

Jazz-Musiker Grass (links) in seiner Düsseldorfer Zeit, 1952

V. Fiktionale Prosa

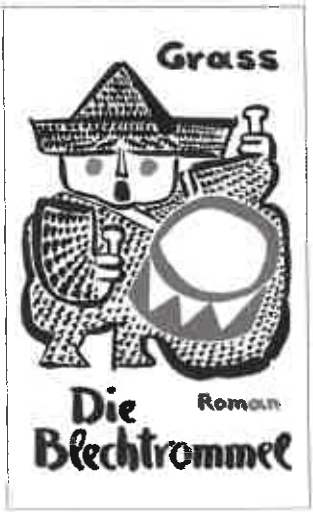
Der Ruf von Günter Grass als einem der bedeutendsten Schriftsteller unserer Zeit basiert auf seinem epischen Werk – im Besonderen auf dem 1959 erschienenen Debütroman *Die Blechtrommel*. Ihm folgten in den kommenden Jahrzehnten fünf weitere Romane, die Grass' Position als herausragender Prosaautor bestätigten: *Hundejahre* (1963), *örtlich betäubt* (1969), *Der Butt* (1977), *Die Rättin* (1986) und *Ein weites Feld* (1995). Des Weiteren erschienen zwei nicht minder erfolgreiche Erzählungen, *Das Treffen in Telgte* (1979) und *Unkenrufe* (1992), sowie zwei ebenfalls weithin bekannte Novellen, *Katz und Maus* (1961) und *Im Krebsgang* (2002). Diese zehn Texte, denen der Autor mit Ausnahme der *Rättin* jeweils eine Gattungsbezeichnung – Roman, Erzählung, Novelle – mitgegeben hat, repräsentieren Grass' *fiktionales Prosawerk*.

1. Die Blechtrommel

Der große Wurf

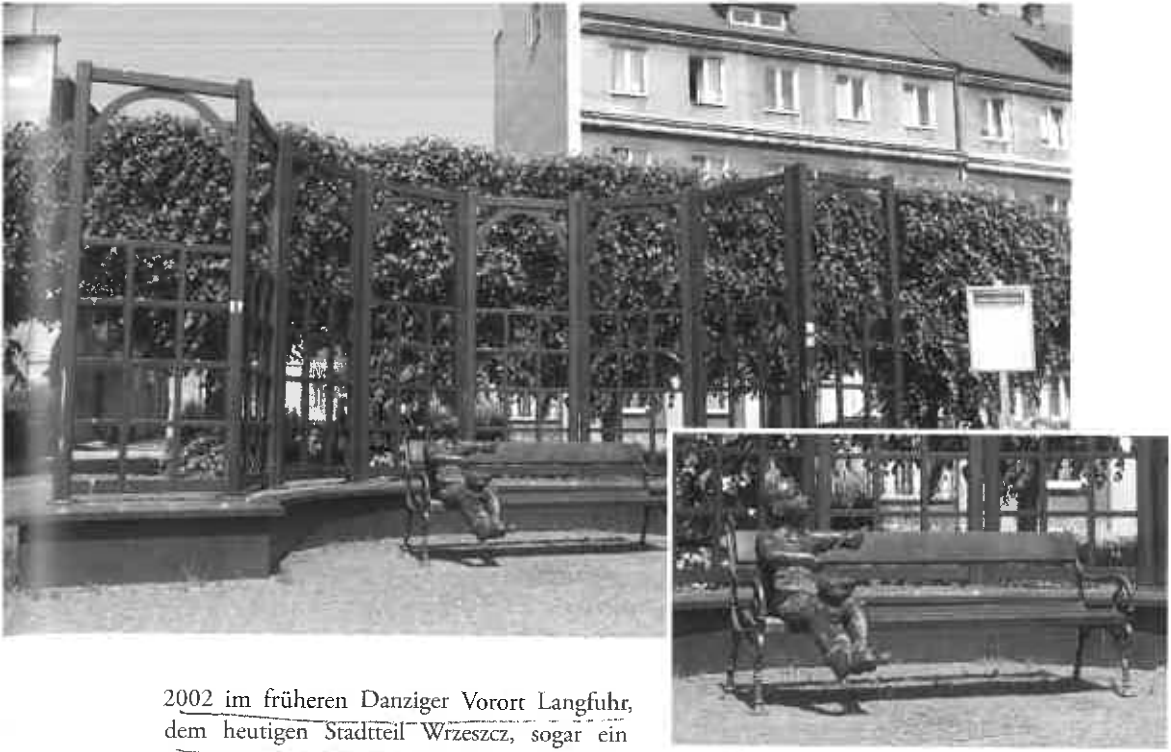
Mit seinem Debütroman *Die Blechtrommel* gelang Günter Grass im Herbst 1959 der große Wurf, der den damals 32-jährigen Autor schlagartig berühmt machte. Das über 700 Seiten starke Werk wurde bis heute in über 40 Sprachen übersetzt, die Weltauflage wird auf über vier Millionen geschätzt. Die

