Bernd Neumann

Konturen ästhetischer Opposition in den fünfziger Jahren

Zu Günter Grass' ‚Die Blechtrommel' (Erscheinungsjahr 1959)

Wenn es denn den exemplarischen bundesdeutschen Roman gibt, einen der, literarisch ebenso überzeugend wie vom Verkaufserfolg her erfolgreich, inzwischen zum Mythos seines eigenen, exzeptionellen Erfolgs geworden ist, so gebührt dieser Platz der ‚Blechtrommel' von Günter Grass. Daß, wer über die Nachkriegsliteratur in Deutschland schreibt, an diesem Roman nicht vorbeikommt, ist inzwischen selbstverständlich und akzeptiert; ebenso, daß sich zum Erfolg des Buches der ebenfalls beachtliche Erfolg der Schlöndorff-Verfilmung von 1979 gesellt hat; als ungewöhnlich mag in diesem Zusammenhang allenfalls noch gelten, daß sich auch Bierlokale nach Grass' Buch benannt haben, so etwa, der Verfasser dieses Aufsatzes erinnert sich, in der Ahornstraße in Berlin-Steglitz geschehen. Grass' Buch erschien 1959, so als wolle es die 50er Jahre (die inzwischen ihrerseits mythische Umrisse erhalten haben) [1] abschließen: als Summe und als Überwindung in einem.[2] Im folgenden geht es um die zeitgeschichtliche Situierung eines Buches, dessen Autor 1970 in einem Interview äußerte, daß er „bewußt gegen eine Tendenz der unmittelbaren Nachkriegsliteratur angeschrieben habe, die sich ortlos verstand, zeitlos verstand in einer teils epigonalen, teils unbewußten Kafkanachfolge" [3].

(1) Vgl. dazu B. Neumann: „Als ob das Zeitgenössische leer wäre ..." Über die Anwesenheit der fünfziger Jahre in der Gegenwartsliteratur, in: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 1980, Thema des Heftes: Die Literatur der siebziger Jahre, hrsg. v. Helmut Kreuzer, S. 82–95. Einige Passagen dieses Aufsatzes sind, wo es sich um die bohemische Opposition der 50er Jahre handelt, in diesen Text übernommen worden.

(2) Über den „impliziten Rezipienten" als einen für die 50er Jahre typischen bunresrepublikanischen Leser handelt Hanspeter Brode: Die Zeitgeschichte in der ‚Blechtrommel' von Günter Grass, in: G. Grass. Materialienbuch, hrsg. v. Rolf Geißler, Darmstadt und Neuwied 1976, S. 86 ff. Vom gleichen Verfasser auch: Die Zeitgeschichte im erzählenden Werk von Günter Grass, Frankfurt/M./Bern 1977. Über das Verhältnis von Darstellungs- und Wirkungsästhetik führt Georg Just eine textlinguistische Untersuchung in: Darstellung und Appell in der ‚Blechtrommel' von Günter Grass, Frankfurt/M. 1972. Über romantheoretische Aspekte des Buches handelt Hans Mayer: Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans, in: Das Geschehen und das Schweigen, Frankfurt/M. 1969. Oskar als Künstler-Figur findet sich bei Manfred Durzak besprochen: Kunstfigur und Figur des Künstlers: ‚Die Blechtrommel', in: Der deutsche Roman der Gegenwart, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1971. Eine Zusammenfassung der Forschung aus neuester Sicht findet sich bei Volker Neuhaus: Die Blechtrommel, München 1982 (Reihe Interpretationen im Oldenbourg Verlag).

(3) In: Text und Kritik, Heft 1/1 a, München ^{4}1971, S. 5.

Das Jahr 1959 markiert insgesamt eine entscheidende Zäsur in der Entwicklung der bundesdeutschen Literatur. Neben der ‚Blechtrommel' erschienen Heinrich Bölls ‚Billard um halbzehn' und Uwe Johnsons ‚Mutmaßungen über Jakob'; ein Jahr später kamen dann von Alfred Andersch ‚Die Rote' und von Martin Walser ‚Halbzeit' heraus, letzteres ein Buch, dessen Titel auf die Besonderheit der nunmehr abgeschlossenen Dekade der 50er Jahre verwies: Zäsur zu sein und eine Atempause zu ermöglichen, in der rückblickendes Aufarbeiten ebenso wie der Entwurf neuer Perspektiven seinen Platz haben konnte. Das Ende der ersten und überaus stürmisch verlaufenen Halbzeit der zweiten deutschen Gründerjahre, des allbekannten 'Wirtschaftswunders', wurde auf diese Weise verdeutlicht. Auch die neudeutsche Literatur hatte sich, mit den genannten Romanen, allen voran freilich mit der ‚Blechtrommel', die in vieler Hinsicht jeden Rahmen sprengte und die ihren Autor wie einen Hecht unter lauter Karpfen aussehen ließ, ihren Platz innerhalb der Weltliteratur zurückgewonnen, wie sie ihn zuvor in diesem Jahrhundert nur während der 20er Jahre besessen hatte. Grass selbst knüpfte an diese Tradition an, wenn er sich auf Alfred Döblin als auf einen Lehrmeister berief. Man war wieder wer, und das nicht nur im Bereich der Ökonomie. Grass erzählte in fabulierender Fülle ein Stück aus der Geschichte der Stadt Danzig, ausgestattet mit einem 'neubarocken' Reichtum der Sprache, dabei pikaresk und mythisch ausgerichtet; Böll arbeitete mit symbolischem Realismus die Geschichte des 'Dritten Reiches' auf; Johnson entwickelte eine an Bertolt Brechts Kunstmaximen orientierte neue Romanästhetik am Gegenstand des deutsch-deutschen Verhältnisses; Andersch und Walser erprobten modernes Erzählen mit jeweils starkem Akzent auf 'Innerem Monolog' und 'Erlebter Rede', der eine im schlank und pointiert gehaltenen Entfalten eines außerordentlich modern anmutenden Frauenschicksals, der andere im Entwurf eines in seiner Fülle schier überbordenden Gesellschaftsromans. Alle die genannten Romane waren noch in den 50er Jahren konzipiert und ausgearbeitet worden, ihnen war der Wille gemeinsam, ihrer Zeit die Diagnose zu stellen. Diese Zeit aber war, Peter Schneider hat daran erinnert [4], zwar die Blütezeit einer fortschrittlichen Literatur, politisch gesehen aber keineswegs die Blütezeit gesellschaftlichen Fortschritts. Eben dieser Aspekt interessiert im folgenden: die in dieser Literatur angelegte Opposition gegen die eigene Entstehungszeit, die zudem auf eine bevorstehende 'Zeitenwende' deutete, wie sie dann ihrerseits, als sie Mitte der 60er Jahre wirklich zu werden begann, auf die Existenz dieser Art von Literatur und auf das neu entdeckte politische Engagement vieler Schriftsteller zurückzuführen war. In diesem Prozeß kam, wie bekannt, Günter Grass und seiner ‚Blechtrommel' eine ganz besondere Rolle zu.

Was bedeutet, daß die ‚Blechtrommel' im folgenden in erster Linie als 'Gegenwartsroman' der 50er Jahre interessiert, daß also ihrer 'Erzählzeit' 1952–1954 größeres Interesse zugewendet werden wird als der in ihr 'erzählten Zeit', die von Oskars Geburt 1924 bis ebenfalls ins Jahr 1954 reicht.

(4) In: Über den Unterschied von Literatur und Politik, in: Literaturmagazin 5, hrsg. v. H. P. Piwitt und P. Rühmkorf, Reinbek 1976, S. 188 f.

Es bedeutet zugleich, daß jene Dimension des Romans, die ihn zu einem Buch über das Ergehen von Kunst und Künstler während des 'Dritten Reiches' und während der 'Wirtschaftswunderjahre' geraten läßt, intensiver ausgeleuchtet werden muß. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei der Oppositionsfunktion des Künstlers und dem Oppositionspotential der Kunst überhaupt gelten, so wie beide in Grass' Buch erscheinen und wie sie während der zweiten deutschen Gründerjahre im allgemeinen Bewußtsein lebendig waren. Die ‚Blechtrommel' also auch als ein Kunst- und ein Künstler-Roman: Dieser Gesichtspunkt ist in der Sekundärliteratur, soweit ich blicken kann, häufig gesehen, doch nirgendwo systematisch entfaltet worden. „Oskar wird auf diesem Hintergrund nicht nur zu einer Kunstfigur, sondern auch zur Figur des Künstlers, dessen satirische Entlarvung der Wirklichkeit nicht vor der eigenen Person haltmacht" [5] – der Wahrheit dieses Satzes gilt es nachzufragen. Dies bedeutet natürlich auch, daß die Darstellung der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft, wie sie im Roman insbesondere im ‚Zwiebelkeller'-Kapitel anwesend ist, ihre Beachtung verdient. Dies kann geschehen, ohne daß dabei auf die alte Frage der Grass-Philologie und Grass-Kritik: ob denn das literarische Niveau insbesondere im ‚Zwiebelkeller'-Kapitel nun auch das des übrigen Buches erreiche, eingegangen werden soll.

