Manfred Durzak

Der deutsche Roman der Gegenwart

Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen

Böll Grass Johnson Wolf



Kohlhammer

VI. Fiktion und Gesellschaftsanalyse
Die Romane von Günter Grass

1. Politik und Literatur: Der schriftstellerische Standort von Grass

Günter Grass hat sich mit seiner schon fast legendären ›Blechtrommel‹ Anfang der sechziger Jahre geradezu triumphal als tabueinreißender, vital fabulierender Erzähler durchgesetzt und seine literarische Geltung von Roman zu Roman so konsequent gesteigert, daß er Heinrich Böll den Rang als bedeutendster deutschsprachiger Romancier der Gegenwart streitig gemacht hat. Während man Bölls Geltung bereits historisch zu sehen beginnt und auf die sogenannte Adenauer-Ära eingrenzt, also im wesentlichen auf die fünfziger Jahre, hat sich Grass als der maßgebliche Autor der sechziger Jahre erwiesen. Dieser beispiellose literarische Erfolg, der durch Grass' Wirkung im Ausland, besonders in den Vereinigten Staaten, unterbaut wurde, hat zwar nach der Veröffentlichung seines vorletzten Romans ›örtlich betäubt‹ in Deutschland eine gewisse Einbuße erfahren. Um so stärker war jedoch gerade der Erfolg dieses Romans in den Vereinigten Staaten. Der angesehene Nachrichtenmagazin ›Time‹ nahm das Erscheinen der englischen Ausgabe von ›örtlich betäubt‹ zum Anlaß, Grass als ersten deutschsprachigen Autor seit 1945 mit einer umfangreichen Titelgeschichte[1] zu feiern, in deren Einleitung der erstaunliche Passus steht: »At 42, Grass certainly does not look like the world's or Germany's greatest living novelist, though he may well be both« (54).

Diese beispiellose Popularität von Grass basiert allerdings nicht nur auf seiner literarischen Leistung, sondern geht zum Teil auf seine ebenso spektakuläre politische Rolle in der deutschen Öffentlichkeit zurück. Der für den deutschen Literaten fast sprichwörtlichen politischen Enthaltsamkeit und selbstgenügsamen Beschränkung auf den künstlerischen Bereich hat Grass von Anfang an widersprochen. Er hat sich bereits 1961 im Wahlkampf entschieden für die SPD eingesetzt und dieses politische Engagement in den Wahlkämpfen der Jahre 1965 und 1969 gesteigert. Wenn es sich hier freilich auch nicht um eine singuläre Aktion von Grass handelt und Autoren wie Rühmkorf, Enzensberger, Schnurre oder Hans Werner Richter sich ähnlich wie er für die SPD eingesetzt haben, so hat doch das bewußte parteipolitische Eintreten von Grass, seine Teilnahme an den Kleinigkeiten des Wahlkampf-Alltags, die größte Resonanz in der Öffentlichkeit ausgelöst.

Nicht nur der Blick auf Autoren- und Generationskollegen von Grass bestätigt, daß er hier im Rahmen einer umfassenderen politischen Aufklärungsbewegung tätig wurde, auch der Blick auf Parallelen in der Weimarer Zeit unterstreicht, daß Grass keineswegs der erste war, der den schriftstellerischen Elfenbeinturm zugunsten tagespolitischer Aufklärung preisgab. Autoren wie Ernst Toller, Alfred Döblin oder Heinrich Mann haben ähnliche Wege beschritten. Ja, die um Franz Pfemferts ›Aktion‹ gescharte Gruppe von aktivistischen Expressionisten[2] hatte bereits am Ende des Ersten Weltkrieges die Literatur zunehmend zugunsten aktiver politischer Betätigung und Bewußtseinsveränderung aufgegeben.

Anders als der ältere Böll, der die Situation der späten Weimarer Jahre bewußt erlebt hat, in der politischen Abstinenz der meisten Schriftsteller in der Endphase des Weimarer Staates eine der Ursachen für den politischen Niedergang der Demokratie in Deutschland erkannte und seine eigene politische Sensibilität als Lehre aus jener Erfahrung ansieht, ist der jüngere Grass zu Ansätzen politischen Engagements zurückgekehrt, die bereits in der Weimarer Republik vereinzelt hervortraten, wobei jedoch seine eigene Generationserfahrung den Ausschlag gab. In seiner im Sommer 1965 gehaltenen Rede ›Ich klage an‹[3] deutet Grass die Motive an, die seiner Entscheidung zum politischen Engagement zugrunde liegen: Die Erfahrung der ideologischen Dogmatisierung auf allen Lebensbereichen im Dritten Reich und der noch heute vorhandenen Relikte dieser Haltung stand hinter seinem Entschluß, sich als Wahlhelfer in die politische Tagesarena hinabzuwagen und gegen die von weiten Teilen der Öffentlichkeit damals sanktionierte Politik der fünfziger Jahre Front zu beziehen. Die Situation, in der er Deutschland und seine Generation 1945 vorfand, hat er folgendermaßen beschrieben:

»In gefärbten Uniformstücken standen wir frühreif zwischen Trümmern. Wir waren skeptisch und fortan bereit, jedes Wort zu prüfen und nicht mehr blindlings zu glauben. Jede Ideologie prallte an uns ab« (66).

Der Standpunkt der Ideologiefeindlichkeit verbindet Grass also mit der vorangegangenen Schriftstellergeneration, impliziert selbst Parallelen zu Heinrich Böll, obwohl dort, wo bei Böll die religiöse Position ins Spiel kommt, bei Grass die pragmatische Vernunft, der kühl kalkulierende common sense eines Mannes, der jeglicher weltanschaulichen Lösung von vornherein mißtraut, an deren Stelle tritt. Der in seiner Rede ›Ich klage an‹ geäußerte Satz: »Ich glaube an die Vernunft . . .« (66) läßt sich als zentrale Maxime der politischen Aktivität von Grass auffassen. Eine Aktivität, die kompromißbereit ist, zum Pragmatischen tendiert und die dogmatische Verteufelung der kommunistischen Welt ebenso ablehnt wie das utopische Revolutionsprogramm der aktivistischen bundesdeutschen Linken. Grass hat seinen politischen Standort im Vorwort zu seinen ›Politischen Schriften‹ selbst auf die Formel

des »Revisionisten« (7) zu bringen versucht. Was den orthodoxen Linken als Schimpfwort gilt, münzt er in einen Ehrentitel um, dessen programmatische Entsprechung eben nicht die Revolution als gewaltsame Veränderung der Wirklichkeits- und Gesellschaftsverhältnisse ist, sondern »die permanente Reform« (7), die Linderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit auf der Basis des Bestehenden. Exemplarisch für diese politische Einstellung ist der Satz in ›Ich klage an‹: »Wenn du die Welt verbessern und die Menschen ändern willst, mußt du Schulen bauen« (59).

Das ist im Kern eine vergleichsweise unpolemische Position, die sich vom »Godesberger Programm« der SPD am ehesten bestätigt findet. Die polemische Schärfe, die dennoch mitunter bei Grass konkret daraus resultierte, ist sekundär, d .h. taktischer Natur und hat in erster Linie mit den Anlässen zu tun, an denen sich Grass' politische Einstellung rieb. Sein ›Offener Brief an Ludwig Erhard‹,[4] der Erhard 1965 zum Rücktritt aufforderte, sein ›Offener Brief an Kurt Georg Kiesinger‹,[5] in dem er Kiesinger 1966 kurz vor seiner Wahl zum Bundeskanzler zum Verzicht auf dieses Amt angesichts seiner NS-Vergangenheit bewegen wollte, oder seine ›Rede an einen jungen Wähler, der sich versucht fühlt, die NPD zu wählen‹,[6] in der er die politische Gefahr der neuen Rechtspartei anprangert, sind charakteristische Beispiele für eine deklamatorische politische Aktivität, die sich im Dienst von gesellschaftlicher Bewußtseinserweiterung und Aufklärung weiß. Die Skala dieser tagespolitischen Themen reicht bis zu Grass' Rede vom Mai 1969 ›Was lesen die Soldaten?‹,[7] wo er ebenfalls die Gefahren der NPD analysiert, die seiner Meinung nach in der Bundeswehr einen besonders starken Rückhalt habe. Ein Symptom dafür ist ihm der Zustand der Bundeswehrbibliotheken, die mit sehr viel »rechtem« Lesestoff bestückt seien:

» . . . ich werte die Truppenbüchereien und ihren Zustand als einen Prüfstein für den Zustand der Bundeswehr und für ihren Stellenwert innerhalb der demokratischen Gesellschaft« (74 a).

Aus einem aufklärerischen Ethos heraus, das deutlich auf Grass' These verweist, die Welt nur durch die Gründung neuer Schulen wirklich verändern zu können, wird hier die Literatur zum Instrument demokratischer Bewußtseinsbildung erhoben. Dieser Gedankengang ist vor allem deshalb wichtig, weil er die Frage provoziert, ob sich die Konsequenzen einer solchen Einstellung auch auf Grass' eigenes schriftstellerisches Werk erstrecken, ob also seine eigenen Romane ebenfalls als literarische Vehikel politischer Aufklärung zu verstehen sind oder sogar, von der Absicht des Autors her, so verstanden werden müssen. Um diese Frage anders zu formulieren: Wie verhalten sich der politisch engagierte Bürger Grass und der Autor Grass zueinander? Ist der eine als Ergänzung des andern zu sehen? Tritt also die Bedeutung von Grass' politischer Aktivität nicht eigentlich erst auf dem Hinter-

grund seines schriftstellerischen Werks hervor, angesichts der Impulse, die von seiner politischen Arbeit auf seine schriftstellerische Produktion einwirken?

Denn in der Tat läßt sich nicht verkennen, daß Grass' deklamatorische politische Meinungsbeeinflussung bis Ende der sechziger Jahre nur dadurch praktische Relevanz erhielt, daß er sich als Wahlhelfer in den Dienst der SPD stellte und mit der politischen Werbetrommel Wählerstimmen für die SPD zu gewinnen suchte. Seitdem dieser praktische Nutzeffekt erreicht ist und die SPD — wie hoch Grass' konkrete Wirkung in diesem Zusammenhang auch immer einzuschätzen ist — die Regierungsverantwortung übernommen hat, ist es bezeichnenderweise um den politischen Akteur Grass still geworden. Er ist in dieser Situation offensichtlich vor die Alternative gestellt, entweder öffentlich als quasi »Staatspoet« zu fungieren, so wie es Gerhart Hauptmann z. B. zeitweise in der Weimarer Republik tat, und rein affirmativ das rhetorische Lob der gegenwärtigen Regierungspolitik zu singen oder in den wesentlich unattraktiveren, weit weniger spektakulären politischen Souffleurskasten zu schlüpfen und als Ghostwriter politische Erklärungen und Reden zu entwerfen, was er ja beispielsweise für die erste Regierungserklärung des damaligen Bundeskanzlers zum Teil bereits getan hat.

Alles das unterstreicht nur, daß hier auf Grund der aktuellen politischen Situation in Deutschland das politische Engagement von Grass in eine Sackgasse geraten ist, falls man nur dazu angehalten ist, die Relevanz dieses Engagements am praktischen Nutzeffekt abzulesen. Das Etikett über dieser Sackgasse hieße: Rhetorik. Doch deutet Grass nicht gerade in seiner Rede ›Was lesen die Soldaten?‹ auf den politischen Erkenntniswert von Literatur hin, und wäre es daher nicht folgerichtig, den eigentlichen Ertrag seines politischen Engagements an seinen Romanen abzulesen? In einem der wenigen Aufsätze, die sich mit der Funktion der politischen Dichtung bei Grass beschäftigen, hat Holthusen[8] auf eine solche Symbiose explizit aufmerksam gemacht und in der Verbindung des schriftstellerischen mit dem politischen Impuls den eigentlichen Neuansatz der Position von Grass beschrieben:

»Das Neue und erst aus den Bedingungen der Gegenwart heraus Verständliche am Phänomen Grass liegt darin, daß der Verfasser der ›Blechtrommel‹ nicht, wie Hauptmann oder auch der Thomas Mann der zwanziger Jahre, sozusagen auf dem ›Umweg‹ über die Literatur und unter betonter Einhaltung literarischer Formen zu einer politischen Position gekommen ist, sondern daß er von Anfang an mit dem Anspruch aufgetreten ist, die Barriere zwischen Literatur und Politik, einschließlich der Parteipolitik, einzureißen und die eigene Kunstübung als eine politische Aufgabe zu verstehen« (40/1).

Es erhebt sich die Frage, ob diese frappierende Gleichung stimmt. Was Holthusen vor allem aus der politischen Sprachsatire von ›Katz

und Maus‹ überzeugend deduziert, scheint eine solche Verallgemeinerung zu legitimieren. Aber zu fragen ist auch, ob eine solche Darstellung der Sicht von Grass selbst entspricht, ob sie mit dem Verhältnis zwischen Literatur und Politik korrespondiert, das er selbst theoretisch beschrieben hat? Der Modellfall, an dem sich eine solche Fragestellung durchspielen läßt, tritt in Grass' Beziehung zu Döblin hervor.

Grass, der, nach literarischen Vorbildern seiner ›Blechtrommel‹ befragt, mit stereotyper Häufigkeit auf Melvilles ›Moby Dick‹ hinzuweisen pflegt, gelegentlich auch Jean Paul[9] erwähnt, hat in seinem 1967 gehaltenen Döblin-Vortrag[10] zum ersten Mal in größerem Zusammenhang die literarische Tradition skizziert, der er sich einordnet und zu der er sich dankbar bekennt. Es sind die Arbeiten und die Romantheorie des mittleren Döblin, des Döblin aus der Zeit des ›Wallenstein‹ und des ›Berliner Programms‹,[11] in dem er entscheidende Grundsätze seiner Romanpoetik entwickelt hat. Grass zitiert die Kernsätze des ›Berliner Programms‹ an entscheidender Stelle[12] und läßt wenig Zweifel daran, daß auch hier seine theoretische Basis zu finden ist. So heißt es etwa:

»der Gegenstand des Romans ist die entseelte[13] Realität. Der Leser in voller Unabhängigkeit einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenüberstellt; er mag urteilen, nicht der Autor« (17).

Oder:

»Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden« (17).

Oder als drittes Beispiel ein Zitat aus Döblins ›Bemerkungen zum Roman‹:[14]

»Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers. Im Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben ... Vorwärts ist niemals die Parole des Romans« (20).

Diese hier von Grass zitierten romantheoretischen Grundsätze weisen dem Roman die Aufgabe zu, direktes sprachliches Korrelat einer Wirklichkeit zu werden, die durch keine ideengeschichtlichen Überlegungen mehr im voraus geordnet wird, sondern in ihrer chaotischen Faktizität möglichst präzise, unter Zerschlagung aller formalen Konventionen der Romanüberlieferung in Sprache verwandelt werden soll. Wenn Grass sich zu diesem »futurischen Produktionsweg« (26) Döblins bekennt und Döblins ›Wallenstein‹-Roman formal als konsequente Verneinung »eines geschlossenen, wohlausgewogenen Romans« (21) bezeichnet und mit der Formel »epischer Aufriß« (21) zugleich eine wichtige formale Kategorie für die Einschätzung seiner eigenen Romane prägt, so besteht auf der anderen Seite wenig Zweifel daran, daß er die ideologische Komponente, die diese Form des futuristischen Romans

bei Döblin hat, keineswegs übernimmt. Ganz im Gegenteil: die vorgetragenen Ansätze zu einer Deutung des ›Wallenstein‹ stellen Döblins Absicht auf den Kopf. Denn mit dieser alle überlieferten Formen verneinenden »offenen Form« des Romans ist bei Döblin die Vorstellung von einer chaotischen Geschichte verbunden, die Dynamik sich gegenseitig aufhebender Bewegungsstöße, die man vergeblich auf das Konzept einer rationalen Ordnung hin durchsichtig zu machen versucht. Mit anderen Worten: Geschichte als absurder Prozeß, vor dem jede Deutung zu kapitulieren hat.

Absurd mag dieses Geschichtsbild zwar auf dem Hintergrund der ideengeschichtlichen Konstruktion wirken, die etwa in Schillers ›Wallenstein‹ hinter den geschichtlichen Ereignissen sichtbar wird. Aber absurd im Sinne von permanenter Sinnlosigkeit ist diese von Döblin im ›Wallenstein‹ dargestellte Geschichte keineswegs. Die Motorik der geschichtlichen Ereignisse, die sich als abstraktes Ordnungsprinzip fassen läßt, steht im Mittelpunkt von Grass' Analyse. Er weist explizit darauf hin, daß Döblin in der konkreten Gestaltung seine theoretische Maxime widerlegt: »Aber Geschichte, und das heißt die Vielzahl widersinniger und gleichzeitiger Abläufe, Geschichte, wie Döblin sie bloßstellen will, ist das nicht« (13). Grass trägt eine ausgesprochen politische Deutung vor, in der der Dreißigjährige Krieg auf seine politisch-wirtschaftliche Mechanik hin untersucht wird. Was sich nach außen hin dogmatisch als Religionskrieg ausgibt, erscheint unter der Oberfläche von den Manipulationen des »Finanzgenies« (15) Wallenstein bestimmt, für den die Armee, der Krieg zur »Kapitalsanlage« (17) werden und der gewissermaßen aus machtpolitischen, finanzwirtschaftlichen Erwägungen heraus die kriegerischen Auseinandersetzungen beeinflußt und in der Endphase eindeutig zu steuern versucht: »Was jetzt kommt, abrollt, ist nur noch die Folge der großen Finanzaktion« (21).

Grass geht in seiner politischen Pointierung sogar soweit, Döblins »rückblickende Vision« (17) als dichterische Bloßstellung jüngster Zeitgeschichte zu sehen: »Lange bevor Krupp vor Verdun *sein* großes Geschäft machte, investierte Wallenstein sein Vermögen in Rüstungsgeschäfte. Krupp wie Wallenstein kauften sich je einen Kaiser« (17). Inwieweit sich eine solche pauschale Parallelisierung allerdings als Analyse von Döblins Roman auszugeben vermag, bleibt fraglich. Das gilt in gleicher Weise für die zweite politische Erkenntnis, die Grass aus der Darstellung Wallensteins bei Döblin zieht, nämlich die Lehre, »daß Hitler sich nicht die Industrie, daß vielmehr die Industrie — Wallensteins Adepten — sich ihren Hitler kauften« (17). Der sich in der politischen Zeitarena engagierende Grass spannt hier Döblin offensichtlich vor den eigenen Wagen.

Überzeugender als diese plakative, vergröberte politische Deutung des ›Wallenstein‹-Romans ist hingegen Grass' Hinweis auf die verborgenen politischen Implikationen in Döblins ›Berge, Meere und Giganten‹, einem Roman, der die technologische Begeisterung Marinettis[15] übernommen zu haben scheint und sich in überdimensionalen futuristischen Bilderketten auslebt. Wenn Grass über den utopischen Wald Marduks berichtet: ». . .kein Wald wuchs wirklicher aus dem Buch als die synthetische Zucht des Forschers Marduk, der aller Wissenschaft ein Ende setzen wollte . . .« (23), so ist die scharfsinnige Betonung des realistischen Gehaltes in dieser phantastischen Szene einleuchtend. Die von der eigenen technologischen Entwicklung vernichtete Wissenschaft gewinnt in dieser Szene beklemmend Gestalt: Die Wissenschaftler, die von Marduk in den künstlichen Versuchswald hineingetrieben worden sind, werden von den rasch wachsenden Baumstämmen erstickt, vernichtet, verwachsen mit ihnen.

Grass, für den sich die politische Überzeugungskraft des Schriftstellers Döblin so offenkundig in seinen Romanen dokumentiert, entwirft hier von der literarischen Leistung und dem politischen Bewußtsein Döblins ein — wenn auch vereinfachtes — Bild, in dem beide Momente sich zu ergänzen scheinen. Auf dem Hintergrund der disparaten Döblinschen Entwicklung, die Grass zumindest am Anfang seiner Rede keineswegs verschweigt, ist das sicherlich ein Wunschbild, aber nichtsdestoweniger ein Bild, mit dem Grass sich voll und ganz zu identifizieren scheint. Zumal in Döblins Persönlichkeit jene Komponente mit hinzukommt, die bei Grass sogar verstärkt vorhanden ist, nämlich das politische Engagement auf der aktuellen Zeitbühne. Der Befürworter der Es-Pe-De und aktuelle Wahlhelfer Grass bekennt sich auch hier zu Döblin als seinem Lehrer: ». . .ein Mann der Tagespolitik, der sich nicht scheut, direkt einzugreifen. Mitglied der USPD seit 1921, später Mitglied der SPD. Sein preußischer Zuschnitt befähigt ihn, einerseits mit Langmut den Parteikleinkram mitzubetreiben und später andererseits, als die Sozialdemokraten das ›Schund- und Schmutz-Gesetz‹ mitverabschiedeten, die Partei zu verlassen, ohne zugleich verkünden zu müssen, er habe sich radikalisiert, Brücken hinter sich abgebrochen, die große Enttäuschung erlebt. Döblin wagt es, mit seinen Widersprüchen zu leben« (25).

Das wird hier zum Modell des in die politische Kampfarena hinabsteigenden Literaten, der auch in der Sympathie für eine Partei seinen Realitätssinn behält, d. h. die Möglichkeit zum Kompromiß nicht aufgibt. Auch das ist sicherlich wiederum eine Formel, die die Entwicklung Döblins vereinfacht, die aber ganz und gar für den politisch aktiven Schriftsteller Grass gilt. Aber dennoch muß differenzierend hinzugefügt werden, daß die einfache Gleichung von politischer und schriftstellerischer Aktion, woran Döblin zumindest zeitweise zu glauben schien, für Grass eigentlich nicht mehr gilt. An eine gradlinige Umsetzung des einen ins andere glaubt er nicht mehr. Obwohl auch in seinen Romanen die politischen Implikationen unübersehbar vorhanden und,

wie Holthusen zeigte, wichtiges Ingredienz seiner Romane sind, trifft dennoch kaum zu, was Holthusen über die Einheit von literarischer und politischer Betätigung bei Grass ausgeführt hat. ». . .die eigene Kunstübung als eine politische Aufgabe zu verstehen« (41) — das wäre in der Tat politische Dichtung, wie Döblin sie bei Arno Holz[16] gefordert hat und wie er sie selbst, in der Sicht von Grass zumindest, zeitweise zu leisten versuchte. Unter diesem Aspekt ordnete sich Grass ohne weiteres einem Traditionsmodell von politischer Dichtung ein, für das Arno Holz und Alfred Döblin nur zwei Beispiele unter vielen sind.

Aber Grass' Sicht ist hier realistischer und — wenn man so will — auch widersprüchlicher. Denn gerade die Gleichsetzung von Kunstübung mit politischer Aufgabe wird von ihm in Frage gestellt. In seiner Princetoner Rede ›Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe‹[17] wird die Hoffnung auf einen direkten politischen Einfluß am Beispiel von Böll und Weiss[18] als Illusion, als »kurzatmige Utopie« (71) widerlegt. Freilich, was Grass die »Farce vom engagiert-humanistischen Schriftsteller« (69) nennt, ist ein Zerrbild des politisch aktiven, sich engagierenden Autors, das er in satirischer Übertreibung[19] zuerst entwirft, um es anschließend zu erledigen. Von seiner an die Adresse von Weiss gerichteten boshaften Aufforderung: »Wäre er doch lieber der Narr, der er ist . . .« (69) nimmt Grass sich allerdings selbst nicht aus: Grass gibt sich gewissermaßen als der Narr zu erkennen, der er ist. Auch ihm kommt es darauf an, als Autor »Teil der Gesellschaft« (68) zu sein, auch er möchte nicht als »domestizierter Schriftsteller« (68) in den Unterhaltungssektor abgeschoben werden. »Die Angst zu unterhalten, d. h. genossen zu werden . . .« (68/9), zählt auch für ihn zum Alptraum einer banalisierten Wirkung.[20] Doch politische Aktion und schriftstellerische Gestaltung sind für ihn nicht aufeinander abgestimmt, gleichsam zwei Seiten derselben Sache. Beide entfalten sich vielmehr für ihn nebeneinander, gehen von verschiedenen Voraussetzungen aus und streben auch eigentlich ein anderes Ziel an. So wie er sich zum Schriftsteller als »exzentrischem Einzelwesen« (72) bekennt, betont er auch die Freiheit der Gestaltung, legt er »Wert darauf, diese Gesellschaft nach seiner Fiktion zu formen« (69) und der ästhetischen Realisierung dieser Fiktion selbst zu mißtrauen. Ja, Grass geht sogar noch weiter: »Demokratischen Kleinkram betreiben . . .« (72) ist eigentlich für ihn der schriftstellerischen Arbeit entgegengesetzt. Denn während sich die politische Aktion nur in Kompromissen verwirklicht, heißt es über die literarische Gestaltung: »Seien wir uns dessen bewußt: das Gedicht kennt keine Kompromisse; wir aber leben von Kompromissen« (72).

Also doch Aufhebung der von Döblin zeitweise verkündeten Hoffnung auf eine politische Dichtung? Aufhebung auch der Ergebnisse, die

Grass in seiner eigenen Döblin-Analyse skizziert? Denn Grass scheint hier auf eine Aporie hinzudeuten, die sich nicht auflösen läßt. Das ist keineswegs als politische Bankrotterklärung des Schriftstellers gemeint. Daran läßt der Schlußsatz dieser Rede keinen Zweifel: »Wer diese Spannung aushält, ist ein Narr und ändert die Welt« (72). Was sich äußerlich als paradoxer Aphorismus präsentiert, scheint äußerste Nüchternheit in der Erkenntnis der eigenen Lage. Der Schriftsteller, der politisch handelt, muß die Literatur hinter sich lassen und gleichsam als demokratisches Einzelwesen ohne die Rückendeckung seiner literarischen Arbeit tätig werden. Er begreift sich als Narr, indem er die reale Wirkungslosigkeit seiner literarischen Beschäftigung einsieht, die für ihn primär ist. Aber gerade dadurch befreit er sich von der Illusion, in großem Maßstab und durch die Literatur die politische Wirklichkeit verändern zu können, und beginnt statt dessen auf dem Boden der Realität schrittweise zu verändern.

Das sieht auf den ersten Blick nach äußerstem Realismus in der Definition der eigenen Lage aus, aber zweifelsohne liegen auch gewisse Gefahren in dieser Definition, die das Stichwort »soziale Schizophrenie« umschreibt. Der Autor existiert in zwei verschiedenen Welten, die nicht miteinander verbunden sind, sondern die Gegenpole bilden. Man könnte sagen, daß Grass hier Argumente für diejenigen liefert, die seine schriftstellerische Arbeit ästhetisieren und seine Ideologiefeindlichkeit unter der Hand in eine neue, harmlos scheinende Idologie ummünzen: der Autor als Produzent lukullischer literarischer Ware, die lediglich unterhalten will. Auf der andern Seite betont Grass gerade seine Angst vor einem solchen Mißverständnis, nämlich »nicht ernst genommen zu werden« (67). Er hebt die Wichtigkeit der Tatsache hervor, daß er als Autor »Teil der Gesellschaft« (69) ist, und möchte dennoch die Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft nicht zur Bedingung der künstlerisch gestalteten Gesellschaftsfiktion machen, sondern scheint hier — wenn auch unausgesprochen — auf dem zu beharren, was man bisher als dichterische Freiheit, Freiheit der künstlerischen Produktion, bezeichnet hat.

Aber könnte man dieses Postulat von der Freiheit der künstlerischen Fiktion und von der Definition des Autors als »exzentrisches Einzelwesen« (72) nicht als Relikte einer künstlerischen Idologie bezeichnen, von der Grass sich ausdrücklich zu Anfang seiner Rede distanziert, nämlich von den verderblichen Folgen des »Geniekultes des 19. Jahrhunderts« (68)? Der »Gestus des Sichkleinmachens« (68) überzeugt hier nicht so recht, da das Wort »exzentrisches Einzelwesen« nach wie vor unreflektiert eine private Aura des Autors suggeriert, die möglicherweise gar nicht mehr konkret vorhanden ist, in diesem Sinne also bei Grass selbst zur ideologischen Fluchtbewegung in eine Vorstellung der Vergangenheit wird.

Der überaus kritische und selbstzweiflerische Grass entwirft hier

eine Beschreibung seiner Situation, der man intellektuelle Redlichkeit zwar nicht absprechen kann, die aber dennoch Züge eines Dilemmas trägt. Was sich nach außen hin positiv als Ablehnung jeglicher Empfänglichkeit für Ideologien präsentiert, scheint dennoch mit ideologischen Relikten belastet zu sein. Diese Ambivalenz in der Einschätzung der eigenen Lage könnte durchaus aus marxistischer Optik als in sich selbst zerstrittener Selbstrechtfertigungsversuch eines Autors gekennzeichnet werden, der das Dilemma seiner gesellschaftlichen Zwischenlage, seiner Entscheidungsfurcht, zu kompensieren versucht.

Diese Bedenken werden noch verstärkt, wenn man etwa den Wirkungszusammenhang betrachtet, der sich, völlig unabhängig von Grass' subjektiver Intention, bei seiner politischen Aktivität als Wahlhelfer der Es-Pe-De tatsächlich herstellte. Grass' Absicht, als demokratischer einzelner zu agieren, erwies sich auf Grund seines literarischen Ruhms von vornherein als Fiktion. Man kam zu seinen Wahlveranstaltungen, um das politische Glaubensbekenntnis des Verfassers der ›Blechtrommel‹ und der ›Hundejahre‹ zu hören, und nicht, um mit der politischen Privatmeinung des Bürgers Grass bekannt gemacht zu werden. Die von Grass betonte Aporie von künstlerischer und politischer Aktivität erscheint unter diesem Aspekt nur als vorsorglich von ihm eingebaute Sicherung, die verhindern soll, daß man die politische Polemik in seine künstlerischen Arbeiten projiziert, obwohl auch hier die Grenzen fließend werden, da er z. B. in seinen letzten Romanen konkret zur aktuellsten Politik der Entstehungszeit Stellung nimmt.

Es ist auch wenig überzeugend, wenn die von Grass zur Schau gestellte Ambivalenz, für die er selbst das Wort »Spannung« (72) gebraucht, nun zu einer neuen Formel verfestigt wird, die man auf seine schriftstellerischen Arbeiten bezieht. Das, so scheint mir, ist ein ideologischer Schritt, der sich bei Wagenbach[21] andeutet, wenn er Grass' Arbeiten als »prinzipiell interpretationsfeindlich« (120) ausgibt. Das bedeutet: die Ambivalenz zur Interpretationsmethode zu erheben, die hier eben Annullierung jeglicher Deutungsmöglichkeit impliziert. Anstatt hier die Brüchigkeit bei Grass selbst zu diagnostizieren, wird seine Selbstrechtfertigung lediglich dogmatisiert.

Welche Schlüsse lassen sich nun aus dieser Sachlage ziehen? Erst einmal: daß die reinliche Scheidung zwischen politischem Engagement und künstlerischer Fiktion offensichtlich für Grass selbst recht künstlich ist; daß also keinerlei Gründe bestehen, nicht das zu tun, was Grass selbst am Beispiel Döblins vorführt, nämlich die subjektive Absicht des Autors gegebenenfalls zu überspringen und das Werk auf eine Aussage zu befragen, die der intendierten des Autors völlig widersprechen mag. Zum andern: daß Grass offensichtlich entscheidende Formprinzipien des futuristischen Romans Döblinscher Prägung übernommen hat; die Wendung »epischer Aufriß« (21), von ihm auf Döblins Romane angewendet, kann geradezu als verkürzende Formel für das

dienen, was seinen eigenen Romantypus charakterisiert. Der wichtigste Schluß jedoch, zu dem diese Überlegungen hinführen, ist der: daß eben die in der Gestaltung realisierte Form der eigentliche Inhalt ist, da ja eben nicht — wie Grass anhand der Widerlegung von Döblins Geschichtskonzept im ›Wallenstein‹ zeigt — ein im voraus fixierter Inhalt über die Aussagerichtung der Gestaltung entscheidet.