Blechtrommel, schrieb der amerikanische Schriftsteller John Irving in den achtziger Jahren, sei seit ihrem Erscheinen im Jahr 1959 »nicht übertroffen worden; sie ist der größte Roman eines lebenden Autors« (zit. nach Neuhaus/Hermes 1990, S. 136). Das Buch ist das einzige Werk eines deutschen Gegenwartsschriftstellers, das derzeit der Weltliteratur zugerechnet wird.



Cover der Erstausgabe, 1959

Ein großer Wurf ist es aus zwei Gründen. Zum einen wegen der Behandlung des zentralen Themas, des deutschen Nationalsozialismus, dessen Profil Grass am Beispiel seiner Heimatstadt Danzig auf eine Weise kenntlich macht, wie dies bis dahin keinem anderen Schriftsteller nach 1945 gelungen war. Er kenne »keine epische Darstellung des Hitlerregimes«, bemerkte Hans Magnus Enzensberger nach Erscheinen des Romans, »die sich an Prägnanz und Triftigkeit mit der vergleichen ließe, welche Grass […] in der *Blechtrommel* liefert« (zit. nach Loschütz 1968, S. 10). Als bahnbrechend wurde der Roman auch außerhalb Deutschlands wahrgenommen, und zwar weil mit ihm endlich jenes Buch über das Dritte Reich vorlag, auf das die Welt seit Kriegsende gewartet hatte: »Only now«, schrieb der britische Schriftsteller John Mander nach der Veröffentlichung der englischen Übersetzung, »is the literature people looked to Germany for after 1945 – the German account of the German catastrophe – beginning to be written« (Mander 1962, S. 78). Ein Ereignis war zudem der exzentrische Erzähler und Protagonist des Buches, der 1924 in Danzig geborene Oskar Matzerath, ein blechtrommelnder Gnom mit der magischen Fähigkeit, Glas mit seiner durchdringend hohen Stimme zerspringen zu lassen, der seine Lebensgeschichte in einer Düsseldorfer Heil- und Pflegeanstalt zu Papier bringt. Oskar ist heute »nahezu ein Stück der modernen Mythologie geworden« (Neuhaus 2010b, S. 13), dem



Denkmal für Oskar Matzerath in Wrzeszcz, 2011

2002 im früheren Danziger Vorort Langfuhr, dem heutigen Stadtteil Wrzeszcz, sogar ein Denkmal errichtet wurde.

Die Danziger Trilogie

Die *Blechtrommel* bildet zusammen mit der Novelle *Katz und Maus* (1961) und dem Roman *Hundejahre* (1963) die sogenannte *Danziger Trilogie*. Die Popularisierung des Begriffs geht auf den englischen Germanisten John Reddick zurück, der 1975 in *The 'Danzig Trilogy' of Günter Grass* im Detail gezeigt hat, inwiefern alle drei Bücher zusammen als ein erzählerischer Komplex zu begreifen sind (vgl. Reddick 1975). Gemeinsam ist Grass' ersten drei Prosawerken zum einen der Ort der Handlung sowie die erzählte Zeit, die Jahre des Dritten Reichs in Danzig. Zweitens verbindet die Texte die Erzählperspektive ihrer Ich-Erzähler, die geprägt ist von »verdrängter Schuld«. Das dritte Gemeinsame ist, wie Grass selbst erläutert hat, »die Erweiterung des Wirklichkeitsverständ-

nisses: das Einbeziehen der Phantasie, der Einbildungskraft, des Wechsels zwischen Sichtbarem und Erfindbarem« (zit. nach Arnold 1978, S. 10f.).