In einem ‚Rückblick auf ‚Die Blechtrommel'', wie ihn Grass selbst 1973 im Westdeutschen Rundfunk veranstaltet hat, finden sich einige Hinweise, die für eine Interpretation der ‚Blechtrommel' im obigen Sinn interessant erscheinen. Der „Autor als fragwürdiger Zeuge" (so der Untertitel) hebt folgendes hervor: daß nämlich Oskar Matzerath, dieser 'Held', Erzähler und eigentliches Skandalon des Textes, zunächst als „Existentialist, wie es die Zeitmode vorschrieb" [6] gedacht war. Ich halte dies für einen wichtigen Hinweis. Wir erinnern uns: 'Existentialisten' nannten sich in den 50er Jahren jene zumeist jüngeren Leute, die Camus, Sartre und auch Dostojewski gelesen hatten, für Juliette Gréco schwärmten, lange Pullover, Sandalen an bloßen Füßen und mit Vorliebe Hebammentaschen, sog. 'Doktortaschen', trugen. Sie waren ein Teil der 'skeptischen Generation', eine ganz bestimmte, bohemisch eingetönte Oppositionshaltung gegenüber der bundesdeutschen Wirtschaftswunderwirklichkeit war ihnen zu eigen. In diesem Zeichen kamen Grass, der damalige junge Autor der ‚Blechtrommel', und breite Teile der jungen Leserschaft seines Buches zusammen. „In gefärbten Uniformstücken standen wir frühreif zwischen Trümmern. Wir waren skeptisch und fortan bereit, jedes Wort zu prüfen [...] Jede Ideologie prallte an uns ab" – dies hat Grass selbst geschrieben.[7] „Daß wir so entlassen sind aus den alten Bindungen, Familie, Kirche, Nation, das macht uns zur Generation. Die skeptische Generation" – so heißt es im 'Bildungsprogramm' eines, der selbst als 'Existentialist' in den 50er Jahren groß und seinerseits zum Grass-Leser wurde.[8] Weiter liest man in Hermann Kinders ‚Schleiftrog': „Ich will nicht zu den Wirtschaftswunderdeutschen gehören, den Erhard-Visagen und

(5) Durzak (Anm. 2), S. 129.
(6) In: G. Grass. Materialienbuch (Anm. 2), S. 80.
(7) Über das Selbstverständliche. Politische Schriften, München 1969, S. 66.
(8) Hermann Kinder: Der Schleiftrog, Zürich 1977, S. 99.

Speckbrettärschen: Keine Experimente, keine Moral, keine Ahnung von Ossietzky." [9] Von seinem Erzähler-'Helden' Oskar wiederum hat Grass geschrieben: „Noch bevor der Wohlstand ausbrach, war er des Wohlstandes überdrüssig: schier verliebt in seinen Ekel." [10] Oskar also als Träger jener bohemischen, wirtschaftswunderfeindlichen, dabei diffusen Oppositionshaltung, die auf die Namen 'Existentialismus' und 'skeptische Generation' hörte. Zu dieser Oppositionshaltung gehörte es, daß sie zuallererst ästhetisch vermittelt war und sich auch ästhetisch äußerte: in der Kenntnisnahme der 'guten Filme' wie beispielsweise ‚Mausefalle', ‚Außer Atem' und ‚Wilde Erdbeeren', wobei vor allem auch die Filme James Deans genannt werden müssen, in der Lektüre von Hemingway, Dostojewski, Camus und Sartre, und eben auch in der direkten Lese-Identifikation mit Grass' Kunstfigur, dem trommelnden Erzähler Oskar: „Ich sitze mit Oskar unter dem Tisch, auf dem Mama mit Matzerath und dem schönen Bronski Skat spielt, gehe mit Böll durch das heilige Köln, bin einsam, aber ehrlich, habe den Mantelkragen hochgeschlagen" [11] – so steht es ebenfalls im ‚Schleiftrog' (und so trug, nebenbei, auch Grass den Mantelkragen hochgeschlagen auf dem Autorenphoto der ‚Blechtrommel'-Taschenbuchausgabe von 1962). Darüber hinaus hat dieser 'Existentialisten-Komplex' auch etwas zu tun mit der hauptsächlichen Stoßrichtung des Grassschen Erzählens in der ‚Blechtrommel': mit ihrem kompromißlosen Antifaschismus. Hier spielen die französischen Quellen des deutschen Nachkriegs-Existentialismus: Camus und Satre, hinein, die beide mit dem Widerstand gegen die deutsche Okkupationsmacht eng verknüpft sind. Und schließlich war, wer sich den zweiten Gründerjahren verweigerte, zugleich auch eine Art Heiliger, war einer, der durch Askese gegen die „Speckbrettärsche" protestierte: Grass dachte sich Oskar ursprünglich als einen „Säulenheiligen", als jemanden, der in der Art des Heiligen Antonius allen Verlockungen des Materiellen widerstehen sollte. „Deshalb mauerte er [...] eine Säule, auf der er angekettet Stellung bezog [...] Um seine Säule kreiste der Kleinstadtverkehr, versammelten sich Freunde und Gegner, schließlich eine aufblickende Gemeinde. Er, der Säulenheilige, allem enthoben, schaute herab, wechselte gelassen Stand- und Spielbein, hatte seine Perspektive gefunden und reagierte metapherngeladen." [12] Dabei konnte es freilich nicht bleiben. Denn Oskars Perspektive war in der zitierten Versuchsanordnung zwar überhöht, aber „zu statisch". „Erst die dreijährige Größe des Oskar Matzerath bot gleichzeitig Mobilität und Distanz. Wenn man so will, ist Oskar Matzerath ein umgepolter Säulenheiliger." [13] In diesen Erinnerungen des Autors wird die Verklammerung von Oskars Erzählperspektive mit seiner Lebenshaltung, wird die Entsprechung zwischen seinem point of view und seinem 'Existentialismus' deutlich. Erst der 'umgepolte Säulenheilige' ist es, der den mitleidlos-genauen epischen Blick von unten auf das Alltagsgeschehen (einschließlich des Sexuellen) entwickeln kann, ein Blick, der wie sonst nichts

(9) Kinder (Anm. 8), S. 26.
(10) Materialienbuch (Anm. 2), S. 80.
(11) Materialienbuch (Anm. 2), S. 80.
(12) Materialienbuch (Anm. 2), S. 80.
(13) Materialienbuch (Anm. 2), S. 80.

anderes die ‚Blechtrommel' auszeichnet und ihren sensationellen Erfolg, ihren inzwischen mythischen Status mitbegründete. Der dreijährige und gleichwohl geistig erwachsene Oskar trägt also zugleich die Züge eines 'Heiligen' des Konsumverzichts, eines 'Existentialisten' unter veräußerlichten Wirtschaftswunderdeutschen – und dies prädestiniert den autobiographisch erzählenden 'Schelm' zugleich dazu, die Verkörperung des Künstlers inmitten der zweiten deutschen Gründerperiode abzugeben. So wird die Kunstfigur zur Figur des Künstlers, kommen Inhalt und Form, Erzählabsicht und Erzählperspektive, Gesellschaftskritik und point of view zusammen. Es ereignet sich Opposition qua Ästhetik – dies ein kennzeichnender Zug für die oppositionelle Intelligenz der Bundesrepublik während ihrer Gründerphase, die zeitlich mit der Ausarbeitung der ‚Blechtrommel' nahezu zusammenfiel (Grass datiert die Anfänge seiner Beschäftigung mit dem Stoff auf den Sommer 1952). Hinzukommen mußte dann noch das äußere Erscheinungsbild eines selbstvergessen trommelnden Dreijährigen und die besondere Situation des vereinzelten, abgesonderten Intellektuellen, dessen Lage zwischen Elfenbeinturm und Irrenanstalt schillert: „Mit dem ersten Satz: 'Zugegeben, ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt [...]' fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Fantasie [...]." [14]

