeschichte“ (483) ist die Rede, von „Restbeständen menschlicher Historie“ (484). Denn dank der Neutronenbombe (in der Verfilmung werden digitale CGI-Atombomben aktiviert, die jedoch alles Materielle zerstören) hinterließ der Mensch nicht nur seinen Müll, sondern auch Zeugnisse seiner Kultur. In sarkastischer Weise wird die zur Zwergin verschrumpfte Mumie Anna Koljaiczek als eine neue Madonna im neuen posthumanen religiösen Rattenkult der Sehnsucht nach dem Menschen verehrt, wobei der verschrumpfte Matzerath ihr zu Füßen steht, beim Versuch, der Großmutter unter den Rock zu kriechen (vgl. 478f). Das nukleare Brandopfer verewigte in dieser variierten, verkehrten Pieta-Pose den Filmstar der *Blech-trommel* und Besitzer der Videofilm-Firma *Post Futurum*, der vom Wechsel von der verbalen zur ‚zukunftsträchtigen‘ audio-visuellen Kultur in der Endphase der Zivilisation zeugt. Matzeraths filmische Aufklärung, die in problematischer Weise erst nach einer Pornoreihe erfolgte, wird aber auch fehlschlagen. Für jedwede korrigierende Intervention war es zu spät. Die Menschheit missverstand sowieso warnende Botschaften, unabhängig vom Medium, Grad der verbalen Explizitheit und dem Rang der Warner.

Grass bediente sich der Matzerath-Figur, um wiederum auf Lügen und Fälschungen aufmerksam zu machen, die in den zwei deutschen Nachkriegsstaaten in den fünfziger Jahren angeblich durch Adenauer, Ulbricht und den Maler Lothar Malskat mit dessen Quasi-Gotik verbreitet wurden, so dass der Song *The Great Pretender* „den beiden deutschen Staaten als Nationalhymne dienen“ (473) könnte. (Dieser Erzählstrang wurde selbstverständlich von Buch-

horn nicht filmisch übersetzt.) Die Rede ist vom „solid[en]Betrug!“ (31), der Profit bringt. Matzerath kritisiert, aber hat selber nichts gegen seinen Aufstieg als Medienboss und Kapitalist. Die kommerzialisierte Zivilisation Matzeraths kennt keine Furchtsamkeit und gewöhnt sich an ein Leben ohne Verantwortung – auch die nukleare Selbstvernichtung geschieht „unwiderruflich, weil man die allerletzte Befehlsgewalt Großcomputern übertragen habe“ (136).

Redet Grass hier über eine Art apokalyptische „Singularity“? Statt „Großcomputer“ würden wir heutzutage den Begriff *Artificial Intelligence* oder „Quantum Supercomputer“ verwenden. Vor diesem Hintergrund könnte sich der zeitgenössische Leser fragen, ob an dieser Textstelle die aktuellen Reserven (zumindest in einigen Kreisen der Intellektuellen, Politiker und Magnaten) gegenüber einer zukünftigen Übermacht der *AI* in allen Bereichen des Lebens, was potenziell fatale Konsequenzen haben könnte, mitklingen können. Denn durch die negative Einstellung der wissenschaftlichen Autorität des berühmten Genies Stephen Hawking (1942-2018) sowie der hochkarätigen Medienprominenz des Multimilliardärs Elon Musks werden diese Cyber-Horrors zu einem gewissen Maße als realistisch empfunden.¹³ Im Anschluss daran sei an dieser Stelle eine sehr interessante Interpretation von Dorothée Cailleux (59) zu Rate gezogen:

Une des caractéristiques de *La Ratte* est qu'elle ne situe pas la cause réelle de la destruction de l'humanité dans l'explosion atomique finale, mais dans la réduction de ce que les humains considerent comme « la réalité ». La société capitaliste industrielle a réduit le réel a ce qu'en perçoit une rationalité desséchée, qui ne conçoit la raison que sous son aspect pratique et matériel et ne reconnaît le progres que dans les avancées technologiques permettant d'augmenter les gains. Aussi l'imaginaire, le fantastique, le reve, la poésie, ont-ils été relégués, comme les personnages des contes de Grimm, au rang de parias, vivant en hors-la-loi dans une foret en passe d'être rasée. Et c'est bien cette faute originelle, avoir laissé dépérir ce qui fait un aspect essentiel de l'humain, qui provoque finalement la catastrophe. (59)

Die Reduktion der menschlichen Realität auf die „ausgetrocknete Rationalität“, auf den „nur technischen Fortschritt“ und „Gewinnsteigerung“ und die

¹³ Vgl. z. B. „Elon Musk's hatred of AI explained: Billionaire believes it will spell the end of humans - a fear Stephen Hawking shared.“

Eliminierung der Vorstellungskraft, des Fantastischen, der Träume und der Poesie führten laut Cailleux zur eigentlichen nuklearen Katastrophe der Menschheit in der Fiktionswelt von Grass' Werk. Eine hypertrophierte Erziehung nur zum Technischen, Maschinellen, Automatischen und Robotischen würde ein Voraussetzung für die selbstgewollte Auslieferung der Menschheit an die Übermacht der Supercomputer in allen Aspekten des Alltags schaffen. Und dies scheint einer der größten Albträume bei Grass im Jahre 1986 zu sein.

In Grass' Werk geht es nicht um einen Spengler'schen Untergang nur des Abendlandes, sondern um den Untergang der ganzen Welt, deren Politiker global viel Sinn für absurden Humor hätten: „Am Ende, als es nichts mehr zu lachen gab, retteten sich die Politiker in übereinstimmendes Grinsen. . . Man hielt das dennoch für Heiterkeit und fotografierte das Grinsen und Feixen der übereinstimmenden Politiker“ (78). Die Täuschersprache besiegelte den Untergang der Verbalkultur der Menschheit: „Gegen Schluß der Humangeschichte hatte sich das Menschengeschlecht eine Sprache eingeübt, die beruhigend ausglich, schonungsvoll nichts beim Namen nannte und selbst dann noch vernünftig klang, wenn sie Blödsinn als Erkenntnis ausgab“ (78). Von ausschlaggebender Bedeutung ist aber der Niedergang der ökologischen Kultur in einer Zivilisation ohne Wälder, sodass die falsche Wirklichkeit vom gesunden, heilen deutschen Wald durch visuelle und akustische Kulissen medial künstlich erschaffen werden soll: „Während Baulöwen und Industriebosse an langen Tischen das Sagen und bei Vieraugengesprächen genügend Tausenderscheine locker in bar haben, stirbt der Wald“ (55). Ihre Lösung lautet: Alles abschreiben, kopieren, also Simulakrum (d. h. neue Potemkins Dörfer) herstellen. Jedoch sind Proteste in Form von Massenselbstmorden der Jugendlichen, Mütter mit Kleinkindern, Lehrer mit Schülern usw. durch Selbstverbrennung mit Benzin nicht zu verhindern. Diese Mahnblitze waren nur eine Vorstufe der Explosion von Atombomben, die auch medial in Filmen vorweggenommen wurden: „Wir erleben Blitze und heilloses Licht wie letztgültige Inszenierungen. Wir sehen über Peenemünde, Stralsund und weiter weg die aus anderen Filmen vertraute Pilze wuchern“ (458). Davon zeugt die folgende Passage ebenfalls:

Schlimm sah es aus, sogar ein bisschen schlimmer, als es in Filmen zu sehen gewesen war, die kurz vor Schluß ihr endsüchtiges Publikum fanden und sich weltweit als Kassenfüller bewiesen. Ich erinnerte die Spannung beim Countdown und die sich feierlich öffnenden Silos. Es waren gekonnt gemachte Filme, jede Stufe des Schreckens fand naturgetreu Platz. (140)

Die destruktive Filmfiktion wurde Wahrheit. Bestätigt wird das Déjà-vu-Erlebnis: „Ist denn das Leben nicht wie ein Film, den man kennt?“ (311). Im Vergleich mit Buchhorns Matzerath hat aber Grass' Matzerath den „Großen Knall“ in seinem Geburtstagsvideofilm für die Großmutter anders gedreht:

Und die Mattscheibe bleibt belebt. Auf ihr sind, was Anna Koljaiczek nun nicht mehr sieht, noch immer Geburtstagsgäste versammelt, denn der Videofilm unseres Herrn Matzerath, der alles, nur dieses Ende nicht vorgegesehen hat, will nicht aufhören, unterhaltsam zu sein. . . . Endlich läuft die Kassette mit Polkaklängen aus . . . Nur noch die Mattscheibe flimmert. (328)

Die Neutronenbombe explodiert über Danzig um 12.05 Uhr im Buch. In der Verfilmung sind es viele Atombomben, die parallel in Mazeraths Film und in der Film-Wirklichkeit explodieren. Grass betreibt in diesem Roman ein alpträumerisches Spiel des ambivalenten Abschieds vom Leben und von der Zivilisation, vom Abstrakten und vom Konkreten, und schickt seinen Erzähler für immer in die Erdumlaufbahn. Die Mehrheit der Lebewesen auf der Erde verschwindet infolge der gezielten Vernichtungseigenschaft der Neutronenbombe, die materielle Produkte des Menschen unbeschädigt lässt. Buchhorns CGI-Atombomben auf den Bildschirmen zeugen hingegen von der fast vollkommenen Vernichtung sowohl des Organischen wie auch des Unorganischen.

Der Erzähler amüsiert sich und plagt den Leser mit unzuverlässigem Erzählen: „Wer sagte das? Die Rättin, von der mir träumt? Oder sagte ich, was mir vorgesagt wurde? Oder sie, was ich ihr in den Mund legte? Oder sprachen im Traum die Rättin und ich synchron?“ (424). Er spielt mit der bekannten Figur Matzerath aus dem Roman *Die Blechtrommel*: „Ich jedenfalls habe unseren Herr Matzerath nicht ableben lassen, doch fiel mir zu ihm nichts Sonderliches mehr ein. Seit seinem dreißigsten Geburtstag gab es keine Nachricht von ihm. Er verweigerte sich. Oder war ich es, der ihn gesperrt hatte?“ (29). Grass zitiert intertextuell aus anderen Werken und verwandelt andere Schriftsteller zu seinen Figuren. Somit wird Jacob Grimm in einem Handlungsstrang Minister für Wald, Flüsse, Seen und Luft und sein Bruder Wilhelm assistierender Staatssekretär – „sie wissen seit altersher, wie es hinter den Kulissen aussieht, mucken aber nicht auf, denn immerfort wollen sie Schlimmeres verhüten.“ (53) Sie sind nach altdeutscher Art gekleidet, tolerante, weltfremde Spinner, die sich für Gastarbeiter interessieren, als Regierende für die Massen begehrt sind, aber am

Ende von den Generälen verhaftet werden. Sie sind Intellektuelle, die vom Publikum isoliert bleiben müssen: „Der Kanzlergeneral sagt: »Lassen wir es gnädig bei Hausarrest. Da finden die Herren Ruhe und können schreiben, was sie wollen. Märchen von mir aus!«“ (407). Märchen sind nur dann gefährlich, wenn sie das Publikum erreichen. Wenn sie aber gefilmt werden, kann es sein, dass sich die Darsteller in absurder Weise nicht mehr an das Drehbuch halten wollen (82) oder dass alles zu einem Happy End geführt wird. Im Jahre 1986 wagt Grass zuletzt, mit der Figur eines fiktiven deutschen Bundeskanzlers in der Rolle für den fiktionsinternen Film namens *Grimms Wälder* frech, sarkastisch zu spielen:

Auf keinen Fall soll sich das filmische Aussehen des Kanzlers vom Kanzler gegenwärtiger Machart ableiten. Doch sobald ich die Augen verkneife und mir einen Stummfilmkanzler vorstelle, werden allzu leicht Versatzstücke handlich, mit denen ein Baukastenkanzler erstellt werden könnte; damit er uns nicht zu ähnlich misslingt, müssen wir ihn labil machen. (92)

5. Buchhorns Fernsehfilm

Der Filmregisseur Buchhorn hat diese politisch problematischen Elemente von Grass' Text in seiner Verfilmung selbstverständlich aus mehreren Gründen gestrichen. Der Ort der Handlung ist Lübecks Umgebung und der Hauptheld ist der verwirrte, chaotische Regisseur und Maler Markus (gespielt von Matthias Habich), der sich statt in einer Raumkapsel mit Computerbildschirm in seinem Haus mit großer Monitorwand befindet. Er wünschte sich eine Weihnachtsratte als Geschenk, aber nicht um die Inspiration für ein Gedicht von der Erziehung des Menschengeschlechts zu schreiben, wie es bei dem Romanerzähler der Fall ist, sondern um ein noch unklares Bild zu malen, ein Exponat für die spätere Ausstellung in Hameln. Die geschenkte weibliche Ratte ist nun der Auslöser der Erscheinung der „Rätin“ auf der Monitorwand, eines Wesens, das das mit Schuld belastete Gewissen der Menschheit darstellen könnte. Sie kritisiert Umweltverschmutzung und genetische Experimente sowie die ewigen rassistischen Tendenzen der Menschheit, die Rezidive der Vergangenheit verursachen. Sie zeigt Markus, wie alles im nuklearen Holocaust verschwinden wird. Auch die männerhassenden Feministinnen, die sich nach der exklusiven Utopia Vineta sehnen, werden letztendlich verzweifeln müssen.

Markus hat Angst vor diesen audiovisuellen Mitteilungen der Rätin und demontiert, zerstört schließlich die Videowand. Es ist eine Vogel-Strauß-Taktik,

die die Katastrophe nicht verhindern kann. Zugleich hält er seine Weihnachtsratte auf der Schulter. Der Film endet mit der Szene, in der Oskar unter den Rock seiner den Rosenkranz betenden Großmutter kriecht – in sarkastischer Anspielung auf die bekannte Szene aus dem Buch und Film *Die Blechtrommel*, wo sich eigentlich Oskars Großvater Josef Koljaiczek auf dem Kartoffelacker unter die Röcke der Großmutter verbirgt und Oskar zeugt – vor dem Hintergrund der explodierenden Atompilze. Unbegründete, von Politikern missbrauchte Hoffnung konnte die Welt nicht retten – dies hätten wohl nur die tatsächlich praktizierende Liebe, Sanftmut und friedfertige Koexistenz erreichen können, wie es das Ende des Buchs vermuten lässt. Und zweifelsohne die Erziehung zur Angst vor schlechten Konsequenzen, die durch schlechte Entscheidungen kommen.