Dieser sich hier unter der Hand bei Grass einstellende Satz von der Identität des Inhalts mit der Form wird auch nicht dadurch widerlegt, daß Grass in seinem Aufsatz ›Der Inhalt als Widerstand‹[22] gerade gegen eine solche Identität zu polemisieren scheint, und zwar am Beispiel von Kandinsky, den er zitiert: »Die richtig herausgeholte Form drückt ihren Dank dadurch aus, daß sie selbst ganz allein für den Inhalt sorgt« (56). Grass kommentiert: »Ein schöner Satz, ein einleuchtender Satz, dem wir klein- und großgemusterte, klein- und großgeschriebene Tapeten verdanken. Alle haben ihn verstanden« (56). Er polemisiert gegen das allzu glatte Einverständnis, das dieser Satz in der ästhetischen Diskussion auslöst, vor allem aber gegen seine falsche Akzentuierung. Wie die Akzente seiner Meinung nach eigentlich gesetzt werden müßten, verdeutlicht er durch die Umkehrung dieses Satzes: »Ein richtig herausgeholter Inhalt drückt seinen Dank dadurch aus, daß er selbst ganz allein für die Form sorgt« (56). Wovor er warnt, ist die Versimplung jenes Moments, das den künstlerischen Schaffensimpuls auslöst, nämlich die Selbstüberzeugtheit, daß die Konzentration auf formale Aspekte ausreichte und daß der Inhalt sich gleichsam von selbst einstellen würde. Für Grass ist jedoch gerade die Konfrontation mit einem inhaltlichen Vorwurf für die Auslösung des Schaffensprozesses entscheidend:

> »Der Inhalt ist der unvermeidliche Widerstand, der Vorwand für die Form. Form oder Formgefühl hat man ... Ein echter Inhalt, das heißt ein widerspenstiger, schneckenhaft empfindlicher, detaillierter ist schwer aufzuspüren, zu binden, obgleich er oftmals auf der Straße liegt und zwanglos tut« (57).

Die Identität von Form und Inhalt wird also von Grass selbst zum Problem gemacht, wird zur schwer realisierbaren Aufgabe, wird aber keineswegs verneint. Und damit wird nicht zuletzt auch die Perspektive bezeichnet, die für die Deutung seiner Romane wichtig ist.

2. Kunstfigur und Figur des Künstlers: ›Die Blechtrommel‹

Ungeachtet der schier unerschöpflichen epischen Breite, ungeachtet der Episodenfülle, der skurrilen Details und erzählerischen Gags erscheint ›Die Blechtrommel‹ als ein relativ überschaubares Buch.[1] Der Roman ist in drei große Erzählstücke eingeteilt, die, als Bücher markiert, jeweils am Ende wichtige Zäsuren setzen und jeweils einen ent-

scheidenden Lebensabschnitt Oskars behandeln, Phasen seiner Biographie, die zugleich identisch ist mit einem wichtigen Kapitel der jüngsten deutschen Geschichte, etwa den Zeitraum von 1900 bis 1954 umspannend. Das erste Buch beginnt bei der Zeugung der Mutter, zeigt dann Oskars Geburt und frühe Jugendjahre bis hin zur Verfinsterung der politischen Szene, nämlich zum Ausbruch der Kristallnacht, deren Darstellung am Ende steht. Das zweite Buch behandelt die Kriegsjahre, angefangen bei dem Überfall auf die polnische Post in Danzig bis hin zu Oskars Flucht aus Danzig in Begleitung seiner ehemaligen Geliebten und jetzigen Stiefmutter Maria und seines Stiefbruders oder vielmehr Sohnes Kurt. Das dritte Buch, das die Nachkriegszeit und Oskars Schicksal im rheinländischen Düsseldorf behandelt, reicht bis hin zu jenem Ringfingerprozeß, der zu Oskars Einlieferung in die Heilanstalt führt, wo Oskar bei Erzählbeginn weilt und unter Aufsicht seines gutmütigen Wärters Bruno Münsterberg, der selbst ein halber Künstler ist und Oskars erzählerische Trommelsoli in Knotengebilde umsetzt, sein vorangegangenes Leben reflektiert. Hier am Ende des Romans wird also eine zyklische Zusammenführung der beiden Zeitebenen sichtbar, eine Vereinigung von Erzählgegenwart und erinnertem Schicksal Oskars. In diesem Sinne läßt sich von einer formalen Abrundung des Romans sprechen. Trotz der chaotischen Details also eine bemerkenswert klar erkennbare Gliederung, deren erzählerische Verwirklichung noch dadurch überschaubarer gemacht wird, daß der Erzähler und der Protagonist der Erzählung identisch sind, also Oskar jeweils unter seiner bestimmten Perspektive Ereignisse berichtet, in deren Mittelpunkt er selbst steht. Auch unter diesem Aspekt läßt sich von einer erstaunlichen strukturellen Gradlinigkeit des Buches sprechen.

Freilich sind hier Vorbehalte anzumelden, die man leicht übersieht. Im zweiten und dritten Buch des Romans wird die erzählperspektivische Eindeutigkeit zumindest gelegentlich aufgehoben. Schon im zweiten Buch stößt man in dem Kapitel ›Beton besichtigen — oder mystisch barbarisch gelangweilt‹[2] auf eine dramatische Szene, als deren Autor zwar Oskar fungiert, der aber keineswegs seine spezifische Perspektive, die alles von unten her Gesehene in der Darstellung deformiert, zugrunde liegt, sondern es läßt sich hier vielmehr von einer Art von Totalen — im filmischen Sinne[3] — sprechen, einer Perspektive, die von Oskars Blickfeld abweicht und das Gesamtgeschehen sozusagen von oben her einzufangen versucht.

Am Ende des zweiten Buches, im Kapitel ›Wachstum im Güterwagen‹, ergreift dann Oskars Pfleger Bruno das Wort und gibt in amtlich umständlichem Deutsch Oskars Fluchtgeschichte zu Protokoll. Denn es heißt: »Oskars Finger sind nicht nur geschwollen, sie sind für diesen Beruf momentan unbrauchbar; die Trommelstöcke entfallen ihm« (348). Und im dritten Buch schließlich ist im Kapitel ›Die letzte Straßenbahn oder Anbetung eines Weckglases‹ der auf den Bäumen hausende Sonderling Gottfried von Vittlar, der Letzte seines Geschlechtes,[4] der Erzähler, der im Prozeß berichtet, wie Oskar jenen Ringfinger fand, der Oskars angebeteter Schwester Dorothea gehört, die aus Eifersucht von einer anderen Krankenschwester umgebracht wurde.

Interessanterweise sind diese Änderungen in der Erzählhaltung dadurch motiviert, daß Oskar entweder nicht fähig ist zu trommeln oder keine Möglichkeit hat, seine Trommel zu benutzen. Aber auf der andern Seite ist zu sagen, daß ja auch diese von Dritten berichteten Ereignisse inzwischen zur Vergangenheit gehören, daß Oskar gegenwärtig durch sein Trommeln seine gesamte Vergangenheit aktualisiert, also auch jene Episoden trommelnd erinnern könnte. So scheint sich denn an jenen Stellen etwas anzudeuten, was — so paradox es klingen mag — mit einer gewissen Ökonomie des Erzählens bei Grass zu tun hat. Das heißt: Grass drängt dort in dem aus fremder Perspektive Dargestellten das zusammen, was in der Darstellung Oskars zu epischer Breite tendieren würde. Das gilt für die Fluchtepisode und die kolportagehafte Ringfingergeschichte. Ein durchaus bemerkenswerter Vorgang: Einmal wird hier — bei der Ringfingerepisode — pure stoffliche Skurrilität ausgeklammert, die zu Oskar in keiner wesentlichen Beziehung steht — das trifft schon rein äußerlich zu: er ist an dem Mord nicht beteiligt —, und zum andern wird bei der Fluchtepisode vermieden, einen epischen Bilderbogen aufzurollen, in dem Oskar lediglich eine passive Rolle gespielt hätte. Mir scheint besonders die Reduzierung der Fluchtepisode wichtig zu sein, da sich hier eine Handlungsvorlage zeigt, die das Muster des Schelmenromans sozusagen herausfordert.

Das wird deutlich im Vergleich mit dem Musterbeispiel des Schelmenromans, dem ›Lazarillo de Tormes‹,[5] dessen aufs nackte Überleben ausgerichtetes Schicksal bei seinen verschiedenen Herren[6] gewissermaßen als eine einzige Fluchtbewegung erscheint. Persönliche Bewährung, Durchkommen, Sicharrangieren sind die Fertigkeiten, die er zu entwikkeln hat. Eine solche hier bei Grass im Stoff angedeutete Möglichkeit wird von ihm nicht ausgenutzt, und zwar offenbar bewußt, wie denn auch die These von Oskar als dem verwandelten Pikaro[7] nicht völlig überzeugen dürfte. Sicherlich existiert eine gewisse Ähnlichkeit in den Formalien. Auch der traditionelle Schelmenroman stellt in der Regel eine in der Ich-Form vorgetragene Lebensbeichte dar, die im Rückblick fixiert wird. Aber wie steht es um die damit implizierte Analogie zwischen Oskar und dem Helden des Schelmenromans, dem Lazarillo etwa? Jener ist ein den niedrigsten Schichten entstammender Rechtsloser, der sich im Kampfzustand mit der Gesellschaft befindet und sich ungeachtet aller tradierten Moralvorstellungen durchzusetzen versucht. Das Am-Leben-Bleiben ist sozusagen die einzige Wertvorstellung, die für den Pikaro gilt. Nichts davon trifft auf Oskar zu.[8] Er wird nicht unterdrückt von der Realität. Das träfe höchstens äußerlich zu:

durch gewisse Nachteile, die mit seiner abnormen Gestalt verbunden sind. Oskar erweist sich vielmehr in der völligen Abgeschlossenheit seiner Existenz der Realität und auch seinen Mitmenschen gegenüber von vornherein als überlegen. Bereits bei seiner Geburt ist er im Besitz seines vollen Intellekts. Und als er sich als Dreijähriger von der Kellertreppe stürzt und beschließt, fortan nicht mehr zu wachsen und ein permanenter Dreijähriger zu bleiben, hat er auch die sozialen Konsequenzen sorgfältig einkalkuliert. Er arrangiert sich mit der Realität seiner Familie durch den Schuldkomplex, den er durch seinen Sturz bewußt seinem angeblichen Vater Alfred Matzerath verschafft. Oskar wird zu Matzeraths personifiziertem schlechten Gewissen, führt damit zur Parteienbildung innerhalb der Familie, indem Mutter und Großmutter ihn ständig in Schutz nehmen und Matzerath bei jeder möglichen Gelegenheit auf sein in Oskar verkörpertes Versagen hinweisen. Oskars sicheres Verbleiben im Schoß der Familie ist damit gewährleistet.

Oskar erweist sich seinen Familienangehörigen auch dadurch überlegen, daß in ihm selbst gleichsam eine moralische Instanz intakt bleibt, die das als eigene Schuld erkennt, was nach außen hin einem andern, nämlich Matzerath zugesprochen wird. Eine Gewissensinstanz, der ebenso die Schuld an Jan Bronskis Tod, den er seiner Trommel wegen in die polnische Post lockte, wo er dann umkommt, bewußt ist wie die Schuld am Tod von Alfred Matzerath, dessen Pg-Abzeichen Oskar versteckt, um es dann in Gegenwart der Russen wieder ans Tageslicht zu bringen, so daß der verängstigte Matzerath bereits halb an der Nadel, die er verschlucken will, erstickt ist, bevor ein Russe sein MG-Magazin in ihn leert. Eine Gewissensbelastung, die schließlich dazu führt, daß Oskar aus Sühne vorerst auf weiteres Trommeln verzichtet und seine Trommel im Grabe Matzeraths mitbegräbt. Wie denn Oskar auch am Ende des Romans in einer wichtigen Szene, der letzten Konfrontation mit seinem Meister Bebra, alle seine Morde reumütig bekennt.[9]

Oskars Zwergengestalt und sein von der Erwachsenenwelt als ganz selbstverständlich akzeptierter dreijähriger Infantilismus stellen also nur eine Tarnung dar. Oskar weiß sich ganz im Gegenteil allen anderen überlegen, und die Deutung seiner Person als einer wiedererstandenen Schelmenfigur, eines modernen Pikaro scheint sich also nur auf recht vordergründige Aspekte seines Charakters stützen zu können. Aber wie ist er dann einzustufen? Ist er etwa der Protagonist eines verkappten Entwicklungs- und Bildungsromans, worauf beispielsweise Enzensberger hindeutet?[10] Oskar selbst fragt seinen Leser am Ende des Romans an einer Stelle: »Kennen Sie Parzival? Auch ich kenne ihn nicht besonders gut. Einzig die Geschichte mit den drei Blutstropfen im Schnee ist mir geblieben. Diese Geschichte stimmt, weil sie zu mir paßt« (393). Oskar also als zwergenhaft verkrüppelter Parzival, der

auf seine Art in die Welt zieht und am Ende weise wird. Aber schon die Formulierung ist hier bezeichnend. Wenn Oskar sagt: »Diese Geschichte stimmt, weil sie zu mir paßt«, so bedeutet das eben nicht, daß die Wahrheit in dieser Analogie aus dem literarischen Beispiel hervorgeht, sondern aus der Wirklichkeit Oskars. Das heißt: die literarhistorische Parallele wird hier zu einem Versatzstück, das nur dann einen gewissen Sinn erhält, wenn es in eine von Oskars Episoden paßt.

Wenn schon die Form des Entwicklungs- und Bildungsromans, dann nur in der parodistischen Negation. Zwar sieht sich auch Oskar am Ende des Romans angesichts eines zu erwartenden neuen Prozesses, der seine Unschuld an der Ringfingergeschichte erweisen könnte, vor das schwierige Problem gestellt, sich gesellschaftlich integrieren zu müssen:

»Mit dreißig sollte man heiraten! Oder aber, ich bleibe ledig, wähle mir einen meiner Berufe, kaufe einen guten Muschelkalkbruch, stelle Steinmetze ein, arbeite direkt, frisch vom Bruch für den Bau. Mit dreißig sollte man eine Existenz gründen!« (490)

Sicherlich wird hier parodistisch aufgenommen, was auch am Ende des traditionellen Bildungsromans als Problem erscheint: die gesellschaftliche Integration des Helden. Aber diese Möglichkeit wird ja von Oskar keineswegs bejaht. Er bliebe viel lieber in der Obhut der Heilanstalt bei seinem Wärter Bruno, führte viel lieber eine sorgenfreie künstlerische und zugleich künstliche Existenz, für die er selbst das Stichwort l'art pour l'art gebraucht: »Aus bloßem Spieltrieb, dem Manierismus einer Spätepoche verfallend, dem l'art pour l'art ergeben, sang Oskar sich dem Glas ins Gefüge und wurde älter dabei« (57).

Was also im traditionellen Bildungsroman als natürliche Entwicklung erscheint, die Assimilation des Helden an die soziale Umwelt, wird von Oskar bewußt abgelehnt; nicht zu Unrecht, so scheint es, auf dem Hintergrund des Romans. Denn wo zeigt sich bei Oskar jene aus der Konfrontation mit der Realität und aus einem Vermittlungsprozeß von Ich und gesellschaftlicher Wirklichkeit hervorgehende Entwicklung, die im personalen Lebensausschnitt des Helden zugleich ein Bild der Wirklichkeit sichtbar macht? Was der Entwicklungsroman von seiner Form her fordert, ist bei Oskar von Anfang an nicht gegeben. Oskars Intellekt ist bereits bei seiner Geburt voll entfaltet, als dreijähriger Trommler ist er de facto derselbe, der er dann mit zwanzig ist. Und selbst Oskars am Ende des zweiten Buches gefällte Entscheidung zu wachsen ist ebenso unabhängig von Einflüssen der Umwelt wie jene am Anfang gefällte Entscheidung, als Dreijähriger seinem Wachstum ein Ende zu setzen. So wie der Treppensturz damals als Tarnung diente, wird jetzt der Stein, der ihn aus der Hand seines Sohnes Kurtchen am Grabe von Matzerath trifft, nur zum äußeren Vorwand für seinen individuell gefällten Entschluß. Ein Entschluß, der wiederum ganz und gar auf Oskars individueller Moral fundiert ist, nämlich als Einsicht in jene Schuldbilanz, die er durch künftige Trommel-Askese

zu sühnen versucht: Er wirft seine Trommel in Matzeraths Grab und beschließt zu wachsen, bringt es auf einige neue Zentimeter, von 93 auf 123 Zentimeter genau und obendrein zu einem ansehnlichen Bukkel.

Von einem Entwicklungsprozeß, von einer Wechselbeziehung zwischen Individualität und gesellschaftlicher Umwelt kann also bei Oskar nur indirekt die Rede sein. Oskar ist der in sich verkapselte einzelne, der nicht nur durch seine Mißgestalt äußerlich von der Realität getrennt ist, sondern auch innerlich von ihr losgelöst lebt, indem er unter der Tarnung, die Eingehen auf die Wirklichkeit vortäuscht, eine eigene moralische Instanz besitzt, die seine Entscheidungen unabhängig von der Wirklichkeit bestimmt.

Man wird deshalb zur Skepsis aufgerufen, wenn man jene romantheoretische Reflexion liest, die Oskar zu Anfang des Romans entwikkelt und mit der er seine eigene Person und ihre Romanfunktion zu definieren scheint:

»Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich, einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglicher Romanschreiber dazustehn. Auch habe ich mir sagen lassen, daß es sich gut und bescheiden ausnimmt, wenn man anfangs beteuert: Es gibt keine Romanhelden mehr, weil es keine Individualisten mehr gibt, weil die Individualität verloren gegangen, weil der Mensch einsam, jeder Mensch gleich einsam, ohne Recht auf individuelle Einsamkeit ist und eine namen- und heldenlos einsame Masse bildet. Das mag alles so sein und seine Richtigkeit haben. Für mich, Oskar, und meinen Pfleger Bruno möchte ich jedoch feststellen: Wir beide sind Helden, ganz verschiedene Helden, er hinter dem Guckloch, ich vor dem Guckloch; und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, bei aller Freundschaft und Einsamkeit, noch immer keine namen- und heldenlose Masse« (11).

Oskar als Romantheoretiker, dem die zeitgenössische Diskussion um den modernen Roman, seine oft behauptete Hinfälligkeit als epische Erzählleistung, da der Träger der Handlung, das Individuum, hinfällig geworden sei, alles andere als fremd ist, der hier in der Rekapitulation der formalen Probleme, die mit einem Romananfang verbunden sind, zugleich die Funktion seines Wärters und seiner selbst als Romanpersonal definiert: Sie seien schlicht und traditionell »Helden«. Aber Romanheld wird hier in einem sehr äußerlichen, formalistischen Sinn aufgefaßt. Man könnte Romanheld ersetzen durch Wendungen wie Zentralfigur oder Handlungsprotagonist. In der Tat steht Oskar, der in erster Linie über sein eigenes Leben berichtet, im Mittelpunkt der Handlung, ist der Protagonist, aber ebenso sicher ist, daß die Möglichkeit der Identifikation, die den traditionellen Romanhelden auszeichnet, daß die auch für andere geltende Beispielhaftigkeit seiner Figur, das, was man romantheoretisch mit dem Begriff mimetische Funktion der Gestalt bezeichnen könne — daß alles das eben nicht auf Oskar zutrifft.

Oskar ist ein Sonderfall, alles andere als ein individualisierter Typus, er ist eine Homunkulus-Figur, eine allegorische Konstruktion.[11] Oskar als Kunstfigur also, deren faszinierende Wirkung darin zu liegen scheint, daß sie ganz offensichtlich mit phantastischen Fähigkeiten ausgestattet ist — voll entwickelter Intellekt bei der Geburt, trommlerisches Virtuosentum, Befähigung, das eigene Wachstum zu dirigieren, eine glaszersingende Stimme —, aber auf der andern Seite in den äußerst realistisch entwickelten Geschehens- und Begebnisfolgen so wirklichkeitsgetreu und naturalistisch direkt agiert. Oskar ist eine Kunstfigur auch in dem Sinn, daß seine Froschperspektive, die, obwohl sie die Dinge von unten zeigend deformiert und traditionelle Wertsetzungen auf den Kopf stellt, dennoch nicht völlig identisch ist mit der Perspektive eines dreijährigen Kindes, als das Oskar äußerlich erscheint. Das läßt ganz deutlich der von Grass implizierte Vergleich zwischen Oskar und seinem Sohn Kurtchen hervortreten, der sich tatsächlich kindisch im Sinne von unsinnig aufführt, ganz zu schweigen davon, daß er keinerlei Neigung verrät, auch als Trommler der Sohn seines Vaters zu sein.

Oskar benutzt nur gewisse Attribute einer infantilen Perspektive, er leiht sich sozusagen das Blickfeld des Dreijährigen aus, aber die Verbindung dieser Perspektive mit seinem Intellekt führt dazu, daß die in der Wirklichkeit vorhandenen Unsinnigkeiten ans Tageslicht gebracht und mitleidlos von ihm dokumentiert werden. Oskar, an keiner Stelle mit dieser Wirklichkeit identifiziert, sondern sie nur als Tarnung benutzend, erreicht satirische Entlarvung der Realität durch die von allen traditionellen Wertrücksichten freie Perspektive seiner Darstellung. In diesen Zusammenhang gehören die vielen biblischen Parodien, ganz groß ausgebaut in der langen Episode der Stäuberbande, die Oskar als neuer Jesus in der Nachfolge Christi anführt, oder zynische Partien wie die über den satirisch überpointierten Tod des Barbesitzers Schmuh, an dessen Sperlingsjagdleidenschaft sich eines Tages die Sperlinge rächen, indem sie sein Auto zu Hunderten umschwärmen und in eine Kiesgrube stürzen lassen. Das steigert sich zum Effekt des Zynismus etwa in jener Szene, in der Oskar über den von den Russen erschossenen Matzerath spricht, der in dem Augenblick stirbt, als Oskar gerade eine Laus auf dem Kragen des Russen totdrückt. Für solche Momente sarkastischer Demaskierung bietet der Roman eine geradezu verschwenderische Fülle von Belegmaterial an. Zusammengehalten und in den Roman künstlerisch integriert werden alle diese abstrusen, jegliche Geschmackskonvention und Wertvorstellung verneinenden

Partien eben durch die erzählperspektivische Einheit: Darstellung aus dem Blickfeld des permanent dreijährigen Trommlers Oskar.

Aber wie sehr der Infantilismus von Oskars Perspektive nur ein Instrument ist, das Oskar gegen die Realität verwendet, bezeugt der hohe Reflexionsgrad, der seine Erzählweise auf der andern Seite begleitet. Oskar ist alles andere als ein naiver Erzähler. Das hat schon der romantheoretische Passus zu Beginn des Romans gezeigt. Er läßt sich selten von der eigenen Fabuliergabe so in Bann schlagen, daß er die Distanz verliert. Schon seine Erinnerungssoli, die er auf der Trommel absolviert — geleitet dabei (das ist sozusagen der rote Faden seiner Erinnerung) von dem umfangreichen Fotoalbum, das er auf der Flucht aus Danzig rettete —, sind zwar artikulierte Kunstleistung, jedoch in einer Sprache, die niemand außer ihm versteht. Gemeint ist: die Umsetzung seiner Trommelkaskaden in sprachliche Erzählung, die allgemein verständlich ist, stellt bereits einen Reflexionsvorgang dar. Aber Oskar schaltet zudem immer wieder Augenblicke der Distanz ein, in denen er das gerade Erzählte erneut reflektiert. Das ist etwa die Funktion jener Unterbrechungen,[12] die mit der Person seines Pflegers Bruno zu tun haben oder mit Besuchern, die ihn in seiner Heilanstalt aufsuchen. Die erzählerisch vergegenwärtigte Vergangenheit wird verfremdet, in der Gegenwart gespiegelt: Oskar distanziert sich. Das führt mitunter zu der Konsequenz, daß der gerade absolvierte Erzählvorgang von Oskar korrigiert wird. Eine bezeichnende Stelle dafür findet sich am Anfang des Kapitels ›Er liegt auf Saspe‹ im zweiten Buch. Es schließt an den Überfall auf die polnische Post an, der Jan Bronskis Leben gekostet hat. Oskar äußert über das vorangegangene Kapitel:

»Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewußt knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen« (200).

Oskar setzt hier seine eigene Darstellung selbstkritisch in Beziehung zu dem, was an offizieller Darstellung von jenem Ereignis, dem Überfall auf die polnische Post, der Nachwelt erhalten blieb, d. h. im Hinblick auf »jenen kurzen Film, der später in allen Kinos gezeigt wurde« (200). Die ironische Fortsetzung seiner Reflexion: »Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen . . .« (200) — ironisch deshalb, weil er nur ein paar Fakten nachträgt — ist dennoch ernst gemeint, weil er generell die Darstellungsmöglichkeit eines solchen Ereignisses bezweifelt und seine Erzählung davon nicht ausnimmt.

Diese selbstkritische Infragestellung der eigenen Erzählhaltung erscheint nochmals an einer anderen Stelle, die deshalb so bezeichnend ist, weil sie sich als verschlüsselte Auseinandersetzung von Grass mit seinem Lehrer Döblin, vor allem mit dessen von Grass hochgerühmtem

›Wallenstein‹-Roman lesen läßt. Döblin zeigt sich in seinem Roman nicht zuletzt von Marinettis verkündeter Maxime[13] des futuristischen Stils beeinflußt, daß das ideale Gestaltungssujet des Futuristen die Schlachtbeschreibung sei. Marinetti hat selbst im Anschluß an eines seiner Manifeste eine beispielhafte Schlachtbeschreibung geliefert, nämlich die Beschreibung der Schlacht von Tripolis. Auch bei Döblin finden sich zahllose Beispiele für diese nur auf Dynamik, Bewegungsstöße, chaotisches Durcheinander zielende Stilabsicht in den ›Drei Sprüngen des Wang-lun‹ und dem ›Wallenstein‹. In jenem erwähnten Kapitel ›Er liegt auf Saspe‹ hat Grass diese Stilhaltung offensichtlich parodiert und damit zugleich auch diese erzählerische Darstellbarkeit von Krieg in Zweifel gezogen. In typisch futuristischem Stil — Ellipsen, Aktionsdarstellungen, Aneinanderreihung von Eindrücken — setzt dort eine Schlachtbeschreibung mit den folgenden Sätzen ein: »Oh, du irrsinnige Kavallerie! — Auf Pferden nach Blaubeeren süchtig. Mit Lanzen, weißrot bewimpelt. Schwadronen Schwermut und Tradition. Attacken aus Bilderbüchern. Über Felder bei Lodz und Kutno . . .« (204). Und am Ende dann: »Und also ritten Schwadronen den Stahl in die feldgraue Flanke und gaben der Abendröte noch etwas mehr rötlichen Schein« (205). Das ist sicherlich auch intendiert als Ironisierung der pittoresken, aber kampfunfähigen polnischen Armee, die mit Reitern gegen Panzer ankämpfen wollte. Aber diese Ironie wird von Oskar bzw. Grass umgebogen in eine Kritik an jener Stilabsicht, die hinter solchen Schlachtbeschreibungen steht. Oskar fährt nämlich fort:

»Man mag Oskar diesen Schlußreim verzeihen und gleichfalls das Poemhafte dieser Feldschlachtbeschreibung. Es wäre vielleicht richtiger, führte ich die Verlustzahlen der polnischen Kavallerie auf und gäbe hier eine Statistik, die eindringlich trocken des sogenannten Polenfeldzuges gedächte. Auf Verlangen aber könnte ich hier ein Sternchen machen, eine Fußnote ankündigen und das Poem dennoch stehen lassen« (205).

Was hier an einigen Beispielen belegt wurde, zeugt von einem erstaunlichen Maß selbstkritischer Reflexion, die Oskars Erzählvorgang begleitet. Das ist überraschend auf dem Hintergrund dessen, was in der Rezeption des Romans immer so sehr betont wird: die Vitalität der fabulierenden Phantasie.[14] Sie erweist sich bei genauer Betrachtung keineswegs als selbstherrliches Element des Romans, sondern ist funktional bezogen auf die Figur Oskars, der sich zugleich in seinen von Reflexionen durchsetzten Zweifeln von dieser überbordenden Erzählphantasie distanziert.

Diese sich hier in den romantheoretischen Überlegungen Oskars andeutende Reflexionsebene tritt auch noch konkret im Roman in einer Handlungsschicht hervor, die man häufig übersieht. Sie ist aber von Grass mit Sorgfalt in Oskars Geschichte hineinverwoben, ja an entscheidenden Punkten von Oskars Geschichte taucht jene Gestalt auf,

die diese Handlungsebene verkörpert: Gemeint ist Bebra, sein Meister, wie Oskar ihn nennt. Bebra ist sozusagen von Oskars Geschlecht, der einzige, der ihn sogleich erkennt und von dem Oskar an einer Stelle sagt, daß er sich »nur dem Meister Bebra ... ungeschminkt gegeben hatte« (195). Oskar trifft Bebra zum ersten Mal bei einem Besuch im Zirkus »im Frühjahr vierunddreißig« (91). Bebra, der Musikalclown, spielt in der Kindervorstellung auf Flaschen »Jimmy the Tiger« und leitet eine Liliputanergruppe. Es heißt über ihr Zusammentreffen:

»Wir begegneten einander in der Menagerie ... Flüchtig nur kreuzten sich die Blicke. Dennoch erkannten wir uns sofort ... ›Bebra mein Name, stamme in direkter Linie vom Prinzen Eugen ab, dessen Vater der vierzehnte Ludwig war und nicht irgendein Savoyarde, wie man behauptet.‹ Da ich immer noch schwieg, nahm er neuen Anlauf: ›Unterbrach an meinem zehnten Geburtstag das Wachstum. Etwas spät, aber immerhin!‹« (91)

Oskar führt Bebra seine glaszersingende Stimme vor. Der begeisterte Bebra will ihn engagieren, aber Oskar lehnt vorerst ab.

Bebra wird schon hier zu Oskars Lehrmeister in dem Sinne, daß er ihm die Augen öffnet für die politische Entwicklung und damit Oskars späteres politisches Engagement, nämlich die Musikchöre der braunen Bataillone durch getrommelte Unterhaltungsmusik auf Veranstaltungen aus dem Takt zu bringen, provoziert. Bebra führt aus: »Sie kommen! Sie werden die Festplätze besetzen. Sie werden Fackelzüge veranstalten! Sie werden Tribünen bauen, Tribünen bevölkern und von Tribünen herunter unseren Untergang predigen! (92). Bebra ist also der einzige, der die politische Entwicklung bereits zu dieser Zeit vorausschaut und Oskar warnt. Die Geschichte gab ihm, wie Oskar bald einsieht, recht. Nach drei Jahren, »im Herbst siebenunddreißig oder im Frühjahr achtunddreißig« (137), wie sich Oskar zu erinnern versucht, trifft er Bebra wieder. Die politische Verschlechterung, die Bebra prophezeite, ist eingetreten. Er seufzt jetzt: »Oh, diese schmutzige Politik!« (140) und versucht, Oskar erneut für seine »Mirakelschau« (139) mit der Begründung zu engagieren: »Bei einiger Selbstzucht und Beschränkung sollte es Ihnen möglich sein, selbst bei den heutzutage herrschenden politischen Verhältnissen ein Publikum zu finden« (139). Mit anderen Worten: Bebra versucht Oskar zu bereden, sich ebenso zu arrangieren, wie Bebra es selbst getan hat, obwohl er die politische Situation abscheulich findet.