Soweit also die Erinnerung des Autors an die Entstehung seines Romans, für die er als ein zwar 'unzuverlässiger', aber eben doch als der einzig denkbare Zeuge in Betracht kommen muß. Verweilen wir einen Augenblick beim ersten Kapitel des Buches selbst. Hier wird die Schreib-Situation Oskars konkret: 1952 bis 1954 in einer Nervenheilanstalt, wo er unter der Aufsicht seines ebenfalls künstlerisch tätigen Pflegers Bruno seine Erinnerungen niederschreibt und Kapitel daraus seinen Besuchern vorliest. Daß Oskar der sensible Abweichende, der eigentliche Künstler ist, wird gleich auf den ersten Seiten offenbart und verdeckt zugleich: „meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann." [15] Hier waltet die Umdrehung des Thomas-Mannschen Gegensatzpaares Bürger – Künstler, das allein schon durch die Augenfarbe gekennzeichnet wird: Bei Grass ist es aber der Blauäugige, der nach Art des Künstlers abgründig und „kompliziert" ist. Die Ein-Fältigkeit des braunäugigen Pflegers dokumentiert sich ausgerechnet in seinem künstlerischen Hobby: „Er knotet ordinäre Bindfäden [...] zu vielschichtig verknorpelten Gespenstern, taucht diese dann in Gips, läßt sie erstarren und spießt sie mit Stricknadeln, die auf Holzsöckelchen befestigt sind." (9) Bruno betreibt „abstrakte Kunst", in Übereinstimmung mit der dominierenden Kunstrichtung jener Jahre, die ihren inhaltlich sehr konkreten Materialismus durch Ästhetisch-Abstraktes ausglichen, was zugleich eine Gegenreaktion gegen den ideologisch sehr handfesten „Inhaltismus" vor allem der Bildenden Kunst während des 'Dritten Reiches' darstellte. Von Brunos Werken kann es heißen: „Eine Ausstellung seiner Kreationen würde jedoch von der Presse gut aufgenommen werden, auch einige

(14) Materialienbuch (Anm. 2), S. 82.
(15) Zitiert hier wie im folgenden nach der Fischer-Taschenbuchausgabe der ‚Blechtrommel' von 1962 (mit der die Sammlung-Luchterhand-Taschenbuchausgabe von 1983 übrigens nahezu seitenidentisch ist).

Käufer herbeilocken." (9) Bruno liegt mit dem, was er herstellt, im Trend der Zeit; zugleich verwahrt der braunäugige Pseudokünstler den wahren, der Gesellschaft unbequemen, bei Grass blauäugigen Künstler Oskar. Daß Grass' Kritik hier einem Modernitätsbegriff in der Kunst gilt, der den Nachweis seiner Avanciertheit durch Liquidierung des konkreten Inhalts zu führen wünscht, macht jene Textpassage klar, in der Oskar über die Bedingungen des modernen Romans (und mithin auch über seinen eigenen Roman) reflektiert (diese Textpassage hat es in der Sekundärliteratur zu verbreitetem Zitiertwerden gebracht; sie muß auch hier angeführt werden):

„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)

Grass läßt also seine Erzählerfigur sich gegen eine Romandoktrin wenden, der zufolge im modernen Roman Raum und Zeit aufgelöst und die zentrale, individuelle, mit sich identische Heldengestalt abgelöst gehörten. Die Diskussion darüber ist etwa so alt wie unser Jahrhundert, Namen wie Joyce, Musil und durchaus auch Döblin spielen in ihr ihre Rolle; und doch gewann sie in der zweiten Hälfte der 50er Jahre in der Bundesrepublik eine besondere Kontur und Intensität durch die damalige höchst lebhafte Rezeption des französischen 'nouveau roman' mit seinem Haupt-Autor Alain Robbe-Grillet. Robbe-Grillets erster Roman ‚Les Gommes' erschien 1953 (und kam 1954 in deutscher Sprache als ‚Ein Tag zuviel' heraus); 1955 veröffentlichte der Franzose seinen berühmt gewordenen Roman ‚Le Voyeur' (der 1957 als ‚Der Augenzeuge' ins Deutsche übersetzt wurde). Insbesondere in der zweiten Hälfte der 50er Jahre wurde die Diskussion um den 'nouveau roman' als eine um die Möglichkeiten des modernen Romans überhaupt geführt. [16] Schließlich Robbe-Grillets ‚Argumente für einen neuen Roman', im Original 1963 in Paris erschienen und dann 1965 in deutscher Übersetzung in München, fassen, ein Rückblick, diese Diskussion zusammen. Sie konzentrieren sie zugleich auf jene Haupt-Themen, die auch im Grassschen Text im Mittelpunkt stehen: Auflösung von 1. Zeit, 2. Handlung und 3. der festumrissenen, zentralen Mittelpunktsfigur. Robbe-Grillet ging vom Befund einer

(16) Etwa in: Akzente 5, 1958, erschienen mehrere Aufsätze von Robbe-Grillet und Nathalie Sarraute, die in dieser Richtung argumentierten.

„verdinglichten" und nahezu kommunikationslos gewordenen Gesellschaft aus; für ihn war ausgemacht: „Der Augenblick leugnet die Kontinuität." [17] Die literarische Momentaufnahme habe die Schilderung von Zeitabläufen zu ersetzen und der Modus des Beschreibens selber den Stillstand der Zeit zu reproduzieren: „Die Beschreibung tritt auf der Stelle, widerspricht sich, dreht sich im Kreis." [18] Der moderne Romancier habe zu beschreiben, „wie die Zeit aufgehört hat der schnelle Strom zu sein, der die Handlung vorwärts treibt und wie sie zu einem stehenden Gewässer geworden ist, auf dessen Grund langdauernde subtile Zerfallsprozesse vor sich gehen" [19]. Da das Innere der (verdinglichten) Menschen ebensowenig wie das Innere der (scheinbar mit autonomem Leben begabten) Dinge in Erfahrung zu bringen sei, gehörten die herkömmliche Fabel ebenso wie der herkömmliche Held der gleichermaßen gesellschaftlichen wie literarischen Vergangenheit an. Der moderne Roman habe dagegen Helden „ohne Natürlichkeit wie auch ohne Identität" [20] zu gestalten, und zwar im Sinn der Negation dessen, was Robbe-Grillet als die herkömmliche Gestaltung des Helden wie folgt definiert:

„Ein Held – jedermann weiß, was das Wort bedeutet. Das ist nicht ein beliebiger, anonymer, gestaltloser 'Er' [...] Ein Held muß einen Namen haben, wenn möglich einen doppelten, einen Vor- und Zunamen. Er muß Verwandte haben sowie Erbanlagen, und er muß einen Beruf ausüben. Wenn er Besitz hat, um so besser. Schließlich muß er einen 'Charakter' besitzen, ein Gesicht, das diesen widerspiegelt, eine Vergangenheit, die den einen und das andere geformt hat." [21]

Diesen Typ des Romanhelden, als dessen Schöpfer par excellence Robbe-Grillet Balzac und als dessen sozialistisch-realistischen Theoretiker er Georg Lukács benennt [22], ihn sieht der Franzose als mit der Blütezeit des Bürgertums hinuntergegangen an. Robbe-Grillet stellt dabei einen scharfen Blick für die sozialgeschichtlichen Bedingungen von Literatur unter Beweis, der ein ausführlicheres Zitat wert ist:

„Beckett ändert Namen und Form seines Helden im Laufe derselben Erzählung. Faulkner gibt absichtlich zwei verschiedenen Helden den gleichen Namen. Für den K. des Schlosses begnügt sich Kafka mit dem Anfangsbuchstaben: er besitzt nichts, hat keine Familie, kein Gesicht [...] Der Heldenroman gehört der Vergangenheit an. Er kennzeichnet ein Zeitalter: jenes, wo die Herrschaft des Individuums ihren Höhepunkt erreicht hatte. Vielleicht ist es kein Fortschritt, sicher ist aber, daß unsere Zeit die der Kenn-Nummern ist [...] Ein Familienname war zweifellos sehr wichtig zur Zeit der Balzacschen Bourgeoisie. Charakter war wichtig, um so wichtiger als er Waffe im Nahkampf, Hoffnung auf Erfolg, Ausübung der Herrschaft bedeutete. Es hieß etwas, ein Gesicht in einer Welt zu haben, wo die Persönlichkeit zugleich Mittel und Zweck allen Suchens darstellte." [23]

(17) A. Robbe-Grillet: Argumente für einen neuen Roman, München 1965, S. 106.
(18) Robbe-Grillet (Anm. 17), S. 106.
(19) Nathalie-Sarraute: Das Zeitalter des Mißtrauens, in: Akzente 5, 1958, S. 38.
(20) Robbe-Grillet (Anm. 17), S. 106.
(21) Robbe-Grillet (Anm. 17), S. 27.
(22) Robbe-Grillet (Anm. 17), S. 41.
(23) A. Robbe-Grillet: Bemerkungen über einige Wesenszüge des Herkömmlichen Romans, in: Akzente 5, 1958, S. 27.