Der Film *Die Rättin* thematisiert im metafilmischen Verfahren viele audiovisuelle Medien und Multimedia: von den privaten Sicherheitskameras über Fernsehen, Computer, Video, bis zur Amateur- und professionellen Videokamera sowie Filmproduktion. Die fiktionale Gestalt Matzerath aus Grass' Roman *Die Blechtrommel* wird hier zum gut situierten sechzigjährigen Filmproduzenten, der auf seinem Arbeitstisch die bekannte Blechtrommel aus Schlöndorffs Film als eine Art Trophäe hält. Im Unterschied zum Roman dreht Matzerath hier einen die Zukunft genau vorwegnehmenden Videofilm, in dem die normale Logik der Chronologie aufgehoben wird. Statt dass der Film das Geschehene wiedergibt, antizipiert er während der Geburtstagsparty der 107-jährigen Großmutter Oskars alle Ereignisse bis zur nuklearen Explosion im Detail völlig treu. Die Technik besitzt nun die prophetischen Eigenschaften und Oskar wird zum filmischen *poeta vates* schlechthin.

Buchhorns Verfilmung enthält drei optisch unterschiedliche Rattencharaktere: eine „normale“ Weihnachtsratte,¹⁴ eine Riesenratte auf der Videowand und eine mit dreidimensionaler Computeranimation erstellte Ratte. Zuerst sehen wir die niedliche, harmlose Figur der Weihnachtsratte (vgl. Uvanović, „Grasova apokaliptična štakorica“ 624). Von der Videowand in der Wohnung der

¹⁴ Ratten als Haustiere (erhalten als Geschenk oder selbst gekauft) waren üblich in der Oberschicht der viktorianischen Gesellschaft (vgl. Crofts und Hatter 131). Baker erwähnt in seinem Beitrag über die Performance-Künstlerin Lucy Kimbell und deren *One Night with Rats in the Service of Art* auch die „ratter“, die Rattenzüchter, die sich treffen an „rat fairs“ und im Grunde versuchen auch neue Rattenarten zu züchten ähnlich den Hundezüchtern (203). Buchhorns Verfilmung zeigt in ähnlicher Weise die Punks, die in der Endphase der menschlichen Zivilisation ebenfalls die Ratten als Haustiere haben, die sie gerne auf der Schulter tragen.

Hauptfigur aus werden wir von einer Ratte beobachtet, die optisch wie eine Art Rattenfernseh sprecherin realisiert wird und im Traum der Hauptfigur das unreine Gewissen einer ökologisch unbewussten, selbstmörderischen Menschheit darstellt (vgl. 625). Dieselbe Ratte aus der „Post-Zukunft“ erscheint dann auch außerhalb der Videowand als dreidimensionale computeranimierte Figur im Handlungsraum des Films anstelle der geschenkten Weihnachtsratte (vgl. 625).

Interessant ist, dass die Kamera von Buchhorns Film in der ersten und dritten der drei oben genannten Rattenarten den Effekt eines Perspektivwechsels erzeugt: von der Perspektive der menschlichen Figur zur Perspektive der Ratte, die den Mann in einen verwandelten Gegenstand seiner eigenen Beobachtung und Analyse macht. Die Froschperspektive der Ratte entwickelt sich zur vorherrschenden Perspektive des objektiven Tierbeobachters. Zweifellos handelt es sich um einen filmischen Stilprozess, der den Eindruck einer allmählichen Übernahme der erzählerischen Dominanz erweckt, die im Film in den Besitz der Rattenfigur übergeht, während im Roman die Frage nach der Dominanz tatsächlich ungelöst, ambivalent ist, sogar am Ende des Romans.

Die Weihnachtsratte beobachtet Markus' Frau Damroka (vgl. 626), bzw. ihn selbst, und übernimmt die 3D computerisierte Version der Ratte die Beobachterperspektive (zugegebenermaßen nicht zuverlässig genug: Vielleicht geht es auch hier um die Weihnachtsratte).

Buchhorns Verfilmung setzt die Rassismus- und Antisemitismuskritik indirekt um, indem sie wichtige Szenen aus dem Film *Der ewige Jude* auf dem Fernsehbildschirm in einem Raum des Ausstellungsraums in Hameln zitiert. Buchhorns Film enthält Bildmaterial aus dem Film *Der ewige Jude* (vgl. 632). Dies wiederholt sich mehrmals durch den Film (vgl. 633). Buchhorns Verfilmung zitiert nicht nur den Film im Film, sondern verwendet auch eine suggestive Darstellung von Menschen in Nazi-Uniformen, die durch die Straßen der heutigen Gesellschaft (in Hameln) marschieren und Ratten mit ihren Stiefeln zertrampeln. Möglicherweise spielte der Regisseur damit auch auf unangenehme Weise auf die Kontinuität der problematischen faschistischen Mentalität in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und bis heute an.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es im Zuge der Entnazifizierung zu einer Reihe von Gerichtsverfahren gegen den Regisseur Veit Harlan (vgl. Henne) und seinen Film *Jud Süß* (1940), in dem er getreulich darstellte, wie die Lehren Martin Luthers bei den Pogromen gegen die Juden in der Vergangenheit am meis-

ten genutzt wurden. Im Gegensatz dazu scheint gegen Regisseur Fritz Hippler, Mitschöpfer und Regisseur von *Der ewige Jude* (1940), nichts unternommen worden zu sein.¹⁵ Dieser Film verbreitete im Dritten Reich auf eine populäre, quasi-wissenschaftliche Weise, eingebunden in die Propagandamaschinerie von Goebbels, Hass und Bereitschaft zur Liquidierung ohne Reue, des weiteren Rassenintoleranz gegenüber Juden, die angeblich in ein globales Verschwörungsnetzwerk gegen die nationalen Interessen Deutschlands verwickelt waren. Der Film verbreitete die Wahrnehmungsperspektive, einen Menschen als Ratte zu betrachten, als ein Wesen, dessen Vernichtung keinen Menschenmord, also Völkermord, sondern einfach Vernichtung darstellt. Grass erwähnt an mehreren Stellen seines Werks den Eindruck, dass er seine Zeilen im Hinblick auf den Inhalt dieses antisemitischen Films schreibt. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Regisseur Buchhorn in seiner Verfilmung denselben Film direkt bildlich zitiert auf den Bildschirmen der Ausstellungsräume in Hameln.

Grass' *Die Rättin* erinnert daran, dass der Mensch eines der wenigen Tiere ist, das aus egoistischem Interesse seine Jungen emotional und/oder physisch an sein eigenes Nest binden und letztendlich die physische Liquidierung seines eigenen Nachwuchses rechtfertigen kann, wenn er unerwünschte weltanschauliche Merkmale zeigt, wie z. B. die Liebe zu Ratten. Und die Reue kann durch die groteske Heuchelei amputiert werden. (Es war bekanntlich möglich, Kinder in die Kreuzzüge zu schicken!) Allerdings hat die deutsche Stadt Hameln eine einzigartige (legendäre) Vergangenheit, die in Grass' Interpretation besagt, dass sie ihre Nachkommen (zusammen mit Ratten) in einem Hügel inhaftierte und verhungern und sterben ließ.