Oskar hat selbst diesen Einfluß Bebras auf ihn an dieser Stelle reflektiert und damit die Reflexionebene, mit der Bebras Person identisch ist, zu definieren versucht. An diesem wichtigen Punkt wird Oskar auch von jenem Romanpersonal abgehoben, das wie seine Mutter, wie Jan Bronski, wie Matzerath, der Musiker Meyn, das Ehepaar Greff und viele andere Figuren im Roman eine ganz bestimmte Schicht repräsentiert: das Kleinbürgertum, die kleinbürgerliche Welt. Oskar führt aus:

»Sie werden sagen, in welch begrenzter Welt mußte sich der junge Mensch heranbilden! Zwischen einem Kolonialwarengeschäft, einer Bäckerei und einer Gemüsehandlung mußte er sein Rüstzeug fürs spätere, mannhafte Leben zusammenlesen. Wenn ich auch zugeben muß, daß Oskar seine ersten so wichtigen Eindrücke in recht muffig kleinbürgerlicher Umgebung sammelte, gab es schließlich noch einen dritten Lehrer. Ihm blieb es überlassen, Oskar die Welt zu öffnen und ihn zu dem zu machen, was er heute ist, zu einer Person, die ich mangels einer besseren Bezeichnung mit dem unzulänglichen Titel Kosmopolit behänge. Ich spreche, wie die Aufmerksamen unter ihnen gemerkt haben werden, von meinem Lehrer und Meister Bebra ...« (252/3)

Oskar trifft Bebra im »Oktober einundvierzig« (251) wieder, und nicht nur mit der allgemeinen politischen Situation ist es abwärts gegangen, desgleichen mit Bebra:

»Bebra stand dem Reichspropagandaministerium nahe, trat, wie ich seinen Andeutungen unschwer entnehmen konnte, in den Privatgemächern Goebbels und Görings auf und versuchte mir diese Entgleisung auf verschiedenste Art zu erklären und zu entschuldigen. Da erzählte er von den einflußreichen Stellungen der Hofnarren im Mittelalter, zeigte mir Reproduktionen nach Bildern spanischer Maler ...« (253)

Aus der widerwilligen Angleichung Bebras an die neue Macht ist also offensichtlich stillschweigende Allianz geworden. In jener zitierten Stelle, wo Bebra von den »einflußreichen Stellungen der Hofnarren« spricht, ist zugleich auch der verschlüsselte Hinweis auf die Funktion der allegorischen Person Bebras enthalten: der Hinweis nämlich auf Grass' Rede ›Vom mangelnden Selbstvertrauen der schreibenden Hofnarren unter Berücksichtigung nicht vorhandener Höfe‹, in der er die politische Aufgabe des Künstlers bekanntlich mit der Formel vom Hofnarren charakterisiert. Daraus läßt sich schließen: Bebra selbst erscheint als Bild des Künstlers, des Intellektuellen, der den Schrecken der politischen Verfinsterung klar im voraus erkannte, der sich dennoch zu keiner Aktion durchrang, sondern sich schrittweise, im Zuge immer größerer Verschuldung, assimilierte. Nicht ohne Grund fällt Oskar nach dieser erneuten Begegnung mit Bebra »das Wörtchen ›Innere Emigration‹ ...« (253) ein, d. h. dies ist die politische Wirklichkeit, die hinter der Formel »Innere Emigration« zu erkennen ist: Einsicht in die Verhältnisse, die passiv bleibt und damit letztlich selbst schuldig wird.

Der Untergang Deutschlands wird jetzt sozusagen mit dem Verfall des Künstlers Bebra parallelisiert, und Oskar, der zum »Jünger des Meisters Bebra geworden« (254) ist, nimmt sich selbst nicht davon aus. Die nächste Begegnung mit Bebra wird in dem ausführlichen Kapitel ›Bebras Fronttheater‹ dargestellt. Die Zeit ist »Mitte Juni zweiundvierzig« (262). Bebra ist inzwischen Hauptmann in der Propagandakompanie geworden und betreibt mit seiner Liliputanergruppe ein erfolgreiches Fronttheater. Das heißt: er beschränkt sich auf eine ästhe-

tische Verbrämung des beginnenden Untergangs von Deutschland. Oskar läßt sich dieses Mal bereden und wird Mitglied von Bebras Truppe, flieht[15] auf ein Jahr aus Danzig. Sie spielen in Paris, in Metz, und obwohl sich Bebra jetzt zu einer gewissen Aktivität aufzuraffen scheint: Man »munkelte nur von Offizieren, die nach den Vorstellungen Bebra hinter verschlossenen Türen aufsuchten. Es sah so aus, als verließe der Meister seine innere Emigration, als plante er etwas Direktes . . .« (273), bleibt er dennoch im Grunde weiterhin passiv.

Diese ständige Kompromißbereitschaft Bebras, die sich zu einer schuldhaften Verstrickung auswächst, erreicht ihren Gipfel in jener von Grass als Dramenszene abgefaßten Episode am atlantischen Wall. Bebras Liliputaner, die hier kurz vor der Invasion bereits das neue »Biedermeier« (280) der Nachkriegszeit theatralisch vorausschauen, werden mit Bebra zusammen zu Zeugen eines von oben befohlenen Mordes. Der Obergefreite Lankes ist gezwungen, fünf Nonnen, die am Strand Krabben suchen, zu erschießen. Es heißt satirisch pointiert: »Im Hintergrund fliegen fünf Nonnen mit Regenschirmen gen Himmel« (283).

Oskar trifft Bebra schließlich am Ende des Romans wieder. Bebra ist, obwohl gelähmt, einflußreicher Boß einer Konzertagentur und verpflichtet den trommelnden Oskar, zugleich hält er ihm die Morde vor, die Oskar indirekt im Laufe seines Lebens begangen hat: Oskar bekennt. Aber die Ironie liegt darin, daß Oskars moralische Instanz noch immer funktioniert, daß er seine Schuld akzeptiert, während Bebra sich aufs neue arrangiert hat und erfolgreich ist. Oskar, der von dem bald darauf sterbenden Bebra[16] zum Erben eingesetzt wird, ist auch in diesem Sinn sein Erbe, daß er sich mit der Schuld Bebras auseinanderzusetzen hat, sie als Hypothek gleichsam übernimmt. Oskar wird auf diesen Hintergrund nicht nur zu einer Kunstfigur, sondern auch zur Figur des Künstlers, dessen satirische Entlarvung der Wirklichkeit nicht vor der eigenen Person haltmacht.

3. Satirische Demontage: ›Katz und Maus‹

Grass' zweite 1961 erschienene Prosaarbeit ›Katz und Maus‹,[1] die im Untertitel die Gattungsbezeichnung ›Eine Novelle‹ trägt, scheint alle jene Kritiker ernst genommen zu haben, die der ›Blechtrommel‹,[2] dem Dokument einer überschäumenden Erzählphantasie, mangelnde formale Durchdringung vorgeworfen hatten. Statt eines labyrinthischen Epos nun eine knappe überschaubare Prosaetüde, vom Untertitel her zugleich einer literarischen Gattungstradition eingeordnet, deren formale Implikationen auf Straffheit der Handlungsführung, auf ein zentrales Ereignis (die Goethesche »unerhörte Begebenheit«), zugespitzte Handlung, Wendepunkt und zentrales Dingsymbol (den sogenannten Heyseschen »Falken«) hindeuten.[3] Sicherlich, ein solcher leitmotivische Funktion erfüllender »Falke« scheint sich in ›Katz und Maus‹ ohne weiteres anzubieten: jener außergewöhnliche Halsknorpel Mahlkes, sein Adamsapfel, den zu überdecken oder durch noch ungewöhnlichere, künstliche Dekorationen zu übertreffen, beispielsweise durch ein Ritterkreuz, zum dominierenden Antrieb von Mahlkes Leben wird.

Aber es ist zu fragen, inwieweit eine körperliche Besonderheit, die unabtrennbar zur Charakteristik des Handlungsprotagonisten gehört, die bildliche Funktion eines »Falken« haben kann. In ähnlicher Weise müßte man ja dann auch die absonderliche Zwergengestalt Oskars in der ›Blechtrommel‹ als »Falken« sehen. Das ist ohne Frage eine absurde Konsequenz. Leitmotivische Funktion hat denn auch eher jenes Ritterkreuz, das Mahlke und seinen Mitschülern zum ersten Mal von einem »Leutnant der Luftwaffe« (60) vorgeführt wird, der »mit dem Bonbon am Hals« (59) vor der Klasse steht und in forschem Ton von seinen Einsätzen berichtet. Das Ritterkreuz dieses »hochdekorierten Leutnants« (61) wird für Mahlke zu einer viel verheißungsvolleren Möglichkeit, die Aufmerksamkeit von jenem Halsknorpel abzulenken, als sie bisher Schraubenzieher oder die von ihm zur Schulmode kreierten Puscheln geboten haben. Mahlke versucht, eine solche Möglichkeit in der Anfangsphase auf freilich noch unbefriedigende Weise zu realisieren, indem er sich nämlich mit Ersatzmedaillen behilft: »runden, ovalen, auch durchbrochenen Leuchtplaketten und Leuchtknöpfen« (65), in der Regel von alten Leuten getragen, »die Zusammenstöße auf verdunkelten Straßen befürchteten« (65). Diese Episode, wiederum mit dem bildlichen Zentrum des Ritterkreuzes, wiederholt sich, als nach dem Fliegerhelden der U-Boot-Held »Kapitänleutnant Prien« (82) seine ehemalige Schule besucht und »mit dem hochgestochenen Ding am Hals« (83) ebenfalls seinen obligatorischen Vortrag über seine Kriegsaventuiren hält. Mahlkes Ritterkreuz-Besessenheit führt zum Diebstahl des begehrten Stücks.

Man könnte nun von der Funktion dieser Episode im Verlauf der danach abrollenden Handlung her sagen, daß gewissermaßen auch der novellistische Wendepunkt der Handlung an dieses Dingsymbol, das Ritterkreuz, gebunden ist. Denn als Folge dieses Diebstahls wird Mahlke von der Schule verwiesen, er wird eingezogen und mit einer erfolgreichen Panzerabschußliste genau zu dem Helden, dessen Klischee ihm jener Flieger- und U-Boot-Held in der Schule einst präsentiert hatten. Als Panzerkommandant erhält Mahlke selbst jenen begehrten Orden und sieht sich nun jenem Ziel nahe, das ihm als Schüler angesichts der vorgeführten dekorierten Kriegshelden unerreichbar schien. Aber die Probe aufs Exempel wird ihm verwehrt, nämlich als Musterheld mit einer obligaten Rede den Schülern seiner ehemaligen Schule

präsentiert zu werden. Man hat die alte Geschichte nicht vergessen, und trotz aller Anerkennung legt man ihm nahe, auf den Auftritt in der Schule zu verzichten. Mahlke verprügelt den widerspenstigen Oberstudienrat Klohse und taucht unter, verschwindet. Der dekorierte Panzerkommandant desertiert, als ihm der gewünschte Auftritt in der Aula seiner alten Schule versagt bleibt. Hierin liegt sicherlich, vielleicht im novellistischen Sinn, die überraschende Wendung des Geschehens.

Freilich, wo wäre die im novellistischen Sinne »unerhörte Begebenheit«? Von einer Zusammendrängung der Handlung auf ein Zeitkontinuum, das in einem dominierenden Ereignis hervortritt, kann nicht die Rede sein. Wo wäre die Parallele zu jener Feuersbrunst, die in der Goetheschen ›Novelle‹ die wilden Tiere freisetzt? Nichts dergleichen. Ganz im Gegenteil: die Handlung wird über eine ganze Reihe von Stationen verlagert, deren biographische Klammer die Entwicklung Mahlkes vom Schuljungen zum Panzerkommandanten darstellt und deren zeitgeschichtliche Einheit das Kriegsgeschehen verkörpert, das sich in Parallele zu Mahlkes Entwicklung entfaltet.[4] Die zeitliche Ausdehnung, die die Handlungsführung verrät, widerspricht ebenso der formalen Forderung der »unerhörten Begebenheit« wie die Funktion des Erzählers, des ehemaligen Mahlke-Schulfreundes Pilenz, der, vom Tod seines Freundes noch immer nicht ganz überzeugt, weiter nach ihm sucht und im Rückblick auswählend jene Episoden erzählt, die Mahlkes Werdegang spiegeln. Von einem auf umfassende Darstellung angelegten Berichtstil kann hier nicht gesprochen werden.

Man muß sich also generell fragen, inwieweit die im Untertitel des Romans erwähnte Gattungsbestimmung ernst genommen werden kann. Denn das sich im Hintergrund der Mahlke-Handlung abspielende Kriegsgeschehen ist viel zu umfassend und damit zu abstrakt, um als »unerhörte Begebenheit« zu fungieren. Freilich könnte man der Gattungsbezeichnung Novelle hier bei Grass eine parodistische Absicht unterstellen, wenn man sich Überlegungen vergegenwärtigt, die Jost Hermand[5] gerade zum Typus Novelle vorgetragen hat. Nicht von ungefähr ist die Novelle eine Form, die, einmal abgesehen von der literarischen Entwicklung, die die ersten Beispiele prägte (nämlich die italienische Renaissance-Dichtung, die Prosa Boccaccios), von der Literatur der deutschen Gründerzeit zu einer Art von Lieblingsgattung kreiert wurde. Die Namen von Paul Heyse, Conrad Ferdinand Meyer und selbst Theodor Storm sind hier zu nennen. Mit der Monumentalität dieser literarischen Kleinform korrespondiert eine ganz bestimmte Ideologie, die wiederum politische Voraussetzungen hat: die Konzentration auf die sogenannten »Leuchttürme der Menschheit«,[6] die großen Individuen, die auch zu den bevorzugten Protagonisten in den Novellen der Gründerzeit-Autoren werden. Man denke an Heyses unzählige Arbeiten, man denke an die Renaissance-Heroen in den Novellen Conrad Ferdinand Meyers. Mit anderen Worten: die streng durchkomponierte Architektonik der Novellenform wird zum literarischen Tableau großer einzelner, die ebenso im Mittelpunkt der unerhörten literarischen Begebenheit wie im Mittelpunkt der Geschichte stehen. Die Vorliebe für diese bestimmte Gattung basiert also auf einem ganz bestimmten, ideologisch fixierten Geschichtsbild, das die schöpferische Kraft des großen einzelnen betont — für Conrad Ferdinand Meyer ist das Vorbild hier ganz konkret Bismarck — und dieses ideologische Muster in der literarischen Produktion nachahmt.

Parodie der Novellenform hätte bei Grass also diesen ideologiekritischen Aspekt: eben nicht literarisches Tableau, das die Gestalt des großen einzelnen ästhetisch untermalt, sondern gerade Demontage des klischeehaften Heldenbildes durch Nachweis der trivialen Motivationen, die an seiner Entstehung beteiligt sind. Grass, der also gewisse Formalien der Novellengattung, wie etwa die Funktion des Dingsymbols, zu verwenden scheint, kehrt ihre Funktion ins Gegenteil um, indem gerade nicht ein Heldenbild aufgebaut, sondern abgebaut wird.

In diesem Sinne könnte man in der Erzählstruktur von ›Katz und Maus‹ von einer verdeckten Kontrapunktik sprechen. Sie existiert zwischen zwei Erzählebenen, die aufeinander zugeordnet sind, indem die eine als Negation der anderen fungiert. Die eine Erzählebene ist die offiziell ideologische, die didaktische Verbreitung des falschen Heldenideals durch Heroisierung und Idyllisierung, dargestellt vor allem in den Reden der beiden Kriegsheroen, des Fliegerleutnants und des Kapitänleutnants Prien. Darauf zugeordnet ist als ideologiekritische Entlarvung dieser Erzählschicht die dominierende Erzählebene von ›Katz und Maus‹: die von Pilenz aufgezeichnete Geschichte seines Schulfreundes Mahlke, der gerade ein solcher Held werden wollte. In der Darstellung der Genese dieses Heldenbildes werden eben seine fragwürdigen Voraussetzungen aufgedeckt und damit widerlegt. Was also von dem Fliegerleutnant und dem U-Boot-Kapitän an didaktischer Ideologie verkündet wird, widerlegt und parodiert Pilenz zugleich in seiner Geschichte von Mahlke. Unter diesem Aspekt handelt es sich um ein eminent politisches Stück Prosa, um eine Darstellung jener Bewußtseinswelt, deren konkrete politischen Konsequenzen in der nationalsozialistischen Gewaltpolitik hervortraten, also eine Analyse der NS-Politik, die nicht bei den äußeren Repräsentanten dieser Politik einsetzt, sondern einen Schritt weiter zurückgeht und jenes Bewußtseinsklima untersucht, das die Treibhausatmosphäre abgab, in dem sich jene Ideologie so rasch entwickeln konnte.

Entlarvend auf diesem Hintergrund ist schon die Rede des Fliegerhelden, obwohl er durch seine »sympathisch unbeholfene Art« (60) für sich einnimmt. Seine Darstellung der Fliegerkämpfe enthält selbst die Perspektiven, unter denen der Krieg hier deformiert und verniedlicht wird: ». . . nun müßt Ihr nicht denken, das läuft wie ne Karnickeljagd,

mit drauf und los und hastenichjesehn« (60). Der Luftkampf wird aus der Perspektive einer Treibjagd geschildert, oder er wird dargestellt als gleichsam technisch reibungslos ablaufende Operation, deren mechanisches Tempo auf die Sprache abfärbt:

»Gleich beim ersten Einsatz kam uns ein Verband mit Jagdschutz vor die Nase, und das Karussell, sage ich, mal über mal unter den Wolken, war perfekt: Kurvenflug. Ich versuche mich höherzuschrauben, unter mir kreiseln drei Spitfire, schirmen sich ab, denke, wäre doch gelacht, wenn nicht, stoße steil von oben, hab ihn drinnen ... picke mir einen raus, der bekommt seinen Segen, wiederhole die Nummer, klappt auch, zieh die Knüppel nach hinten ...« (60)

Darstellung des Krieges als spannende Sportreportage, sprachlich auf Stromlinienform gebracht, da alle psychologischen Momente, Unsicherheit, etwaige Angst, völliges Aufsichgestelltsein in diesem Zweikampf, ausgeklammert werden. In diesem Sinne läßt sich also von einer ideologischen Umdeutung des Kampfes in eine anscheinend fehlerlos abspulende Aktion sprechen, die zugleich mit sportlichen Attributen versehen wird. Der Fliegerleutnant fährt selbst fort: »Das verlief beinahe wie früher, wenn wir hier auf unserem guten alten Pausenhof — denn den Sportplatz gab es noch nicht — Handball spielten« (61). Es fehlt auch nicht an obligaten gefühlvollen Zugaben, die ganz auf das Publikum der halbwüchsigen Pennäler zugeschnitten sind: die Geschichte vom »Staffelhund Alex, der das Abspringen mit dem Fallschirm lernen mußte« (61) oder die »Anekdötchen vom Obergefreiten« (61). Am Ende dieser Rede wird dann bewußt die Beziehung hergestellt, die die ideologische Absicht, die solchen Vorträgen von Fronthelden zugrunde lag, klar hervortreten läßt: politische Reklame im Dienst des Führers und seiner schlagkräftigen Armeen. Der Fliegerleutnant schließt: »Jungs, das sage ich Euch: Wer draußen im Einsatz steht, denkt immer wieder gerne und oft an die Schulzeit zurück!« (63) Die Soldatenzeit wird als konsequente Fortführung der Schulzeit suggeriert. Beides geht sozusagen reibungslos ineinander über und präsentiert sich als ganz natürliche, selbstverständliche Entwicklung. Ein Bekenntnis, das unterschwellig vielleicht einige ernste Untertöne hat: nämlich als Rückblick auf eine Lebensphase, in der sich die Wirklichkeit vielleicht aus dieser Perspektive darstellen läßt; also in der Konfrontation von beidem, im Zurückverlangen nach der Schulzeit-Idylle zugleich der Ausdruck des Unbehagens am augenblicklichen Zustand, der sich nach außen hin so heroisch gibt.

Die Verlogenheit dieser heroischen und zugleich idyllischen Darstellung des Krieges wird im Auftritt des U-Boot-Kapitäns noch gesteigert. Bereits die Beschreibung der äußeren Erscheinung von Prien weist in die entsprechende Richtung:

»Der Kapitänleutnant mag etwa vierundreißig sein Abitur gemacht haben. Man sagte ihm nach, er habe, bevor er freiwillig zur Marine ging, ein bißchen Theologie und Germanistik studiert. Ich kann nicht anders und muß seinen Blick feurig nennen. Dichtes, womöglich drahtiges Kraushaar, Richtung Römerkopf ... Der Mund, den er für uns aufmachte, war ein weichgeschwungener Sprechmund« (79).

In der Beschreibung, in der Skizze des Werdegangs werden bereits jene widersprüchlichen Elemente betont, die sich dann auf anderer Ebene auch in der Darstellung verraten, die Prien vom Krieg gibt. Heroisches Klischee und ästhetische Empfänglichkeit — so lassen sich stichwortartig die Komponenten zusammenfassen, die diese Persönlichkeit ausmachen.

Ähnlich wie bei dem Fliegerleutnant wird auch hier zuerst die Erfolgsbilanz gleichsam als Geschäftsbericht vorgetragen: wie viele Schiffe er in den Grund gebohrt hat. Die hier noch verdeckte ideologische Tendenz, die den Krieg als geschäftliche Erfolgsoperation erscheinen läßt, tritt dann deutlicher in dem faschistisch akzentuierten Bild der Kampfgemeinschaft hervor, die sich auf einem U-Boot befindet: »Mannschaft ist eine eingeschworene Gemeinschaft, denn fern der Heimat, Belastung der Nerven enorm, müßt Euch mal vorstellen ...« (82). Hatte der Fliegerleutnant den Krieg zu einer pseudosportlichen Aktion verniedlicht, so geht Prien noch einen Schritt weiter. Der Krieg wird ästhetisiert: Schöngefärbte Naturbeschreibungen dienen als Ausgleich für den kriegerischen Alltag. Es sind vor allem die Sonnenuntergänge, die es ihm angetan haben:

»Und bevor die atlantische Nacht wie ein aus Raben gezaubertes Tuch über uns kommt, stufen sich Farben, wie wir sie nie zu Hause, eine Orange geht auf, fleischig und widernatürlich, dann duftig schwerelos, an den Rändern kostbar, wie auf den Bildern Alter Meister, dazwischen zartgefiedertes Gewölk; welch ein fremdartiges Geleucht über der blutvoll rollenden See!« (84)

Eine tendenziöse Schönfärberei und Poetisierung, hinter der die Wirklichkeit des Krieges verschwindet, in der »technische Ausdrücke wie dunkle Märchenworte« (84) klingen. Das in den Heimathafen einfahrende U-Boot wird mit einer mythischen Odysseus-Parallele verklärt. Wie Pilenz berichtet:

»Zum Schluß dichtete er die ins Mystische gehobene Rückkehr nach erfolgreicher Feindfahrt mit Odysseus und allem Drum und Dran: ›Die ersten Möwen künden den Hafen an‹ « (85).

Was Grass am Beispiel dieses ästhetischen und mythologischen Brimboriums dieser Rede stellvertretend entlarvt, ist jene im Dritten Reich offizielle Kriegsberichterstattung in Presse und Wochenschau, die die Wirklichkeit des Krieges und seine machtpolitischen Motive unter einem Berg schöner Worte und heroischer Klischees begrub. Es ist jene publizistische Schönfärberei und heroische Gehirnwäsche, die das Bewußtsein der Öffentlichkeit ideologisch massierten und zugleich von der Einsicht in die wahren Zusammenhänge zurückhielten.

Franz Schonauer hat in seinem Buch ›Deutsche Literatur im Dritten Reich‹[7] dokumentarisches Material zusammengetragen, das Grass stellvertretend an der Rede dieses Kapitänleutnants Prien entlarvt. So findet man dort beispielsweise einen Bericht, den der junge Hans Egon Holthusen damals, 1940, in der evangelischen Kulturzeitschrift ›Eckart‹ unter dem Titel ›Aufzeichnungen aus dem polnischen Krieg‹ über den Siegeszug der deutschen Truppen in Polen publizierte. Es heißt dort:

»... die Sonne verfinsterte sich und war nur noch als matte, 'weinrote Scheibe zu sehen. Der Atem der Geschichte blies, und es war ergreifend, in den durch und durch zeitgenössischen Anstalten einer motorisierten Armee die überzeitliche Bedeutung ihrer Bewegung zu entdecken. Der Sinn unseres Marsches war ein Jahrtausend alt. ›Nach Ostland wollen wir reiten‹, hatten die niederdeutschen Ordensritter und Siedler des ottonischen und staufischen Mittelalters gesungen, und heute war es dasselbe Lied, das uns geleitete ...« (137)

Das wirkt wie ein Auszug aus Grass, ist aber authentisches Dokument. Man stößt auf die gleichen stilistischen Merkmale: die ästhetizistische Tendenz, die Sonnenmetaphern (die weinrote, nicht etwa die blutrote Scheibe), die implizierte mythische Parallele, den Hinweis auf die »überzeitliche Bedeutung«, der Krieg gleichsam sub specie aeternitatis, die Heroisierung der NS-Armeen zu Ordensrittern.[8]

Der Kunstgriff, den Grass durch den Einbau dieser Partien in ›Katz und Maus‹ verwirklicht hat, besteht also darin, daß er ein Heldenbild hier vor dem Leser aufbaut, das er dann durch seinen Roman konkret demontiert und ad absurdum führt. Es hat den Anschein, daß das in Form einer psychologischen Analyse geschieht: Genese des Helden als Kompensationsanstrengung eines Einzelgängers, der sich in Kampfstellung zur Realität befindet und von der Gruppe anerkannt werden möchte.[9] In der Tat ist es unverkennbar, daß der gesamten Handlungsentwicklung, in deren Mittelpunkt Mahlke steht, ein Kompensationsmechanismus zugrunde liegt. Entscheidend für die Haltung des Erzählers, Pilenz' also, der die Geschichte von Mahlke einzukreisen versucht, seiner Wahrheit auf die Spur kommen will, die einzelnen Phasen seiner Entwicklung reflektiert — entscheidend für seine Erzählhaltung ist, daß von vornherein das heroische Klischee, die ästhetische Ausmalung, vermieden wird. Hier wird also unmittelbar in der Erzählung jene Stilabsicht formuliert, die den analysierten Partien diametral gegenübersteht. Wenn es beispielsweise heißt:

»Aber ich schreibe, denn das muß weg. Zwar ist es angenehm, Artistik auf weißem Papier zu betreiben - aber was helfen mir weiße Wolken, Lüftchen, exakt einlaufende Schnellboote und ein als griechischer Chor funktionierender Möwenpulk; was nützt alle Zauberei mit der Grammatik; und schriebe ich alles klein und ohne Interpunktion, ich müßte doch sagen: Mahlke ...« (13),

dann wird hier eine Stilabsicht artikuliert, die extrem ideologiefeindlich ist, die Präzision und Exaktheit in der Wahrheitsermittlung über alles andere stellt. Hier wird also zugleich das Kategoriensystem angedeutet, das als wertender Maßstab an die Erzählung von Pilenz angelegt werden muß. Es geht also nicht um epische Breite in der Darstellung. Soweit gemeinsame Jugenderlebnisse geschildert werden, fungieren sie als charakteristische Stationen, in denen die Möglichkeit zur Antwort bereitliegt, die das Schicksal von Mahlke als Frage formuliert. Der Kompensationsmechanismus Mahlkes, von Pilenz in allen seinen Verästelungen entworfen, mag dabei, wie Ottinger ausgeführt hat,[10] auf Tatbestände aufmerksam machen, die von genereller psychologischer Bedeutung sind auf dem Hintergrund des Sozialmilieus oder der Horde von halbwüchsigen Pennälern. Aber wichtiger scheint mir zu sein, daß ein solcher Kompensationsmechanismus, freilich außerhalb des direkt politischen Kontextes, auch einer anderen Figur von Grass zugrunde liegt, nämlich dem Eddi Amsel der ›Hundejahre‹.[11] Hier hat Grass zugleich den Hinweis in den Text hineingearbeitet, von dem aus dieser Kompensationsmechanismus zu verstehen ist, nämlich den Hinweis auf Weiningers Buch «Geschlecht und Charakter‹.[12]

Bereits Eddi Amsels Vater Albrecht versucht, all das durchzuführen und zu erreichen, was nach Weininger den Juden unerreichbar ist:

»Unwissend also schlug Albrecht Amsel das Buch auf und las bei Weininger - der sich mittels einer Fußnote als zum Judentum gehörig betrachtete: Der Jude hat keine Seele. Der Jude singt nicht. Der Jude treibt keinen Sport. Der Jude muß das Judentum in sich überwinden ... Und Albrecht Amsel überwand, indem er im Kirchenchor sang, indem er den Turnverein ... nicht nur begründete, sondern ... mitturnte ...« (31/2)

Und am Ende dieses Passus heißt es über den Erzähler Brauxel, der ja in Wirklichkeit Eddi Amsel ist: Er »rettete das Buch über schlimme Zeiten hinweg und sorgte dafür, daß es auf Brauxels Schreibtisch heute und jederzeit aufgeschlagen werden kann: Weininger hat dem Federführenden schon manchen Einfall gepfropft« (32). Ein Bekenntnis, das man sicherlich mit einiger Berechtigung in ein Bekenntnis von Grass ummünzen darf, mit der Konsequenz: daß Weiningers Buch sicherlich auch auf seinem Schreibtisch aufgeschlagen lag, als er die ursprüngliche ›Hundejahre‹-Episode zu ›Katz und Maus‹ ausdehnte und zu einem eigenen Prosastück abrundete.

Was für Eddis Vater und ihn die rassische Zugehörigkeit ist, die Besonderheit, die ihn von der Gruppe isoliert, ist für Mahlke die körperliche Besonderheit seines Adamsapfels. In beiden Fällen wird der Ausgleich für diesen als Nachteil empfundenen Tatbestand zum Regulativ ihres Lebens. Es scheint, daß besonders die merkwürdige Rolle, die die Sexualität bei Mahlke spielt, eine Modellvorstellung entwickelt, die auf Anschauungen Weiningers zurückgeht. Sexualität hat sich für Mahlke à la Weininger aufgespalten in einen verächtlich gesehenen

Trieb, der bei der Frau, die man liebt, nichts zu suchen hat, sondern der lediglich der Dirne gilt, und in eine vergeistigte Schwärmerei, die in der geliebten Frau das Madonnenbild verehrt,[13] wie ja Mahlkes Liebe konkret der Muttergottes gilt. So ist etwa die Sexualprotzerei unter den Mitschülern für Mahlke eine verächtliche Angelegenheit, an der er sich nicht beteiligt, solange ihm nicht — von Tulla — Unfähigkeit vorgeworfen wird und es sich für ihn um eine quasi Ehrenangelegenheit handelt. In eine ähnliche Richtung weist, was Pilenz über ihn während seiner Soldatenzeit berichtet. Er treibt es mit der Frau seines Dienstvorgesetzten nicht etwa, weil er ihrer erotischen Anziehungskraft verfällt, sondern weil er sich an seinem Vorgesetzten für eine zugefügte Schikane rächen will. Sexualität ist also bei ihm auf eine verächtliche Angelegenheit reduziert, zu der er sich eher widerwillig hergibt, während er das, was für ihn selbst als Gefühl Wert besitzt, in seiner gefühlvollen Marienschwärmerei ausdrückt. Also ein Charakterbild Mahlkes, das, zumindest unter diesem Aspekt, nach dem von Weininger vorgezeichneten Muster skizziert worden zu sein scheint.

Die verbogene Gefühlswelt Mahlkes zeigt ihn bereits hier in einer Außenseiterposition, die die körperliche Besonderheit seines überdimensionalen Adamsapfels nur zusätzlich unterbaut und ans Licht bringt. Erst als sich Mahlke dieser Außenseiterposition bewußt wird, beginnt er Anstrengungen zu unternehmen, sich zu arrangieren, sich anzugleichen. Charakteristischerweise hören wir über den vierzehnjährigen Mahlke:

»Als Joachim Mahlke kurz nach Kriegsbeginn vierzehn Jahre alt wurde, konnte er weder schwimmen noch radfahren, fiel überhaupt nicht auf und ließ jenen Adamsapfel vermissen, der später die Katze anlockte. Vom Turnen und Schwimmen war er suspendiert, weil er sich als kränklich ausweisen konnte, indem er Atteste vorzeigte. Noch bevor Mahlke das Radfahren lernte und steif verbissen, mit hochrot abstehenden Ohren und seitlich verbogenen, auf-und-untertauchenden Knien eine komische Figur abgab, meldete er sich während der Wintersaison im Hallenbad Niederstadt zum Schwimmen, wurde aber vorerst nur zum Trockenschwimmen mit Acht- bis Zehnjährigen zugelassen. Auch im folgenden Sommer war er nicht so weit« (8).

Der Kompensationsmechanismus wird erst in Gang gesetzt, als sich jene Episode ereignet, die Mahlke bewußt macht, daß er sich in Kampfstellung gegenüber der Realität befindet, als ihn nämlich die Wirklichkeit in einer parabolischen Szene angreift. Gemeint ist der Angriff der Katze auf seinen Adamsapfel, womit Pilenz' Bericht beginnt:

»Mahlkes Adamsapfel wurde der Katze zur Maus. So jung war die Katze, so beweglich Mahlkes Artikel - jedenfalls sprang sie Mahlke an den Hals; oder ich... packte die Katze, zeigte ihr Mahlkes Maus: und Joachim Mahlke schrie, trug aber nur unbedeutende Kratzer davon« (6).