Soweit also Robbe-Grillets damals vieldiskutierte Romantheorie. Insbesondere der zuletzt zitierte Befund stößt auf dezidierten Widerspruch in der ‚Blechtrommel': Oskar fühlt sich durchaus als 'Held'. Was dennoch nicht bedeutet, daß sich Grass vorbehaltlos auf die Seite des traditionellen Erzählens schlagen würde. Im Gegenteil, mit der Einführung des dreijährig dreinschauenden, gleichwohl geistig erwachsenen Erzählers Oskar, der überall, notfalls auch unterm Tisch, dabei sein kann, löst Grass ja ein Kardinalproblem des modernen Erzählens: Wie läßt sich heutzutage noch die Allwissenheit des alles wissenden Erzählers legitimieren? Daher kann die ‚Blechtrommel' traditionell und modern zugleich erzählt werden – was zweifellos zu ihrem Sensationserfolg beitrug. Hinzu kamen Unterschiede des erzählerischen Temperaments; ein 'neubarocker' und außerordentlich fabulierstarker, mit einem wärmenden Unterfutter an Privatmythologien gut versehener Erzähler wie Grass konnte selbstverständlich mit dem kalt-intellektuellen Spiel, das der 'nouveau roman' mit den hergebrachten Romanmustern trieb, wenig anfangen. Die sinnliche Ausrichtung seines Erzählens (für Oskar ist beispielsweise die Nase ein Orientierungsorgan ersten Ranges) stand quer zur theoretischen Blässe des 'nouveau roman'. Grass (der, das ‚Treffen in Telgte' beweist es, durchaus auch 'poeta docta' sein kann) ist stolz auf seinen nicht-akademischen Werdegang, der ihn davor bewahrt habe, Nachtstudio-Redakteur zu werden. Sein Erzählen lebt von der Bewältigung erheblicher epischer Distanzen und von fabulierstarken sinnlichen Einfällen. Dennoch liegt vermutlich das eigentliche Zentrum des Grassschen Widerstands gegen die zitierte modernistische Romantheorie woanders. Oskars Blechtrommel steht in ihrer symbolischen Bedeutung zuallererst für das Vermögen, schuldbewußte Geschichte erzählend und Trauerarbeit leistend aufzuarbeiten. Belegstellen für diese Aussage enthält der Roman zur Genüge. Dabei handelt es sich im wesentlichen um das Schuld-Verhältnis der Deutschen zu den Polen; auch um hierin seine Parteilichkeit zu signalisieren, trägt Oskars Instrument die weiß-roten polnischen Nationalfarben. Während die Wirtschaftswunderdeutschen in Ferdinand Schmuhs „Zwiebelkeller" nur durch Zwiebeln noch zum Weinen gelangen können, ergeht es Oskar, dem vorgeblichen „Monster", ganz anders: „Doch gehörte Oskar zu den wenigen Glücklichen, die noch ohne Zwiebel zu Tränen kommen konnten. Meine Trommel half mir." (442) Oskars eindringlich trommelndes Erzählen wendet sich also gegen die spezifisch bundesdeutsche „Unfähigkeit zu trauern", die Alexander Mitscherlich ein rundes Jahrzehnt nach dem Erscheinen der ‚Blechtrommel' mit den Mitteln des sozialpsychologisch orientierten Psychoanalytikers diagnostizieren und für manche Deformationen der bundesdeutschen Demokratie haftbar machen konnte.[24] Dem Grassschen Buch und seinem Erzähler Oskar ist es auch um die Anamnese einer gesellschaftlichen Krankheit zu tun. „Meine Einsicht setzt Trauer frei", so hat sich wiederum Grass selbst geäußert, und zwar bezogen auf den unter Willy Brandts Kanzlerschaft ins

(24) Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern, München 1967. Vgl. dazu auch Brode (Anm. 2).

Werk gesetzten deutsch-polnischen Vertrag.[25] Solche Kunst kann freilich ebensowenig „ohne Inhalt", als „abstrakte", auskommen, wie beispielsweise eine geglückte Therapie in der Diskussion verschiedener Therapie-Stile oder auch in der Darlegung, warum das traditionelle Therapieren obsolet geworden ist, bestehen kann. Auch daraus erklärt sich Grass' Stellungnahme gegen die Thesen des 'nouveau roman'. Darin ist seine Kunst eine politische; das „pikareske", erinnerungsgesättigte und sinnliche Erzählen soll gegen die „Unfähigkeit zu trauern", die kollektive Verdrängung des Vergangenen, Remedur schaffen. Wenn also die Kunst-Form des modernen Romans im Text selbst erörtert wird, so geschieht dies auch auf dem Hintergrund einer erstrebten, einer durchaus politisch-gesellschaftlichen Wirkung. Die politische Opposition als eine ästhetische und umgekehrt die ästhetische Opposition gegen die zeitgenössisch gültigen Muster als eine politisch gerichtete; beides gehört in der ‚Blechtrommel' zusammen.

Auf diese Weise ist im Text auch der 'Normalbürger' jener Tage (Wesen und Erscheinungsbild Marias in der ‚Blechtrommel' verraten, wie Grass ihn gesehen hat) anwesend; er als der gedachte Rezipient gestaltet den Text mit.[26] Oskar als der Träger des Protestpotentials bewegt sich seinerseits zwischen politischer und ästhetischer Opposition. Sein Vergangenheits-Erzählen ist politisch auf die Anamnese des impliziten Lesers gerichtet; sein Lebensstil in den Jahren des Wirtschaftswunders ist der eines 'existentialistischen', bohemischen Opponenten gegen den Stil des neuen Juste-Milieu, das in Grass' Text „Biedermeier" geheißen wird. Gegen Ende des Zweiten Weltkriegs, am Vorabend der kriegsentscheidenden Invasion der Alliierten in der Normandie, in Erwartung des Nachkriegs läßt der Autor seine Front-Artisten singen: „schon unterwegs ins Land Pantoffel / wo jeden Sonntag Salzkartoffel / und freitags Fisch, auch Spiegeleier: / wir nähern uns dem Biedermeier" (280). „Kegelbrüder", „Turteltauben" und „Kühlschrank" sind weitere Kennmarken der kommenden Epoche, schließlich noch ein „formschön Wasserspeier", der als Reim noch einmal die Epochenbezeichnung mit sich führen kann: eben „Biedermeier" (280). Dies sagt etwas darüber aus, wie der Autor Grass diese neuen Gründerjahre erlebte: als Kritiker eines Lebensstils, dem sich Stilkritik in Gesellschaftskritik verwandelte. Der kritische Impetus der ‚Blechtrommel' ist einer aus der Sicht eines bohemischen Intellektuellen und Künstlers, der seinen eigenen, 'unbürgerlichen' Lebensstil gut 'existentialistisch' gegen den der neuen Juste-Milieu-Epoche setzte. Auch Günter Grass' Erzählerfigur Oskar lebt ja als Künstler und hat später auf problematische Weise am Wirtschaftswunder teil. Er muß zunächst einmal erleben, wie sein zunächst bewunderter Meister Bebra, der Liliputaner, sich im 'Dritten Reich' mit den Machthabern insofern einläßt, als er sich vor allem mit dem Propagandaministerium gutstellt und seine Künste an der Front vorführt. (Hier erinnert manches im Text von fern an die historische Figur des Gustaf Gründgens und dessen schillerndes Arrangement mit Göring

(25) Der Bürger und seine Stimme. Reden, Aufsätze, Kommentare, Neuwied/Darmstadt 1974, S. 200.

(26) Vgl. auch dazu Brode (Anm. 2).

und Goebbels.) Es ist Bebra, der Oskars künstlerisches Genie diagnostiziert, wobei er ihm bescheinigt, daß Oskar noch die ihm „eigene, jäh ausbrechende Maßlosigkeit" (139) bemeistern lernen muß. Bebra wie Oskar haben ihr Wachstum stillgelegt; ihr kindlicher Wuchs kennzeichnet sie als die Ausnahmen in einer (klein)bürgerlich-bornierten Welt. Ihr Wuchs streift nicht zufällig ans Kindliche: Für den Autor der ‚Blechtrommel' scheint einzig noch der Künstler als Außenseiter dem Kinde und damit dem eigentlich Menschlichen nahe. Von Oskars erster Lehrerin, Fräulein Spollenhauer („mit Bubikopf und [...] männlichem Schlips"), heißt es, als sie sich in einem selbstvergessenen Augenblick Oskars Trommelmusik überläßt: „gab sich für ein Minütchen als ein nicht unsympathisches älteres Mädchen, das [...] der ihm vorgeschriebenen Existenzkarikatur entschlüpft, menschlich wird, das heißt, kindlich, neugierig, vielschichtig, unmoralisch" (63).