Allerdings tötet der Mensch als Nicht-Mensch nicht nur seine eigenen Kinder, sondern auch die Kinder der anderen Menschen, Kinder anderer Familien, ethnischer Gruppen und Nationen, bei denen die Zugehörigkeit beispielsweise zu einer der christlichen Kirchen keine Rolle spielt. Im schrecklichen Missverhältnis zwischen der erklärten humanen Entschlossenheit und der tatsächlich gelebten Unmenschlichkeit überlässt der Mensch seiner negativen Seite die Oberhand. Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs standen Luthers Anhänger im Schatten ihres Führers, der neben einem gewissen Maß an „Heiligkeit“ auch die

¹⁵ Möglicherweise deshalb, weil es bereits vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und Goebbels kam, und Fritz Hippler hatte den monströsen Propagandaminister bereits vor 1945 verlassen.

unheiligen Eigenschaften von Rassisten und Antisemiten besaß (vgl. Uvanović, „Luther“ 115-116).

Eine Weiterentwicklung der faschistoiden Natur der Menschheit wäre aber gerade diese Selbstvernichtungsbereitschaft durch nukleare und Neutronenbomben und -Raketen. Das Verschwinden der Menschheit vom Planeten Erde durch eine nukleare Selbstzerstörung wäre aber vor allem für das Menschengeschlecht katastrophal und apokalyptisch. In einem Videospiel des Filmemachers Oskar Matzerath (vgl. Uvanović, „Grassova apokaliptična štakorica“ 637), wird die Widerstandsfähigkeit der Rattenart gegen nukleare Gefahren veranschaulicht, die durch das Leben in der Nähe von Atommülldeponien oder Kernkraftwerken selbst abgehärtet wurde. Wenn der Mensch seinen Platz der Ratte überlässt, wird die Ratte aufstehen und vielleicht danach streben (die Kraft des Evolutionsparadigmas?), aufrecht zu gehen wie der Mensch? Was nach dem Nuklear-Neutronen-Holocaust als Konsequenz möglich ist, ist also ein massiver genetischer Schaden mit unvorhersehbaren Entwicklungskonsequenzen.

6. Optisches *shape-shifting* vs. fixierte genetische Hybridität

Die neue, postapokalyptische Realität basiert auf unkontrollierten genetischen Mutationen, hinter denen sich die Verantwortungslosigkeit des Menschen auf dem Gebiet der Natur- und Biotechnologiewissenschaften verbirgt. Doch mit dem Menschen verschwand ein Wesen, das im Sinne der Gentechnik Gottheit spielte, indem es im Rahmen kontrollierter genetischer Mutationen groteske genetische Cocktails verschiedener Tiere schuf. Wir sehen eine Kreatur aus einem schwedischen Genetik-Labor, eine Kreuzung zwischen einer Ratte und einem Schwein (vgl. 638). Der Mangel an Menschen in der postapokalyptischen Zeit führte jedoch auch zu einer seltsamen genetischen Synthese von Mensch und Ratte. Es tauchte eine menschenähnliche Ratte oder ein rattenähnlicher Mensch auf, auch eine Variante mit Menschen-, Schweine- und Rattengeneten.¹⁶ Sie haben nur einen Daumen mit drei Fingern, was sie aber nicht daran hindert, so wild zu sein wie einst die Menschen. Grass zeigt in der Welt seiner Fiktion den Konflikt der sogenannten „Neuschweden“ und Rattengemeinschaften, womit sich die Geschichte wiederholt, es handelt sich tatsächlich um einen Zirkus in zyklischer Struktur, allerdings mit dem Sieg der Ratten.

¹⁶ Zu Grass' Kritik an der Genmanipulation vgl. Neuhaus (193).

Des Weiteren erscheint das Ratte-Mensch-Hybrid auf dem Computerbildschirm von Regisseur Markus als eine Art vorwegnehmenden Horror (vgl. 639), der tendenziell zur Realität einer verdrehten posthumanen Utopie wird. Allerdings ging dem genetischen Hybrid der Postapokalypse bereits zu Beginn des Films (vgl. 639-640) ein visuelles Zusammenspiel, die Verschmelzung einer Frau (die seiner Frau Damroka ähnelt) und einer Ratte, voraus, bei dem Buchhorn tatsächlich einen Textteil vom Ende von Grass' Roman realisierte. In einer anderen Szene des Films ist Buchhorn in seinen visuellen Anspielungen und hybriden Verschmelzungen der Figuren Mensch und Ratte im bereits erwähnten Ausstellungsraum in Hameln durchaus originell. Die Überwachungs-videokamera und der Bildschirm darunter (vgl. 640) dienen als eine Art Spiegel, der die Zensur des Bewusstseins durchbricht und gleichsam das menschliche Unterbewusstsein ‚ausstrahlt‘.

Dieses Unterbewusstsein teilt die Botschaft der Ratte mit, dass sie sich um die Zukunft des Menschen sorgt. Gleichzeitig signalisiert es, dass der altbekannte Rattenjäger, also Rattenvernichter, selbst zur Ratte, also zum (Selbst-)Vernichter werden kann, aus sich selbst heraus, also als Konsequenz seiner eigenen kollektiven Banalität. Gleichzeitig scheint Regisseur Buchhorn nahe legen zu wollen, dass es sich bei den sich visuell verwandelnden Halluzinationen nicht nur um den subjektiven Geisteszustand seiner Hauptfigur, sondern um einen kollektiven Geisteszustand handelt, wobei das Medium der Überwachungskamera das Gegebene entsprechend verzerrt zum Gemütszustand, also zum Unterbewusstsein, das im negativen Rattencharakter seine äußerst unruhige Botschaft sendet.

7. Mensch-Ratte-Hybridisierungen im breiteren Kontext

Eine Hybridisierung von Mensch und Ratte wirkt also ziemlich beunruhigend. Die folgenden Ausführungen Luisa Calès über Mensch-Tier-Hybride bei Dante und Virgil könnten vielleicht helfen, das Phänomen bei Grass und Buchhorn besser zu verstehen und, vor allem als traditioneller Kontrasthintergrund als erster Schritt im breiten Spektrum der Interpretationsmöglichkeiten, im Kontext der Weltliteratur zu lesen:

Human-animal hybrids abound in Dante's Hell, from frequent appearances of bat-winged demons to a gallery of classical and Christian specimens. Many come from Virgil's account of the underworld in the sixth book of the Aeneid, from those combining a male torso with animal

limbs such as the Minotaur and the Centaurs (*Inferno* XII and XXV) to the human-headed and bird-bodied harpies encountered in the wood of suicides. (*Inferno* XIII:11-15) (158)

Dante explores the intermingling and crossing of species in the serpent metamorphoses of Cantos XXIV and XXV. (160)

The perversion and progressive loss of human form, which is the principle theme of hell, finds a powerful emblem in the circle of thieves (Cantos XXIV and XXV). In Dante's logic of retribution, these scenes work on privation as a punishment for theft. A crime against personal property is paid with peculiar form of corporal punishment, in which human anatomy progressively loses its distinctive features in a series of animal metamorphoses. (160)