Form und Inhalt

Der Roman gliedert sich in drei »Bücher« mit insgesamt 46 Kapiteln. Das erste Buch beschreibt in 16 Kapiteln die Zeit ab 1899 bis zum Zweiten Weltkrieg; das zweite, 18 Kapitel umfassende Buch schildert die Kriegsjahre bis 1945; das dritte erzählt in 12 Kapiteln die Nachkriegszeit bis zu Oskar Matzeraths 30. Geburtstag im Jahr 1954. Der Roman spielt auf zwei Zeitebenen: Die Ebene der erzählten Zeit reicht von 1899, dem Jahr der Zeugung von Oskars Mutter, bis zum September 1952, dem Zeitpunkt von Oskars Einweisung in die Heil- und Pflegeanstalt. Die Ebene der Erzählzeit umfasst rund zwei Jahre, während derer Oskar in seinem Düsseldorfer Anstaltsbett bis September 1954 seine Lebensgeschichte niederschreibt.

Den zwei Zeitebenen zugeordnet sind die beiden Anfänge des Romans. Zunächst stellt sich der 28-jährige Erzähler als »Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« (GA 3, 9) vor und überlegt, mithilfe welcher Erzähltechniken er seine Lebensgeschichte schildern soll. In einem zweiten Anlauf holt Oskar dann weit aus und beginnt mit seiner Familiengeschichte im Jahr 1899, als sich seine Großeltern, der Flößer und Brandstifter Joseph Koljaiczek und die Bäuerin Anna Bronski, auf einem Kartoffelacker in der Kaschubei kennenlernen und dabei Oskars Mutter Agnes zeugen. Agnes wird 1900 in Danzig geboren, wo sie 1923 Alfred Matzerath heiratet, mit dem sie einen Kolonialwarenladen im Vorort Langfuhr betreibt. Nebenher pflegt sie ein Verhältnis mit ihrem Cousin, dem Postbeamten Jan Bronski, weshalb bei Oskars Geburt Anfang September 1924 unklar bleibt, ob Alfred oder Jan sein Vater ist. An seinem dritten Geburtstag bekommt Oskar eine weiß-rot lackierte Blechtrommel geschenkt und entdeckt seine Fähigkeit, Glas mit seiner Stimme zerspringen zu lassen – Grass nennt dies ‚zersingen'. Zur gleichen Zeit beschließt er, bei einer Größe von 94 Zentimetern sein Wachstum einzustellen.

Das zweite Buch beginnt mit der Erstürmung der Polnischen Post in Danzig durch die *SS-Heimwehr* am 1. September 1939, in deren Verlauf Jan Bronski erschossen wird. Da Oskars Mutter im Jahr zuvor verstorben ist, stellt Alfred Matzerath die 16-jährige Maria Truczinski in seinem Kolonialwarenladen ein. Sie ist Oskars erste Liebe, mit der er im Herbst 1940 vermutlich ein Kind zeugt. Alfred heiratet die schwangere Maria, die im Juni 1941 Oskars vermeintlichen Sohn Kurt zur Welt bringt. Als Mitglied eines Fronttheaters, das von dem Musikclown Bebra geleitet wird, geht Oskar 1943 nach Frankreich, wo er als »der glastötende Trommler« (GA 3, 428) reüssiert. Im Juni 1944 nach Danzig zurückgekehrt, wird er Anführer der Steuberbande, einer Gruppe jugendlicher Kleinkrimineller, und erlebt Anfang 1945, wie sein Vater beim Eintreffen der sowjetischen Armee unter grotesken Umständen stirbt. Auf der Beerdigung beschließt der nunmehr 20-jährige Oskar wieder zu wachsen, was zur Herausbildung eines Buckels führt. Während der Übersiedlung mit Maria und Kurt ins Rheinland verliert Oskar die Fähigkeit, Glas zu ‚zersingen', und leidet unter Wachstumsproblemen. Wegen dieser wird er – inzwischen 1,23 Meter groß, also 29 Zentimeter gewachsen – im August 1945 in den Städtischen Krankenanstalten in Düsseldorf untergebracht.

Im Mai 1946, dem Monat, mit dem das dritte Buch beginnt, wird Oskar aus dem Krankenhaus entlassen. Als er dem Jazz-Flötisten Egon Münzer, genannt Klepp, begegnet, gründet er mit ihm und einem Gitarristen die Band *The Rhine River Three*. Während er Klepp sein Leben erzählt, erlernt Oskar »die Kunst des Zurücktrommelns« (GA 3, 623), die Grundlage seiner Erzählkunst. Anfang der fünfziger Jahre tritt er mit seinen Trommelkünsten vor großem Publikum auf, macht Schallplattenaufnahmen, wird reich und kauft Maria ein Feinkostgeschäft. Als Bebra, dem er nach dem Krieg in Düsseldorf wieder begegnet ist, im Sommer 1951 stirbt, stellt er das Trommeln ein. 1952 gerät Oskar unter Mordverdacht und flüchtet nach Paris, wo man ihn verhaftet und schließlich »zur Beobachtung« (GA 3, 766) in die Düsseldorfer Heil- und

Pflegeanstalt einliefert. *Die Blechtrommel* endet Anfang September 1954, als Oskar seinen 30. Geburtstag feiert und die Niederschrift seiner Lebensgeschichte abschließt.