Die sich als Parabel darbietende Szene scheint bereits das gesamte in der Folgezeit abrollende Schicksal von Mahlke zu enthalten: die Wirklichkeit, die Mahlke vor sich herjagt, mit immer neuen Finten zu immer neuen Reaktionen herausfordert, die auf zynische Art mit ihm spielt und ihn am Ende verschlingt.

Mit dieser Episode setzt das ein, was man als Leistungsneurose von Mahlke bezeichnen könnte oder in der parabolischen Sprache der Eingangsszene als Spiel der Katze mit der Maus. Mahlke versucht, seine Anerkennung in der Gruppe und die Negation seiner körperlichen Besonderheit durch immer neue herausragende Leistungen zu erreichen.[14] Ironischerweise zeigt das Ergebnis eher das Gegenteil von dem, was er anstrebt. Die Besonderheit bleibt eigentlich erhalten. War es vorher eine komisch wirkende Besonderheit, orientiert an seinem unmäßigen Adamsapfel, so ist es am Ende eine bewunderte Besonderheit. Er wird zwar von der Gruppe akzeptiert, indem man zu ihm aufblickt, indem er nach dem Diebstahl des Ritterkreuzes von Prien zum Großen Mahlke wird, aber auch in der Bewunderung bleibt seine Besonderheit, seine Außenseiterposition, erhalten. Lediglich die Akzente haben sich verschoben: Was vorher in der Herablassung galt, hat sich jetzt in Bejahung verwandelt. Konkreter Ausdruck dieser ambivalenten Situation, in der sich Mahlke auch nach seinem Durchbruch befindet, ist die private Sonderwelt, die er sich in der Kabine des halbversunkenen Minenbootes einrichtet, wo er, konkret isoliert von den andern, seinen Marienaltar aufbaut, seine klassische Musik hört. Diese Sonderstellung wirkt zudem auch auf dem Hintergrund der Gesellschaft erneut negativ, da er infolge des Diebstahls von der Schule relegiert wird und nun auch konkret in der Gruppe der ehemaligen Mitschüler als Outcast erscheint, als einer, der nicht mehr dazu gehört.

Die satirische Demontage des nationalsozialistischen Heldenbildes, die Grass nun vorführt, zeigt sich in der Relation, die sich in der Folgezeit herstellt zwischen dem Kriegsruhm des Panzerkommandanten Mahlke, der mit dem Ritterkreuz dekoriert wird, und dieser infantilen Fixiertheit Mahlkes am Bereich seiner Schule. Das gesamte Heldenbrimborium, das er entfaltet, ist also nur ein vordergründiges Feuerwerk, stellt eine einzige Kompensationsanstrengung für jene Relegation dar, die Mahlkes Selbstgefühl an der wundesten Stelle traf und die er nun ausgleichen will. Der Hinweis auf den Infantilismus der Anschauung, die hinter diesem Heldenbild zum Vorschein kommt, macht die satirische Demontage so überzeugend. Kein Wunder also, daß auch die patriotischen Klischees, die Mahlke solange akzeptiert, wie sie sich für ihn nicht als störend erweisen, letztlich ohne Überzeugungskraft für ihn sind. Als ihm sein Wunsch versagt wird, als Held in seiner ehemaligen Schule ausgestellt zu werden und damit seine Relegation faktisch aufgehoben zu sehen, taucht er unter, desertiert. Der Kompensationsmechanismus versagt. Der weitere Antrieb fehlt.

«Katz und Maus», diese knappe überschaubare Prosaetüde, ist also von der politischen Substanz her eine der überzeugendsten Arbeiten von Grass. Neben der ›Blechtrommel‹ und vor den ›Hundejahren‹ sicherlich seine herausragende epische Leistung.

4. Politische Groteske: ›Hundejahre‹

In ›Katz und Maus‹ findet sich die folgende Stelle, die von dem Erzähler Pilenz, dem Schulfreund und Vertrauten Mahlkes, erzählt wird:

»Oswald Brunies war naschhaft, den Süßigkeiten verfallen und wurde später, angeblich weil er Vitamin-Tabletten, die den Schülern ausgeteilt werden mußten, an sich genommen haben soll, wahrscheinlich aber aus politischen Gründen - Brunies war Freimaurer - im Schulgebäude verhaftet. Schüler wurden verhört. Ich hoffe, nicht gegen ihn ausgesagt zu haben. Seine Pflegetochter, ein puppiges Wesen, das Ballettstunden nahm, trug Trauerschwarz durch die Straßen; sie brachten ihn nach Stutthof - dort verblieb er - eine dunkle verzweigte Geschichte, die an anderer Stelle, doch nicht von mir, und auf keinen Fall im Zusammenhang mit Mahlke, niedergeschrieben werden soll« (48/9).

Das liest sich wie ein Auszug aus dem Arbeitstagebuch eines Schriftstellers, ist aber hier in die erzählerische Darstellung von ›Katz und Maus‹ hineinverwobene Vorausschau auf die nächste Prosaarbeit von Grass, nämlich den Roman ›Hundejahre‹.[1] In der Tat hat Grass die Episode um den zebiontablettennaschenden Studienrat Brunies dann in den ›Hundejahren‹ breit ausgemalt. Brunies' hier noch nicht dem Namen nach erwähnte Pflegetochter Jenny wird als Gegenfigur zu Tulla, die bereits in ›Katz und Maus‹ eine wichtige Rolle spielt, zu einer der Hauptpersonen des neuen Romans, und auch der Erzähler des zweiten Buches der ›Hundejahre‹, der sogenannten ›Liebesbriefe‹, nämlich Harry Liebenau, wird in einer Episode von ›Katz und Maus‹ bereits als Cousin Tullas erwähnt. Daraus ergeben sich einige Aufschlüsse, die für den schriftstellerischen Arbeitsprozeß bei Grass wesentlich sind.

Die drei ersten Romane sind nicht nur stofflich miteinander verwandt, sondern sie scheinen auch in ihrer Entstehung ineinander verzahnt zu sein. Bekanntlich handelt es sich bei ›Katz und Maus‹ um eine verselbständigte Episode, die ursprünglich ihren Platz in der Konzeption der ›Hundejahre‹ finden sollte. Daß deren Konzeption sich wiederum aufs engste zeitlich mit der ›Blechtrommel‹ berührt, verdeutlicht die Tatsache, daß Grass bereits 1960 auf der Tagung der Gruppe 47 in Aschaffenburg große Teile aus dem damaligen Manuskript der ›Hundejahre‹ vortrug,[2] und es darf also angenommen werden, daß weite Abschnitte dieses Romanprojekts damals bereits geschrieben waren. Der Arbeitstitel des Romans war damals ›Kartoffelschalen‹, offensichtlich der Hinweis auf ein Erzählmotiv, das sich dann als nicht tragfähig erwies und von Grass später ausgemerzt wurde.

Mir scheint, daß dieser schriftstellerische Arbeitsprozeß bereits auf bestimmte ästhetische Probleme der Romane von Grass aufmerksam macht, die man mit den Stichworten formale Durchgestaltung und funktionale Erzählweise umreißen könnte. Symptomatisch dafür ist der von einigen Kritikern[3] erhobene Vorwurf, sowohl ›Die Blechtrommel‹ als auch die ›Hundejahre‹ seien um ein gutes Drittel zu lang. Vom schriftstellerischen Arbeitsprozeß her gesehen, ergibt sich also das Bild eines ungezügelt fabulierenden Erzählers, der sich in immer neuen formalen Ansätzen mit ein und demselben riesigen Stoffkomplex auseinandersetzt. Die literarhistorische Parallele, die sich hier anbietet, ist der amerikanische Romancier Thomas Wolfe,[4] der unbekümmert um jegliche formalen Rücksichten an riesigen Manuskriptkonvoluten arbeitete, die er in einem Eisschrank verstaute, aus dem dann sein Verleger von Zeit zu Zeit mit großer Mühe zusammenhängende Teile herausbrach, Stücke miteinander montierte, glättete und solche Manuskriptteile dann als Romane erscheinen ließ, wobei die Gattungsbezeichnung Roman mehr oder weniger zu einer veräußerlichten Kategorie wird, d. h. lediglich einer Notwendigkeit des Literaturmarktes entspricht.

Das beleuchtet stellvertretend die Situation eines Schriftstellers, der über ein beispielloses Phantasiereservoir verfügt, der jedoch nicht eigentlich in der Lage ist, diese eruptiven erzählerischen Ausbrüche in eine Form zu bringen, die das rein Stoffliche in Inhaltliches umprägt, das eben an die Realisation einer ganz bestimmten Form gebunden ist, von dieser Form nicht gelöst werden kann, mit anderen Worten: nicht austauschbar ist. Ästhetische Form wird also hier zu einer Hilfskonstruktion, die ohne den Eingriff eines redigierenden Herausgebers nicht zustande käme. Es handelt sich also um eine ästhetische Form, die von vornherein mit Negationen versehen ist.

Das mag in dieser überpointierten Schärfe vielleicht nicht auf Grass zutreffen, der immerhin in seinem ersten Roman mit der Figur des trommelnden Gnomen Oskar Matzerath nicht nur ein stoffliches, sondern auch formales Zentrum seines Erstromans gewann, da der Erzähler Oskar sowohl Einheit der Erzählperspektive als auch Kontinuität der Erzählhaltung verbürgt und in diesem Sinn der epische Bilderbogen der ›Blechtrommel‹ aus einer bloßen Episodenaddition zum epischen Aufriß einer Welt wird, gesehen und gewertet aus der Perspektive des Erzählers im Roman.

Bei den ›Hundejahren‹ liegt die Situation anders. Darüber täuschen auch nicht die graphischen Zeichnungen und Tabellen hinweg, auf denen Grass im Arbeitsprozeß die einzelnen Handlungsstränge,[4a] Figu-

ren und Leitmotive für sich selbst überschaubar festhält, darüber lassen auch Grass' zum Teil ausführliche Auskünfte über Absicht und Ziel des neuen Romans nicht hinwegsehen. »Ein Roman«, so heißt es etwa, »der sich zum Thema die Klischees des Faschisten, des Kommunisten, des Demokraten nimmt — also ein politischer Roman, aber ein Roman und nicht Politik«.[5] Sowohl der zeitliche Aspekt — alle drei Prosaarbeiten überlagern sich in der Entstehungszeit, ›Katz und Maus‹ ist darüber hinaus deutlich als Sonderepisode der ›Hundejahre‹ gekennzeichnet — legt das nahe als auch das, was wir indirekt über die Entstehung des Romans erfahren haben. Walter Jens hat 1963 in seiner Besprechung des Romans[6] die Vermutung geäußert: »Ich habe den Verdacht (doch kann ich mich irren), daß die Drei- (oder, nimmt man den Autor hinzu, Vier-)Sprecher-Verteilung erst spät hinzugekommen ist; daß ursprünglich planer erzählt werden sollte . . .« (86). Klaus Wagenbach hat diesen Verdacht in seiner Replik[7] auf Jens expressis verbis bestätigt.[8] Wagenbach ist zugleich derjenige gewesen, der als literarischer Berater[9] von Grass als der eigentliche spiritus rector der Form der ›Hundejahre‹ anzusehen ist. Das heißt konkret auf die Form des Romans bezogen: Die Auffächerung des Stoffes in die Darstellung von drei verschiedenen Erzählern ist eine nachträglich eingeführte Korrektur, die auf die Initiative von Wagenbach in erster Linie zurückgehen dürfte. Aus diesem Grunde kommt Wagenbachs Charakteristik dieser drei verschiedenen Erzähler hohe Authentizität zu. Er führt in seiner Jens-Replik aus:

»Die drei ›Autoren‹ Brauxel, Liebenau und Matern berichten also: Über die frühen dreißiger Jahre berichtet ein ironischer, quasi-omnipotenter Erzähler, über die späteren Nazijahre ein intermittierender, kaum sichtbarer (Liebenau ist, im Gegensatz zu den beiden anderen, keine Hauptfigur), über die Nachkriegsjahre ein ›Bewältiger‹, eine Mitläufer-Type« (90).

Diese Charakteristik der drei Erzähler läuft darauf hinaus, daß für den entsprechenden historischen Zeitabschnitt jeweils ein Erzähler gefunden wurde, dessen Perspektive repräsentativ, typisch ist, wobei allerdings der Grad der Repräsentationskraft wieder in Frage gestellt werden kann. Es leuchtet als ironische Zuspitzung ein, daß die Nachkriegszeit, die Zeit des beginnenden deutschen Wirtschaftswunders ausgerechnet aus der Perspektive des einstigen Kommunisten, dann SA-Mannes, jetzt betont antifaschistisch auftretenden Schauspielers Matern dargestellt wird, der im dritten Buch des Romans, den sogenannten ›Materniaden‹, durch die Lande zieht, um sich an den einstigen Nazigrößen dadurch zu rächen, daß er zur intensiven Verbreitung des Trippers unter ihren Frauen und Töchtern beiträgt. Bei diesen persönlichen Rachefeldzügen gegen einstige Gegenspieler bzw. Kumpanen kommt Matern allerdings stets sehr rasch von seiner ursprünglichen Absicht ab und endet in der gemütlichen kleinbürgerlichen Idylle. Daß Matern Schauspieler ist, erweist sich nicht nur als Hinweis auf seinen

Beruf, sondern zugleich als Charakteristik des Menschentyps: jemand, der sich mit allen möglichen Haltungen, Anschauungen kostümiert hat, der mit der Zeit ging, mit anderen Worten: der gesichtslose Opportunist.

Am wenigsten leuchtet die Funktion des Erzählers im zweiten Buch ein. Harry Liebenau, in dessen ›Liebesbriefen‹ an Tulla sich vor allem die Gegenspieler-Beziehung zwischen der ätherisch-vergeistigten Tänzerin Jenny und der ganz auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden, triebhaften Tulla kristallisiert, der aber zugleich Chronist der späteren Nazijahre sein soll — dieser Harry Liebenau gesteht selbst über die formale Hilfskonstruktion seiner Erzählweise, nämlich das fiktive Briefeschreiben, daß es sich um »einen formalen Spazierstock« handelt, »den ich jetzt schon wegwerfen möchte« (107). Am Ende dieses zweiten Buches geschieht das in der Tat in den lang ausgesponnenen »Es war einmal«-Episoden, die zugleich ein formales Prinzip aufgreifen, das Grass bereits in der ›Blechtrommel‹ verwendet hat, und zwar dort, am Ende des ersten Buches, in der Darstellung der Kristallnacht. Eine aus dem Märchen vertraute Stilfigur will hier in der ironischen Anwendung auf den Schrecken der Zeitgeschichte gerade durch den provozierenden Kontrast die Augen dafür öffnen, daß das, was sich da als ganz selbstverständlich abspielte, alles andere als selbstverständlich war. Gemeint ist: der sich als natürliche Entwicklung kostümierende Verlauf der Zeitgeschichte, der durch die »Es war einmal«-Formel in fernste, niemanden mehr behelligende Vergangenheit gerückt wird, soll provokativ zum Gegenstand des Nachdenkens, der Reflexion gemacht werden. Die Erzählhaltung, die hinter einer solchen Stilfigur sichtbar wird, läßt sich keineswegs mehr auf die personale Erzählperspektive Harrys eingrenzen, sie befindet sich vielleicht sogar in Widerspruch dazu. Was Harry zudem vorher an politischen Zeitereignissen in seine Darstellung aufnimmt, dient lediglich dazu, zeitliche Fixpunkte zu geben. So heißt es etwa:

» . . . beide, Jenny und Tulla, hatten, um die Zeit nach dem Polenfeldzug, kaum den Anflug von Brüsten. Erst im Sommer darauf, während des Frankreichfeldzuges und Wochen nach Dünkirchen, veränderten sie sich . . .« (230/1)

Die körperliche Entwicklung der beiden Mädchen und die Kriegsereignisse werden parallelisiert. Gewiß, das hat die Wirkung ironischer Nivellierung, aber es ist zu fragen, ob mit dieser Ironie nicht Verniedlichung, Idyllisierung der politischen Begebenheiten, die außerhalb von Harrys Perspektive bleiben, verbunden sind. Obwohl Harry selbst am Krieg teilnimmt, gelingt es ihm dennoch auch in einer solchen Situation, die Geschichte auszuklammern. Es heißt an einer bezeichnenden Stelle:

»Geschichte ereignet sich im Januar Februar März; er aber sucht nach zeitlosen Worten für Tulla. Zwischen Plattensee und Donau wehrt die vierte

Kavallerie-Brigade Gegenangriffe ab; er doch schildert seiner Cousine die landschaftlichen Schönheiten der Lüneburger Heide ...« (305)

Oder ist Harry Liebenau für die Nazi-Zeit gerade deshalb der repräsentative Erzähler, weil in seiner Perspektive Privatleben und Krieg unverbunden nebeneinander existieren und diese schizophrene Haltung von Grass gerade dafür verantwortlich gemacht wird, daß sich die politische Geschichte im Dritten Reich auf eine solche Katastrophe zubewegen konnte? Mit anderen Worten: Liebenau steht für den sich in seinem Privatleben einigelnden Intellektuellen, der in Zeiten, die gerade Reflexion der politischen Ereignisse verlangen, sich mit ästhetischen Spielereien abgibt, der, statt politische Pamphlete zu schreiben, an Liebesbriefen ziseliert.

Allerdings könnte dem entgegengehalten werden, daß Harry Liebenau mehr als ein negatives Beispiel für politische Abstinenz ist, daß er am Ende der ›Liebesbriefe‹ zumindest eine Art Wandlung durchmacht, eine Wandlung, die darauf zurückgeht, daß ihm in der Konfrontation mit der Wirklichkeit des Krieges als Soldat im Feld schließlich die Augen geöffnet werden:

»Die Begegnung zwischen dem ... Sturmgeschütz und den schlesischen Gläsern führte zu zwei Ergebnissen. Erstens verursachte der Panzer beträchtlichen Glasschaden; und zweitens bewirkten die verschieden gestimmten Töne brechender Gläser, daß der Panzergrenadier Harry Liebenau ... zu neuer Sprache kam. Keine violette Schwermut fortan. Nie wieder sucht er einen Reim auf den Namen Tulla. Keine Gedichte mehr mit Gymnasiastensamen und Herzblut geschrieben. Von stundan ... nur einfache Sätze ins Tagebuch ... Nach dem Krieg werde ich ein Buch schreiben« (307).

Diese auf eine Erkenntnis Liebenaus hindeutende Episode wird ausdrücklich am Anfang des ersten ›Liebesbriefes‹ wiederholt, und das Buch, das Liebenau damals schreiben wollte, sind nun die im Auftrag Brauxels verfaßten ›Liebesbriefe‹: »Fortan schrieb ich einfache Sätze und schreibe nun, da mir Herr Brauxel rät, einen Roman zu schreiben, einen richtigen reimlosen Roman« (107).

Deutet das also darauf hin, daß die im Auftrag von Brauxel verfaßte Chronik nun zu Liebenaus Versuch einer Abrechnung mit sich selbst, zu einer Kritik an seiner früheren aus Privatheit und ästhetischem Refugium bestehenden Haltung führt? Wohl kaum. Eine solche Kritik hätte zumindest in der Reflexion des Erzählers als Distanz von seiner früheren Haltung angedeutet werden müssen. Aber an dergleichen Hinweisen fehlt es. Soweit Kritik vorhanden ist, ergibt sie sich nur aus der Perspektive von Grass: eben als Darstellung jener entscheidenden Jahre am Beispiel eines in seine Privatproblemchen verbohrten Ästheten und damit als Anklage gegen jene von Liebenau repräsentierte Bevölkerungsschicht, die sich mit ihrer ästhetischen Privatbeschäftigung um ihre politische Verantwortung brachte. Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich, wie der ursprünglich aus didaktischen Gründen eingeführte Erzähler auf künstlerisch zu ziehende Konsequenzen hinweist, die Grass nicht eingelöst hat. Das wird zur zusätzlichen Bestätigung dafür, daß das erst nachträglich eingeführte Autorenkollektiv in wichtigen Abschnitten des Romans als bloßer formaler Zusatz wirkt, daß die strukturelle Verschmelzung fehlt.

Wie steht es schließlich mit der Repräsentanz des Erzählers im ersten Buch, in den sogenannten ›Frühschichten‹? Dieser Titel entstammt als terminus technicus der Arbeitswelt des Erzählers Brauxel, der einem Bergwerk vorsteht, genauer einem stillgelegten Kalibergwerk, in dem Brauxel nun Vogelscheuchen herstellen läßt. Die unterirdische Szenerie, die Matern am Ende des Romans kennenlernt, als er in Begleitung Brauxels in die gespenstische Unterwelt absteigt, veranlaßt ihn zu dem Ausruf: »Das ist die Hölle, fürwahr!« (487) Das ist hier von Grass als allegorische, jedoch kaum überzeugende Darstellung der Hölle beabsichtigt, die mit dem »Orkus ... oben« (503) identisch ist. ›Frühschichten‹ ist als Titel einmal bezogen auf Brauxels Arbeit in diesem Bergwerk, aber soll zum andern auch auf den Zeitraum verweisen, den Brauxel im ersten Buch bewältigt: Darstellung der Zeit, die die Jugend der merkwürdigen Freund-Feinde Walter Matern und Eddi Amsel[10] umschließt. Erst am Ende des Romans erfahren wir, daß Brauxel und Eddi Amsel, der, nachdem er von dem SA-Mann und ehemaligen Freund Matern und dessen SA-Kumpanen zusammengeschlagen wurde, sein gesamtes Gebiß einbüßte, als Haseloff und Goldmäulchen die Kriegs- und Nachkriegsjahre durchstand — daß also beide ein und dieselbe Person sind. Man kann in der Tat die Funktion dieses Versteckspiels bezweifeln und die formale Sinnfälligkeit eines solchen Tricks mit Jens in Frage stellen, der ausführt:

»Mag die Umkehr der vertrauten Erzählweise ... auch für den Autor ein Spaß sein - für den Leser ist's eine Strapaze, weil er nicht darum herumkommt, die 682 Seiten der ›Hundejahre‹ gleich zweimal zu lesen. Erst wenn er das Ganze kennt, versteht er die Teile; erst wenn ihm der Schluß vertraut ist, begreift er den Anfang« (85).

Was läßt sich daraus folgern? Was der erste Teil darstellt, ist der in einer Erzählmaske verfremdet dargestellte Schluß von Brauxels eigener Kindheit, und der von ihm erteilte Auftrag zur Darstellung des zweiten und dritten Teiles an Liebenau und Matern wird also ebenfalls von der Absicht bestimmt, diese Epoche, die sein eigenes Schicksal geprägt hat, durch zwei sich ergänzende Berichte zu vervollkommnen. Die ›Hundejahre‹ erscheinen also als eine Art zerstückelter Biographie von Eddi Amsel, der damit zur Hauptperson des Romans wird. Sicherlich mag die Erzählmaske Eddi Amsels im ersten Teil von der Intention bestimmt sein, damit ein größeres Maß an epischer Distanz zu verwirklichen, als sie vielleicht in einer Ich-Erzählung realisierbar wäre. Aber Amsel wäre auch als Ich-Erzähler eine Fiktion des Erzählers Grass gewesen, und Grass hätte auch so die Möglichkeit gehabt, die an-

gestrebte Distanz auszudrücken. Wenn Grass nun statt dessen mit der Fiktion einer Fiktion als Erzähler im ersten Buch operiert, intensiviert er weniger den künstlerischen Spiegelungsvorgang, was er wohl anstrebte, als daß er ihn mystifiziert; er umgibt ihn mit einer geheimnistuerischen Dunkelheit, deren Begründungen fadenscheinig bleiben.

Grass hat es unter diesem Aspekt seinen Kritikern leicht gemacht. Das seinem Roman aufgepfropfte formale Schema, das in der Auffächerung der Erzählperspektiven hervortritt, läßt nur den Schluß zu, eine nicht überwundene Diskrepanz zwischen formaler Absicht und Inhalt, eine allzu offenkundig fehlende formale Durchdringung des bloß Stofflichen zu konstatieren. Wird dieser Sachverhalt zur Basis eines ästhetischen Werturteils gemacht, so kann man hier dem Urteil von Jens nur zustimmen:

»Trotz kühner Volten, barocker Wortkaskaden, faszinierender Einfälle und einer Fülle vorzüglicher Bilder ist der Roman mißlungen, sein Autor an dem Verstoß gegen ästhetische Grundgesetze und an sich selbst gescheitert« (88/9).

Dieses Urteil nimmt nicht zuletzt deshalb für sich ein, weil die Alternative[11] so unüberzeugend ist: Grass wird zum literarischen Demiurgen apostrophiert, der seine eigene epische Welt kreiert, die ihre eigenen Gesetze hat und mit überlieferten ästhetischen Maßstäben nicht gemessen werden kann. Mit anderen Worten: Literatur wird umgedeutet in ein quasi Naturphänomen. Epische Leistung wird als literarischer Kraftakt deklariert, bei dem nur die sprachliche Dynamik wichtig ist. Das liest sich dann in der Formulierung des Kritikers Wiegenstein folgendermaßen:

»... seine Prosa lebt nicht von Vorschriften ... sondern vom Erzählen selbst, einem Erzählen, das so selbstverständlich ist wie Atemholen, Zigaretterauchen, Hundestreicheln. Die Modernität dieses Schriftstellers und seines Romans liegt nicht im Sujet, im Aufbau, sondern darin, daß sprachliche Kraft allein seine Erfindungen legitimiert und er sich keinem Anspruch beugt, der außerhalb der Welt läge, die er kreiert« (78).

Doch eine solche Äußerung tendiert zur literarkritischen Gesundbeterei. Wenn es sich tatsächlich so verhielte, könnte man immerhin noch fragen: Grass, der sich keinem Anspruch beugt, hat sich dennoch den Rat seines literarischen Beraters Wagenbach zu eigen gemacht und seinem Roman ein formales Schema aufgepfropft, das er nach Wiegenstein gar nicht nötig hätte, da ja nicht die sprachliche Formung, sondern die isoliert gesehene sprachliche Potenz wichtig sei. Der ideologische Pferdefuß, der sich in einer solchen Apologie verbirgt, sieht folgendermaßen aus: Grass wird hier, sicherlich gegen seinen Willen, auf eine ästhetizistische Position eingeengt. Nicht was und wie er etwas sagt, ist wichtig, sondern lediglich, daß er etwas sagt; Literatur als sprachliches Feuerwerk oder ins Negative gewendet: als Effekthascherei.[12] Grass selbst läßt an der Unzulässigkeit einer solchen Deutung

keinen Zweifel. In dem Interview, das er Loetscher gab, weist er ausdrücklich darauf hin, daß ihm ein politischer Roman vorschwebte:

»Nicht Wiedergutmachung und nicht Atomklub. Nicht der edlen schönen Jüdin und des tierischen Nationalsozialisten, nicht des stubenreinen Demokraten und des stubenreinen Kommunisten, sondern ein Roman der angeschlagenen Vorstellungen und der angeschlagenen Figuren, für die die Ambivalenz, die Doppeldeutigkeit unserer Zeit, die Vorlage gibt« (20).

Hier wird also jener ästhetizistischen Unterstellung, die sich bei Wiegenstein und anderen wohlmeinenden Grass-Apologeten andeutet, entschieden widersprochen. Die Selbstäußerung von Grass läßt nur den Schluß zu, daß die Absicht, einen politischen Roman zu schreiben, gemeint ist als Analyse der Voraussetzungen, die für bestimmte politische Entwicklungen in Deutschland wichtig waren. Voraussetzungen, die er mit dem Wort von der »Doppeldeutigkeit unserer Zeit« bezeichnet und die er offensichtlich auch im Zustand des einzelnen zu erkennen glaubt. Er spricht ausdrücklich von der »Ambivalenz« seiner Romanfiguren, die also in Beziehung tritt zur Doppeldeutigkeit der Zeit. Man könnte also, von diesem Text her, die Absicht, die Grass bestimmte, in etwa so umreißen: Versuch, der Doppeldeutigkeit der Zeit auf die Spur zu kommen durch Analyse des latent ambivalenten Verhaltens der Menschen. Unter diesem Aspekt wird also die sich aus Bruchstükken zusammensetzende Biographie Eddi Amsels, die gerade das ambivalente — das gilt besonders für sein Freund-Feind-Verhältnis zu Matern — Verhalten der anderen Menschen zu ihm aufdeckt, zum epischen Aufriß der Epoche, deren Janus-Gesicht im gespaltenen Verhalten der Romanfiguren hervortritt. Aber an dem formalen Handikap des Romans, das mit der Funktion des widersprüchlichen Autorenkollektivs zu tun hat, ist auch so nicht zu deuteln.

Man könnte nun allerdings, vom Titel des Romans ausgehend, eine Art von Erzählperspektive konstruieren, die der Oskar Matzeraths in der ›Blechtrommel‹ verwandt wäre. ›Hundejahre‹ wird als Titel von Grass bewußt doppeldeutig verwendet, nämlich einmal als Ausdruck, der eine miserable Zeitepoche charakterisiert, und zum andern, wörtlich genommen, als Biographie eines bestimmten Hundes, nämlich des Führerhundes Prinz. ›Hundejahre‹ scheint also die Giftzwerg-Perspektive Oskar Matzeraths gewissermaßen zu wiederholen: Darstellung der Zeitgeschichte aus dem Blickwinkel eines Hundes. In der Tat hat Grass mit dem Führerhund Prinz eine Art von leitmotivischem Zeichen geschaffen, das die drei Bücher des Romans auch auf der Handlungsebene miteinander verbindet. Die Geschichte von Harras, Prinz' Hundevater, steht im Mittelpunkt des ersten Buches, Prinz erscheint dann erneut im zweiten Buch, diesmal äußerlich auf höchster politischer Ebene, nämlich als Lieblingshund des Führers; beim Zusammenbruch Berlins flieht er aus dem Führerbunker, wird schließlich von Matern gefunden und ist im dritten Buch dessen treuer Begleiter.

Buch des Romans an unzähligen Stellen erwähnt wird: Gemeint ist die 1903 erschienene umfangreiche Abhandlung ›Geschlecht und Charakter‹ von Otto Weininger, einer der großen Bestseller jener Zeit und von erstaunlicher Wirkung auf Kafka, Musil und Broch. Gleich auf den ersten Seiten der ›Hundejahre‹ wird das Buch vorgestellt:

»Da schrieb im Jahre neunzehnhundertdrei ein junger altkluger Mann namens Otto Weininger ein Buch. Dieses einmalige Buch hieß ›Geschlecht und Charakter‹, wurde in Wien und Leipzig verlegt und gab sich auf sechshundert Seiten Mühe, dem Weib die Seele abzusprechen. Weil sich dieses Thema, zur Zeit der Emanzipation, als aktuell erwies, besonders aber, weil das dreizehnte Kapitel des einmaligen Buches, unter der Überschrift ›Das Judentum‹, den Juden, als einer weiblichen Rasse zugehörig, gleichfalls die Seele absprach, erreichte die Neuerscheinung hohe, schwindelerregende Auflagen und gelangte in Haushalte, in denen sonst nur die Bibel gelesen wurde. So fand Weiningers Geniestreich auch in Albrecht Amsels Haus« (31).

Neben einer von Kant herkommenden rigorosen Ethik, einer auf Schopenhauer aufbauenden Kunsttheorie sind es jedoch eher die abstrusen Aspekte von Weiningers Buch, die ihm damals zu einer überschwenglichen Berühmtheit verholfen haben: Weiningers Abwertung der Frau, die er als seelenlos und unmoralisch dem Nichts zuordnet, und seine Abwertung des Judentums, das hier nicht rassisch, sondern psychologisch gedeutet wird, als im Kern weibisch, als unfähig zu philosophischer Reflexion, zu echter Ethik. Also ein merkwürdig philosophisch verbrämter Antisemitismus, der in der damaligen Zeit ein großes Echo auslöste. Weiningers »naturwissenschaftliche Entdeckung« in diesem Buch — wenn man es so nennen darf — war die Idee von der angeborenen Bisexualität des Menschen, eine Erkenntnis, die sich mit Gedanken Freuds berührt, wie ja Freud Weiningers Abhandlung im Manuskript gelesen hat und ihm — trotz gewisser Hochschätzung — später vorwarf, geistiges Eigentum von ihm in seinem Buch verwendet zu haben.[17]

Weiningers Programm der psychologischen Überwindung des Judentums in einem selbst, seine Beschreibung der Haß-Liebe-Relation, die für die jüdische Psyche charakteristisch sei, sein Frauenbild, das sich in zwei Extreme aufspaltet, in das Bild der reinen Madonna und das der Hure — alles das läßt sich erneut in der Charakterzeichnung von Grass' Helden im ersten Buch der ›Hundejahre‹ wiedererkennen. Eddi Amsel, der Weiningers Buch von seinem Vater geerbt hat, der versucht — wie schon sein Vater —, gerade durch Negation der nach Weininger für den Juden typischen Haltung sein Halbjudentum zu überwinden, dessen Verhältnis zu Matern die nach Weininger typische Haß-Liebe-Beziehung zeigt, der dieses Buch nie preisgab und es quasi wie eine Bibel mit sich herumwandern ließ — Eddi Amsels Charakterbild scheint sozusagen von dem Muster der Weiningerschen Ideologie geprägt zu sein.