In diesen Fällen wird das literarische Motiv der Mensch-Tier-Metamorphose in den theologischen Kontext der ewigen Strafe für begangene Sünden gerückt, was von einer rigiden, traditionalistischen Position zeugt. Gymnich und Segão Costa betonen hingegen, dass literarische Schilderungen von Mensch-Tier-Transformationen kulturell vorherrschende Annahmen über Tiere als das ‚Anderé‘ der Menschheit herausfordern und in neueren literarischen Texten nicht mehr als äußerst negativ erlebt werden (69). Die Transformationen können als Ergebnis eines Experiments erfolgen, durch den Evolutionsprozess (70), oder um den menschlichen Zustand der Hilfslosigkeit, den Verlust der Kontrolle über Körper und Gefühle oder Begegnung mit tieferen Schichten der Persönlichkeit zu signalisieren (71). Daniele Fioretti (155) schlussfolgert des Weiteren im Rahmen der Diskussion um Paolo Volponis Werke, dass eine Hybridisierung zwischen Mensch und Tier eigentlich, im Sinne des Posthumanismus, fortschrittlich und ein Überleben der Apokalypse mit Erneuerung des Menschen möglich ist. Dabei war Volponi Autor von *Corporale* (1974), in dem ein ex-kommunistischer Intellektueller dermaßen von der Gefahr eines Nuklearkriegs besessen wird, dass er sich einen Schutzbunker baut – in der Hoffnung, dass er nach der Apokalypse näher an die Tierwelt herankommt.

Dazu sei noch erwähnt, dass Rebecca Lloyd (286) in ihrer Interpretation von Terry Pratchetts *The Amazing Maurice and His Educated Rodents* (2001/2002) hervorhebt, dass der Autor Pratchett die Hybridisierung von Mensch und Ratte für positiv hält:

Pratchett also makes clear that the hybrid of human and rat has productive possibilities, provided their beings retain individuality: it is the enforced assimilation of the rat by the human in the body of the rat king that is the Gothic monster. Talking and thinking enable both rat and human to start to discover the actualities of each other's worlds, to engage with each other and work together, [so] that collective understanding and respect is the way forward.

Wenn es keine reale Möglichkeit gibt eines *shape-shifting* zur Mensch-Ratte-Gestalt und keine reale genetische Hybridität der Menschen mit Ratten, dann würde wohl eine Umerziehung des Menschengeschlechtes zur Idee des gemeinsamen Wohls ohne egoistische Ausfälle, genügen, um sich dem Ideal der Ratten anzunähern. Wir können uns ohne Vorbehalte der folgenden Schlussfolgerung Siegfried Mews' über die Rattengestalt von Günter Grass anschließen – und dabei in der geschenkten Weihnachtsratte vielleicht ein moralisches Vorbild für Menschen sehen:

Hence the She-Rat is the embodiment of doubt and scepticism; specifically, she epitomizes qualities such as religious tolerance, faith, altruism, imperviousness to totalitarian regimes, and above all, the ability to learn from mistakes – all traits that human beings lack. (225)

In view of the failure of humankind to live up to the ideals of the Enlightenment, it is the rats, practitioners of a collective way of life in the face of dominant human egotism, that are truly enlightened. (227)

8. Zum Ratten-Werden bei Grass

Am Anfang des elften Kapitels seines Buches lässt Grass seinen Erzähler die folgende lyrische Passage aussprechen:

Mir träumte ein Mensch,
sagte die Ratte, von der mir träumt.
Ich sprach auf ihn ein, bis er glaubte,
er träume mich und im Traum sagte: die Ratte,
von der ich träume, glaubt mich zu träumen;
so lesen wir uns in Spiegeln
und fragen einander aus.

Könnte es sein, daß beide,
 die Ratte und ich
 geträumt werden und Traum
 dritter Gattung sind? (423)

Dürfte man es als einen literarischen Versuch der Hybridisierung der Identitäten von Mensch und Tier, Mensch (Erzähler) und Ratte (Konkurrenz-Erzähler und Hauptfigur) interpretieren, wobei These und Antithese nun gleichsam in einer Nirwana-Synthese aufgehoben werden? Die Welt erscheint als eine moralische Prüfung (also nicht nur als eine Shakespeare'sche Bühne, auf der jeder Mensch seine Rolle spielt) und Simulation einer dritten Ordnung, in der alle gleich sind (Menschen, Tiere und Pflanzen) und wo jeder, der sich erhebt (und glaubt mehr oder besser zu sein) auch erniedrigt werden kann im nächsten Augenblick. Die Demarkationslinie zwischen Mensch und Tier, zwischen Mensch und Ratte, wird aufgehoben, durch gegenseitige Austauschbarkeit. Dabei wird das Mensch-Tier-Nirwana als ein sicherer Ort angesehen auch vor dem technisierten, überwachenden Staat, im Sinne von Deleuze und Guattari, die ein Tier-Werden¹⁷ empfehlen, hier in der Interpretation von Irving Goh: „I have tried to suggest that to retrieve the freedom of life from the appropriation of the State, human life cannot do it on its own today but must approach the animal. In becoming-animal, one is also presented the possibility to create an adjacent space where life is free(d) from the capture of striating State politics“ (55).

Grass wurde im November 1944 in die Waffen-SS zwangsrekrutiert, und zwar durch eine höchst undemokratische, verbrecherische Staatsmaschinerie, die zum Holocaust führte. Ist dann diese literarische Symbiose von Mensch und Ratte (d. h. eine Grass'sche Variante von „Becoming-Animal“) nicht als ein unterbewusster Ausdruck der Sehnsucht nach Freiheit und Befreiung von militärischen Instrumenten der Zivilisationszerstörung und Massenmord zu deuten? Lieber eine identitätsverschmelzende Symbiose mit Ratte als mit Rakete – oder etwas noch Schlimmerem?

9. Schlussbetrachtung

Günter Grass' Buch *Die Rättin* (1986) kann zweifelsohne im Kontext der literaturwissenschaftlichen Ökokritik und der kulturwissenschaftlichen Er-

¹⁷ Vgl. die Definition des Begriffes „Becoming-Animal“ bei Calarco.

forschung von Mensch-Tier-Relationen gelesen werden, hier im Segment der belasteten Beziehung zur Ratte, zum Tier, das der biblische Noah vor der Sintflut aus seiner rettenden Arche angeblich ausschloss, das trotzdem die alttestamentliche Wasserapokalypse überlebte und das nun auf eine (potenzielle) nicht-biblische, atomare Feuerapokalypse, gekoppelt mit ökologischen Katastrophen, aufmerksam macht. Grass verfasste eine umfangreiche literarische Studie über die Beziehungen zwischen der Menschheit und der Rattenart in der Vorgeschichte, der Geschichte, der Gegenwart und der Zeit nach dem fiktiven globalen nuklearen Holocaust – ausgelöst gerade durch den biblisch konnotierten Code „Noah“. Das Buch enthält ebenfalls Elemente eines dystopischen SF-Romans sowie der weltlichen (d. h. nicht-biblischen) (post)apokalyptischen Literatur. Heutzutage kann das Werk gelesen werden im Kontext ähnlicher literarischer Texte vor allem aus den englisch- und deutschsprachigen Literaturen (vgl. Interpretation literarischer Werke bei z. B. Melina Pereira Savi 955-956; Oppermann; Pak; Schmeink; Schmitz-Emans). Die weibliche Ratte übertreibt im Selbstlob der eigenen Spezies, aber in der postapokalyptischen Situation des Fehlens der menschlichen Rasse wiederholt die Rattenzivilisation in paradoxer Weise alle Fehler der menschlichen Zivilisation. Die Rede ist vom offensichtlichen Teufelskreis, der in Grass' Geschichts- und Zukunftspessimismus seiner letzten Phase des literarischen Schaffens mündet. Kein Ratten-Chthuluzän wird erreicht in der Postapokalypse – auch ohne Störungen des Menschengeschlechtes, das im Anthropozän die Welt zum Untergang führte.