„Kindlich, neugierig, vielschichtig, unmoralisch" aber ist auch der Trommelkünstler Oskar (was eigentlich hätte verbieten sollen, in ihm lediglich ein „Monster" zu sehen). [27] Deshalb ist er auch, die Schilderung seiner Geburt beweist es, zugleich als ein heimlicher Auserwählter zu begreifen. Nicht nur, daß bei dieser Gelegenheit bedeutend an die Schilderung der astrologischen Konstellation bei Geburt des Genies aus Goethes ‚Dichtung und Wahrheit' erinnert wird: „Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau [...] Merkur machte mich kritisch, Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben." (36) Weiterhin wird auch Oskar vom Vater zur Handelsmanns-Existenz bestimmt, von der Mama aber zum Künstlerdasein privilegiert. („Vom Vater hab ich die Statur / Vom Mütterchen die Frohnatur / Die Lust zum Fabulieren", so steht es bei dem Klassiker.) Vor allem aber das Wappentier, wie es über Oskars Eintritt in diese Welt schwebt, jener Falter nämlich, der gegen die Glühlampe trommelt, verrät, daß hier ein Künstler zur Welt kam. Der Falter trommelt in seinem Bemühen, an das (verlockende, doch für ihn potentiell auch tödliche) Licht zu gelangen. Nun ist ein Falter ein Falter, ist kein Adler oder ähnlich aristokratischer Groß-Vogel; dennoch scheint mir an dieser Stelle eine unterschwellige Pathetik die Auffassung vom Künstler zu bestimmen, zumal dieser Falter so trommelt, wie man alle Kunst ausüben sollte: „zuchtvoll und entfesselt zugleich" (36). Hier läßt die Kunstauffassung Thomas Manns, der seinerseits ein großer Goetheverehrer war, grüßen, für die die Entgegensetzung des Künstlers zum Bürger, zumal wenn es sich um einen Juste-Milieu-Bürger handelte, konstitutiv war. „Zuchtvoll und entfesselt zugleich" trommeln zu lernen, dazu ist jedenfalls bestimmt, wer auf diese Weise zur Welt kommt. Gesellschaftliche Anerkennung wird dem derart Ausgezeichneten freilich nicht zuteil werden, sein Part ist im Gegenteil die hamletische Außenseiterrolle. In Goethes ‚Wilhelm Meister' markierte die wachsende Distanz zur Hamlet-Figur die wachsende Bereitschaft zur gesellschaftlichen Integration des Helden. Als hingegen Oskar, im Jahr der Währungsreform 1949, sich endgültig zum Künstler bestimmt, geschieht dies als Reaktion darauf, daß sein Heiratsantrag von seiner ehemaligen Brausepulver-Geliebten Maria, die sich

(27) Vgl. dazu Neuhaus (Anm. 2), Kap. 8.2.

inzwischen zur Verkörperung Pappritzscher Etikette verwandelt hat, zurückgewiesen wurde: „So wurde aus Yorick kein Bürger, sondern ein Hamlet, ein Narr." (381) Hamlets Außenseiterstellung als Muster der Künstler- und Intellektuellenexistenz – auch dies war, so scheint es mir, ein verbreitetes Denkmuster in den Kreisen der bohemischen Opposition, wie sie die 50er Jahre hervorbrachten. In Hermann Kinders bereits erwähntem ‚Der Schleiftrog' gerät der bohemische Intellektuelle zur Identifikations-Figur, verkörpert durch Hamlet, der eine unbürgerliche Bindungslosigkeit und Vagabundage auf intellektuellem Sektor vertritt. „Selbstverständlich ist Hamlet ein Gezeichneter, ein typischer Intellektueller, die Verkörperung der Gedankenblässe, ein faustischer Grübler, er ist der Beweis dafür, daß nur der sich selbst allein verpflichtete Denker [...] die Wirklichkeit durchschauen und richten kann. Hamlet ist Philosoph und Künstler." [28] Auch Oskar ist Philosoph und Künstler, und eben deshalb „ein Hamlet, ein Narr", und ein verwachsener dazu.

In Düsseldorf, wo sich Oskar 'seines Buckels besinnt und der Kunst anheimfällt' (382), sind die Kunstakademie und das Arbeitsamt direkte Nachbarn. Grass hat einmal über seine Mutter gesagt, daß sie im Künstler, und auch in ihrem künstlerisch veranlagten Sohne, stets beides: Wunschbild und Schreckbild, das einerseits verlockende und andererseits beklemmende ganz Andere zu ihrer eigenen kleinbürgerlichen Existenz gesehen habe. Dieses Künstlerbild besitzt gerade in Deutschland seine Tradition, und es entspricht ziemlich genau dem Bild des (bildenden) Künstlers, wie es in den 50er Jahren kultiviert wurde. Der ungebunden und bohemisch lebende Kunst-Schöpfer, der sich weniger im fertigen Werk als im Akt der Schöpfung verwirklichen sollte (so wie sich auch die Boheme weniger durch das künstlerische Werk als durch ihren Lebensstil ausweist), wurde zum Gegenbild des homo oeconomicus stilisiert. „In der Folge wurde der Künstler zum Gegenstand der Projektionen seines Publikums, das in ihm das Wunschbild eines spontanen, schöpferischen, freien, oft hemmungslosen Menschen verkörpert sah, der von allen Zwängen des bürokratisierten und industrialisierten Lebens befreit zu sein schien." [29] Einzig im Bereich der Boheme schien das Leben noch lebendig zu sein: „Die Fiktion der ungehemmten und spontan reagierenden Maler entsprach den geheimen Wünschen einer vermarktenden und verwaltenden und zugleich verwalteten und vermarkteten Gesellschaft." [30] Oskar aber ist, bevor er Jazzmusiker wird, im Milieu dieser bildenden Künstler zuhause. Deren 'zermürbende Kunst' (383) wird in der ‚Blechtrommel' wie folgt ins Bild gebracht: „Professor Kuchen – schwarzer Bart, Kohleaugen, schwarzer kühner Schlapphut, schwarze Ränder unter den Fingernägeln [...] umschritt [...] mich, ließ seine Kohleaugen kreisen, schnaubte, daß schwarzer Staub seinen Nasenlöchern entfuhr, und sprach, mit schwarzen Fingernägeln einen unsichtbaren Feind erwürgend: 'Kunst ist Anklage, Ausdruck, Leidenschaft! Kunst, das ist schwarze Zeichenkohle, die sich auf weißem Papier zer-

(28) Kinder (Anm. 8), S. 39.
(29) So Christian Radke: Der Maler als kommunizierendes Gefäß der Gesellschaft, in: Katalog der Ausstellung ‚Die 50er Jahre', Wuppertal 1977, S. 15.
(30) Radke (Anm. 29), S. 23.

mürbt!'" (383) Zu diesem Bild bohemischer Opposition stimmt weiterhin Oskars bester Freund aus der Erzählzeit des Buches Klepp. Klepp ist, Inbegriff damaliger unbürgerlicher Lebensweise, Jazzmusiker, genauer: „Flötist" und „Jazzklarinettist". Anders als seine zunehmend steriler werdende Juste-Milieu-Umgebung führt Klepp noch ein Duft-Ambiente mit sich, in dem, Grassschen Vorlieben folgend, die Besonderheit barocken Lebensgefühls auszumachen ist: „Lebenslust und Vergänglichkeit mit sich führend" (417), „sprach er von sich als von einer irrtümlichen Geburt" (419). Klepp wird Oskars Freund. Er kocht ohne besondere hygienische Vorkehrungen, jedoch schmackhaft; verbringt seine Tage im Bett und teilweise damit, ausführliche (und vergebliche) Pläne für ein ordentliches Leben zu schmieden. Neben solcher 'existentiellen' Opposition provoziert er seine Wirtschaftswunderumgebung durch „musikalisch-kommunistische Manifeste" (423) und weiterhin dadurch, daß er ihnen, vorzugsweise an der Theke, „die beglückenden Gemeinsamkeiten einer vollbeschäftigten Jazzband und einer sowjetischen Kolchose aufzählt" (423). Klepp ist, und zwar wiederum mehr aus der Haltung des bohemischen und pikaresken Bürgerschrecks, denn aus politischer Überzeugung heraus, ein „zahlendes Mitglied der KPD" (423) und will „die Lehren des Marx mit dem Mythos des Jazz" (424) vermitteln. Auf seinem Instrument erweist er sich als Virtuose: „und Oskars Herz drohte zu Stein zu werden, als ich vernahm, wie aus Klepps Flöte der Oktoberregen rieselte" (422). Zu diesem Lager bohemischer Opposition zählt auch Oskar selbst, der in Düsseldorf in Künstlerkreisen verkehrt und viel Modell steht. Damit erfüllt er das Feindbild des Bürgertums jener Jahre; Maria, als „nunmehr im Westen guteingebürgerte Person", verdächtigt ihn „mit ziemlicher Überzeugungskraft ein Ferkel, ein [...] Hurenbock, ein verkommenes Subjekt" zu sein, das seinen Lebensunterhalt mit „Schweinerei verdiene" (393).