Zur Entstehung

Grass verfasste den Roman größtenteils in Paris, wohin er und seine Frau Anna im Spätsommer 1956 gezogen waren. In der Avenue d'Italie bewohnten sie eine Zweizimmerwohnung in einem Mehrfamilienhaus, in dessen Untergeschoss Grass sich eine Werkstatt einrichtete. Dort entstanden in den ersten anderthalb Jahren frühe Fassungen unter wechselnden Arbeitstiteln wie *Oskar der Trommler* oder *Der Trommler*. Bevor er die Manuskriptarbeit aufnahm, hatte Grass den Stoff jahrelang im Blick gehabt, aber auf Distanz gehalten. Von 1953 bis 1956, in der Berliner Zeit, »umging ich immer ein Thema, das ungestalt, mit lauter Geröllzungen hinter mir und vor mir und seitlich von mir lag« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 37). Da er sich anfangs für einen Theaterautor hielt, habe er »lange versucht, diesen gesamten Stoffkomplex der *Blechtrommel* mit dem Dialog anzugehen. Aber diese Stoffe waren zu breit, flossen auseinander, und die Figur des Oskar Matzerath ließ sich durch den Dialog allein nicht deutlich machen« (zit. nach Stolz 2010, S. 172). Ermutigt, das Vorhaben endlich zu realisieren, wurde Grass von seinem Kollegen Paul Schallück, der ihm vor der Übersiedlung nach Paris riet: »Das musst du schreiben. Dem kannst du nicht ausweichen [...] jetzt musst du Ernst machen« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 37).



Panorama-Ansicht der Avenue d'Italie, 2005

Es dauerte allerdings eine Zeit lang, bis Grass der Einstieg gelang und er den Anfangssatz hatte, »der zwingend kurz genug war, die Sperrmauer zu sprengen und den gestauten Andrang der Wörter in Fluss zu bringen« (GA 10, 632). Ostern 1958 gelang ihm der Eingangssatz, der die Sperre brach: »Um es vorauszuschicken: Ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt [...]« (Grass

1958). Zwar verknappte Grass bald darauf das »Um es vorauszuschicken« noch in ein »Zugegeben«, aber mit dem Bekenntnis des Erzählers zu seiner Anstaltsexistenz kam der eigentliche Arbeitsprozess in Gang: »Ganz leicht fiel das Schreiben von früh bis spät. Bogen nach Bogen. Wörter und Bilder drängelten, traten einander auf die Hacken, denn so viel wollte gerochen, geschmeckt, gesehen, benannt sein« (GA 10, 635). Im Juni 1958 reiste Grass zum ersten Mal seit 1944 wieder in seine Heimatstadt, um im nunmehr polnischen Gdańsk für das Vorhaben zu recherchieren. Zurück in Paris, fanden die mitgebrachten Motive Eingang ins *Blechtrommel*-Manuskript:

> […] aufschäumendes Brausepulver, Karfreitagslärm und Teppichklopfstangen, den Fluchtweg des Geldbriefträgers, der den Kampf um die Polnische Post überlebt hatte, Schulwege hin und zurück, was die städtische Bibliothek an Zeitungsjahrgängen aufbewahrt hatte, die Kinoprogramme im Herbst neununddreißig (GA 10, 637).



Tagungsort der *Gruppe 47* in Großholzleute, der Gasthof *Adler*, um 1960

Schon zu diesem Zeitpunkt versprach der Roman, dessen Manuskriptarbeit Grass Anfang 1959 abschloss, etwas Besonderes zu werden. Als er im Herbst 1958 auf einer Tagung der *Gruppe 47* in Großholzleute im Allgäu die Kapitel *Der weite Rock* und *Fortuna Nord* vortrug, waren seine Kollegen begeistert und verliehen ihm den Preis der Gruppe.