Zum intermedialen Vergleich wurde Grass' Text in den Kontext zweier Filme gestellt: erstens in den Kontext von Fritz Hipplers *Der ewige Jude* (1940), der als vor Nazi-Zeit warnender, parallelisierender Film-im-Film in Buchhorns Adaption fungiert, und zweitens in den der Verfilmung von Martin Buchhorn *Die Rättin* (1997) selbst. Selbstverständlich wird der Zuschauer der Adaption auch mit Oskar Matzeraths Zukunftsfilm konfrontiert. Die Interpretation zeigt, dass Grass die Figur der weiblichen Ratte nutzt, um negative ökologische Entwicklungen der menschlichen Zivilisation, die Heuchelei der Religionen, Rassismus und Antisemitismus zu kritisieren. Buchhorns Film an sich kann als ein filmisches Hybrid zwischen einem ökologischen Film und einem Film der nuklearen (Post-)Apokalypse bezeichnet werden, das auch das Überleben der menschenvernichtende Apokalypse sowie die postapokalyptische Welt zeigt, die keine Verbindungen mehr mit dem biblischen Kontext im Jenseits hat. Es handelt sich mehrheitlich um diesseitige Dystopien. Zu diesem Schema der Filmhandlung

vergleiche z. B. Hughes, und Geal (154-186 „Surviving environmental apocalypse in film ‚lifeboats‘“ und 187-203 „Survivors in post-apocalyptic environmental dystopias“), der in diesen zwei Kapiteln eine Reihe von thematisch relevanten Filmen interpretierte.

Schließlich zeigen sowohl Grass' Buch als auch Buchhorns Adaption eine postmoderne Verspieltheit in Bezug auf genetische und visuelle Hybridisierungen zwischen Menschen und Ratten. Meines Erachtens handelt es sich hier um eine gelungene Verfilmung, die auf originelle Weise Grass' Text geändert hat und überzeugende, modernisierende (auch simplifizierende) Akzentänderungen erreichte. Die Botschaft des höchst komplexen Buches wurde erfolgreich intermedial in die chronologische Linearität des Fernsehfilms von 1997 übersetzt. Die Postmodernität von Grass' Buch wurde in akzeptabler Weise in die filmische Postmodernität übertragen.

Zitierte Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef und Volker Roloff, Hrsg. *Literaturverfilmungen*. Suhrkamp, 1989.
- Albright, Katrina M. „The Extension of Legal Rights to Animals under a Caring Ethic: An Ecofeminist Exploration of Steven Wise's *Rattling the Cage*.“ *Natural Resources Journal*, Bd. 42, Nr. 4, 2002, S. 915–37. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24888662>.
- Auffenberg, Christian. *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass. Studien zur immanenten Poetik der Romane Die Blechtrommel und Die Rätin*. LIT Verlag, 1993.
- Baker, Steve. „‘Tangible and Real and Vivid and Meaningful.’ Lucy Kimbell's *Not-Knowing about Rats*.“ *Animal Encounters*. Hrsg. Tom Tyler und Manuela Rossini, Brill, 2009, S. 197–218.
- Buchhorn, Martin, Regisseur. *Die Rätin*. Schauspieler: Matthias Habich, Sunnyi Melles, Peter Radtke, Dieter Leser, Katharina Thalbach, Helene Grass, Angelika Bartsch, Edda Leesch und Carola Regnier, Filmkontor Medien 1997. [VHS Video, Deutsch, BMG/Atlas Pictures, München, 1998]
- Braun, Rebecca. *Constructing Authorship in the Work of Günter Grass*. Oxford UP, 2008.
- Cailleux, Dorothee. „*La Ratte* de Günter Grass: une apocalypse au second degré.“ *Amaltea. Revista de mitocrítica*, Bd. 5, 2013, S. 45–66. https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2013.v5.42926.
- Calè, Luisa. „Bestial Metamorphoses. Blake's Variations on Transhuman Change in Dante's Hell.“ *Beastly Blake*. Hrsg. Helen P. Bruder und Tristanne Connolly, Palgrave Macmillan (Springer Nature), 2018, S. 153–181.
- Calarco, Matthew R. „Anthropocene.“ *Animal Studies. The Key Concepts*. Routledge, 2021.
- . „Becoming-Animal.“ *Animal Studies. The Key Concepts*. Routledge, 2021.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Fawcett Publication, 1962.

- Chebel, Malek. „Rat.“ *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*. Éditions Albin Michel, 1995.
- Chevalier, Jean und Alain Gheerbrant. „Rat.“ *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Reves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Éditions Robert Laffont, Jupiter, 1982.
- Cicovacki, Predrag. *The Restoration of Albert Schweitzer's Ethical Vision*. Continuum International Publishing Group Inc, 2012.
- Crofts, Matthew und Janine Hatter. „Rats Is Bogies I Tell You, and Bogies is Rats': Rats, Repression and the Gothic Mode.“ *Gothic Animals. Uncanny Otherness and the Animal With-Out*. Hrsg. Ruth Heholt und Melissa Edmundson, Springer Nature (Palgrave Macmillan), 2020, S. 127–40.
- Čakardić, Ankica. „Simetrija položaja životinje i žene kao ne-čovjeka.“ *Kulturni bestijarij*. Hrsg. Suzana Marjanić und Antonija Zaradija Kiš, Hrvatska sveučilišna zaklada, 2007, S. 597-606.
- Der ewige Jude*. Dokumentarfilm der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Unter der Regie von Fritz Hippler, 1940.
- Eberhard, Wolfram. „Rat.“ *A Dictionary of Chinese Symbols*. Englische Übersetzung von G. L. Campbell. Routledge, 2006.
- Elliott, Kamilla. *Theorizing Adaptation*. Oxford UP, 2020.
- „Elon Musk's hatred of AI explained: Billionaire believes it will spell the end of humans - a fear Stephen Hawking shared.“ *Mail Online*, veröffentlicht am 29. 3. 2023, aktualisiert am 31.3.2023, <https://www.dailymail.co.uk/sciencetech/fb-11916077/Elon-Musks-hatred-AI-explained-Billionaire-believes-spell-end-humans.html>. Letzter Zugriff am 24.9.2023.
- Fioretti, Daniele. „Foreshadowing the Posthuman. Hybridization, Apocalypse, and Renewal in Paolo Volponi.“ *Thinking Italian Animals. Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*. Hrsg. Deborah Amberson und Elena Past, Palgrave Macmillan, 2014, S. 145–58.
- Friedrichsmeyer, Erhard. „Günter Grass's *The Rat*: Making Room for Doomsday.“ *South Atlantic Review*, Bd. 54, Nr. 4, 1989, S. 21–31. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3199795>.
- Garrard, Greg. „Worlds Without Us: Some Types of Disanthropy.“ *SubStance*, Bd. 41, Nr. 1, 2012, S. 40–60. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23261102>.
- Geal, Robert. *Ecological Film Theory and Psychoanalysis. Surviving the Environmental Apocalypse in Cinema*. Routledge, 2021.
- Gobyn, Saartje. *Metalepse im Werk von Günter Grass. Eine Analyse der narrativen Struktur in sechs ausgewählten Romanen (1961-2010)*. Springer Verlag GmbH Deutschland, 2019. [zugleich PhD Diss. an der Universität Gent 2016]
- Goh, Irving. „Becoming-Animal: Transversal Politics.“ *Diacritics*, Bd. 39, Nr. 2, 2009, S. 37–57. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/41416236>.
- Görtz, Franz Josef. „Apokalypse im Roman: Günter Grass' *Die Rättin*.“ *The German Quarterly*, Bd. 63, Nr. 3/4, 1990, S. 462–70. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/406729>.