Man könnte noch weiter gehen und folgern, daß etwa auch dieses merkwürdige doppelte Frauenbild im ersten Buch — die ätherische Tänzerin Jenny, deren Geburt im Dunkeln ist, und die, wenn man so will, Hure Tulla, die es mit jedem Mann treibt — deutlich nach der Vorstellung Weiningers entworfen ist. Weininger spielt schließlich auch eine entscheidende Rolle bei der brutalen Mißhandlung Eddi Amsels durch die maskierten SA-Leute, unter denen auch Matern ist, der später als Grund seiner Teilnahme gesteht: »Alles fand er (Eddi) lächerlich, und immerzu Weininger, und deshalb haben wir ihn« (287).

Das geistige Koordinatensystem, von dem die Figuren in Grass' Roman und ihre Handlungen bestimmt sind, wird von Grass auf bestimmte ideologische Haltungen zurückverfolgt, die er im Roman in zwei Büchern fixiert, die, jeweils in ihrer Epoche, von 1904 bis 1945 und darüber hinaus, von größtem Einfluß gewesen sind: Weiningers ›Geschlecht und Charakter‹ und im zweiten und dritten Buch Heideggers ›Sein und Zeit‹, das sowohl von Harry Liebenau[18] als auch von Walter Matern[19] verschlungen wird, das Grass in unzähligen, ihm oft zum Vorwurf gemachten Parodien ausbeutet. Die ideologiekritische Absicht, von der Grass' Parodie des Jargons der Eigentlichkeit[20] bestimmt wird, läßt sich nicht verkennen, auch wenn die künstlerische Funktion dieser Parodien häufig undeutlich bleibt. Die Heidegger-Parodien sind ähnlich wie die vielen Anspielungen auf Weininger nicht von außen her in den Roman projizierter Gag,[21] sondern verkappter Hinweis auf die Ursprünge von ideologischer Bewußtseinsverdunklung, die für den Zustand dieser Epoche generell charakteristisch ist. Dieser wichtige Gesichtspunkt ist zwar nicht in der Lage, den formalen Kompromiß dieses Romans aufzuheben, aber er kann zumindest die Absicht, die seiner Gestaltung zugrunde liegt, schärfer konturieren.

5. Abschied von der Kleinbürgerwelt: ›örtlich betäubt‹

Es läßt sich nicht verleugnen: Mit der dreibändigen Danzig-Saga von ›Blechtrommel‹, ›Katz und Maus‹ und ›Hundejahren‹ hat Grass' vierter Roman nichts mehr zu tun. Man könnte dort fast von einer Trilogie sprechen, eine Gattungsbestimmung, deren wohl implizierte formale Einheitlichkeit durch verschiedene Momente hervorgehoben wird: den topographischen Schwerpunkt Danzig, das Epochenporträt, das jeweils von der NS-Zeit bis in die fünfziger Jahre reicht, die erzählstrukturell bemerkenswerte Konfrontation von zwei Zeitschichten, nämlich der vom fiktiven Erzähler erinnerten chronologischen Zeitfolge des Helden — nur im Falle von Oskar ist beides identisch — mit der gegenwärtigen Zeit des im Roman agierenden Erzählers. Das gleiche gilt für das Personal, das zum Teil in allen drei Romanen gleichzeitig auftritt und schließlich als wichtigstes Moment, das eine

gewisse Einheitlichkeit in den drei ›örtlich betäubt‹[1] vorangegangenen Romanen unterstreicht, für den kleinbürgerlichen Gesellschaftsrahmen. Er verbindet die Protagonisten aller dieser Werke: Oskar, der Sohn des Kolonialwarenhändlers Matzerath oder vielmehr des Postangestellten Jan Bronski, den auf das Wohlwollen der kleinbürgerlichen Verwandten angewiesenen Halbwaisen Mahlke in ›Katz und Maus‹, den Müllersohn Matern, den Tischlersohn Harry Liebenau und schließlich die zentrale Figur in den ›Hundejahren‹ Eddi Amsel alias Haseloff alias Goldmäulchen alias Brooks alias Brauxel oder Brauksel, Sohn eines »rührigen Händlers vom Weichselufer« (27), der die Tochter des Großbauern Tiede geheiratet hat und sich mit der Gesellschaft vorzüglich arrangieren würde, wäre da nicht das unterschwellige Vorurteil gegenüber seinem einmal bestrittenen und einmal behaupteten Judentum.[2]

Warum die hier am Beispiel aufgewiesene Betonung der sozialen Schicht, in der Grass' Helden wurzeln? Das Kleinbürgerliche erscheint bei ihm nicht primär als soziologische Kategorie, als Klassenzugehörigkeit etwa, die den einzelnen in bestimmter Weise determiniert. Nichts wäre verfehlter, als Grass eine solche von Taine herkommende naturalistische Absicht zu unterstellen. Seine Figuren werden keineswegs von ihrer Kleinbürgerlichkeit her definiert und damit in der künstlerischen Gestaltung schematisiert, sondern das Kleinbürgerliche erscheint im Gegenteil als gesellschaftlicher Humusboden, als vitale Form von Menschlichkeit, die durch pragmatische Nutzerwägungen und moralische Vorbehalte kaum an ihrem Sichausleben gehindert wird. Was man als erzählerische Vitalität des Fabulierers Grass so oft hervorhebt, als Naivität und durch nichts zu gängelnden Drang zum Geschichtenerzählen bezeichnet,[3] ist in diesem Sinne formale Projektion seiner Figuren. Die erzählerische Vitalität ist abgeleitet aus der Lebendigkeit der Figuren.

Das wird von Grass überdeutlich signalisiert, da er jeweils einen fiktiven kleinbürgerlichen Erzähler einbaut und seinen Roman als fiktiven Roman dieses Erzählers ausgibt. Wenn man so will, handelt es sich hier um eine Identität von Form und Inhalt: Die besondere naiv fabulierende Erzählhaltung erwächst aus dem Inhaltlichen des Romans, aus einer gewissen sozialen Schichtung der wichtigen Figuren. Der objektive Erzähler Grass versteckt sich also hinter den fiktiven Erzählern seiner Romane, und obwohl sich dabei die Identifikation von Autor und Erzähler aufdrängt — so entspricht etwa der soziale Hintergrund von Oskar Matzerath dem biographischen Hintergrund von Grass selbst —,[4] dürfte es jedoch voreilig sein, Grass selbst a priori zum naiv fabulierenden Erzähler abzustempeln.[5] Man hat ihm zwar vorgeworfen, daß er als Erzähler eben dort versage, wo die Möglichkeit zu biographischer Identifikation nicht mehr vorhanden sei, konkret ausgedrückt: wo er Dinge gestalten soll, die auf gesellschaftlichen Ebenen

stattfinden, die ihm unbekannt sind.[6] Das gilt etwa für die Gestaltung von Vertretern der bundesdeutschen Hochfinanz und Industrie im Schlußteil der ›Hundejahre‹, für jene Wirtschaftskapitäne, die zum Müller Matern pilgern, der mit Hilfe seiner prophetischen Mehlwürmer die Zukunft des Wirtschaftswunders voraussagt. Was Grass hier vorführt, sind kabarettistische Karikaturen, Schemata ohne Züge von Individualität, mit anderen Worten: Klischees. Aber eine solche Darstellung ist nicht ohne weiteres als künstlerisches Versagen anzusehen, sondern möglicherweise als Reflex einer ganz anderen gesellschaftlichen Situation. Denn die gesellschaftlichen Mechanismen, von denen diese Financiers und Wirtschaftsbosse abhängig sind, deformieren ihre Persönlichkeit weit stärker, grenzen den Raum zu persönlicher Entfaltung viel entscheidender ein, als das — so paradox es klingt — auf der kleinbürgerlichen Ebene der Fall zu sein braucht. Statt kleinbürgerlicher farbiger Charaktere treten also funktionierende Charaktermasken auf, wenn auch mit allem gesellschaftlichen Dekor behängt. Was Grass als Karikaturen darstellt, sind objektiv bereits Karikaturen, funktionierende Marionetten statt sich im Handeln bezeugender Individuen.

Man mag den soziologischen Wahrheitsgehalt einer solchen Aussage anzweifeln und im vitalen Kleinbürger von Grass einen neuen stilisierten Biedermann entdecken, obwohl man dann allerdings die Negationen übersieht, mit denen diese Figuren unverkennbar behaftet sind. Tatsächlich erscheint bei Grass eine Situation, die auf verblüffende Weise der entspricht, die etwa Carl Sternheim, der Satiriker des Wilhelminismus, in seinen Komödien zeichnet. Lenkt man etwa den Blick auf Theobald Maske in Sternheims ›Die Hose‹, so macht Maske zwar nach außen hin den Eindruck eines unbedeutenden Kleinbürgers; aber in seinen vier Wänden ist er »ein Riese«,[7] der seine Persönlichkeit ohne jeden Skrupel auslebt, sich voll entfaltet. Das Kleinbürgertum stellt für ihn eine Art Schutztarnung dar, hinter der er sich verbirgt. Nicht Theobald Maske, das vitale Original, ist die Karikatur, sondern der Sohn Christian, dessen gesellschaftlicher Aufstieg durch Einheirat in die Adelskaste im ›Snob‹ unaufhaltsam scheint, der aber schließlich als Rüstungsindustrieller, von Spekulationen und wirtschaftlichen Mißerfolgen zerrieben, in ›1913‹ — so der dritte Teil dieser Dramentrilogie — kläglich scheitert.

Zwischen dem Kleinbürgerlichen, der Vitalität von Grass' Romanfiguren und der Erzählweise seiner im Roman eingeführten Erzähler scheint also ein wichtiger Zusammenhang zu bestehen. Eine Identität von Form und Inhalt deutet sich an, die auch objektiv dadurch gerechtfertigt wird, daß das Kleinbürgerliche unverkennbar wichtigstes Ingredienz der in den drei Romanen porträtierten Epoche darstellt: Hitler war der Exponent des Kleinbürgertums, das im NS-Reich zum Marsch auf die Macht ansetzte und sie errang. In den zentralen Figu-

ren der Grass'schen Romane wird daher zugleich die Gesellschaftsschicht gezeichnet, die Hitlers Aufstieg möglich gemacht hat. Man braucht nicht ausdrücklich zu erwähnen, wie leicht sich etwa für Oskars angeblichen Vater Matzerath oder den Musiker Meyn der Eintritt in die SA bzw. SS ergibt, vom Sohn des Müllers Matern in den ›Hundejahren‹ ganz zu schweigen.

Reinhard Baumgart, der auf das Gesellschaftsbild in Grass' Romanen eingegangen ist,[8] hat nicht zu Unrecht bemerkt, daß, auch von Grass her gesehen, die Geschichte des Dritten Reiches »als eine Götterdämmerung der Kleinbürger« (49) erscheint, daß aber hier andererseits Repräsentanten einer Gesellschaftsschicht hervortreten, die die Wirklichkeit unserer unmittelbaren Gegenwart nicht mehr treffen. Günter Grass, so schreibt Baumgart, »mußte entdecken, daß die kleinbürgerliche Perspektive Wesentliches an unserer zeitgenossenschaftlichen Gesellschaft nicht mehr fassen kann« (53). Grass' realistisch gezeichnete Kleinbürger, die auf dem Hintergrund der Romantradition nach Baumgart »wie heruntergekommene Buddenbrooks« (44) wirken, sind mit dem NS-Reich historisch geworden, sind auf dem Hintergrund der aktuellen Zeitgeschichte Anachronismen.

Wenn also das in den drei ersten Grass-Romanen wiederholt auftauchende gleiche Personal die soziologische Kontinuität des Kleinbürgertums als Basis jener im NS-Reich gipfelnden Epoche unterstreicht, wenn die Wiederholung mehr als bloßes Kokettieren des Erzählers Grass mit den Protagonisten seines literarischen Ruhms darstellt und in diesem Sinne erzählstrukturelle Funktion besitzt, so muß man die in ›örtlich betäubt‹ ebenfalls hineingearbeiteten Danzig-Anspielungen als bloße Arabesken bezeichnen. Was soll hier der künstlich konstruierte biographische Hintergrund des Studienrats Starusch, der Hinweis auf seine Danziger Jugendzeit als Störtebeker der Stäuberbande?[9] Was sollen die Ausflüge ins Kaschubische, Staruschs Reise mit seiner ersten Verlobten nach Posen, der Besuch bei der kleinbürgerlichen Großtante, die folgerichtig fragt: »Dä Fiehrer läbt noch« (131)?

Reich-Ranicki hat in seiner Besprechung erklärt, daß diese Danzig-Reminiszenzen »von einem nur mäßig begabten Grass-Epigonen zu stammen« scheinen. In der Tat, diese Episoden fallen aus dem Rahmen des Romans; sie bleiben beim Vergleich hinter den früheren Romanen zurück, da die fabulierende Verbohrtheit ins Detail fehlt, da Grass hier gewissermaßen von sich selbst abstrahiert. Was allerdings nun vorschnell als nüchtern-trockener, ja verarmter Stil apostrophiert und in ein Symptom des künstlerischen Versagens umgemünzt wird, scheint mir vielmehr formales Korrelat eines völlig neuen, sich vom Sujet der anderen Romane grundsätzlich unterscheidenden Inhalts zu sein. Es hat den Anschein, als habe Grass das von Baumgart bezeichnete Dilemma der Diskrepanz zwischen genüßlich ausgemalter vitaler Kleinbürgerwelt und moderner Wirklichkeit erkannt und versucht, es

in diesem Roman auf seine Weise zu lösen, indem er zum ersten Mal eine ganz andere gesellschaftliche Schicht gestaltet. Grass' Entschluß zur Gestaltung der zeitgenössischen Wirklichkeit ist gleichbedeutend mit einem Abschied von der Kleinbürgerwelt seiner bisherigen Romane.

Die Protagonisten von ›örtlich betäubt‹ sind, auf eine einfache Formel gebracht, solider Mittelstand, Vertreter eines aufgeklärten akademischen Bürgertums, das zwar — im Falle von Starusch — noch seine Wunden aus der NS-Zeit leckt, aber zweifelsohne sehr viel eher geeignet ist, das zu repräsentieren, was im politischen Bewußtsein diese heutige BRD ausmacht. Was den Protagonisten von ›örtlich betäubt‹, dem Studienrat für Deutsch und Geschichte Starusch und dem Zahnarzt, bei dem er in Behandlung ist, als Charakterisierungselement an Reflexion zuwächst, geht ihnen freilich im Vergleich zu den Repräsentanten der bisherigen Romane an Vitalität, Farbigkeit und Naivität verloren. Die Nüchternheit, welche die Charakterzeichnung und den Stil der Erzählung beherrscht, ist also nicht Ausdruck künstlerischer Verarmung, sondern Funktion der neuen Figuren. Die Reflexionskraft und Abstraktheit, die die Sprache von ›örtlich betäubt‹ kennzeichnen und die sich auf dem Hintergrund des bisherigen Grass'schen Stils leicht als Dürre und Verarmung analysieren lassen, sind zugleich bedingt davon, daß Grass in diesen Roman keinen fiktiven kleinbürgerlichen Erzähler einführt, der aus seiner Perspektive die Wirklichkeit darstellt, sondern die Erzählung als Reflex von Staruschs Bewußtsein zeigt. Es handelt sich um eine Ich-Erzählung, deren Aufgelockertheit durch Reflexionen, deren in verschiedenen Denkmöglichkeiten durchgespielte Wirklichkeitskorrektur, deren Preisgabe einer kontinuierlichen Entfaltung nach dem Muster der chronikhaften Episodenreihung in der ›Blechtrommel‹ oder den ›Hundejahren‹ lediglich das Bewußtsein des Intellektuellen Starusch spiegelt, in dessen Auffassung eben das dargestellte Bild der Wirklichkeit gefiltert wird. Sowohl Erzählperspektive als auch Erzählhorizont — das Bewußtsein von Starusch — sind die Begründung für den neuen nüchternen Stil in ›örtlich betäubt‹.

Diese veränderte Stilintention wird besonders bei der Darstellung erotischer Sachverhalte deutlich. Man denke an die genüßliche Ausmalung der erotischen Szenen in der ›Blechtrommel‹, etwa an Oskar, der Matzerath mit Maria auf der Couch überrascht; man denke an die Onanierszene in ›Katz und Maus‹ oder an den Koitus zu dritt, von dem die ›Materniaden‹ der ›Hundejahre‹ berichten. All das wird dort aus der Perspektive des jeweiligen Erzählers ausführlich dargestellt. Die parallelen Sachverhalte fehlen nicht in ›örtlich betäubt‹, nur werden sie dort, im Bewußtsein von Starusch gespiegelt, aufs Faktenmäßige begrenzt. Da ist etwa Linde, die sich, um Informationen über ihren Vater, den Durchhaltegeneral Krings alias Schörner, zu erhalten,

von dem Elektriker Schlottau verführen läßt, der sich einst als von Schörner herumgestoßener Landser nach seiner Rückkehr aus dem Kriegsgefangenenlager zuerst an ihm rächen will, bis er schließlich im Sandkasten Schörners entscheidende verlorene Schlacht nochmals nachbaut; oder da ist Starusch selbst, der sich, von Linde betrogen, mit ihren Freundinnen tröstet. Das liest sich dann lapidar so: »Ich habe mich lustlos mit ihren Freundinnen ... auf wechselnde Unterlagen gelegt« (109). Ähnlich lakonisch spricht Starusch von seinem Versuch, »mit Irmgard Seifert auch geschlechtlich zu verkehren« (332).'

Nachdem es selbst Ziesel,[10] der Grass als »Verfasser übelster pornographischer Ferkeleien« diffamierte, im jüngst zu Ende gegangenen Prozeß nur verboten wurde, Grass »außerhalb literaturkritischer Zusammenhänge als ›Pornographen‹ zu bezeichnen« (27), womit also der »literarische Pornograph« Grass gewissermaßen aktenkundig geworden ist, wird die in ›örtlich betäubt‹ geübte Enthaltsamkeit zu um so größerer Enttäuschung Anlaß geben. Aber anstatt hier vorschnell von einer Domestizierung des einst auf Rabelais'sche Weise im Erotischen schwelgenden Grass zu sprechen, sollte man die formale Veränderung als Funktion der neuen Protagonisten und ihres Wirklichkeitshorizontes erkennen. Auf diesem Hintergrund handelt es sich durchaus um plausible Veränderungen.

Es scheint, daß Grass bewußt dem Studienrat Starusch die Figur des Zahnarztes an die Seite gestellt hat. Im ersten Teil des Romans, der Starusch während der Zahnbehandlung zeigt und seine Vergangenheit, die Geschichte seiner Person in Erinnerungsrückblenden vorführt, die Starusch auf dem zur Ablenkung der Patienten aufgestellten Fernsehschirm des Zahnarztes imaginiert, wirkt die Rolle des Arztes eher nebensächlich. Seine Bedeutung scheint weniger darin zu liegen, daß er Staruschs Zähne in Ordnung bringt, als daß er einen Bildschirm besitzt, der Starusch während der einzelnen Sitzungen Zeit und Möglichkeit zum Nachdenken gibt, wobei zugleich der Zahnschmerz zum Motor der Erinnerung wird. Im zweiten Teil, der die aus dem Theaterstück ›Davor‹[11] vertraute Handlung um den Schüler Scherbaum bringt,[12] der gegen den Rat seines Lehrers Starusch vor dem Café Kempinski in Berlin seinen Dackel Max anzünden will, um die kuchenverschlingenden und statt von Menschenliebe von Hundeliebe besessenen Matronen Berlins auf die Napalmgreuel in Vietnam aufmerksam zu machen — im zweiten Teil nun scheint der Zahnarzt überhaupt keine Funktion mehr in der Handlung zu haben, da Staruschs Zahnbehandlung für einige Zeit unterbrochen wird. Aber er spielt seine Rolle als räsonierendes Gegenüber von Starusch weiter. Starusch ruft ihn immerzu an, nicht etwa, um ihn über den Zustand seiner Zähne zu informieren, sondern um ihm um Rat in seiner Situation zu fragen, d. h. ihm zu erzählen, was Scherbaum tun will und wie er ihn davon abhalten möchte. Der dritte Teil schließlich führt die

Handlung direkt und im übertragenen Sinne zu Ende. Scherbaum gibt seine Revoluzzerhaltung auf, macht statt dessen in Schülermitverwaltung und begnügt sich mit der erkämpften Raucherecke für seine Mitschüler. Anstatt die Welt zu alarmieren und auf Vietnam hinzuweisen, läßt auch er sich nun von Staruschs Zahnarzt sein Gebiß korrigieren.

Zugegeben, das ist in der knappen Zusammenfassung nicht ohne komische Akzente.[13] Und man könnte bezweifeln, ob und wo künstlerische Sinnfälligkeit in diesem Dreiecksverhältnis liegt, bei dem der Zahnarzt äußerlich eine so relativ nebensächliche Rolle spielt. Betrachtet man jedoch die Relation Starusch — Zahnarzt genauer, konfrontiert man die Haltungen, die beide einnehmen, miteinander und vergleich man damit das Ende des Romans, dann ergeben sich folgende Zusammenhänge:

Der Zahnarzt ist pragmatischer Intellektueller — seine Bildung signalisieren seine übermäßigen Seneca-Zitate vielleicht allzu augenfällig — und auf den ersten Blick Starusch weit überlegen. Während für diesen Erkenntnis historisch vermittelt werden muß und zudem der ständigen Überprüfung unterliegt, da er seine Erkenntnisse im Gespräch mit seinen Schülern aktualisierend zu beweisen hat, also Selbstzweifel und nie eindeutige Gewißheit seine ständigen Begleiter sind, objektiviert sich dem Zahnarzt Erkenntnis im Material, mit dem er arbeitet, im Arbeitsprozeß, der sich zunehmend verfeinert. Das bedeutet: Zahnheilkunde wird zum Muster progressiver positiver Wissenschaft; die Entwicklung ihrer Techniken und Erkenntnisse ist ein einziger ununterbrochener Weg nach vorn. Der Zahnarzt demonstriert das vor Starusch nicht ohne Stolz. Das geschieht etwa im Rückblick auf die mittelalterliche Zahnmedizin: Man brach damals die Zähne heraus, ließ die Wurzeln nachfaulen, was häufig zu Infektionen mit Todesfolge führte.[14] Dagegen stellt er die Technik moderner verfeinerter Kariesbehandlung, die Entwicklung immer besserer Bohrmaschinen: »Ultraschallbehandlung und der endliche Sieg über Karies« (114). Starusch kommentiert: »Er reihte Erfolge der Zahnmedizin, Perlen, zum Kettchen« (114) — bis hin zu jener utopischen, aber ernst gemeinten Vorstellung vom System einer »weltweiten und sozial integrierten Krankenfürsorge«: »Die globale Krankenfürsorge ist, abseits jeder Idologie, Basis und Überbau unserer menschlichen Gesellschaft« (110). Die Erkenntnishaltung, die hier der Zahnarzt verkörpert, ist die des pragmatischen Technokraten, für den nur praktische, am Material aufzuweisende Erkenntnisse wirkliche Erkenntnisse sind und der durch verfeinerte Technik und bessere Methoden einen ständigen Wissenszuwachs erringt, der sich schließlich zu seiner wieder ideologisch wirkenden Überzeugtheit steigert, alle Probleme pragmatisch, wertfrei und nüchtern lösen zu können.

Das ist eine Haltung, die die bewußte Gegenposition zu Starusch darstellt. Für ihn kann sich Erkenntnis nur in Reflexion geschichtlicher

Tatbestände realisieren; und an die Stelle der sicheren Wissensprogression treten bei ihm Zweifel und Unsicherheit. Dieses Mißtrauen gegenüber der Geschichte, zu dem ihn seine Erkenntnishaltung aufruft, formuliert er selbst dem Zahnarzt gegenüber:

»Bei ihnen mag es vorangehen, aber die Geschichte - so absolut folgerichtig sie ihre Waffensysteme weiterentwickelt hat - kann uns keine Lehre vermitteln. Absurd wie Totozahlen. Beschleunigter Stillstand. Überall unbeglichene Rechnungen, frisierte Niederlagen und kindische Versuche, verlorene Schlachten im Nachherein gewinnen« (114/5).

Da im historischen Material sich kristallisierende Erkenntnis sich selbst ständig in Zweifel zieht und sich nicht an der Realität überprüfen kann, scheint sie der Erkenntnishaltung des Arztes unterlegen zu sein. Aber am Ende des Romans werden die Gewichte von Grass bedeutsam verschoben. Die kunstvoll durchgeführte Zahnoperation des Arztes erweist sich als Täuschung; ein neuer Krankheitsherd hat sich unter dem Zahn gebildet, und der Arzt ist gezwungen, sein kleines technisches Wunderwerk zu zerstören und den Zahn zu ziehen.[15] Er ist der eigentliche Verlierer; denn der Erkenntnisgewinn seiner Disziplin, der sich abstrakt behaupten läßt, wird von deren Brauchbarkeit für den Menschen her relativiert, während der sich selbst in Frage stellende Starusch, obwohl er vom Schmerz, der aber wiederum die Erkenntnis in ihm befreit, nicht frei wird,[16] eigentlich siegt, indem es ihm gelingt, Scherbaum umzustimmen und sich nicht zuletzt im Privaten mit seiner Kollegin Irmgard Seifert zu arrangieren, mit der er sich verlobt.[17]

Aus der Form des Romans, d. h. aus der Akzentuierung des Romanendes geht deutlich hervor, daß sich Grass für die nie von Zweifeln freie, nie absolut sichere historische Erkenntnis entscheidet, die gegenüber der technokratischen und zugleich pragmatischen als die relevantere erscheint. Nicht von ungefähr ist Starusch und nicht der in seinen Fortschrittsoptimismus versponnene Zahnarzt der eigentliche Vertreter der intellektuellen Erwachsenengeneration, der schon auf Grund seines Berufes zur Konfrontation mit der Jugend, zu ständiger Überprüfung seiner Haltung gezwungen ist und sich die utopischen Spielereien von einer vollkommenen, alles umfassenden Zahnmedizin nicht leisten kann. Man könnte sagen, daß Grass auch auf dem Hintergrund der bestehenden literarischen Tradition die Figur des Lehrers äußerst bewußt umfunktioniert hat: Er ist bei ihm eben der zur Erkenntnis Aufgerufene, der die Vergangenheit ebensowenig abschütteln wie gängige Rezepte für die Probleme der Gegenwart bieten kann. Die Ernsthaftigkeit seines Einsatzes, die Bereitschaft, seine eigene Haltung in Zweifel zu ziehen, sind also zentrale Kennzeichen seiner Erkenntnishaltung.

Diese Umfunktionierung eines literarischen Topos wird von Starusch selbst im Roman, und zwar am Anfang des zweiten Teiles, reflektiert:

»Lehrer haben an andere Lehrer zu erinnern. Nicht nur an solche, die man gehabt hat, auch an literarische Lehrerfiguren, zum Beispiel an Kluges Doktor Windhebel oder an irgendeine Lehrergestalt bei Otto Ernst; wie überhaupt die sogenannte Gestalt des Lehrers Maßstäbe setzt. Der Lehrer bei Jeremias Gotthelf. (Immer noch werden wir an den Freuden und Leiden eines Dorfschulmeisters gemessen.) Der Lehrer als Sohn eines Lehrers, wie ihn Raabe in der ›Chronik der Sperlingsgasse‹ sieht. Ich sage Ihnen, alle diese Schulmeisterlein Wuz, diese schwindsüchtigen Karl Silberlöffel, selbst Flachsmann als Erzieher und die pädagogischen Brosamen des Schulrates Pollack, den Heideschulmeister Karsten, auch Grimms Lehrer Rölke, ach, und die Studienräte, von denen gesagt wird, sie nahmen, als Philologen, schon immer eine Sonderstellung ein, den Studienrat bei Wiechert, den Studienrat bei Binding, alle, alle müssen wir mitschleppen, damit wir an ihnen gemessen werden können ... Deshalb sage ich: Wie meine Lehrer in meine Erinnerung eingingen und sich, gemessen an literarischen Lehrergestalten, auch solchen, die im Film vorkommen, nahezu fiktiv benehmen ... so werde auch ich meinen Schülern zur Erinnerung werden« (172).

Wogegen Grass sich hier wehrt, ist die mißverständliche Zurückführung seiner Lehrerfigur auf ein literarisches Klischee, dessen Extrem bald in der Borniertheit eines Professor Unrat hervortreten kann, der den Repressionsmechanismus der herrschenden Gesellschaft in der Schule nachexerziert, bald in der humanistisch-ideologischen Euphorie der Lehrergestalten bei Wiechert. Man könnte allerdings sagen, daß auch Grass, etwa in den Lehrerfiguren von ›Katz und Maus‹ an dieser Tradition weitergebaut hat; denn auch dort entlarven die Schulreden der Studienräte sie als Verfechter der herrschenden NS-Ideologie.[18] Vor diesem Hintergrund literarischer Klischees soll sich die Gestalt des Studienrats Starusch deutlich abheben. Seine flexible, die Vergangenheit reflektierende und sich selbst bezweifelnde Intellektualität repräsentiert nach Grass eine Erkenntnishaltung, die sich weder unter die herrschenden Verhältnisse duckt noch diese redselig transzendiert, sondern sie kritisch überdenkt. Der Lehrer erscheint hier als durchaus positiv gemeinte Figur des Intellektuellen.

Wie schon ausgeführt wurde, sind Erzählhaltung und Stil des Romans als Korrelate von Staruschs Bewußtsein und der von ihm vertretenen Erkenntnishaltung anzusehen. Auf der einen Seite steht seine Überzeugung, er glaube an Geschichten,[19] auf der andern Seite die Haltung, die den Wahrheitsgehalt dieser Geschichten nachprüfen will. Das sich vor allem im ersten Romanteil vexierbildartig zusammensetzende Porträt der Wirklichkeit ist Spiegelung dieses Bewußtseins. Starusch, der schon dadurch dem traditionellen Klischee der Lehrerfigur widerspricht, daß er Techniker war, Ingenieur für Zementherstellung[20] und sich erst nach dem Krieg zum Lehrerberuf entschloß, um das Moment der Verantwortung nicht auszuklammern — er spricht ange-

sichts des Zahnarztes einmal von dem Hochmut des Experten,[21] der sich über Probleme, die über seinen Fachbereich hinausgehen, nicht äußern will und konsequent politische Abstinenz übt — Starusch reflektiert, im Zahnarztstuhl sitzend, seine Vergangenheit, den nationalsozialistischen Sündenfall und seine Haltung, mit der er aus dem Krieg zurückkehrte: eine Beckmann-Figur, wie Borchert sie entwarf, so sagt er selbst an einer Stelle.[22] Die politische Schuldfrage konzentriert sich dabei auf die Figur des Generals Krings alias Schörner, des Durchhaltegenerals, dessen Strategie den Rückzug nicht kannte und der aus diesem Grund seine Soldaten opferte. Diese Schuldfrage belastet auch Staruschs Verhältnis zu Krings' Tochter Linde, die ihren Vater mit einem neurotische Züge tragenden Haß verfolgt und auf ihre Art an ihm Rache nimmt: Sie handelt von Schlottau für ihre Bereitschaft zum Koitus die militärischen Pläne ihres Vaters ein,[23] um ihn dann bei seinen Sandkastenspielen zu besiegen.[24] Eine ähnliche Schuldfrage überschattet das Schicksal Irmgard Seiferts, die sich vorwirft, als BDM-Mädchen einen arbeitsunwilligen Bauern »bei der Kreisleitung in Clausthal-Zellerfeld denunziert« (78) zu haben.