Soweit die Einschätzung der Boheme aus Bürgermund. Doch auch Grass' Schilderung des Künstler-Milieus ist unübersehbar satirisch gebeizt; sie weiß um die letzthinnige Wirkungslosigkeit dieser Art von Opposition, auch von ihrem inneren Zusammenhang mit dem Bekämpften – und sie bezieht daraus ihre Authentizität, kann sich darin auch auf eigenes Erleben ihres Autors stützen. Bei Grass heißt es: „Nun bist du Yorick der Narr, Oskar. Doch wo gibt es einen König, den du narren könntest!?" (388) Es gibt diesen König nicht, das Juste-Milieu-Bürgertum der 50er Jahre und seine bohemisch lebende Opposition erweisen sich vielmehr als die zwei Seiten der gleichen Medaille. Hier ist der Platz, um sich der Umrisse und der Funktion des Boheme-Bildes noch einmal zu versichern. Helmut Kreuzer hat in seinem Boheme-Buch nachgewiesen, daß die Boheme sich mit dem Erstarken des europäischen Bürgertums herausgebildet hat. Im Begriff der Boheme entfernte sich der Künstler vom Bürger und umgekehrt, insbesondere während der Epoche des „Juste-Milieu" im Frankreich des „Bürgerkönigs" Louis Philippe. [31] Der rebellische Bohemien gerät zum Gegenbild des muckerhaften Spießers, freilich beziehen beide – und das mitzudenken ist entscheidend – ihre

(31) Helmut Kreuzer: Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung, Stuttgart 1968, S. 46 f.

Selbstdefinition jeweils aus der Abgrenzung gegenüber dem verhaßten bzw. verachteten andern. „Schon daraus ergibt sich, daß die Boheme [...] nicht nur als ein Gegensatz zur bürgerlichen Gesellschaft aufzufassen ist, sondern als ihr Produkt und Element. Sie ist ihr zugehöriges antagonistisches Komplement [...]“ [32] Bürger und Bohemien stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander, sie bedingen sich wechselseitig. Im Gegensatz zum nüchternen Bürger, der sich im Erwerbsleben durch Stetigkeit und ökonomische Rationalität bewähren muß, steht beim Bohemien das „Verhältnis zu Besitz und Erwerb [...] im Zeichen von Verzicht und Verschwendung. Charakteristisch sind Leichtsinn, der sich der Sorge entschlägt, [...] die Bedenkenlosigkeit einer parasitären Existenz“ [33]. Diese Beschreibung besitzt auch für die ‚Blechtrommel‘ ihre Gültigkeit. Louis Philippes epochale Aufforderung an die Bourgeoisie seiner Zeit: „Enrichissez Vous“, hätte, wohl nicht dem Stil, aber dem Inhalt nach, auch von Konrad Adenauer an den Mittelstand der 50er Jahre gerichtet werden können. Zugleich bestätigt sich, was Arnold Gehlen 1960 hinsichtlich der (bildenden) Kunst der 50er Jahre konstatiert hat: „[...] so entsteht gerade in den durchbürokratisierten Gesellschaften eine Sehnsucht nach Außenseitern und Nonkonformisten [...] Und nur in der Kunst kann man noch die Freiheitsgrade und Reflexionswachheiten und Liberalismen vorschweben lassen, die im öffentlichen Leben gar nicht unterzubringen wären; so wird sie Faszination und Sehnsuchtsraum, Freizügigkeit und Atemholen.“ [34] Der Bohemien, dessen Bild zwischen Künstlertum, politischer Opposition und sozialer Deklassiertheit eigenartig changiert, verkörpert in sich die Gegenwelt zur mittelständisch dominierten Gesellschaft; in ihm inkarniert sich die Absage an das aufbaubesessene Juste-Milieu der 50er Jahre, das Träger und Nutznießer des Wirtschaftswunders zugleich war. Oskar selbst ist Bohemien und Künstler. So wie das Künstler-Schicksal seines Meisters Bebra typisch sein sollte für Arrangement und ‘Innere Emigration’ vieler Künstler unter Hitlers Herrschaft, so soll Oskars Schicksal typisch sein für das Ergehen der Kunst in den Jahren des Wirtschaftswunders. Oskars phänomenale Laufbahn beginnt zusammen mit den zweiten Gründerjahren im Jahr der Währungsreform 1949 im „Zwiebelkeller“. Hier spielt Oskar als Schlagzeuger zusammen mit dem Flötisten Klepp und dem Guitarristen Scholle in der Jazzband ‘The Rhine River Three’. Im „Zwiebelkeller“ wird ein elementarer Bedarf der sich immer mehr rationalisierenden und immer ausschließlicher aufs Ökonomische ausgerichteten bundesdeutschen Wirtschaftsgesellschaft gedeckt: der Bedarf nach Emotionen, nach Kommunikation, nach Tränen. Ferdinand Schmuh, so der Name des „Zwiebelkeller“-Unternehmers, serviert selbst die Zwiebeln mit rituellem Gehabe. „Die Gäste: Geschäftsleute, Ärzte, Anwälte, Künstler, auch Bühnenkünstler, Journalisten, Leute vom Film, bekannte Sportler, auch höhere Beamte der Landesregierung und Stadtverwaltung [...] saßen mit Gattinnen, Freundinnen, Sekretärinnen, Kunstgewerblerinnen, auch mit männlichen Freundinnen auf

(32) Kreuzer (Anm. 31), S. 45.
(33) Kreuzer (Anm. 31), S. 49.
(34) Arnold Gehlen: Zeit-Bilder, Frankfurt/M./Bonn ²1965, S. 223.

rupfenbespannten Kisten und unterhielten sich, solange Schmuh noch nicht den Shawl mit den goldgelben Zwiebeln trug, gedämpft, eher mühsam, beinahe bedrückt." (436) Erst die Verteilung und das tränenreiche Zerteilen der Zwiebeln, die Schmuh mit messianischer Gestik austeilt, führt zur willkommenen Auflockerung der allgemeinen Gefühlssperre. Es geht also durchaus um eine Veranstaltung für die „Stützen der Gesellschaft", die im „Zwiebelkeller" ihrem Jahrhundert für einige Abendstunden entrinnen wollen – einem Jahrhundert, das von Weltkriegen, ungeheuren Verbrechen gegen die Menschlichkeit, einem nie zuvor gekannten Schub an Rationalisierung aller gesellschaftlichen Beziehungen gekennzeichnet ist und das später einmal, so schreibt es der Text, „das tränenlose Jahrhundert genannt werden" wird (438). Auch dies hängt natürlich mit dem bereits erwähnten Komplex der „Unfähigkeit zu trauern" zusammen. Im „Zwiebelkeller" zahlt man für Tränen und Kommunikation, für eine vorübergehende Auflockerung der seelischen Alltagspanzerung, man regelt für Geld und im Rahmen einer modischen Veranstaltung, was Sache individueller Aufarbeitung und Selbstbesinnung wäre. Dem entsprach auf politischer Ebene (die Bundesrepublik, Gründungsjahr 1949, als Nachfolgestaat des 'Dritten Reiches'): Wiedergutmachungszahlungen an Israel als kollektive Entlastung anstatt der 'Trauerarbeit' des einzelnen; auf privat-sozialpsychologischer Ebene: Entlastung der einzelnen vom immer mehr dominierenden Zwang zu Sachlichkeit und rational-ungerührter Tüchtigkeit, vom Deodorant-Stil des Managertums, wie er den Berufsalltag der Wiederaufbaujahre immer mehr bestimmte. Dieser Verkauf von Gefühlen, die Vermarktung des emotionalen Defizits, wie sie im „Zwiebelkeller" Ereignis wird, besitzt natürlich Surrogat-Charakter und trifft auf den Widerstand der bohemischen Opposition jener Jahre (die gleichwohl die Musik zu dieser Veranstaltung liefern muß): „Klepp, Scholle und Oskar waren gegen Zwiebeln." (441) Das gesamte Romankapitel ist als Satire auf eine Wiederaufbaugesellschaft zu lesen, in der das Emotionale und mithin das eigentlich Menschliche entscheidend zu kurz kam. Deshalb wird diese „zur wahren Orgie unfähige Nachkriegsgesellschaft" (445) auch im Namen und durch die Augen dessen kritisiert, was zuvor schon als das eigentlich Menschliche bestimmt wurde: vom Standpunkt einer bohemischen Opposition aus, angesiedelt im Bezirk von Künstlern, deren Wuchs und deren ganzer emotionaler Haushalt noch das Kindliche streift. In deren Kreisen sollen die Gefühle noch lebendig und authentisch sein: Deshalb wird umgekehrt die Wirtschaftsgesellschaft im „Zwiebelkeller"-Kapitel unter dem Aspekt der Vermarktung selbst der Emotionen dargestellt und kritisiert.