- Grass, Günter. *Beim Häuten der Zwiebel*. Steidl Verlag, 2015. [epub-Ausgabe]
- . *Die Rättin*. 1986, Luchterhand.
- . *Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen. Rede anlässlich der Verleihung des Feltrinelli-Preises am 25. November 1982*. Pongratz, 1983.
- Gymnich, Marion, und Alexandre Segão Costa. "Of Humans, Pigs, Fish, and Apes: The Literary Motif of Human-Animal Metamorphosis and Its Multiple Functions in Contemporary Fiction." *L'Esprit Créateur*, Bd. 46, Nr. 2, 2006, S. 68–88. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/26289224>.
- Harcourt, Max. „The Deshnoke ‘Karni Mata’ temple and political legitimacy in Medieval Rajasthan.“ *South Asia: Journal of South Asian Studies*, Bd. 16, sup. Nr. 1, S. 33-48. doi: 10.1080/00856409308723190.
- Henne, Thomas. „Der Umgang der Justiz mit Veit Harlans *Jud Süß* seit den 1950er Jahren: Prozesse, Legenden, Verdikte. Straf-, Zivil-, Verfassungs- und Urheberrecht im Einsatz gegen den kaum gezeigten ›Verdiktsfilm‹.“ »Jud Süß«. *Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*. Hrsg. Alexandra Przyrembel und Jörg Schönert, Campus Verlag, 2006, S. 263–92.
- Hillman, Roger. „Film adaptations of Günter Grass's prose works.“ *The Cambridge Companion to Günter Grass*. Hrsg. Stuart Taberner, Cambridge UP, 2009, S. 193-208.
- Hughes, Rowland. „The Ends of the Earth: Nature, Narrative, and Identity in Dystopian Film.“ *Critical Survey*, Bd. 25, Nr. 2, 2013, S. 22–39. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/42751032>.
- Kenehan, Sarah. „The Moral Status of Animal Research Subjects in Industry: A Stakeholder Analysis.“ *Animal Experimentation: Working Towards a Paradigm Change*. Hrsg. Kathrin Herrmann und Kimberley Jayne, Bd. 22, Brill, 2019, S. 209–23. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctvjhzq0f.15>.
- Klikauer, Thomas. *Alternative Für Deutschland. The AfD: Germany's New Nazis or Another Populist Party?* Liverpool UP, 2020. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv3029sdf>.
- . "German Neo-Nazis and a New Party." *Jewish Political Studies Review*, Bd. 30, Nr. 1/2, 2019, S. 243–52. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26642828>.
- Lloyd, Rebecca. „The Human Within and the Animal Without? Rats and Mr Bunnsy in Terry Pratchett's *The Amazing Maurice and His Educated Rodents*.“ *Gothic Animals. Uncanny Otherness and the Animal With-Out*. Hrsg. Ruth Heholt und Melissa Edmundson, Springer Nature (Palgrave Macmillan), 2020, S. 273–89.
- Mews, Siegfried. *Günter Grass and His Critics. From The Tin Drum to Crabwalk*. Camden House, 2008.
- Moore, Jason W. „Introduction: Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism.“ *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Hrsg. Jason W. Moore, PM Press, 2016, S. 1–11.
- Neuhaus, Volker. *Günter Grass*. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Verlag J. B. Metzler (Springer Verlag GmbH Deutschland), 2010.

- Oppermann, Serpil. „Theorizing Ecocriticism: Toward a Postmodern Ecocritical Practice.“ *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Bd. 13, Nr. 2, 2006, S. 103–28. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/44070262>.
- Pak, Chris. „Ecology and Environmental Awareness in 1960s–1970s Terraforming Stories.“ *Terraforming: Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, 2016, S. 98–136. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gpcb56.7>.
- Papst Franziskus. *Enzyklika Laudato si'.* Über die Sorge für das Gemeinsame Haus. https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si_ge.pdf.
- Patterson, Charles. *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust*. Lantern Books, 2002.
- Pizer, John. „Imagining Resistance to the ‘Colonization’ of East Germany by West Germany in Novels by Günter Grass, Christa Wolf, and Volker Braun.“ *Colloquia Germanica*, Bd. 50, Nr. 2, 2017, S. 205–27. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26756840>.
- Preece, Julian. *The Life and Work of Günter Grass. Literature, History, Politics*. Basingstoke, New York City: Palgrave 2001.
- . *Günter Grass*. Reaktion Books, 2018.
- Rajewski, Irina O. *Intermedialität*. A. Francke Verlag, 2002.
- Said, Laura. „Ratte.“ *Metzlers Lexikon literarischer Symbole*. Hrsg. Günter Butzer und Joachim Jacob, 3., erweiterte und um ein Bedeutungsregister ergänzte Auflage, J. B. Metzler (Springer Nature), 2021.
- Savi, Melina Pereira. „The Anthropocene (and) (in) the Humanities: Possibilities for Literary Studies.“ *Estudos Feministas*, Bd. 25, Nr. 2, 2017, S. 945–59. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/90007996>.
- Schauer, Barbara. *Günter Grass' Prosawerk Die Rättin und die gleichnamige Verfilmung von Martin Buchhorn*. Grin Verlag, 2000. [<https://www.grin.com/document/94745>, zugleich MA Arbeit an der Ludwig-Maximilians-Universität München]
- Schmeink, Lars. „The Anthropocene, the Posthuman, and the Animal.“ *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*, Liverpool University Press, 2016, S. 71–118. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ps33cv.6>.
- Schmitz-Emans, Monika. „Apokalyptik und Ökokritik.“ *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000-2015*. Hrsg. Corina Carduff und Ulrike Vedder, Wilhelm Fink, 2017, 85–94.
- Schulz, Markus. „Die Vernichtung der Menschheit hat begonnen.“ Zivilisationskritik im Spätwerk von Günter Grass. PhD Diss. an der Universität Duisburg-Essen, 2004. Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. <https://d-nb.info/974964484/34>.
- Sepúlveda, Samentha und Emily Plec. „Of Rats and Women. A Cross-Species Read of Space and Place.“ *Gender and Sexuality in Critical Animal Studies*. Hrsg. Amber E. George, Lexington Books, 2021, S. 119–42.