Dieses sich mosaikartig zusammensetzende Erinnerungsbild, jeweils von leitmotivisch auftauchenden Wendungen zusammengehalten, wie dem Motiv der »Verlorenen Schlachten«, läßt sich erzählstrukturell als innerer Monolog auffassen, der ständig von der Gegenwart des Arztes, der zahnärztlichen Behandlung, unterbrochen wird. Grass hätte hier die Möglichkeit gehabt, die einzelnen Erinnerungsblöcke in Form der Montage ineinander zu verzahnen: so wie in Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹, wo an einer Stelle das Bewußtsein des durch die Berliner Straßen gehenden Franz Biberkopf auf so überzeugend einfache Weise literarisch montiert wird, daß die unterschwellig wahrgenommenen Straßenschilder und Verkehrszeichen als graphische Bilder im Text erscheinen.[25] Die Kühnheit, aber zugleich auch Einfachheit einer solchen Montage hat Grass vermieden; statt dessen führt er ein vermittelndes Erzählvehikel ein, das ausgesprochen künstlich wirkt. Auch in der ›Blechtrommel‹ gibt es solche Erzählvehikel, die die Erinnerung aktualisieren: Oskars Trommeln oder das Photoalbum, das seiner Erinnerung auf die Sprünge hilft, oder man denke in den ›Hundejahren‹ an die Wunderbrillen, die es den Kindern erlauben, auf magische Weise die nationalsozialistische Vergangenheit ihrer Eltern zu erkennen. Hier handelt es sich allerdings schon um einen ins Kabarettistische umkippenden Trick. Daß Grass in ›örtlich betäubt‹ ausgerechnet einen Fernsehapparat als Erinnerungsstimulans gewählt hat, wirkt schon deswegen unglaubwürdig, weil unter allen Massenmedien wohl gerade das Fernsehen dasjenige ist, welches das Bewußtsein des Publikums am stärksten manipuliert und damit die Persönlichkeit des einzelnen wie seine Reflexionskraft potentiell untergräbt. Bestünde in Deutschland die in den USA übliche Fernsehpraxis, d. h. ein völlig kommerzialisierter Betrieb, dessen geschäftliche Basis die Reklame von Konsumgütern ist, so würde vielleicht noch stärker sichtbar, welchen Fehlgriff Grass hier getan hat. Anstatt dem Rezeptionsvermögen seiner Leser mehr zuzutrauen und literarische Montage ohne künstliche Hilfsmittel zu realisieren, drapiert Starusch seine Erinnerungssequenzen jeweils als Filmschnipsel, die auf der Mattscheibe erscheinen. Das führt besonders im ersten Teil des Romans zu dem penetranten Stilzug, daß andauernd von Kamerafahrten, Kameraschwenks, von Totale und Naheinstellung, von Schnitten gesprochen wird.[26] Dieser Stilzug wiederum hat zur Folge, daß Grass unter der Hand eine Art von technischem Erzählhomunkulus einführt, nämlich die Kamera oder den anonymen Kameramann. Da heißt es etwa in einer Szene, die Linde und den Elektriker Schlottau im Auto zeigt: »Im Rücken der Autoinsassen fährt die starre Kamera mit« (57); oder wir lesen in einem Erinnerungssegment, das Staruschs Zeit als Zementingenieur vergegenwärtigt: »Für jeden Kameramann Grund genug, die Optik schweifen zu lassen« (86). Diese mit dem technischen Vokabular eines mißglückten Filmdrehbuchs verbrämte Montage hat mit dem »Kinostil« Döblins wenig zu tun.[27]

Man kann also Grass nicht den Vorwurf machen, daß er den literarischen Stilzug der Montage verwendet, die vielmehr konsequentes formales Korrelat von Staruschs Bewußtsein und Erkenntniszustand ist, wohl aber, daß er die Montage so konsumierbar zubereiten wollte, daß er sie in der Ausführung künstlerisch verfehlt.[28] Nicht in der grundsätzlichen Wahl des künstlerischen Mittels liegt also der Fehler, sondern in der Art seiner Verwendung. Freilich, sobald es Grass gelingt, von dieser penetranten technischen Eselsbrücke wegzukommen, verwirklicht er literarische Montage sehr viel adäquater. Sie wird dann zum Spiegel eines Bewußtseins, das dem Informationsstoff, der auf es einströmt, ausgesetzt ist und, allmählich diese Oberfläche durchstoßend, Erkenntnis destilliert. Beispielhaft ist dafür die Verarbeitung von Wirklichkeitsmaterial aus jener Zeitungsnotiz, die vom Mord eines Taxifahrers an seiner Familie in Berlin-Spandau berichtet.[29] Das wird von Starusch, so scheint es, rein assoziativ und spielerisch aufgegriffen, indem er sich nun selbst ausmalt, wie er Linde Krings, die ihn mit Schlottau betrogen hat, umbringt, desgleichen ihre Mutter; es bedeutet aber über die assoziative Entfaltung hinaus Identifikation mit dem Taxifahrer, Erkenntnis der gesellschaftlichen Zwänge, die an diesem Mord beteiligt waren. Oder ein anderes Beispiel — hier ist es mehr der vertraute, fabulierende Grass —: Arantil, der Name eines Medikamentes, wird zum Wortkeim einer Phantasiegeschichte über eine Prinzessin dieses Namens,[30] d. h. zur Spiegelung einer Reflexionsbewegung bei Starusch, der die Gegenwart des Schmerzes, die mit dem Namen des Medikamentes synonym ist, durch eine gewisse romantische Flucht aus der Welt zu schaffen sucht.

Um es nochmals zu betonen: Erzählhaltung und Stil des Romans

scheinen durchaus in Beziehung zu stehen zu dessen dominierender Figur und zu dem gesellschaftlichen Aufriß, der mit dieser Figur verbunden ist. Worin Grass sich vergriff, ist die Konkretisierung der Mittel, die diese Erzählhaltung im einzelnen verwirklichen sollen. Das gilt für die erzähltechnische Funktion des Fernsehapparates, das gilt wohl auch für das Ereignis, das den Protest der Jugend, mit dem Starusch konfrontiert wird, charakterisieren soll: die Opferung von Scherbaums Dackel. Man ist versucht, über den zweiten Teil des Romans einen Titel zu setzen, der gesprächsweise einmal von Starusch erwähnt wird: »Die Ballade vom Dackel« (223). Die Wahl dieses Motivs ist falsch, da es überfordert wird. Es kann unmöglich all das enthalten, was Grass ihm aufbürdet: nämlich ernsthaftes revolutionäres Menetekel zu sein für Konsumblindheit, politische Abstinenz und allgemeine Gleichgültigkeit der durchschnittlichen Erwachsenengeneration. Man merkt es diesem Motiv an, wie sehr der Roman der politischen Situation der Entstehungszeit, dem Jahr 1967, verhaftet ist, als die revolutionäre Unruhe unter der jungen Generation eigentlich erst um sich zu greifen begann. Nicht von ungefähr schließt das Buch mit dem Schah-Besuch in Berlin und den Auseinandersetzungen vor der Berliner Oper.[31]

Es hat den Anschein, als zeige sich hier die verengte Optik der damals noch aktuellen Ereignisse. Das gilt erst recht für das, was sich als das zentrale politische Leitmotiv des Romans bezeichnen ließe: die von dessen Protagonisten stereotyp wiederholte Aversion gegenüber »Silberzunge« (282), dem von seiner NS-Vergangenheit angekränkelten ehemaligen Bundeskanzler Kiesinger. Kaum mehr als ein Monat nach dem Erscheinen des Romans genügte, um dieses Motiv zum Anachronismus werden zu lassen und zugleich den politischen Impetus des Romans, an dieser Stelle zumindest, als Rhetorik zu entlarven.

Doch auch diese Einschränkungen täuschen nicht darüber hinweg, daß Grass sich in ›örtlich betäubt‹ den formalen Problemen seines neuen Themas gestellt hat, daß er bewußt von der Danzig-Saga seiner ersten Romane wegzukommen versuchte und um eine Gestaltung aktueller Realität bemüht ist. Auch das künstlerische Risiko eines solchen Versuches war ihm offensichtlich bewußt. Grass hat das am Ende des Romans in einer Episode mit aller Deutlichkeit artikuliert. Er erzählt dort eine kleine Parabel, die so etwas wie eine Selbstinterpretation seines Buches darstellt oder zumindest den Schlüssel zu einer Interpretation liefert. Sie handelt vom Danziger Maler Möller, der, mit der Tochter des Bürgermeisters verlobt, den Auftrag erhält, ein Jüngstes Gericht zu malen. Zur Darstellung der Sünde im nackten Körper einer schönen Frau dient ihm die Tochter eines Flößers. Aber das zieht das Unbehagen seiner Verlobten nach sich: »Seine Verlobte schlug Krach« (348). Möller entschließt sich zum Kompromiß: Er übermalt das Gesicht. Es ist nun der Körper der schönen Flößerstochter mit dem Kopf

der Bürgermeisterstochter. Aber auch jetzt kommt es zu einem unerfreulichen Echo:

> »Das Geschrei wegen der öffentlichen und sündhaften Darstellung einer Bürgermeisterstochter hat sich sogar in der Chronik der Stadt niedergeschlagen: die Zünfte und Gewerke stimmten ein großes Gelächter an und sangen Spottlieder. Schon lag politischer Streit in der Luft« (349).

Der Maler sieht sich zu einem zweiten Kompromiß veranlaßt. Er malt über das Gesicht seiner Verlobten »eine reflektierende Glasglocke, die uns noch heute Rätsel aufgibt... Schauen Sie nur, welcher Reflexe die Glasglocke fähig ist: alles spiegelt sich, alles — die Welt und ihre Widersprüche« (349).

Das ist, auf eine bildliche Formel gebracht, das Dilemma des Schriftstellers Grass, der der Zeit ihre Wahrheit zeigen will, aber diese Wahrheit im direkten Zeigen einschränken und verengen würde. Er gibt sie erst dann künstlerisch adäquat wieder, wenn er eine Form realisiert, die ein Gesamtbild der Wirklichkeit umfaßt, das der Deutung ständig offenbleibt. Den ernsthaften Versuch zu einem solchen künstlerischen Gesamtbild der aktuellen Wirklichkeit kann man Grass in ›örtlich betäubt‹ sicherlich nicht absprechen.[32]

6. Ein märchenhafter Roman: ›Der Butt‹

I. Ein märchenhafter Roman sicherlich, auch unter dem äußerlichsten Aspekt, dem des Erfolges. Einen Monat nach dem Erscheinen im August 1976 bereits 150 000 verkaufte Exemplare. Alle bisherigen Verkaufserfolge von sogenannter seriöser Literatur im Deutschland der Nachkriegszeit sind damit eingestellt, und Grass geht als neuer Champion mit seinem Epos vom Butt ins Buch der Rekorde ein: »Schneller und steiler als der neue Grass-Roman um den mythischen Plattfisch ist in den letzten Jahrzehnten kein Werk der anspruchsvollen deutschen Literatur zum Bestseller hochgekommen.«[1]

Zum Märchenhaften dieses Erfolges gehört sicherlich auch, daß kaum jemand dem Autor diesen Erfolg vorwirft. Nein, auch das verbleibt im Rahmen der Märchen-Analogie, daß die wirklich Guten am Ende auch die Glücklichen werden, daß ein unter literarkritischen Aspekten hochgelobtes Buch[2] auf das Wohlwollen breitester Leserschichten stößt und das ohne übermäßig großzügig ausgelegte Köder aus dem Werbeetat des Luchterhand Verlages,[3] obwohl der sicherlich sein Möglichstes[4] getan hat, um die Leser zum Fischzug auf den Butt zu inspirieren.

Das skeptische Resümee des Erzählers, der sich vom dreibrüstig gesäugten Männchen der Steinzeit über die verschiedensten historischen Phasen der männlichen Emanzipation und deren Protagonisten, in deren Rolle er jeweils prometheisch schlüpft, wieder zum verschreckten und von den

Emanzipationsansprüchen seiner zeitgenössischen Frau eingeschüchterten, halbherzigen Pantoffelhelden wandelt — dieses Resümee: »Ach Butt! Dein Märchen geht böse aus.« (689) gilt sicherlich nicht für den Autor Grass und seinen Erfolg.

Ja, auch der im Roman agierende Erzähler, der am Ende vor seiner ewig fordernden Frau ausreißt, revidiert sein Resümee. Zwar entflieht er ins Land seines Ursprungs, in die in der mythischen Geographie des Günter Grass gelegene Kaschubei im Umkreis von Danzig, und schlägt die von seiner Ehefrau angemeldete gemeinsame Erholungsreise zu den Antillen aus, aber die zum Gespräch mit dem Butt an den Strand der Ostsee entschwundene andere geliebte Frau, die Köchin in der Werkskantine der Leninwerft zu Danzig, Maria Kuczorra, kehrt zu dem zurückgebliebenen und auf sie wartenden Erzähler wieder als seine Ehefrau zurück: »Ilsebill kam. Sie übersah, überging mich. Schon war sie an mir vorbei. Ich lief ihr nach.« (694) Keine schroffe Unterbrechung also, sondern die Fortsetzung in der mythischen Zukunft des Märchens: »Und so lebten sie weiter und wenn sie nicht gestorben sind...«, auch wenn das Wörtchen »glücklich« nicht mehr unbedingt zu dieser Zukunft gehört.

II. Hier gibt sich bereits die Ebene zu erkennen, die die Charakteristik des ›Butt‹ als märchenhaften Roman unmittelbarer trägt. Bezogen ist das »märchenhaft« hier auf die Organisation des Erzählens, auf die Art und Weise, wie Grass dieses Übermaß an Geschichten erzählerisch vor seinen Leser ausbreitet. Er nimmt dabei eine Freiheit und Spontaneität des Erzählens für sich in Anspruch, die Gattungsschemata einer tradierten Ästhetik, die Verbotstafeln aufstellt und die Übertretung von strikt verordneten Regeln mit formalästhetischen Mängelrügen ahndet, weit hinter sich läßt.

An einer Stelle hat er dieses andere ästhetische Gesetz des Märchens so formuliert: »Die Märchen hören nur zeitweilig auf und beginnen nach Schluß aufs Neue. Das ist die Wahrheit, jedesmal anders erzählt.« (692) Das unbändige und ungebändigte Variationsprinzip, das Improvisationsrecht des Erzählers, der seinen Faden kunstvoll verknotet, kappt und wieder verknüpft da, wo es ihm sinnvoll erscheint, aus der Eingebung des Augenblicks heraus und nicht notwendig immer an derselben Stelle, der Verzicht auf die Endgültigkeit einer funktional durchgeplanten literarischen Form — alles das wird hier angesprochen.

Ja, Grass hat nach dem Abschluß seiner Arbeit an dem Roman eingestanden, daß er das Buch eigentlich mit der Gattungsbezeichnung »Märchen« auf diese Reise schicken wollte und erst auf Zureden des Verlages hin schweren Herzens beschloß, das Ganze im Untertitel Roman zu nennen:

»Das ist eine Konzession, die ich gemacht habe. Nicht nur der Verlag, unsere literarische Öffentlichkeit und der wissenschaftliche Teil der Literaturverarbeitung wie -vermarktung ... auch die Literaturkritik ist meiner Meinung nach nicht in der Lage, ein Buch von diesem Umfang außerhalb der gängigen Kategorien einzuordnen ... Der Begriff Märchen ist bei uns mit so viel Lieblichkeit und Anheimelndem und Vorgefaßtem besetzt, daß ich diese Formbezeichnung nicht benutzen konnte ... Ich habe die Märchenform, das ›Es-war-einmal-Erzählen‹ von Anfang an benutzt, von der ›Blechtrommel‹ angefangen, und halte auch diese spezifisch deutsche Form des Erzählens für eine der Grundlagen unserer Literatur.«[5]

Das Mißverständnis, das also für Grass mit der Gattungsbezeichnung Märchen im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit verbunden gewesen wäre, sieht er in der inhaltlichen Schablone, die, vom traditionellen Märchen abgezogen, seinem Buch übergestülpt worden wäre: das Märchen als schlechte Utopie, als aus der Realität entfliehendes Wunschdenken, das Schnittmuster einer heilen Welt schafft, die mit der wirklichen, jeden bedrängenden und verängstigenden Welt nichts zu tun hat. Sicherlich, auch das wäre nur ein schlechtes Abziehbild des wirklichen Märchens,[6] das auch inhaltlich viel abgründiger und beunruhigender ist, aber die populäre, in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangene Schablone weist wohl in diese Richtung.

Grass' Absicht nach ist das Märchen jedoch vor allem eine Formbezeichnung, vertritt, wenn man so will, ein spezifisches episches Prinzip des Erzählens, das er — und das ist ein entscheidender Gesichtspunkt — von dem in der Moderne am weitesten verbreiteten Romantypus, dem des psychologischen Romans, unterscheidet. Hier wird ein zentraler Aspekt des Grass'schen Erzählens angesprochen, dessen Verständnis mir wesentlich zu sein scheint für jeden Versuch einer literarhistorischen Einordnung seines ›Butt‹. So hat Grass in dem bereits zitierten Werkstattgespräch ausgeführt:

»Ich meine, daß man jetzt erst das Märchen als eine Wirklichkeit mehr zu entdekken beginnt. Keine Verstellung von Wirklichkeit, keine Denunzierung des Märchenerzählers als eines Menschen, der — ... — vor der Realität flüchtet, sondern die um sich greifende Erkenntnis, daß im Märchen in bündiger Form oft mehr Realität eingefangen ist als zum Beispiel im angeblich so tief schürfenden psychologischen Roman.«(Z, 30)

Damit ist Grass, wenn auch hier uneingestanden, wieder bei einer Position angelangt, deren literarhistorischen Wurzelgrund er bereits früher an anderer Stelle aufgedeckt hat. Ich meine seinen Vortrag von 1967 zum zehnten Todestag von Alfred Döblin, ›Über meinen Lehrer Döblin‹.[7] Wenn sich so etwas wie eine theoretische Inkubationsphase der ästhetischen Organisation des ›Butt‹ bei Grass entdecken läßt, dann am ehesten hier in seiner Analyse der erzählerischen Strukturierung von Döblins ›Wallenstein‹-Roman und ihrer Herleitung aus Döblins ästhetischen Reflexionen zu Beginn dieses Jahrhunderts, so etwa seinen 1917 in der ›Neuen Rundschau‹ erstmals veröffentlichten ›Bemerkungen zum Roman‹,[8] von Grass in seinem Vortrag ausführlich zitiert.

In der Tat findet sich hier bereits bei Döblin das Verdikt des psychologischen Romans und seine Begründung einer Form des Romanepos, die sich ohne wesentliche Abstriche mit der unter der Bezeichnung Märchen unternommenen und implizierten Formbeschreibung bei Grass in Deckung

bringen läßt. Die Spielart des psychologischen Romans wird von Döblin ausdrücklich als Gegenform zum Romanepos bestimmt:

»Es hat sich in den Roman etwas eingezwängt, was sicher nicht von Deutschen hergeholt ist, sicher von den Franzosen: die Sucht nach Zusammendrängung, klipp und klarer Problemstellung, eine abstrakte Strenge... Man gibt da Handlungen, Menschen und Vorgänge vom Ei ab, am liebsten möglichst wenig Menschen, abgedunkelt als Hintergrund, Staffage, Füllsel andere Menschen, dann ein bißchen Milieu, Szenerie, soweit nötig.« (19)

Diese für Döblin vom Vorbild des Dramas vergewaltigte Entwicklungsrichtung, die die überbordende Mimesis des die Fülle der Wirklichkeit einfangenden Epos auf einzelne Wirklichkeitssegmente beschränkt, auf denen sich nur ein begrenztes Ensemble von Mittelpunktfiguren abhebt, wird bereits von Grass' Lehrer als Fehlentwicklung bestimmt, als Diktatur einer rationalistischen Psychologie, die mit den psychologisch begründeten Handlungsschemata des Romanpersonals auch nur begrenzte Schemata des Erzählens vorzufinden vermag.

Döblins theoretische Forderungen bringen andere Zielmarkierungen für den Romancier ins Spiel. Er plädiert für eine kollektivistische Einstellung des Romanciers der Wirklichkeit gegenüber, weg von der Mittelpunktsfigur und ihrer beschränkten Perspektive und hin zu der Realität in ihrer den einzelnen Protagonisten beigeordneten und übergeordneten Fülle. »Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten« (17), »Tatsachenphantasie« (19) lauten seine Postulate,[9] deren Erfüllung er als Voraussetzung für eine Wiedergeburt des Romans sieht, seine Wiedergeburt als »modernes Epos« (19), als Märchen in der Terminologie des ›Butt‹-Autors Günter Grass.

Welchen Weg Döblin dabei im einzelnen konkret einschlug, hat Grass in seiner Analyse des ›Wallenstein‹-Romans anschaulich gemacht, sich damit aber keineswegs ein ästhetisches Kalkül erarbeitet, das sich ohne weiteres als Schlüssel an die komplizierte Struktur des ›Butt‹ ansetzen läßt. Das Gewicht der vorgerückten historischen Stunde zeigt sich im Vergleich zu Döblin bei dem Romancier Grass darin, daß er die angestrebte Form seines Buches selbst im ›Butt‹ reflektiert, daß der ›Butt‹ nicht nur episches Beispiel einer neuen Romanform ist, sondern der Roman auch streckenweise Meta-Roman ist, sich selbst reflektierendes episches Unternehmen, in den Roman eingebrachte selbstzweiflerische Überlegung des realen Autors Günter Grass über die Risiken und Möglichkeiten seines erzählerischen Alleingangs.

Das geschieht, ironisch verklausuliert, indem der allgegenwärtige allwissende Plattfisch dem Erzähler gelegentlich »literarische Ratschläge« (524) gibt, der Butt, der ja auch bezeichnenderweise an einer Stelle in einer seiner vielen Metamorphosen als »Scheißgermanist« (320) von dem über ihn zu Gericht sitzenden, kämpferisch gestimmten Frauentribunal in Berlin angesprochen wird. Das gießt sich an manchen Stellen als gar nicht kleinlicher Hohn über literarhistorische Ortungsversuche aus, die dem jeweiligen Erzählen einen bestimmten theoretisch abgesicherten Standort zuschreiben wollen. Dann heißt es etwa:

»Man hat viel über das Erzählen und den besonderen Erzählstil geschrieben. Es gibt Forscher, die Satzlängen ausmessen, Leitmotive wie Schmetterlinge spießen, Wortfelder beackern, Sprachstrukturen wie Erdschichten abtragen, das Konjunktivische psychologisch ausloten, am Fiktiven grundsätzlich zweifeln und das Erzählen von Vergangenem als gegenwartsfeindliches Fluchtverhalten entlarvt haben;« (378/9)

Grass' Erzähler schlägt spöttisch konkretere Ableitungsmöglichkeiten vor, indem er zum Beispiel den Erzählstil von einigen der neun bzw. elf Köchinnen seines Romans aus ihrer spezifischen Tätigkeit ableitet: Mestwinas elliptischen Reporterstil aus der motorischen Tätigkeit des »Eichelstoßen(s) im Steinmörser« (379), den »luftigen, federleichten Stil« (379) der Nonne Margarete Rusch aus einer ihrer Lieblingsbeschäftigungen, dem »Gänserupfen« (379), und Amanda Woykes gewundene Perioden aus ihrer Hauptbeschäftigung, dem Kartoffelschälen.[10] Aber wie ernst es Grass mit dieser Meta-Ebene des Buches — da wo der Roman sich selbst reflektiert — ist, das zeigt sich besonders an jenen Stellen des Buches, wo der reale Erzähler Grass die zahlreichen historischen Erzählmasken seines durch die Jahrhunderte stromernden Erzählers und seines Steuermanns, des beratenden allwissenden Plattfisches, fallen läßt und unverhofft die Gegenwartsebene der siebziger Jahre in den Roman einmontiert.

Das zeigt sich in der Einbringung der vom deutschen Fernsehen arrangierten Danzig-Reise des realen Autors Grass, wo ihm nicht nur das historisch veränderte Bild seiner mythischen Kaschubei als Kontrast gegenübertritt, sondern wo ihm auch in einer winzigen realistischen Episode — die aus der Situation heraus plausible Mißdeutung des hochnoblen Danzig-Touristen Prinz Philipp von England als den Fernsehleuten während einer Panne zu Hilfe eilender Elektriker — sein Konzept und seine Deutung der Geschichte[11] bewußt wird; das zeigt sich in der mit der Märchenebene des Romans verklammerten Reportage über seinen Besuch in Indien, dem absoluten Kontrastbild zu seiner Wirklichkeit, nämlich dem Hungerland schlechthin, wo sich der Anteil der Frauen an der ungeschriebenen Geschichte, nämlich der Geschichte der Ernährung und des Kochens, gar nicht fassen läßt, da der vital-körperliche Bereich in dieser Wirklichkeit weitgehend geschrumpft ist; und hier ist denn auch die Stimme des Autors Grass nicht die des märchenhaft potenten Ventriloquisten, sondern die reale Stimme des betroffenen und um Sprache ringenden Autors Grass; das zeigt sich in einer für die ästhetische Ortung der Form des Buches aufschlußreichen Szene, die, gleichfalls Teil des Buches, sich kurz vor der Fertigstellung des ›Butt‹ 1975 in Kiel zutrug im Anschluß an eine Lesung vor Werftarbeitern und Gewerkschaftsfunktionären.

Da wurde Grass von einem der Betriebsräte, einem Dreher, vorgehalten: »Sag mal, Kollege. Was schreibste denn so kompliziert nur für die bürgerlich Privilegierten und nicht für uns, die Arbeiterklasse? ... Das ist zu hoch

für uns. Wenn wir fixfertig sind vom Malochen, bleibt nur noch die Glotze. Uns muß man schon einfach und spannend wien Krimi kommen.« (543) Und damit ist Grass wieder unverhofft bei seinem Kronzeugen Döblin. Denn das Schema Kriminalroman im Fernsehen, das Realitätsschnipsel zu einem Kreuzworträtsel garniert, dessen genormte Kästchen sich schrittweise füllen, ist nichts anderes als letzte populäre Verzweigung des Schemas psychologischer Roman.

Mit der Realität, in der der einzelne lebt, hat das alles nichts zu tun. Döblins Diagnose lautete bereits 1917:

»Die Vereinfachung des Romans auf jene fortschreitende eine Handlung hin hängt mit der zunehmenden, raffiniert gezüchteten Leseunfähigkeit des Publikums zusammen. Zeit ist genug da, aber sie werden völlig ruiniert durch die Zeitungen. Ungeduld ist das Maß aller Dinge, Spannung das A und Z des Buches. Anderthalb Stunden Folter, man spuckt aus, das Buch hat seine Pflicht getan. Was nicht spannt, ist langweilig... In die gleiche Kerbe wie die Zeitung schlägt der Film. Es ist das völlige Debakel des Romans.« (20)

Bei Grass ist nur noch das Fernsehen mit hinzugekommen als mächtigstes, kaum zu kontrollierendes Instrument der Bewußtseinsnormierung, so daß häufig das, was in den dramaturgischen Schemata auf der Glotze vorüberflimmert, für die Gesetzmäßigkeit der Wirklichkeit gehalten wird und man die verordnete Knebelung des Bewußtseins als seine neuen Regeln akzeptiert. Wie Döblin ruft auch Grass zum Widerstand auf gegen diese rationalistischen Schemata und engagiert sich für eine literarische Umsetzung alles dessen, was Bewußtsein und damit Auffassung der Realität wirklich ausmacht.

Seine Verteidigung vor den Kieler Arbeitern ist zugleich eine Beschreibung der Form seines Romans: »Als sei das ein Vorgang am Schnürchen: Schlafen, Malochen, Mattscheibe glotzen. Als liefe im Schlaf nicht ein Flimmerquiz, und auch der Drehstahl nie abgestellt. Als seien nicht die Vorgänge genormter Arbeit Filme und rückgespult Gegenfilme, Einsprüche von rückwärts und Vorsorgekosten als Material unterschoben...« (543) Und nicht mehr allein der fiktive Autor des ›Butt‹, sondern der reale Autor Grass bekennt sich zu dieser Absicht seines Schreibens: »Ich schreibe gestauchte Zeit. Ich schreibe, was ist, während anderes auch, überlappt von anderem, neben anderem ist oder zu sein scheint, während unbeobachtet etwas, das nicht mehr da zu sein schien, doch, weil verdeckt, blöd dauerte, nun einzig noch da ist: zum Beispiel die Angst.« (543)

Und Lena Stubbe, die handfeste, politisch bewußte und stets hilfreiche Proletarierin, dieses wirkliche Gegenbild zu Bölls proletarisierter, aber noch mit dem Goldstift der Heiligenlegende verzeichneter Wunschfigur der Leni Gruyten in ›Gruppenbild mit Dame‹, ist für Grass das Beispiel, daß geistige Bewältigung der Realität nicht klassenmäßig gesetzte Grenzen im Sinne von Bildungsschranken hat. Denn das ›Proletarische Kochbuch‹, an dem Lena Stubbe zeit ihres Lebens unter schwierigsten Bedingungen arbeitet (bis hin zu ihrem Tod im KZ Stutthof 1942), um die Aufklärung des

Bewußtseins in der Arbeiterklasse durch eine Aufklärung des Gaumens zu ergänzen, ist der Beleg dafür, daß die bereits verinnerlichte Versklavung des Bewußtseins im Diskussionseinwand des Kieler Arbeiters keine Naturnotwendigkeit ausspricht, sondern nur eine ins Bewußtlose abgesunkene freiwillige Knebelung des eigenen Bewußtseins.

Und so wie Döblin sich in seinem Verdikt gegen den Tagesroman überraschenderweise viel eher zu den Traum- und Märchenbüchern der Kolportage bekennt — »Der geschmähte Räuberroman, Karl May, die Schundliteratur ist besser. Sie quillt stärker, breiter, auch aus stärkeren, reicheren und sicheren Instinkten.« (23) —, bekennt auch Grass sich zur Form der Märchensyntax, sieht er konkret im Falle der liebenswertesten und resolutesten und den heutigen Leser am ehesten als Identifikationsbeispiel ergreifenden Köchin, jener Lena Stubbe nämlich, seinen ›Butt‹ auch als Wiedergutmachung an Lena Stubbe an, deren zerstörtes und vergessenes ›Proletarisches Kochbuch‹ zum Teil wenigstens in seinem Roman rekonstruiert wird.

Ein märchenhafter Roman also auch unter diesem Aspekt: in der verqueren widerborstigen Vielfalt eines vielgesichtigen Erzählensembles, das die verschiedenartigsten Erzähl- und Reflexionseinschübe, die lyrischen Exkurse und Kommentare des sich ständig wandelnden Erzählers, die Seufzer aus seinem Ehealltag an der Seite einer feministisch inspirierten und vom Konsum angelockten Ehefrau und die Ausflüge in die Geschichtsrevue der Jahrhunderte mit der satirischen Parabel von der Schuld des männerfreundlichen mythischen Plattfisches und dem feministischen Tribunal in Berlin, wo man dem Butt den Prozeß machen will, zu einer Traumsyntax verbindet, die alogisch wie das Märchen ist und ebenso wahr. Döblins ironischen Test: »Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nichts.« (21) bewältigt — wer könnte daran zweifeln — Grass' Märchen-Epos vom Butt spielend.

III. Ein märchenhafter Roman jedoch — wie könnte das fehlen — auch noch auf einer dritten und sich am eindringlichsten einprägenden Ebene. Denn der mythische Plattfisch von Grass ist ja unmittelbar einem Märchen entsprungen, dem plattdeutschen (pommerschen) Märchen ›Von dem Fischer un syner Fru‹, das der Maler Philipp Otto Runge auf Rügen aufzeichnete und den befreundeten Brüdern Grimm in der auf uns überkommenen Version zur Verwendung in ihrer Ausgabe der ›Kinder- und Hausmärchen‹ übergab. Dieser mythische Plattfisch war, wie neuere Forschungen[12] nahelegen, nicht nur in den Gewässern in unmittelbarer Nähe der plattdeutschen Küste heimisch, sondern offenbar ein Globetrotter des Meeres und von den ostfinnischen Tscheremissen bis hin zu den südsibirischen Türken als wundertätiger Erfüllungsgehilfe unstillbarer menschlicher Gelüste, durchweg weiblicher, bekannt. Grass hat die innerdeutsche Geschichte des Märchen-Butts in sein vielmaschiges Erzählnetz verwoben und kommt immer wieder und auf verschiedenen Ebenen auf den Butt aus dem Run-

ge-Grimmschen Märchen zurück. Das Märchen vom Butt läßt sich denn auch in gewisser Weise als Integrationsgeschichte des Buches begreifen, die die verschiedenen Zeit- und Handlungsebenen des Romans verbindet, und der Butt selbst ist im Roman ebenso das große Integrationsbild, wie er inhaltlich als allwissender, alle Zeitschichten und -geschichten verbindendes Bewußtsein die erzählerische Omnipotenz verkörpert, das Gedächtnis der Geschichte im doppelten Sinne und zugleich das Prinzip, das die Geschichte aus einer mythisch verfließenden ungeformten, mutterrechtlichen Urzeit, als die Männer als willenlose Männchen an den drei Brüsten der steinzeitlichen Urmutter Aua hingen, in eine vom Entwicklungsprinzip gelenkte, sich fortentwickelnde Geschichte der Männer und ihrer Taten verwandelte. So verkörpert der Butt das Prinzip der Progression im geschichtlichen Prozeß und im Fortgang des Romans.