Freilich beläßt es Grass nicht bei dieser bloßen und einfachen Gegenüberstellung. Vielmehr widerfährt auch Oskar, was bereits Bebra kennenlernte: die unausweichliche, problematische Verstrickung des Künstlers in seine Gesellschaft, die sich seine Fähigkeiten für ihre Zwecke dienstbar macht, wobei sie ihnen die oppositionellen Potenzen austreiben kann. Bebra, dieser ehemalige Protegé von Göring und Goebbels, zeitweilig mit vorübergehenden, unscharfen Widerstands-Anwandlungen, er wird nach dem Krieg zum Leiter der „Konzertagentur 'West'" bestellt, hinter der sich, Oskar ahnt es, „ein ärger-

liches Politikum" (461) verbirgt. Es ist der Agent dieser Konzertagentur Dr. Dösch, der Oskar als trommelndes Talent im „Zwiebelkeller" entdeckt und ihn am Ende in die Dienste seiner Firma stellt. Oskars Kunst eignet – eine Grundeigenschaft aller ausgewiesenen Kunst, so gibt es die Konstellation in Grass' Text zu verstehen – die Fähigkeit, die 'gepanzerte' Erwachsenenpersönlichkeit aufzulockern, kindliche Beeindruckbarkeit, Fühlsamkeit und insgesamt die noch nicht abgestumpfte Menschlichkeit der kindlichen Persönlichkeit wieder freizusetzen: „Alte Wege trommelte ich hin und zurück, machte die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich [...] und erreichte, was der Wirt Schmuh nur mit Zwiebeln erreichte; die Damen und Herren weinten kindlich runde Kullertränen, fürchteten sich sehr" (455), um schließlich von Oskars Trommeln getröstet zu werden. Die durchgesetzte Rationalisierung der gesellschaftlichen Beziehungen schafft sich, Max Weber wußte es, ihre Kompensation in irrationalen Ausformungen der Herrschaftsform oder, was harmloser ist, der Geschmackskultur. Die 50er Jahre waren ja nicht nur das goldene Jahrzehnt des Kintopps, sondern auch das des (betont rührseligen) Schlagers. Oskar sieht sich an die „Konzertagentur 'West'" verwiesen: „auch meine Kunst schrie nach Brot: es galt, die Erfahrungen des dreijährigen Blechtrommlers Oskar während der Vorkriegs- und Kriegszeit mittels der Blechtrommel in das pure, klingende Gold der Nachkriegszeit zu verwandeln." (460) So ereignet sich die Einbindung des bohemischen Oppositionellen Oskar in die ökonomische Struktur der neuen bundesdeutschen Gesellschaft – wobei die Authentizität dieser Passage entscheidend daraus rührt, daß hier ein Autor, der die Vorkriegs- und Kriegszeit anamnetisch aufzuarbeiten unternimmt, den eigenen spektakulären (natürlich auch finanziellen) Erfolg antizipiert und problematisiert zugleich: Die ‚Blechtrommel' ist auf dieser Ebene ein ebenso eminent selbstbewußtes wie nachdenkliches Buch, voller Reflexion bei all ihrer sinnlich-prallen Handlungsfülle. Beim Betreten der Chef-Etage des Kunstkonzerns entdeckt Oskar „in einem Rollstuhl, der sich gleich einem Zahnarztstuhl hochschrauben und schwenken ließ, meinen gelähmten, nur mit den Augen und Fingerspitzen noch lebenden Freund und Meister Bebra" (462). Es ist nicht nur das Alter, das Bebra an seinen Rollstuhl fesselt. Als Oskar nämlich engagiert und von seiner ersten Erfolgstournee zurückgekehrt ist, findet auch er „einen [...] Rollstuhl vor, der dem Stuhl des Meisters gegenüber stand" (465). Die moderne Wirtschaftsgesellschaft bedient sich des Künstlers nicht mehr als eines Propagandisten oder Front-Artisten. Sie läßt ihn vielmehr wie jeden anderen Waren-Produzenten am Markt und an der Prosperität teilhaben, womit sie ihm freilich auch seine Selbständigkeit und Bewegungsfreiheit zu nehmen droht. Zugleich verliert seine Kunst ihren oppositionellen Stachel. Oskars Fähigkeit, die Vergangenheit lebendig zu halten, seine Trommel-Kunst, von der es mit Recht heißt, „Gedächtnisschwund könne sie beseitigen" (465), sie dient nunmehr der bloßen, rührseligen, kitschigen Infantilisierung. Gleich einem erfolgreichen Schlagersänger läßt „Oskar der Trommler" (463) ganze Säle voll zumeist älterer Menschen zu „Veranstaltung [werden], die jede zittrige Oma, jeden wackligen Opa in eine drollig naive Räuberbraut, in einen peng-peng-machenden Räuberhauptmann verwandelten" (466). „Lob-

lieder der katholischen wie protestantischen Zeitungen" bekommt Oskar zu hören, gelingt es ihm doch, selbst „steinhart gesottene Sünder zu dünn und rührend Adventslieder singenden Kleinkindern zu machen" (465). Neben der Adventszeit eignet sich besonders die Karnevalszeit für diese Veranstaltungen eines organisierten und massenhaften, ebenso hirnerweichenden wie finanziell erfolgreichen „Oskarnismus" (465). Die konsequente Vermarktung der anamnetischen Potenzen der Oskarschen Kunst bewirkt, daß, was Aufarbeitung schuldbeladener Vergangenheit war, in organisierten, geisttötenden Infantilismus umschlagen kann, der nicht nur von ganz fern an die Praktiken der Schlagerindustrie, ihrerseits eine Wachstumsbranche der 50er Jahre, erinnert.

Auf diese Weise kann die Kunst, so scheint es der Roman sagen zu wollen, ihre oppositionellen Potenzen verlieren, ohne eigentlicher Unterdrückung ausgesetzt zu sein; die legitimen Sehnsüchte der Menschen geraten zu den Einfallspforten einer profitorientierten Kulturindustrie und pervertieren sich in Infantilismus und Kitsch. Dies erinnert in der Tat an die „Kulturindustrie"-Thesen Theodor W. Adornos, die bereits in den 40er Jahren niedergeschrieben wurden, an Herbert Marcuses „repressive Toleranz" und auch an das, was Ernst Bloch über den Zusammenhang von Kunst und Kitsch zu sagen wußte. Es wurde freilich niedergeschrieben, lange bevor die erwähnten kulturphilosophischen Gedankengänge zu verbreiteter Diskussion gelangten (und es ist in einem Roman enthalten, mit dem man in erster Linie lediglich die Kennmarken des 'sinnlich-prallen Erzählens' und der 'Tabuverletzung' zu assoziieren pflegt). Auf diese Weise äußert sich Grass' Kritik einer Gründerzeit-Gesellschaft, die ihm von einer besonderen Mischung aus Puritanismus und Leistungsethik, zudem sinnenfeindlich und einseitig ökonomisch orientiert zu sein scheint, aufgefaßt als die Verkörperung der Max Weberschen Wirtschaftsgesellschaft, gegen deren Geburt aus dem strengen Geist des Protestantismus der katholisch erzogene Grass besonders empfindlich sein mußte. Wie immer komplex, blasphemisch gebrochen und 'heidnisch' Grass' Verhältnis zum Katholizismus auch ist – es steht im Bunde mit seinem sinnlich-prallen pikaresken Erzählen und prädestiniert Grass zur Opposition gegen eine protestantische Wirtschaftsgesellschaft, wie sie sich in den Wirtschaftswunderjahren durchsetzte. Das Schicksal „Oskars des Trommlers" liest sich denn auch wie folgt: „verirrte mich einmal in dem Kasten [der Konzertagentur, B. N.], der überall gleich roch, aussah und sich anfaßte wie etwas höchst unanständiges, das man mit einem unendlich dehnbaren, alles isolierenden Präservativ überzogen hatte" (463). Man sollte sich von dem 'obszönen' Bild nicht täuschen lassen: Die Opposition des Autors gilt hier einer schönen neuen Deodorant-Welt (Aldous Huxleys ‚Brave New World' läßt grüßen), die im Sinn von Huxleys Mätopie dem Menschen nicht nur die Mühe der eigenen Fortbewegung vermittels von Rollstühlen auch für Gesunde, sondern zudem die eigenen Gefühle und Sinneswahrnehmungen abnimmt und sie unter ihre gesellschaftliche Verwaltung stellt. Im „Zwiebelkeller" gibt es ein „Naturerlebnis für zwölf Mark achtzig" zu kaufen (438); der Nachfolger Bebras wird Dr. Dösch, ein auch von seinem Wuchs her ganz normaler Wirtschaftswundermensch.