- Shafi, Monika. „Günter Grass’s apocalyptic visions.“ *The Cambridge Companion to Günter Grass*. Hrsg. Stuart Taberner, Cambridge UP, S. 111–24.
- Swyngedouw, Erik. “‘The Apocalypse Is Disappointing’: Traversing the Ecological Fantasy.” *Haste: The Slow Politics of Climate Urgency*. Hrsg. Håvard Haarstad et al., UCL Press, 2023, S. 17–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/j.ctv2rh2cgx.8>.
- Uvanović, Željko. „A University Professor’s Evolution of Practical and Theoretical Preoccupation with Film Adaptations of Literary Works in Research and Teaching (An Epilogue).“ *Adaptation: Theory, Criticism and Pedagogy. Selected papers, student projects, and the film adaptation* Osijek Sweet Osijek. Hrsg. Ljubica Matek und Željko Uvanović, Shaker Verlag, 2018, S. 209–22.
- . „Grassova apokaliptična štakorica.“ *Književna životinja. Kulturni bestijarij*. Teil 2. Hrsg. Suzana Marjanić und Antonija Zaradija Kiš, Hrvatska sveučilišna naklada, 2012, 635–55. [<https://online.fliphtml5.com/qzpqct/tuxx/>]
- . „Kulturwissenschaftliche Öffnung der deutschen Literaturwissenschaft für Literaturverfilmungen und *Adaptation Studies*. Neuester Forschungsstand und der Fall *Die Rättin*.“ *Estudios Filológicos Alemanes*, Bd. 15, 2008, S. 305–15.
- . „Luther als Pandoras Büchse des Judenhasses? Zur Höllenfahrt der dogmatischen deutschen Christen und Atheisten in Stefan Heyms *Ahasver*.“ *Zagreber Germanistische Beiträge*, Bd. 14, 2005, S. 113–30.
- Uvanović, Željko et al. *Književnost i film. Teorija filmske ekranizacije književnosti s primjerima iz hrvatske i svjetske književnosti*. Matica hrvatska (Ogranak Osijek), 2008.
- Weitbrecht, Julia. „Theriotopik: Vormoderne Mensch-Tier-Relationen und die Epistemologie der Tiererzählung.“ *Poetica*, Bd. 50, Nr. 3/4, 2019, S. 219–37. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/27099216>.
- Wojcik, Daniel. “Embracing Doomsday: Faith, Fatalism, and Apocalyptic Beliefs in the Nuclear Age.” *Western Folklore*, Bd. 55, Nr. 4, 1996, S. 297–30. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1500138>.
- Wunderlich, Dieter. „Günter Grass: Die Rättin.“ *Dieter Wunderlich Buchtipps und mehr*, https://www.dieterwunderlich.de/Grass_rattin.htm#com. Letzter Zugriff am 24. Sept. 2023.
- Ziolkowski, Theodore. „Günter Grass’s Century.“ *World Literature Today*, Bd. 74, Nr. 1, 2000, S. 19–26. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/40155304>.
- Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. Verso, 2010.
- Žmegač, Viktor. *Povijesna poetika romana*. 3., erweiterte Ausgabe. Matica hrvatska, 2004.

GÜNTER GRASS'S BOOK *THE RAT* AND MARTIN BUCHHORN'S TELEVISION FILM ADAPTION OF THE SAME NAME. (POST)APOCALYPTIC NIGHTMARES OF THE DOWNFALL OF HUMANITY AND THE SURVIVAL OF THE ANIMAL

Abstract

Željko UVANOVIĆ

Flat 15, St. Anne's Gate

20 Archers Road

Southampton

SO15 2NT, UK

uvanovic@gmail.com

In 1986, with his hybrid-genre work *The Rat*, Günter Grass once again brought rats onto the stage of his literary imagination. In the history of the German and world literature, there appears to be no other work like this that would devote more breadth and depth to the topic of the relationship between humans and rats and at the same time develop a friendlier attitude towards rats in the European culture, which is symbolically and culturally more characteristic of Asian thinking. The close reading takes place in the context of the recent relevant research on Grass's work as well as on the topic of rats in the context of ecocriticism and cultural studies research into human-animal relations. This work also undertakes an intermedial comparison between Günter Grass's original *The Rat* and Martin Buchhorn's TV adaptation of the same name in order to correct the current state of research. It is a relatively successful television adaptation, which, within the technically limited TV medium of 1997 and within the limited film budget, presents Grass's extremely complex narrative style and narrative content in a linear-chronological audio-visual narration, in a creative way, with some shifts in emphasis and with the adequate use of film music as well as of suggestive leitmotif-like voice-over lyrical passages.

Keywords: Günter Grass, Martin Buchhorn, *The Rat*, anthropocene, ecocriticism

**KNJIGA ŠTAKORICA GÜNTERA GRASSA I ISTOIMENA
ADAPTACIJA MARTINA BUCHHORNA U FORMATU
TELEVIZIJSKOG FILMA. (POST)APOKALIPTIČNE
NOĆNE MORE PROPASTI ČOVJEČANSTVA I OPSTANKA
ŽIVOTINJA**

Sažetak

Željko UVANOVIĆ

Flat 15, St. Anne's Gate

20 Archers Road

Southampton

SO15 2NT, UK

uvanovic@gmail.com

Godine 1986. Günter Grass je svojim žanrovski hibridnim djelom *Štakorica* ponovno izveo štakore na pozornicu svoje književne imaginacije. Čini se da u povijesti njemačke i svjetske književnosti nema djela poput ovoga koje bi se s više širine i dubine posvetilo temi odnosa čovjeka i štakora, a ujedno razvilo još naklonjeniji odnos prema štakorima u europskoj kulturi, što je simbolički i kulturološki karakterističnije za azijski način doživljaja štakora kao životinje. *Close reading* odvija se u kontekstu recentnih relevantnih istraživanja o Grassovu radu kao i o temi štakora u kontekstu ekokritike i kulturoloških istraživanja odnosa između ljudi i životinja. Ovaj rad također poduzima intermedijalnu usporedbu između *Štakorice* Güntera Grassa i istoimene TV adaptacije Martina Buchhorna kako bi se ispravilo postojeće stanje istraživanja. Riječ je o uspješnoj televizijskoj adaptaciji, koja u tehnički ograničenom TV mediju 1997. i ograničenom filmskom budžetu prikazuje Grassov iznimno složen narativni stil i narativni sadržaj u linearno-kronološkom audiovizualnom pripovijedanju na kreativan način, s ponekim pomacima u naglascima priče i uz adekvatnu uporabu filmske glazbe kao i sugestivnih lajtmotivskih lirskih odlomaka.

Ključne riječi: Günter Grass, Martin Buchhorn, *Štakorica*, antropocen, ekokritika