Diese Aspekte, Integrationsgeschichte und Integrationsbild, gilt es näher zu erläutern. Wir kennen das Märchen vom Butt nur als »jenes weiberfeindliche Propagandamärchen« (29), das uns in der plattdeutschen Fassung als 19. Märchen der Brüder Grimm[13] überliefert worden ist. Und als eine Lady Macbeth im plebejischen Kleinformat, was ihren unersättlichen Ehrgeiz betrifft, wird uns dort in der Tat die Ilsebill jenes namenlosen pommerschen Fischers vorgeführt, der eines Tages beim Fischen in der Ostsee einen Butt an der Angel hat, der sprechen kann, sich als verwunschener Prinz zu erkennen gibt und den Fischer um Freilassung bittet. Der gutmütige Fischer tut es, hätte aber die Geschichte für sich behalten sollen. Denn sobald seine Frau davon erfährt, gerät die Spirale ihrer unersättlichen Wünsche in Bewegung.

Sie jagt ihren tumben Mann zurück ans Meer, damit er den Butt um die Erfüllung eines ersten Wunsches bitten solle, nämlich aus der armseligen Fischerhütte, ihrem Pißputt, in eine anständige Behausung, ein schmuckes Häuschen, umzuziehen. Der Butt erfüllt den Wunsch und auch alle weiteren: Sie will ein Schloß, dann König werden, später Kaiser, danach Papst. Kaum hat der Fischer seinen magischen Anrufungsspruch beendet: »Manntje Manntje, Timpe Te,/Buttje, Buttje in der See,/Myne Fru de Ilsebill/Will nich so as ik woll will.« (I, 103), da sind alle Wünsche erfüllt, bis auf den letzten Wunsch, den unersättlichsten, den ihr die Hybris diktiert: sie will Gott werden, um den Gang von Sonne und Mond zu bestimmen, und wandert prompt und auf immer in den Pißputt vom Anfang zurück.

Auch diese Fassung wird von Grass erzählerisch integriert. Sie strukturiert das Geschehen auf der persönlichsten Handlungsebene des Romans, die Beziehung des im Roman agierenden Erzählers zu seiner von ihm stets als Ilsebill angeredeten Frau, die zu Anfang des Buches ein Kind empfängt und die neun Monate des Austragens für den Ehemann und Erzähler zu den neun Kapiteln des literarischen Kindes werden läßt, das parallel zu der körperlichen Reifung der späteren Tochter allmählich entsteht. Denn diese Ilsebill ist in ihrem vom emanzipatorischen Gedankengut der Gegenwart beeinflußten Ichbewußtsein der weiblichen Märchenfigur zum Teil ähnlich.

Sie rebelliert gegen ihre von der Konvention festgelegte Rolle als Ehefrau, sie sucht eine andere, aktivere Identität, und ihre Unzufriedenheit äußert sich auch hier, darin der Märchenfigur gleichfalls ähnlich, in freilich viel bescheideneren Wünschen, die von aktuellen Konsumgewohnheiten bestimmt sind. Sie will nicht zu Hause sitzen in der schleswig-holsteinschen Marsch, sondern reisen, die Welt kennenlerenen und beklagt sich:

»Mich wie ein Landei nach Bedarf aus dem Nest holen. Und deine ewige Nabelschau spannend finden ... Reisen ... Kleine Antillen und andere Prospekte. In London, Paris interessante Leute treffen, die in Milano und San Francisco interessante Leute getroffen haben. Die Emanzipation durchdiskutieren. Und außerdem ... fehlt uns eine geräuscharm laufende Geschirrspülmaschine und eine städtische Zweitwohnung.« (119/20)

So liest sich in etwa die Zusammenfassung dieses Wunschkatalogs, an dem sich die Eheprobleme des Erzählers reiben, stellvertretend für die Schwierigkeiten in der Beziehung von zwei Menschen, die ihre Identität erst in der voll erreichten Kommunikation ganz verwirklichen. Viele der reflektiven Partien des Erzählers, die monologisch strukturiert sind, vor allem die in den Erzählfluß als Widerstände eingebauten Gedicht-Kommentare, sind gleichfalls auf diese Ebene bezogen und verleihen dem sprachlos willfährigen und namenlosen Ehemann des Runge-Grimmschen Märchens nun eine Identität und spiegeln in der Gebrochenheit dieses Erzähl-Ichs die belastenden historischen Hypotheken einer vielhundertjährigen patriarchalischen Geschichte. In der offiziellen Historienschreibung wurde diese Geschichte zwar jeweils vom Mann bestimmt, aber das ist — der Erzähler präsentiert seine subjektive Ehe-Geschichte als Beweis — nur ideologische Verzeichnung, die den Mann in eine Phantom-Rolle hineingedrängt hat, die er tatsächlich nie wirklich ausgefüllt hat.

Doch die Beweisführung des Erzählers verläuft noch auf einer anderen Ebene. Denn auch seine Erinnerungsreise durch die Geschichte, mit dem allwissenden Butt als Kompaß, ist ja nicht nur ein Versuch, seine gebrochene Identität rückblickend zu rekonstruieren, wegzukommen von dem patriarchalischen Popanz, sondern zugleich eine gigantische erzählerische Überzeugungskampagne, an die Adresse seiner unzufriedenen Frau Ilsebill gerichtet. Indem er die Integrationsgeschichte der Märchenvorlage in die verschiedenen historischen Entwicklungsphasen zurückspiegelt, von der Steinzeit bis in die unmittelbare Gegenwart des blutigen Vatertag-Kapitels im Berlin der frühen sechziger Jahre, will er ja nicht nur sich selbst Klarheit verschaffen, sondern auch Ilsebill klarwerden lassen, daß vieles von dem, was ihr als emanzipatorisch getönte Anklage flott von den Lippen geht, bereits ideologisch eingestanzt ist und mit der wirklichen Geschichte, dem tatsächlichen Geschehen, wenig zu tun hat.

Das Märchen vom Butt also als Integrationsgeschichte bezogen auf den einen Erzählrahmen des Buches: das Verhältnis des Erzählers zu seiner Ilsebill und ihrer Eheproblematik. Eine abgewandelte strukturelle Funktion,

aber durchaus noch auf einer vergleichbaren Ebene, läßt sich auch in dem anderen Rahmen des Buches erkennen, der ebenfalls den Erzählfluß vom Anfang bis zum Ende gliedert. Gemeint ist die satirisch überblendete Darstellung der aktivistischen Emanzipationsbewegung der Frauen in Deutschland, die den weiberfeindlichen Butt des Runge-Grimmschen Märchens stellvertretend für alle patriarchalischen Sünder der Geschichte zur Rechenschaft ziehen wollen, und zwar in einem großen, in Berlin aufgezogenen Feministinnen-Tribunal, um »eine neue Phase der Humanentwicklung ein(zu)leiten. Die Männersache gebe nichts mehr her. Demnächst werde eine Krise weltweit das Ende maskuliner Herrschaft signalisieren. Die Herren seien bankrott.« (51)

Drei Lesbierinnen, »Siggi, das Mäxchen und Fränki« (47), fangen den Butt zum zweiten Mal, bringen ihn nach Berlin, setzen ihn in einem stillgelegten Kino in einer Zinkbadewanne aus und organisieren formaljuristisch korrekt — auch das eine Satire auf die Praxis politischer Prozesse — einen großen Gerichtshof, dessen federführende Repräsentanten, die Vorsitzende Ursula Schönherr, die Anklägerin Sieglinde Huntscha, die Beisitzerinnen Helga Paasch, Ruth Simoneit, Ulla Witzlaff, Therese Osslieb, Griselde Dubbertin, Erika Nöttke, Beate Hagedorn und die Pflichtverteidigerin Bettina von Carnow, physiognomisch und gestisch zugleich den Frauenfiguren ähneln, die auf den historischen Ebenen des Romans den aktiven Anteil der Frauen an der Geschichte, nämlich der ungeschriebenen Geschichte der Ernährung, dokumentieren: also Aua, Wigga, Mestwina, Dorothea von Montau, Margarete Rusch, Agnes Kurbiella, Amanda Woyke, Sophie Rotzoll, Lena Stubbe, Sibylle Miehlau oder Maria Kuczorra.

Ein zum Teil verwirrendes, zum Teil amüsantes, zum Teil auch überzeichnetes Panorama weiblicher Temperamente und aktueller ideologischer Einstellungen und damit auch — es würde zu weit führen, das im einzelnen zu belegen — eine Satire auf aktuelle feministische Gruppierungen in der Bundesrepublik, besonders in Berlin. Von der integrierenden Funktion des Runge-Grimmschen Märchens her gesehen, ist jedoch nur entscheidend, daß diese aktivistischen Frauen die überlieferte Version des Märchens wörtlich nehmen und den Butt in seiner doppelten Rolle, als Verächtlichmacher der Frauen und patriarchalischen Sympathisanten, zur Rechenschaft ziehen. In welche tendenziell ideologischen Sackgassen der Erzähler die aktivistische Frauenbewegung sich hier verrennen sieht, auch das macht er im Muster des Märchens sichtbar.

Denn in dem furiosen Vatertag-Kapitel am Ende des Romans tauchen die drei Butt-Fängerinnen vom Anfang, die Manzis, wie Grass sie nennt, Fränki, Siggi und Mäxchen, wieder auf, in Begleitung von Billy, jener Sibylle Miehlau, einer Urenkelin der Lena Stubbe, einer Anwältin im heutigen Berlin, die der Erzähler geliebt hat und noch liebt, mit der er eine gemeinsame Tochter hat. Billy, deren Taufnahme Sibylle unverkennbar auf die Ilsebill des Märchens und die jetzige Ehefrau des Erzählers verweist, hat gewissermaßen jenen Emanzipationsschritt vollzogen, den die Frau des Erzählers ständig räsonierend als Möglichkeit erwägt: den Schritt in eine neue Identität im Rahmen der Frauenbewegung.

Es ist jedoch, wie Grass zeigt, nur der Schritt in die Verleugnung ihrer Identität unter dem Anspruch einer neuen Herrschaft, deren Vorzeichen sich lediglich vertauscht haben. Denn jene drei weiblichen Wesen, die sich vom Joch des Patriarchats befreit fühlen und als selbstbewußte Lesben und Emanzen die »neue Phase der Humanentwicklung« (51) vorleben, wollen als gleichsam verkleidete Männer — bis hin zum aufrechten Pinkeln am Baum mittels Kunststoff-Penis-Adapter — den Vatertag 1963 in Berlin als rechte Männer begehen: mit Saufgelage im Grünen und als Happening eingeschobener Vergewaltigung. Ihr Opfer ist die gutmütige Billy, die »Dickmadame« (611), die schon körperlich nicht aus ihrer Frauen-Identität hinausgelangen kann. Denn während das Mäxchen zum Beispiel aussieht »wie ein menstruierender Junge, platt und fragil« (576), hat Sibylle »die Maße eines Pin-up-Girls...: Typ Stars and Stripes.« (576)

Diese von Grass mit schriftstellerischer Akkuratesse dargestellte Vergewaltigungsszene, die Flucht der in ihrem Selbstgefühl erniedrigten Billy durch den Wald und ihre Ermordung durch eine Bande von Rockern, die ihren Körper mit ihren Motorrädern zerfetzen, ist in ihrer Schockintensität sicherlich die aggressivste Szene des Buches und auch der Punkt, wo der Autor selbst am kompromißlosesten Position bezieht, nachweist, daß Mord und Vergewaltigung sich moralisch im Grunde auf der gleichen Ebene abspielen, daß die entliehene bramarbasierende Männlichkeitspose der drei Emanzen tendenziell die Brutalität eines irrationalen Männlichkeitswahns miteinschließt.

In der Tat, für einen Augenblick läßt Grass hier die irrationale Grausamkeit des Märchens einbrechen und charakterisiert zugleich die menschenverachtende Brutalität, zu der Kommunikation verkommen kann. Es läßt sich nicht von der Hand weisen, daß das in der schockartigen Steigerung an Hubert Selbys ›Last Exit to Brooklyn‹ erinnert, an eine Schlüsselszene dort, die Vergewaltigungsorgie und den Mord an der New Yorker Hure, eine Szene, die unter dem Titel ›Tralalas Ende‹ 1966 in einer Übersetzung in den ›Akzenten‹ erschien.[14]

Im epischen Gewebe von Grass' Roman ist das eine Erzählsequenz von einsehbarer Plausibilität, insofern man den Argumentationsweg seines Erzählers mitzugehen bereit ist. Auch der Leser muß hier Stellung beziehen. Es ist höchst bezeichnend, daß sich auch im literarkritischen Echo des Buches hier die Geister scheiden, daß man auf der einen Seite Grass eine denunziatorische Absicht[15] unterstellt, bezogen auf seine Darstellung der Frauenbewegung, und auf der anderen Seite dieselbe Erzählsequenz als erzählerischen Höhepunkt des Buches herausgestellt hat.[16]

Auch hier hat Grass das Märchen vom Butt als Integrationsgeschichte des Romans zusätzlich produktiv werden lassen. Denn an einer Stelle dieser Erzählsequenz erzählt Mäxchen die frauenemanzipatorische Gegenversion zu der überlieferten frauenfeindlichen Version bei Runge und den Brüdern

Grimm. In dieser »Story vom Butt« (611) entspricht der Anfang der überlieferten Fassung, nur daß die Wünsche der Ilsebill in eine ganz andere Richtung gehen. Sie ist in gewisser Weise wieder die steinzeitliche Aua, an deren drei Brüsten die Männer hingen, die Naturgewalt Frau, die mit ihrem nie zu stillenden geschlechtlichen Hunger durch den tumben Fischer einen Bettkumpanen nach dem anderen vom Butt herbeischaffen läßt, vom schmissigen »Feuerwehrhauptmann in Uniform« (612), über Staatsanwälte, Terroristen, Konzernpräsidenten und Gewerkschaftsfunktionäre bis hin zu einem »Topdirigenten« (614). Aber als sie nicht einmal damit zufrieden ist und schließlich selbst »Beethoven« (614) verlangt, ist das für den Butt das Sakrileg: »Jetzt ist genug! Was zuviel ist, ist zuviel. Hände weg von unseren Klassikern. Von heut an kriegt sie nur noch — und ewiglich — ihren Max schlecht und recht verpaßt. Jeden Sonnabend nach dem Angeln.« (614)

Trotz aller parodistischen Akzente drückt diese Neufassung des Märchen aus, wohin eine solche aktionistische, den unterstellten Herrschaftsmechanismus des Patriarchats lediglich kopierende Emanzipation schließlich führt: in die Bewußtlosigkeit des mutterrechtlichen Anfangszustands, in einen irrationalistischen Kreislauf, in dem Liebesakt und Gewaltakt ununterscheidbar werden und die Kommunikation ihre menschlichen Attribute verliert.

Neben diese beiden Märchenversionen stellt der Erzähler von Grass nun eine dritte Version, die zugleich die ursprüngliche verschollene ist. Denn wie Grass in einem der gelungensten Kapitel des Buches ausführt, dem Kapitel ›Die andere Wahrheit‹ (438), das im Herbst 1807 die Märchensammler und Freunde beim Pilzesuchen im Olivaer Forst zusammenführt, die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm, die Dichter Clemens Brentano und Achim von Arnim, den Maler Philipp Otto Runge und Bettina Brentano, die die Fortsetzung zu ›Des Knaben Wunderhorn‹ beraten wollen, hat jene alte Frau auf Rügen dem Maler das Märchen in zwei Fassungen übergeben und auf seine Frage, welche nun die richtige sei, geantwortet: »Dat een un dat anner tosamen.« (443)

Auch hier das Märchen vom Butt als Integrationsgeschichte des Romans, denn Grass' Buch ist im Grunde diese »andere Wahrheit«, die damals aus aktuellen politischen Überlegungen heraus — die Romantiker wollten das bereits angeknackste Selbstbewußtsein der Männer nicht zusätzlich belasten — vernichtete und verschollene Version des Märchens, wie denn auch der Erzähler ganz zu Anfang des Buches als seine Absicht bekennt: »Wahrhaftig werde ich, was Philipp Otto Runge als andere Wahrheit mitschrieb, auf meinem Papier erinnern; und müßte ich Wort für Wort aus der Asche lesen.« (28/9)

Grass' Erzähler liest aus der Asche und rekonstruiert die andere Version des Märchens, die die Gewichte so ganz anders verteilt. Trägt in der überlieferten Fassung die Ilsebill die Züge einer plebejischen Lady Macbeth, so in der verlorenen Fassung der namenlose Fischer, die eigentliche Hauptperson, die Züge eines plebejischen Faust, den der Mephisto Butt — auch auf die Analogie zu Thomas Manns ›Doktor Faustus‹ hat man hier hingewiesen[17] — auf die glorreiche Reise zu immer neuen Heldentaten der männlichen Geschichte schickt. Der Fischer ist maßlos in seinen Wünschen:

> »im Krieg unbesiegbar will er sein. Brücken über den breitesten Fluß, Häuser und Türme, die bis in die Wolken reichen, schnelle Wagen, weder von Ochs noch Pferd gezogen, Schiffe, die unter Wasser schwimmen, will er bauen, begehen, bewohnen, ans Ziel fahren. Die Welt beherrschen will er, die Natur bezwingen und von der Erde weg sich über sie erheben.« (443)

Zuletzt will er, während Ilsebill ihm ständig zur Mäßigung rät, »bis hinter die Sterne in den Himmel fliegen« (443), Gott ähnlich sein, das Paradies erringen. Der technologische Kollaps, eine ökologische Katastrophe, an deren Ende eine neue Eiszeit heraufzieht, beendet hier seinen unersättlichen Höhenflug. In diesem Fall ist die Entwicklung irreversibel, ein apokalpytischer Endzustand ist am Ende erreicht, und ihrer »Weltuntergangsstimmung wegen« (448) hält Runge diese Fassung zurück, verbrennt sie schließlich und gibt nur die andere zur Veröffentlichung frei.

Grass' grandiose Rekonstruktion führt nun auf den verschiedenen historischen Handlungsebenen diese männliche Geschichte der Kriege, Siege, Ideologien und heroischen Taten als einen neuen Turmbau zu Babel vor, hinter dem unübersehbar unsere eigene Realität mit ihrer hektischen technologischen Explosion, der Unersättlichkeit der schrittweisen Unterwerfung und indirekten Zerstörung der Welt erscheint.

Aber Grass' Erzähler geht noch weiter, er rekonstruiert nicht nur die verlorengegangene Version des Märchens als Gegenversion, sondern versucht, in seiner Fassung den Satz jener pommerschen Frau auf Rügen, die Runge beide Fassungen übergab, wahrzumachen, daß nämlich beide Fassungen zusammen wahr seien, sich erst dialektisch ergänzen zu der Wahrheit, die zählt. Denn der Butt als Prinzip der rationalen Progression in der Geschichte — als »Hegels Weltgeist« (50) wird er an einer Stelle ironisch angesprochen — gibt das eigentliche Gesetz des Handelns ab, und die männlichen Helden, die in der Geschichtsschreibung die Schlagzeilen liefern, sind durchweg schlappe Figuren, zumindest in der Kollektion, die Grass' Erzähler vorführt: angefangen beim steinzeitlichen Jäger Edek, über den Bischof Adalbert von Prag, der kurz vor Erreichen des ersten Jahrtausends von Mestwina mit einem gußeisernen Löffel erschlagen wird, über Albrecht Schlichting, den Mann der religiösen Schwärmerin Dorothea von Montau aus dem 14. Jahrhundert, über die zahlreichen männlichen Vertreter aus dem 16. Jahrhundert, Jakob Hegge, Eberhard Ferber, Abt Jeschke, die alle an den Röcken der »dicken Gret« hängen, der lebens- und sexhungrigen Äbtissin, die ihr Kloster zu einem irdischen Paradies ihrer Machtausübung macht; über die melancholisch gebrochenen Künstlerfiguren des 17. Jahrhunderts, den Maler Anton Möller und den Poeten Martin Opitz, die die rüstige Agnes Kurbiella, die man später als Hexe verbrennt, abwech-

selnd bekocht; über den ehemaligen Soldaten des großen Fritzen, August Romeike, der angesichts seiner Gefährtin, der Gesindeköchin Amanda Woyke, mit der er sieben Kinder zeugt, zu einer lächerlichen Randfigur schrumpft, denn Amanda vollbringt die nicht registrierte und dem großen Friedrich zugeschriebene historische Tat der Einführung der Kartoffel in Preußen; über den vom Aufruhr der Französischen Revolution ergriffenen und 38 Jahre lang als Häftling festgehaltenen Friedrich Bartholdy, dessen Mädchen, Sophie Rotzoll, die wirkliche politische Tat vollbringen will, nämlich den französischen Gouverneur der Republik Danzig General Rapp durch einen vergifteten Kalbskopf mit Pilzen ins Jenseits zu befördern versucht; bis schließlich hin zu den beiden Ehemännern der Lena Stubbe, Friedrich Otto Stobbe und Otto Friedrich Stubbe, die beide der unermüdlichen Lena das Wasser nicht reichen können, oder zu Jan Ludowski, dem Verlobten der Danziger Kantinenköchin Maria, der am 18. Dezember 1970 während der Unruhen in Polen erschossen wird; bis schließlich hin zum Erzähler selbst, der den Frauen in seiner Biographie immer hinterherläuft, Billy, Maria und schließlich Ilsebill.

Nein, diese Helden des Romans geben keine Heldengalerie ab für eine Geschichtsschreibung, die die machtvolle Stellung des Patriarchats quasi als Naturgegebenheit sieht. Es sind durchaus schwächliche, von Skrupeln gepeinigte, von Ideologien geschüttelte und von der Geschichte gebeutelte Figuren, die hinter der indirekt ausgeübten Macht der Frauen, auf die sie angewiesen waren und sind, weit zurückbleiben. Oder, wie der Butt an einer Stelle resümiert, war der Mann, »wann immer ... ob während der Hochgotik, ob im Jahrhundert der Aufklärung, ... (stets) ein Versager gewesen« (51).

Aber nicht nur das, die eigentliche, das Leben der Menschen zutiefst beeinflussende Geschichte ist die ungeschriebene: da wo die Frauen als Köchinnen ihre Heldentaten vollbracht haben, indem sie in Zeiten der Not wie des Überflusses die Aufklärung des Kopfes stets durch die Aufklärung des Gaumens ergänzten, ja die erstere erst durch ihre Arbeit ermöglicht haben. Grass geht noch weiter. Die neue, beide Aspekte der Märchenüberlieferung zusammenbringende Version des Erzählers in Grass' Roman ist die Antwort des realen Erzählers Grass auf die Postulate und ideologischen Brükkenköpfe der Frauenbewegung, indem er den ignorierten, übersehenen und in seiner tatsächlichen Auswirkung viel wesentlicheren Beitrag der Frauen zu der Geschichte herausarbeitet. Die die Emanzipationsbewegung der Frauen karikierenden und satirisierenden Partien des Romans müssen also mit diesen zusammengesehen werden, wo Grass die Sache der Frauen auf eine Weise vertritt, die jeden ideologischen Hickhack und die polemische Aufrechnung der Vergehen bzw. der unterbliebenen Leistungen als Oberflächenkosmetik zurückweist.

So wird das ›Proletarische Kochbuch‹ der Lena Stubbe in der Rekonstruktion von Grass zugleich zum eigentlichen Geschichtsbuch der Frauenbewegung. Und auch die aktuellen Einblendungen von Personen historischen Formats wie Bebels, des Sozialisten Robert Michels, der später zum radikalen Faschisten wird, Nixons, dessen Rücktritt erwähnt wird (501) oder eines »Männchen(s) namens Guillaume« (501), der Geschichte machte, indem er den Rücktritt Willy Brandts veranlaßte, sind allesamt zusätzlich von der Zeitgeschichte gelieferte Belege für das, was der Erzähler von Grass erzählend zu begründen versucht.

IV. Hinter diesem Erzählen steht — wer könnte es bezweifeln — letztlich ein utopischer Antrieb, nämlich mit der ganzen, unverstellt rekapitulierten Geschichte auch jene beiden Katastrophen zu vermeiden, die die beiden Märchenversionen bereithalten; nicht die Utopie des sprichwörtlichen Märchens im schlechten Sinne, sondern die Utopie, die mit einem Zitat »des Häretikers Bloch« (51) ganz zu Anfang einmal angesprochen wird: »Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.« (51) Es ist die utopische Hoffnung, daß mit der nachvollzogenen, über die antagonistische Position hinausgelangenden Erkenntnis die »neue Phase der Humanentwicklung« (51), die nicht mehr geschlechtsspezifisch zu sehen ist, die wirkliche Aufklärung, tatsächlich erreicht wird.

Auch die märchenhafte Wendung, mit der das Feministinnen-Tribunal, das sogenannte Feminal, ausgeht, deutet auf diese Utopie. Die Beisitzerinnen können sich nicht einigen auf eine Strafe für den Butt und beschließen, mit einem symbolischen Zeichen ein Ende zu setzen, »das rituale, feierliche, das große Buttessen stattfinden« (665) zu lassen und den Butt, der sich hinfort in den Dienst der Frauensache stellen will, wieder in der dänischen Ostsee auszusetzen.

Vor der Küste von Danzig taucht er dann, wie erwähnt, nochmals auf, in einem vom Erzähler schon nicht mehr zu registrierenden Gespräch mit Maria Kuczorra. Der Erzähler bekennt von sich: »Aus der Geschichte gefallen.« (693) Und das meint nicht nur die Handlung des Romans, sondern im bewußt intendierten Doppelsinn: herausgefallen auch aus der patriarchalischen Geschichte, da nun die utopische Geschichte, die glückliche Zeit, die als unerschöpfliche Zukunft am Ende des Märchens erscheint, beginnen und andauern könnte. Ein Märchenschluß? Vielleicht. Aber nach der ausführlichen, von zahlreichen Widerständen gezeichneten Erinnerungsreise von Grass' Icherzähler, dessen von Selbstzweifeln, Unsicherheit und immer wieder erneuten Hoffnungsschwüngen bestimmtem Bewußtsein das alles umfassende, die Geschichte synchron gegenwärtig habende Bewußtsein des Butts als Kontrapunkt gegenübertritt, ist das sicherlich kein eskapistischer Ausflug in eine ferne goldene Wunschzeit, die als blasse Traumprojektion der Wirklichkeit entgegengehalten wird. Denn es geht von solchen Szenen »einer verspäteten Utopie eine heitere Kraft aus, die kein politischer Appell erlangt.«[18]

Ein märchenhafter Roman also auch in diesem Sinne und — das sei als subjektives Geständnis gestattet — auch unter dem Aspekt, daß der so oft totgesagte und in den frühen siebziger Jahren mit zaghaften Wiederbele-

bungssprüchen wie »Es darf wieder erzählt werden«[19] aufgepäppelte deutsche Roman der Gegenwart hier eine erzählerische Vitalität und ästhetische Vielfalt der Darstellung erreicht hat, die die spontane Lobesformel in der Tat zusammenfassen könnte: »ein märchenhafter Roman«.

7. Originalität und Manier: Zu den Voraussetzungen von Grass' Sprachform

Analysen zur strukturellen Besonderheit der Sprache der Grass'schen Romane liegen bisher erst in Ansätzen vor.[1] Das ist überraschend auf dem Hintergrund dessen, was generell als künstlerisches Qualitätsmerkmal der Epik von Grass gilt: nämlich die Vielschichtigkeit, der Reichtum der Sprache. Stellvertretend für diese bereits Züge der Mystifizierung tragende Rezeption des Sprachkünstlers Grass sind etwa Äußerungen wie die von Wiegenstein in seiner ›Hundejahre‹-Besprechung: »Die Modernität dieses Schriftstellers liegt nicht im Sujet, im Aufbau, sondern darin, daß sprachliche Kraft allein seine Erfindungen legitimiert...« (78) oder Ausführungen von Enzensberger in seiner ›Blechtrommel‹-Rezension, wo bereits verschiedene Sprachschichten bei Grass differenziert werden:

»Dieser rasende Artist ... beutet Sprachschichten und Tonfälle vom Papierdeutsch bis zum Rotwelsch, vom Gemurmel des Dialekts bis zum Rosenkranz der Ortsnamen, vom Argot der Skatbrüder bis zur Sachlichkeit der Krankengeschichte aus« (12).

In der Tat scheint Grass in seiner Epik mit einer sprachlichen Assimilationsfähigkeit[2] begabt zu sein, die die sprödesten Sprachelemente in seinem Erzählfluß vereint. Es ist nicht unzutreffend, wenn Jens[3] angesichts der ›Hundejahre‹ von dem »lexikalischen Ungestüm und der Bildungsbesessenheit des echten Autodidakten« (87) bei Grass gesprochen hat. Eine Charakteristik, in der sich hier bei Jens auch bereits eine gewisse Kritik andeutet: Grass' Epik als ein sprachlicher Schmelztiegel sozusagen, von einem fast schon naiv zu nennenden Selbstvertrauen des Autors bestimmt, ohne irgendwelche ästhetischen Schranken beachten zu müssen, alles mit allem verschmelzen zu können. Das führt aber im Ergebnis nicht selten zu bloßer lexikalischer Akkumulation, zur Anhäufung von Wortmaterial, dessen Funktion im Kontext der jeweiligen Romane häufig unsicher bleibt. Man könnte das als eine sich im Sprachlichen manifestierende, autodidaktische Marotte bezeichenen, die die einzelnen Sprachschichten aus ihrer Verklammerung mit der Realität (etwa Dialekte, Umgangssprache, Slang, verschiedene Fachsprachen usw.) löst und sie in den Romanen auf eine Weise verbindet, die diesen vorgegebenen Beziehungen jeder Sprachschicht auf einen bestimmten Ausschnitt der Realität widerspricht.

Allerdings ist auch hier erst einmal festzuhalten, daß von einer völlig unkontrollierten autodidaktischen Naivität in der Sprachbehandlung bei Grass in diesem Sinn nicht gesprochen werden kann, sondern daß auch hier mit der künstlerischen Absicht des Autors zu rechnen ist. Grass hat 1963 in einem Gespräch mit einer Berliner Schulklasse[4] einige wichtige Ausführungen zu diesem Thema gemacht und berichtet dort u. a.:

»Ich gehe erst mal davon aus, daß die deutsche Sprache, verglichen z. B. mit dem Französischen, sehr weich ist und Einflüssen unterworfen ist, nicht immer den besten Einflüssen. Das Deutsch z. B., das heute gesprochen wird, ist sehr stark vom Wirtschaftsdeutsch geprägt. Die Substantivierung nimmt immer größere Ausmaße an, und mit diesem Material muß ich als Schriftsteller arbeiten. Es ist also nicht nur mit dem Konjunktiv getan, und es ist auch nicht eine Sache der Kommata, sondern es gibt zum Beispiel Sätze, in denen das Verbum weggelassen wird. Die Satzaussage fehlt, weil ich dem Leser bei einem angefangenen Satz dann und wann überlassen kann, die Satzaussage selbst auszufüllen, weil sie auf der Hand liegt. Und vielleicht habe ich nebenbei den kleinen Ehrgeiz, die deutsche Sprache etwas zu verkürzen. Sie ist furchtbar umständlich. Ich glaube, daß innerhalb der deutschen Satzstellung sich einiges - ohne jetzt als Sprachreformer vordergründig auftreten zu wollen - von dem, was ich sagen und beschreiben will, zur Satzverkürzung anbietet, ein Reduzieren also der Sprache auf die Dinglichkeit hin« (77).