Diesen Entwicklungen gilt der Protest des 'neubarocken' Fabulierers Günter Grass. Deshalb ist Oskar auch mit seiner Einlieferung in die Heilanstalt, die er selbst betreibt, am Ende ganz zufrieden. Sein Resümee gegenüber seinem, ihm befreundeten, Anzeiger im „Ringfinger"-Prozeß Gottfried von Vittlar lautet: „Erfolg, lieber Gottfried? Ich habe viel zu viel Erfolg in meinem Leben gehabt. Ich möchte einmal keinen Erfolg haben. Aber das ist sehr schwer und erfordert viel Arbeit." (482) Nämlich erst sein Erfolg macht Oskar zum ver-rückten, unvernünftigen, die eigene Flucht und Außenseiterstellung organisierenden Schelm, der dann in der Heilanstalt landet, wo er – eben die ‚Blechtrommel' schreibt. (‚Die Blechtrommel' ist auf dieser Ebene auch ein Buch, das seinen eigenen Erfolg vorweg weiß und ihn reflektierend mit in den Text hineinnimmt – eine ihrer Erstaunlichkeiten.) Am endlichen Schicksal Oskars werden die Konturen bohemischer, 'existentialistischer' Opposition in den 50er Jahren noch einmal deutlich: die existentiell verbürgte Außenseiterstellung als Bedingung authentischer Opposition durch Kunst, politische Opposition durch Ästhetik. Peter O. Chotjewitz hat in einem Gespräch betont, daß diese Form der Opposition für eine ganze Generation von Intellektuellen und Künstlern in den 50er Jahren die einzige Möglichkeit darstellte, ihren Dissens auszudrücken: „man opponierte, meine ich, auch mit Ästhetik, Tatsache ist, daß da auch eine Verbindung besteht. Eine Gesellschaft, [...] die verkrustet ist, reagiert selbstverständlich schon betroffen auf Angriffe auf einen Teilbereich [...], so daß man sagen kann, daß unter bestimmten Voraussetzungen auch eine avancierte Ästhetik durchaus ein politischer Angriff sein kann." Und: „Insofern kann man sagen, es gibt eine Linie zwischen der literarischen Avantgarde der späten fünfziger und der frühen sechziger und der Studentenbewegung, das geht unmittelbar ineinander über." [35] Denn von allem Anfang an war in das Konterfei der Boheme das Element einer politischen Opposition von 'links' mit eingezeichnet. [36] Signifikant ist freilich in diesem Zusammenhang, daß die Boheme immer schon die Revolte an sich verherrlichte (und deshalb stets für anarchistische Gedanken empfänglich war). Die Revolte, nicht aber die durchgesetzte Revolution versprach das Hochgefühl des existentiellen Außer-Sich-Seins; Politik geriet zum existentiellen Akt. Dies wurde verstärkt durch die Auffassung von Politik, die Albert Camus und Jean-Paul Sartre in der zweiten Hälfte der 50er Jahre auch in der Bundesrepublik bekannt machten: Was einzig zählen sollte, war „l'homme révolté", war der sich auflehnende Mensch, war die Revolte selbst. Hatte sie gesiegt und sich zum neuen Staat verfestigt, verlor sie ihre existentialistische Attraktion und moralische Legitimation gleichermaßen. Sartre hat diesen Mechanismus in seinem Filmszenario ‚Im Räderwerk' lehrstückartig dargestellt. Dies aber gilt, so scheint es, auch für Oskars Schicksal im Fortgang der ‚Blechtrommel'. Oskar weigert sich ja, mit dem Erfüllen seines dreißigsten Jahres Jünger um sich zu sammeln wie ein Jesus (an dessen Kultfigur er in blasphemischer Art gebunden ist). Der Autor Günter Grass

(35) Gespräch vom 14. 12. 1978 zur Vorbereitung einer Rundfunksendung in Berlin (unveröffentlicht).

(36) Vgl. Kreuzer (Anm. 31), S. 282 ff.

selbst ging einen konsequent anderen Weg in seinem Engagement für die SPD Willy Brandts und deren 'Reformismus'. Darin unterschied er sich von seiner Erzählerfigur Oskar, deren 'existentialistische' Protesthaltung er von Anfang an nur mit dem Abstand teilte, der in der bereits zitierten Kennzeichnung „schier verliebt in seinen Ekel" zum Ausdruck kommt. (Deshalb auch war, so scheint es mir, Grass' politisches Engagement und Veränderungswirksamkeit kontinuierlicher, rationaler und letztlich erfolgreicher als das mancher Schriftsteller-Kollegen und das der späteren 'Studentenbewegung'.) ‚Die Blechtrommel' also als ein inzwischen legendär gewordenes Stück Literatur, das die Hauptform der bohemisch ausgerichteten Opposition der 50er Jahre in sich zusammenfaßt, und das sie zugleich wirksam werden läßt in Richtung auf eine Veränderung des Kritisierten, wie sie dann in den 60er Jahren, unter erheblicher Beteiligung des Autors Grass, Ereignis wurde. Ein literarischer Oppositions-Mythos, der, Bündelung und Überwindung in einem, den Besonderheiten, die Deutschlands zweite Gründerphase auszeichneten, zur sinnlich-sprachlichen Präsenz verhalf. ‚Die Blechtrommel' hat die Bundesrepublik ein Stück weit verändert; 1968 konnte ihr Autor mit Fug die Vergangenheitsform wählen, als er von der Bundesrepublik als einer ehemals „neo-biedermeierliche[n] Gesellschaft" [37] sprach. Weiterhin hat sich Grass, wie bekannt, mit Blick auf seinen furiosen Roman-Erstling ein ironisch-distanziertes Verhältnis zum Bildungsroman und eine entscheidende Nähe zum „Schelmenroman" à la Grimmelshausen bescheinigt.[38] Jürgen Jacobs hat diesen Sachverhalt für die jüngste Forschung wie folgt zusammengefaßt: „Die autobiographische Erzählform, der Außenseiter-Charakter der Hauptfigur und die Absicht, ein breitangelegtes, von der Heillosigkeit der Welt zeugendes episches Panorama zu entfalten [...] [lassen] das Buch als originelle und äußerst vitale Verwandlung und Fortsetzung dieser Tradition gelten." [39] Diese „Rückkehr" vom „Bildungsroman" zum „Schelmenroman" (gilt doch ersterer im allgemeinen Bewußtsein als „Überwindung" des letzteren) – zuvor schon, worauf Hans Mayer hingewiesen hat [40], im Werk Thomas Manns Ereignis geworden – schuldet sich im Fall Grass' seinem durch den Zweiten Weltkrieg gründlich erschütterten Vertrauen in den Wert, die Ausbildungs- und Selbstbestimmungsmöglichkeit, in die Dignität des Individuums überhaupt. Damit hängt wohl auch seine barocke Weltsicht zusammen: So wie Grass' Weltsicht durch den Zweiten Weltkrieg, so war die des Barock durch den 30jährigen Krieg geprägt gewesen. Dazu stimmt auch die Sicht auf die Geschichte, die Grass als die (vermeintliche?) seines Lehrmeisters Döblin übernommen hat: Geschichte als Scherbenhaufen, ein gewalttätiger, letztlich absurder Prozeß – was der Position des 'Existentialismus' wiederum so fern nicht steht. Gemeinsam ist beiden jedenfalls die Opposition zu Hegel und seiner Weltgeist-Vorstellung. [41] Doch auch dies ist nur die eine

(37) Über das Selbstverständliche, München 1969, S. 167 (dtv-Taschenbuch).
(38) So in: Text und Kritik (Anm. 3), S. 6.
(39) J. Jacobs: Der deutsche Schelmenroman, München 1983, S. 120 (Reihe Artemis Einführungen, Bd. 5).
(40) Mayer (Anm. 2).
(41) Vgl. dazu Durzak (Anm. 2), S. 112 ff.

Seite der Medaille; die andere läßt sich wiederum als Grass' Opposition zur in seinen Augen lebensfeindlichen Leistungs- und Rationalitätsethik der zweiten deutschen Gründerjahre entziffern. Das pikareske Erzählen lebt von der Lust am Fabulieren, relativ unbekümmert um Stringenz, Folgerichtigkeit, Zielgerichtetheit, 'Rationalität' des Erzählten schlechthin. Einzelne Geschichten aber, namentlich solche, die einer als Abenteuer erlebte, ohne daß sie ihn, wie es in der Teleologie des 'Bildungsromans' allerdings geschieht, immer gleich verwandeln und veredeln würden, sie rechnen zum Mythos, partizipieren an dessen vor-rationaler Lebendigkeit. In den ‚Hundejahren' steht: „Denn solange wir noch Geschichten erzählen, leben wir [...] Du bist dran, Walter! Erzähle, solange Dir Dein Leben lieb ist." [42] Auch Oskar ist sein Leben lieb, und darum erzählt er. Was er erzählt, wiederum läßt sich, unter inhaltlichem ebenso wie unter formalem Aspekt, als der große, alles andere überstrahlende, selbst mythische Oppositions-Roman zum bislang letzten großen Rationalisierungsschub der deutschen Geschichte beschreiben: der Autor der ‚Blechtrommel' eben nicht als der Gerhart Hauptmann, schon eher als der poetische Max Weber der zweiten deutschen Republik.

(42) G. Grass: Hundejahre, Reinbek 1968, S. 474 (rororo-Taschenbuchausgabe).