Grass ist sich also durchaus im klaren über gewisse Gefahren, die mit dem gegenwärtig gesprochenen Deutsch verbunden sind. Er betont einmal die große Überlagerung der Gegenwartssprache von einem dominierenden Fachjargon: dem Wirtschaftsdeutsch. Intendiert ist hier bei Grass sicherlich eine Art von ideologischer Beziehung zwischen dieser Vorliebe für einen bestimmten Fachjargon und dem, was das Bewußtsein im heutigen Deutschland am stärksten bestimmt. Was man also das Wirtschaftswunder-Denken nennt oder allgemeiner die Konsumideologie, das wird von Grass in Beziehung gesetzt zu einem bestimmten Jargon, der sich als beherrschend erweist. Die Ideologie färbt also in diesem Sinn auf die Sprache ab, formt die Sprache um. Es geht Grass also darum, einen solchen sich unterschwellig herstellenden Zusammenhang zu durchbrechen und die Sprache aus einem Werkzeug der Konsumideologie wieder zu einer kritischen Waffe gegen diese Ideologie zu machen.

Was den sachlichen Kern dieser Sprachkritik von Grass betrifft, so ist das keineswegs neu. Was Grass hier gegen das Wirtschaftsdeutsch ins Feld führt, ist eigentlich im Ansatz bereits lange vorher in den sprachkritischen Analysen Karl Korns[5] entwickelt worden. Und auch Grass' einziger präziser Hinweis auf eine Folge dieses Fachjargons, die sich im Gegenwartsdeutsch zeige, nämlich sein Hinweis auf den vorherrschenden Nominalstil, die große Rolle, die Substantive und Sub-

stantivierungen spielen, ist von Korn bereits in aller Ausführlichkeit begründet und entwickelt worden.[6]

Was Grass zudem an Aussagen über das Aussparen von Verben, Prädikaten macht, beleuchtet im Kern einen sehr traditionellen Stilzug. Die Zusammenziehung von Sätzen zu Ellipsen unter Aussparung des Prädikats ist ein sehr konventionelles Stilphänomen, und man muß zudem bezweifeln, ob das, was Grass hier als dominierenden Zug seines Stils in den Vordergrund rückt, nämlich die Tendenz zur Verkürzung, tatsächlich auch dem Eindruck entspricht, den sein Stil, auf den ersten Blick zumindest, macht. Das Gegenteil scheint eher richtig. Es ergibt sich der Eindruck von oft unkontrollierter Fülle: ein Phänomen der »Verwortung« von Realität, für das sich in der gegenwärtigen deutschen Literatur höchstens noch in der Prosa von Martin Walser Parallelen finden. Einzelne Wörter beginnen gelegentlich autonom zu werden, metaphorisch zu wuchern und ein Eigenleben zu entfalten. Man könnte geradezu von einer vegetativen Aura einzelner Wortfelder bei Grass sprechen. So findet sich etwa in den ›Hundejahren‹ eine Stelle, in der das Braun von SA-Uniformen einen solchen Wortwucherungsprozeß auslöst und es zu einer endlosen Variation von braunen Farbtönen kommt:

»Aber alles war braun: Nicht das Braun sommerlicher Halbschuhe; kein Nüßchenbraun Hexenbraun; kein braunes Afrika; keine geriebene Borke, Möbel nicht, altersbraun; kein mittelbraun sandbraun; weder junge Braunkohle noch alter Torf, mit Torfspaten gestochen; keine Frühstücksschokolade, kein Morgenkaffee, den Sahne erhöht; Tabak, so viel Sorten, doch keine so bräunliche wie; weder das augentrügerische Rehbraun noch das Niveabraun zweier Wochen Urlaub; kein Herbst spuckte auf die Palette, als dieses Braun: Kackbraun, allenfalls Lehmbraun, aufgeweicht, kleistrig, als das Parteibraun, SA-Braun, Braun aller Braunbücher, Braunen Häuser, Braunauer Braun, Evabraun, als dieses Uniformbraun, weit entfernt vom Khakibraun, Braun aus tausend pickligen Ärschen auf weiße Teller geschissen, Braun aus Erbsen und Brühwurst gewonnen; nein, nein, ihr sanften Brunetten, hexenbraun, nüßchenbraun, standet nicht Pate, als dieses Braun gekocht, geboren und eingefärbt, als dieses Dunghaufenbraun - ich schmeichle noch immer - vor Eddi Amsel lag« (177).

Was ist die Funktion einer solchen Stelle?[7] Sicherlich, aus dieser Additionskette läßt sich eine gewisse Steigerung der Variationen herauslesen. Der Ansatzpunkt, das Braun der SA-Uniformen, wird im ersten Teil von einer Variationsfolge umspielt, die mit dem Stichwort negative Umschreibung dieses Brauns charakterisiert werden könnte. Die besondere Brauntönung wird dadurch in ihrer Bedeutung eingekreist, daß gesagt wird, was sie nicht ist. Im Mittelpunkt taucht dann der Ausgangspunkt, das SA-Braun als direkte Aussage, erneut auf, wird in seiner politischen Bedeutung zugleich dadurch potenziert, daß jetzt, zum Teil in Form von Kalauern, andere verbale Braunelemente ad-

diert werden, deren Bedeutungshintergrund nicht mehr von der Farbe gebildet wird. Das gilt für die beiden Wortspiele um Braunau und Eva Braun. Die Variationsfolge, die sich anschließt, bringt nun gewissermaßen die polemische Wertung dieses ganzen politischen Braunkomplexes durch die farbliche Gleichsetzung mit menschlichen Exkrementen, wobei natürlich über die farbliche Identifikation hinaus die inhaltliche Gleichsetzung stimuliert wird.

Doch man fragt sich nach der Funktion einer solchen Wortkaskade im Text. Das ist keineswegs in stream-of-consciousness-Technik vorgetragener Assoziationsmonolog einer Figur des Romans, auch nicht einem realistisch gezeichneten Dialograhmen eingefügte Schimpfkanonade, sondern rein rhetorische Wiederholung und wirkt gerade in dieser Ausdehnung steril: Es handelt sich um Wortrotation, die künstlerisch kaum mehr sinnvoll ist. Gerade diese Technik der Wortrotationen, wobei es sich auch bei Grass mit Vorliebe um Adjektive[8] handelt, scheint ihn in einen literarhistorischen Traditionszusammenhang hineinzustellen, der auf den ersten Blick schwer erkennbar ist. Aber an diesem Punkt ist durchaus ernst zu nehmen, was Grass selbst über das dominierende Vorbild seiner Romane ausgeführt hat, nämlich über seinen Lehrmeister Döblin.

In der Tat, für viele der stilistischen Besonderheiten von Grass finden sich Parallelen bei Döblin, besonders in dessen ›Berlin Alexanderplatz‹. Döblin selbst hat wiederum neben Marinetti und dessen Technik des futuristischen Romans den Begründer des konsequenten Naturalismus in Deutschland, Arno Holz, als sein schriftstellerisches Vorbild gepriesen.[9] Mir scheint, daß sich von gewissen stilistischen Phänomen bei Grass her ein Zusammenhang andeutet, der von Holz über Döblin bis zu ihm reicht. In der Tat, gerade das Phänomen der adjektivischen Reihungen, der Wortadditionen gehört zu den sich aufdrängenden Besonderheiten von Arno Holz' Stil im ›Phantasus‹ etwa. Arno Holz hat in den vier Fassungen seines Riesenepos ›Phantasus‹ versucht, die Wirklichkeit getreu seiner kunsttheoretischen Maxime »Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein«[10] zu gestalten, also der Natur als dem Ideal in der künstlerischen Mimesis nachzueifern, sie in allen ihren Nuancen möglichst vollkommen, möglichst adäquat zu erfassen. Ziel war, die Wirklichkeit gleichsam in der Sprache einzuholen. Das führte im Fortgang von Fassung zu Fassung zu immer größeren Wortschwellungen, Riesensätzen und besonders — was das vielleicht auffälligste Stilmerkmal bei Holz ist — zu immensen Adjektivketten, die sich über mehrere Seiten erstrecken können. Das soll nur an einem kurzen Beispiel aus dem ›Phantasus‹[11] illustriert werden:

» . . . gestochen/wie von einem unheimlichen, wie von einem schleichenden, wie von einem/unsichtbaren, bostückischen,/giftgeiferdrüsigen, giftstachelschwänzigen, giftschleuderspritzigen/Skorpionengezücht . . .« (187)

Zum Vergleich bietet sich die folgende Stelle aus den ›Hundejahren‹ an:

»... ein formloses Kuddelmuddel, ein formloses Geraufe, kurzbehost, kniebestrumpft schulterberiemt braunbefetzt wimpelverrückt runenbenäht koppelverrutscht führergeimpft pimpfenmager heisergesiegt naturgetreu ...« (170)

Ganz analog zu Döblin, der bei solchen Reihungen auf jegliche untergliedernden Kommata verzichtet, an denen Holz noch festhält, gibt auch Grass hier jegliche Zeichensetzung preis. Mir scheint also, daß hier ein stilistischer Vergleich zwischen Grass, Döblin und Holz zu höchst bemerkenswerten Aufschlüssen führen könnte und Grass damit sprachlich in einen Traditionszusammenhang stellen würde, der manche als avantgardistisch empfundenen Elemente seines Stils als traditionelle Stilzüge identifizieren würde. Aber auch ein solcher Traditionszusammenhang vermag nicht über die ästhetischen Bedenken hinwegzutäuschen, die Holz gegenüber ebenso angebracht sind wie gegenüber Grass. Denn weder Holz gelingt es, sein künstlerisches Ziel zu erreichen, ein Gesamtbild der Wirklichkeit möglichst umfassend in Sprache umzusetzen,[12] sprachlich zu reproduzieren, noch vermag Grass jeweils die künstlerische Funktion seiner Wortwucherungen anschaulich zu machen. Unter den unzähligen sprachlichen Details verschwindet bei Holz dieses künstlerisch intendierte Gesamtbild der Wirklichkeit. Ähnliche Bedenken sind gegenüber Grass[13] angebracht: Auch bei seinen Wortadditionen ist häufig das Ergebnis eben nicht sprachliche Differenzierung, sondern Diffusion des Eindrucks, Unsicherheit der Konturen.

Dieser Traditionszusammenhang, dem sich Grass' Stil literarhistorisch einordnet, soll im folgenden an einigen Beispielen erläutert werden. Der Vergleichspunkt ist dabei jeweils Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹, der Roman, der in der neueren deutschen Epik vielleicht den größten stilbildenden Einfluß gehabt hat. Dafür ist nicht nur Grass ein Beispiel, sondern ebenso Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt oder Uwe Johnson. Die parodistische Montage verschiedener Sprach- und Stilebenen hat Döblin bereits in einer Vielzahl von Aspekten in seinem Roman vorgeführt. Wie Döblin so hat auch Grass mitunter in seine Romane eine Auseinandersetzung mit der Literatur hineingearbeitet, die er mit seiner eigenen künstlerischen Arbeit zugleich zu widerlegen versucht.

So findet sich in ›Berlin Alexanderplatz‹ z. B. eine ausgedehnte parodistische Parallele zwischen dem aus dem Gefängnis entlassenen Franz Biberkopf, der sich als Mann von Format fühlt, und dem antiken Orest.[14] Orest, der von den Erinnyen gejagt wird, und Franz Biberkopf, der den Tod Idas auf dem Gewissen hat — das ist die Vergleichsebene bei Döblin. Die parodistische Absicht Döblins gibt sich hier in der Widerlegung des mythisch-psychologischen Dekors zu erkennen, der in der literarischen Überlieferung mit der Figur des Orest verbunden ist: Orest, der von den Göttern seiner Tat wegen verfolgt wird, über den die Bedrohung des Schicksals verhängt ist. Nichts dergleichen bei Franz Biberkopf, der es sich gutgehen läßt und den Totschlag an Ida längst vergessen hat. Wo im antiken Mythos hinter dem Totschlag die Umrisse eines numinosen Schicksals erscheinen, steht bei Döblin die lapidare naturwissenschaftliche Durchleuchtung des Totschlags durch die Newtonschen Bewegungsgesetze.[15] Döblins Bekenntnis: »Mit dieser Aufmachung können wir uns nicht vergleichen. Da stehen wir wieder zurück.« (106) ist eben zu verstehen als Bekenntnis zu einem Realismus der Darstellung, für den die mythologische Verbrämung nichts mit künstlerischer Wahrheit zu tun hat.

Diese in Döblins Roman hineingearbeitete Polemik gegen traditionelle Literatur, die es zu bekämpfen gilt, tritt besonders in jenen Episoden[16] von ›Berlin Alexanderplatz‹ hervor, die sich mit Gabriele d'Annunzio, dem zu Anfang des Jahrhunderts in Europa berühmten italienischen Symbolisten und Neuromantiker beschäftigen. Döblin bezieht sich auf d'Annunzios Roman ›Il picare‹,[17] in dem geschildert wird, wie der Ästhet Graf Sperelli den Namen seiner Geliebten Elena Muti, die ihn verlassen hat, in einer Liebesnacht mit dem seiner ›Ersatzgeliebten‹ verwechselt, da seine Gedanken nach wie vor von der andern erfüllt sind. Die von Döblin zitierte d'Annunzio-Stelle: »Eine große Leere und Schweigen erfüllte ihre Seele.« (75) parodiert er folgendermaßen in seinem Roman: »Ist ja zum Bäumeklettern. Das soll mir einer weismachen« (75). Die seelenvolle Stilisierung bei d'Annunzio, die für Döblin mit künstlerische Lüge identisch ist, wird hier direkt attackiert. Es finden sich viele andere Beispiele für solche Literaturparodien in ›Berlin Alexanderplatz‹,[18] etwa die Parodie auf Hebbels ›Gyges und sein Ring‹[19] in jener Szene, in der Franz Biberkopf Reinhold seine neue Geliebte präsentiert, ohne daß sie es weiß.

Eine analoge Ebene der literarischen Parodie ist auch bei Grass vorhanden. Es will scheinen, daß Oskars zentrales Erziehungsbuch, jene gestohlenen Seiten von Goethe und Rasputin,[20] die er zu einem neuen Buch zusammenstellt, wobei auf eine Seite Goethe eine Seite Rasputin folgt, eine einzige leitmotivische Parodie darstellt, die gegen das stilisierte Goethe-Bild des deutschen Bildungsbürgers polemisiert: Der Weimarer Olympier, der allen herabmindernden Widrigkeiten entrückt ist, wird hier von Oskar gleichsam wieder in die Wirklichkeit zurückversetzt, indem die triebhaften, sinnlichen Bereiche der Realität hier auf die olympische Abgeklärtheit bezogen werden und die Stilisierung durch die Realität aufgebrochen wird. Dergleichen literarische Parodien exerziert Grass in seinen Romanen auch jeweils an bestimmten Beispielen vor. So wurde bereits in der ›Blechtrommel‹-Analyse auf jene poemhafte Schlachtbeschreibung hingewiesen, wo Grass offensichtlich ein Lieblingssujet der futuristischen Epiker, besonders

Marinettis, aber hier auch des frühen Döblin parodiert, indem er seinerseits auf Stilisierung aufmerksam macht und statt poemhafter Umschreibung Statistiken über die Gefallenen verlangt.

Ein anderes Beispiel findet sich in den ›Hundejahren‹. Es ist auf Stifter gemünzt:

»Mager, mager! Brauxel, der hier die Feder führt, leidet unter der Unfähigkeit, menschenleere Landschaften beschreiben zu können. Es mangelt ihm nicht an Ansätzen; aber sobald er einen leichtgewellten Hügel, also das satte Grün und die vielen Stifterschen Abstufungen der Hügel dahinter, bis zum fernen Graublau unterm Horizont hintuscht, alsdann die unvermeidlichen Felssteine der Gegend um Meisterswalde, wie dazumal der Teufel in den noch ungestalteten Vordergrund streut, auch den Vordergrund festigende Büsche setzt, also sagt: Wacholderbusch, Haselnuß, Ginster blankgrün, Kusseln, Gebüsch, kugelig, kegelig, kusselig den Hügel hinab, den Hügel hinauf: dürrer Busch, Dornenbusch, Busch im Wind, Flüsterbusch - denn in dieser Gegend windet es immer - juckt es ihn schon, in Stifters Einöde Leben zu pusten« (87).

Hier macht bereits der reflektierte Schreibvorgang die parodistische Nachahmung deutlich, zeigt, wie hier das Stiftersche Landschaftspanorama zur Kulissenlandschaft wird, die sich immer aus den gleichen stereotypen Versatzstücken zusammensetzt und künstlerisch gestellt ist. Auch hier werden stilparodistische Wege sichtbar, die Grass ganz offensichtlich in der Nachfolge Döblins beschreitet.

Mit den literarischen Parodien sind auch die biblischen Parodien verbunden: bei Döblin wie bei Grass ein vorherrschendes Stilmerkmal. So hat Döblin z. B. neben der leitmotivischen biblischen Anspielung auf Hiob[21] oder die Hure Babylon[22] die biblische Genesis an mehreren Stellen parodistisch in seinem Roman verarbeitet. Wenn z. B. bei der Verhaftung der Familie Gerner in ›Berlin Alexanderplatz‹ Herr Gerner eine von den Einbrechern vergessene Kognakflasche als belastendes Indiz verschwinden lassen will und Döblin kommentiert: »Und so hat Eva dem Adam den Apfel gegeben, und wäre der Apfel nicht vom Baum gefallen, hätte Eva nicht rangelangt, und der Apfel wäre nicht an Adams Adresse gekommen.« (161), so wird hier die banale, offen zutage liegende Kausalität, nämlich die Anfälligkeit von Gerner, durch den Hinweis auf die biblische Kausalität der Vertreibung aus dem Paradies fast plakativ betont. Ähnlich parodistisch ist die Parallele, die zwischen Franz Biberkopfs Los und der Opferung Isaaks hergestellt wird.[23] Auch hier findet in den parodistisch eingesetzten Bibelzitaten der polemische Angriff auf die religiöse Verbrämung von Kausalitäten statt, deren banale Motivation offenkundig ist.

Auch bei Grass stößt man auf eine Vielzahl von biblischen Parodien. Das gilt besonders für die ›Blechtrommel‹. Oskars Nachfolge Christi als spirituelles Haupt seiner Jünger, nämlich der Stäuberbande, als deren Jesus er gilt, dürfte ein Beispiel dafür darstellen, wie sich aus einem

parodistischen Ansatz heraus eine ganze Handlungsfolge entwickelt und Eigengewicht gewinnt, bis hin zu jener schwarzen Messe, die die Stäuberbande unter Anleitung von Oskar in der Kirche zelebriert, kurz bevor die Bande von der Polizei festgenommen wird.[24] Das Motiv der Christus-Parodie taucht nochmals im letzten Teil der ›Blechtrommel‹ auf, als Oskar zum Malermodell für den Jesusknaben eines modernistischen Madonnenbildes[25] wird. Biblische Parodie, die in ähnlicher Weise auch in ›Katz und Maus‹ in der erotisch verdrängten Marienverehrung von Mahlke auftritt, der, auf der Toilette sitzend, die ersten Verse einer Marienlitanei in die Holzwand einschnitzt.[26] Parallele Beispiele lassen sich in den ›Hundejahren‹ entdecken. Als Eddi Amsel beim Überfall der maskierten SA-Leute seine zweiunddreißig Zähne verliert und er dem vermummten Blutsbruder Matern die Frage stellt: »Bist du es?« (192) ist hier schon in der parodierten Frage Christi die biblische Anspielung enthalten. Parodie sinnentleerten biblischen Vokabulars liegt schließlich in jener in die ›Hundejahre‹ eingebauten Rundfunkdiskussion vor, die folgendermaßen einsetzt: »Diskutanten! Junge Freunde! Das Wort ist wieder Fleisch geworden und hat in unserer Mitte Wohnung genommen.« (573), von der »heiligen katholischen Männertoilette« (332) am Hauptbahnhof in Köln ganz zu schweigen, wo Matern sich im Schlußteil der ›Hundejahre‹ jeweils die Namen holt für seinen Rachefeldzug gegen ehemalige Nazis. Die vielleicht polemischste Zuspitzung dieser Parodien liegt in jener Szene der ›Blechtrommel‹ vor, in der Oskars Gespräch mit der Jesusfigur die christliche Wundergläubigkeit parodiert:

»Schon wollte ich ohne Dank und hastig wie zehn Teufel die Stufen runter und raus aus dem Katholizismus, da berührte eine angenehme, wenn auch befehlerische Stimme meine Schulter: ›Liebst du mich, Oskar?‹ Ohne mich umzudrehen, antwortete ich: ›Nicht daß ich wüßte.‹ Er darauf mit derselben Stimme, ohne jede Steigerung: ›Liebst du mich, Oskar?‹ Unwirsch gab ich zurück: ›Bedaure, nicht die Spur!‹ Da ödete er mich zum dritten Mal an: ›Oskar, liebst du mich?‹ Jesus bekam mein Gesicht zu sehen: ›Ich hasse dich, Bürschchen, dich und deinen ganzen Klimbim!‹ Merkwürdigerweise verhalf ihm mein Anwurf zu stimmlichem Triumph. Den Zeigefinger hob er wie eine Volksschullehrerin und gab mir den Auftrag: ›Du bist Oskar, der Fels, und auf diesem Fels will ich meine Kirche bauen. Folge mir nach!‹ « (296)

Hier geht Grass in der polemischen Tendenz weit über die in Form der Montage in ›Berlin Alexanderplatz‹ eingebauten biblischen Parodien hinaus.

Döblin hat in seinem Roman schließlich auch das literarische Muster für das gegeben, was bei Grass im Einbau der vielen umgangssprachlichen Redewendungen erscheint, die als Zitate der Danziger Mundart in seinem Roman auftauchen. Das ist ein Stilzug, der von der ›Blechtrommel‹ bis zu ›örtlich betäubt‹ reicht, wo an einer Stelle auch expressis verbis jener auf dem Hintergrund der heutigen politischen Ver-

hältnisse schon fast exotisch wirkende Sprachbereich seiner Romanfiguren reflektiert wird:

»Dabei sind die Kaschuben ein altes Kulturvolk, älter als die Polen, den Sorben verwandt. Das Kaschubische, eine altslawische Sprache, droht langsam auszusterben. Tante Hedwig und Onkel Clemens mit seinem Lenchen sprachen es noch, während Alfons, ein phlegmatischer Endzwanziger, weder die alte Sprache noch die kaschubische Sprechweise des westpreußischen Dialektes beherrschte und nur mundfaul polnische Einwürfe wagte. Trotzdem wäre es für Altslawisten lohnenswert, eine immer noch fehlende Grammatik des Kaschubischen zu erarbeiten« (129/130).

»Die kaschubische Sprechweise des westpreußischen Dialektes« — das ist sozusagen die Definition jener Danziger Mundart, auf die Grass immer wieder in seinen Romanen zurückgreift. Wenn er an einer Stelle Brauxel über die Schreibart des achtjährigen Eddi Amsel berichten läßt — d. h. Amsel spricht hier über sich selbst —: »Allenfalls ließe sich der Reiz dieser Sprache, die bald, mit den Flüchtlingsverbänden, aussterben wird, also als tote Sprache, etwa wie Latein, der Wissenschaft nützlich sein könnte, im Verlauf der Niederschrift bei direkter Rede anwenden.« (46), dann klingt das fast nach einem Programm, das Grass in seinen Romanen zum Teil befolgt hat. Ähnlich wie Döblin den Berlinerischen Slang in ›Berlin Alexanderplatz‹ für die Hochliteratur erschloß und die traditionelle deutsche Literatursprache gleichsam von unten her bereicherte, hat auch Grass mit jener Danziger Mundart in seinen Romanen ein Idiom verwendet, das vermutlich bald das einzige literarische Zeugnis dieser Sprache sein wird, die auf Grund der politischen Situation auszusterben droht. Was Grass zudem als künstlerischen Reiz dieser Sprache bezeichnet, gilt über die Sprache hinaus auch für den Wirklichkeitsbereich, in dem diese Sprache wurzelt: Westpreußen, insbesondere Danzig. Die epische Erinnerung des Romanciers Grass, der den Wirklichkeitsbereich seiner Jugend im Danzig-Mythos seiner Romane vergegenwärtigt, wird zu einer Erinnerung, die unter der Hand eine politische Funktion erhält. So wie er in seinen Romanen eine Sprache bewahrt, die aussterben wird, bewahrt er auch in ihr eine Realität, die politisch bereits nicht mehr existiert.

Grass' an Döblin orientierte Schülerschaft gilt sicherlich auch für die epische Erschließung der Gebrauchssprache. So baut Grass etwa in seinem Roman ›örtlich betäubt‹ Sprachfetzen der Fernseh-Reklame[27] in seinen Text ein und beutet das mitunter parodistisch aus, indem er Staruschs Erinnerung und die aktuelle Fernseh-Reklame miteinander vermischt, mit dem Ergebnis, daß plötzlich seine erinnerte Verlobte im Tiefkühlfach eines Eisschrankes liegt:

»Aber Linde ist im Besitz der notwendigen Informationen. Sie wischt Schlottau von der Mattscheibe - ›Margarine - wertvoll wie das tägliche Brot!‹ - schiebt die Tiefkühltruhe ins Bild und legt sich zwischen Spinat und Milch in Frischhaltebeutel« (107).

Diesen Fernseh-Reklamesequenzen bei Grass entsprechen bei Döblin Auszüge aus Geschäftsreklamen, die in den Text montiert werden: »... der Wirt schnauft tief, während er liest: Handverlesener Kehrwieder-Röstkaffee ist unerreicht! Leutekaffee (Fehlbohnen und Röstkaffee). Reiner ungemahlener Bohnenkaffee ...« (89) Nicht der TV-Bildschirm, sondern — aus verständlichen Gründen — die Zeitung stellt bei Döblin den Filter dar, durch den die Realitätspartikel gleichsam im Rohzustand in den Roman eindringen. Johnson hat in den ›Jahrestagen‹ mit seinen unzähligen Zitatmontagen aus der ›New York Times‹ einen ähnlichen Weg beschritten. Aber auch bei Grass finden sich in ›örtlich betäubt‹ Beispiele dafür: »Quick, Stern, Bunte, Neue ... Fettes lesen: Für und gegen die Pille. Krebs ist heilbar. Noch eine Variante des Kennedy-Mordes« (95).

Wenn Döblin schließlich amtliche Wetterberichte[28] in seinen Erzähltext montiert, unter Anwendung der Newtonschen Bewegungsgesetze Biberkopfs Totschlag[29] an Ida wissenschaftlich objektiv darstellt oder die Herkunft des Sonnenscheins physikalisch analysiert und erläutert,[30] so werden hier dem modernen Roman Sprachschichten erschlossen, die Grass selbst auf analoge Weise in seine Romane eingebaut hat. Das tritt etwa in ›örtlich betäubt‹ am Beispiel des Fachjargons hervor, den Starusch als ehemaliger Ingenieur für Zementherstellung bei seinen Erinnerungsexkursionen in die Vergangenheit mitunter benutzt, oder in jenen ausführlichen fachlichen Exkursen, die der Zahnarzt wiederholt unternimmt und die Grass, oft zum Schaden seines Romans, eingebaut hat.

Aber ein noch entscheidenderes Kriterium, das auf Analogien zwischen Grass' und Döblins Stil hindeutet, hat mit der generellen Diktion ihrer Sprache zu tun. Die von Döblin vollzogene Wendung gegen eine literarisch stilisierte Hochsprache, die Thomas Mann in seinen Romanen nochmals eingesetzt hat, und sein Durchbruch zum Sprechstil, der das im Roman verwendete Sprachmaterial nicht nach abstrakten Stilnormen anordnet, sondern in Analogie zur tatsächlich gesprochenen Sprache organisiert, ist von Grass mit allem Nachdruck nachvollzogen worden. Am Anfang von Döblins ›Wallenstein‹[31] findet sich die Beschreibung eines Gastmahls, die die Charakteristika dieses Sprechstils sichtbar macht:

»Heran Pfälzer Most. Die feuerspeiende Büchse, treffliches Symbol für ein Weingefäß: da läßt sich leicht der Malefizer finden, der hier ersterben will. Und soll es der Erwählte Römische Kaiser sein, es muß geschossen sein, in der Minute, im Nu, aus der großen Büchse, die der Obermundschenk sich auf die Schulter lädt ...« (10)

Sicherlich läßt sich nicht verkennen, daß Döblins Wortschatz hier noch dem historischen Sujet Rechnung trägt. Aber die Darstellung des Festes wird keineswegs aus einer distanzierten historischen Perspektive

gezeigt, die ein vom Leser abgerücktes historisches Tableau entwirft. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß es geradezu um Einebnung einer solchen Distanz geht und der Leser durch die Betonung des Aktionscharakters, den das Ganze erhält, in das Fest mithineinversetzt werden soll. Das wird durch folgende sprachliche Mittel erreicht: Der konventionelle Satzbau wird aufgelöst; Satzelemente werden im Sprechrhythmus eines aktuellen Berichtes aneinandergereiht; das Fest wird in eine Serie von dingbezogenen Eindrücken zerlegt, die das Ereignishafte betonen. Die gleiche Funktion hat die Aufforderung, mit der dieser Passus beginnt: Sie ist nicht konkret an eine bestimmte Person des Festes gerichtet, sondern verdeutlicht als Sprachgestus den Ereignischarakter des Festes.

Ein paralleles Beispiel findet sich in den ›Hundejahren‹. Auch hier wird eine Festlichkeit dargestellt — freilich auf anderer sozialer und historischer Ebene als Besäufnis:

»es wurde getrunken, genippt, gegurgelt, gelöscht, gezischt, gekippt; sitzend wie stehend wurde einer genehmigt und noch einer; manche liefen von Tisch zu Tisch und wurden von Tisch zu Tisch feuchter; viele hingen am Tresen und schütteten sich zweihändig voll; wenige hielten sich aufrecht und gurgelten ohne Kopf ... Die schon Hochgestimmten tranken und stimmten gleichzeitig Rundgesänge an: Kennstdudenwaldzerschossenundzerhauen; Ineinemkühlengrunde; Ohhauptvollblutundwunden« (174).

Auch hier drängen sich stilistische Merkmale auf, die jeweils den Ereignischarakter des Geschehens betonen und dingbezogene Ausschnitte im Sprechrhythmus aneinanderreihen: die Kette von Prädikaten im ersten Teil, die phonetisch zusammengezogenen Liedtitel gegen Schluß, die Auflösung der Satzeinheit in kleine Satzpartikel, die lediglich fluktuierende Eindrücke wiedergeben.

Auch die von Wagenbach[32] herausgestellten Besonderheiten von Grass' Stil wie Zeitlupe, Detailanhäufung, Objektzwang, Variationsprinzip werden erst sinnvoll auf dem Hintergrund dieser auf unmittelbare Wirklichkeitswiedergabe zielenden Diktion, die hier formelhaft mit Sprechstil bezeichnet wird. Sicherlich sind die Phänomene bei Grass im einzelnen modifiziert und vor allem im Wortmaterial variiert, aber diese Tatsache ändert nichts daran, daß hier künstlerische Anregungen vorzuliegen scheinen, die auf das Beispiel Döblins zurückdeuten und die Döblinsche Schülerschaft von Grass nachdrücklich unterstreichen.[33]

Diese stilistische Vergleichsskizze läßt sich sicherlich noch vervollständigen.[34] Doch kann es nicht unsere Intention sein, so etwas wie die »Originalität« des Erzählers Grass global zu widerlegen. Auch die Parallelität von stilistischen Elementen sagt noch nichts über die Funktion im jeweiligen Text aus. Inwieweit diese Elemente im Zusammenhang des jeweiligen Romans künstlerisch organisiert werden, bleibt die zentrale Frage, die auch einer ästhetischen Wertung vorgegeben ist. Es ist

jedoch sichtbar geworden, daß die in der Kritik so einmütig behauptete Einzigartigkeit der sprachlichen Potenz bei Grass nicht dem wahren Sachverhalt entspricht, sondern daß hier literarhistorische Zusammenhänge vorliegen, in erster Linie von dem Namen Döblins markiert, die Grass selbst keineswegs leugnet. Aber gerade im Vergleich des künstlerischen Stellenwerts, den solche stilistischen Merkmale im jeweiligen Text von Holz, Döblin und Grass haben können, ergibt sich eine zusätzliche Möglichkeit, die ästhetische Beurteilung der Grass'schen Texte zu differenzieren; die Möglichkeit, auch das, was sich, isoliert betrachtet, als Qualität darbieten mag, auf der Folie des Vergleichs als übernommene Diktion, ja gelegentlich als künstlerische Manier zu identifizieren.