Schreibmotivation

Grass hat drei Hauptgründe genannt, die ihn seinerzeit dazu brachten, die *Blechtrommel* zu schreiben. Zum einen war dies sein Geltungsbedürfnis, den durch kleinbürgerliche Herkunft und abgebrochene Gymnasialbildung »ge-

steigerten Größenwahn, etwas Unübersehbares hinstellen zu wollen« (GA 11, 871). Er wollte der Welt, den Schwiegereltern und nicht zuletzt seinem ungeliebten Vater, der nie an ihn geglaubt hatte, beweisen, was in ihm steckte. Ein zweiter Grund hat mit der Verdrängungsmentalität und dem restaurativen Klima zu tun, denen Grass in den frühen Jahren der Bundesrepublik begegnete und angesichts derer ihn »Zorn« darüber ergriff,

> […] wie fleißig Geschichtsfälschung betrieben wurde, wie verdrängt wurde, wie eine Legende dankbar aufgegriffen wurde und Fuß fasste, nach der es sich um ein armes, verführtes deutsches Volk gehandelt haben soll, das von bösen Geistern in schwarzen Uniformen mit dem Totenkopf verleitet worden sei. Das wusste ich aus meiner kindlichen und jugendlichen Erfahrung anders (zit. nach Zimmermann 2000, S. 43).

Einen dritten Grund bildete das Trauma, das sich für Grass mit dem Verlust seiner Heimatstadt verband. Wie für seine Eltern und seine Schwester, die bei Kriegsende aus Danzig ausgewiesen worden waren, hatte es auch für ihn nach 1945 kein Zurück gegeben: Aus Danzig, das damals unter polnische Verwaltung kam, war Gdańsk geworden. Dieser »unwiederbringliche Verlust der Heimat«, so Grass, entwickelte sich dann in den fünfziger Jahren zur »anstiftenden Kraft« (GA 12, 568) seiner Literatur. In der *Rede vom Verlust* (1992) formulierte er später die These vom »Verlust als Voraussetzung für Literatur«, die auf der Vorstellung der produktiven Verarbeitung traumatischer Erlebnisse in einem künstlerischen Werk basiert. Verlust ist Grass zufolge eine Erfahrung, die ihn selbst und andere Kollegen wie etwa Salman Rushdie überhaupt erst dazu befähigt hat, sich literarisch auszudrücken. Denn »nur was gänzlich verloren ist, fordert mit



Sowjetische Truppen in Danzig-Langfuhr, März 1945

Leidenschaft endlose Benennungen heraus, diese Manie, den entschwundenen Gegenstand so lange beim Namen zu rufen, bis er sich meldet« (GA 12, 378).

Zum Verlust des Ortes kam der Verlust von Familienangehörigen – etwa jener drei Onkel mütterlicherseits,

> […] die Maler, Schriftsteller und Koch werden sollten und alle im Ersten Weltkrieg gefallen sind. Diese ungelebten Leben, die im Alter von zweiundzwanzig, dreiundzwanzig Jahren um ihre Zukunft gebracht wurden, waren für mich ein Stück Ansporn (zit. nach Hermes 2002, S. 135).

Umso mehr noch gilt dies für den Verlust jenes Lieblingscousins seiner Mutter, der im Freistaat Danzig Beamter bei der Polnischen Post war und 1939 standrechtlich erschossen wurde. Auch auf ihn stieß Grass bei der Arbeit an der *Blechtrommel*,

> […] um von mir – von wem sonst? – gefunden, ausgebuddelt zu werden, auf dass er unter anderem Namen und in anderer Gestalt mittels Erzählbeatmung wieder zum Leben erweckt wurde; diesmal jedoch in einem Roman (GA 12, 562).

Der »umgepolte Säulenheilige«

Bei der Figur des Oskar Matzerath handelt es sich eigentlich um einen »umgepolten Säulenheiligen« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 60). Bereits Jahre vor der *Blechtrommel*, während seiner ersten Frankreichreise im Sommer 1952, verfasste Grass einen Gedichtzyklus, in dessen Mittelpunkt ein Heiliger, ein Existenzialist steht, der sein Leben aus Welt-Ekel auf einer Säule verbringt. Obwohl diese Position jene »entrückte Perspektive« (GA 11, 873) bot, nach der Grass suchte, erschien ihm der Blickwinkel von der Säule letzten Endes als zu unbeweglich. Eine enthobene und zugleich flexible Perspektive fand

sich erst auf der Rückreise aus Frankreich, die Grass damals über die Schweiz führte:

> Bei banaler Gelegenheit, nachmittags, sah ich zwischen Kaffee trinkenden Erwachsenen einen dreijährigen Jungen, dem eine Blechtrommel anhing. Mir fiel auf und blieb bewusst: die selbstvergessene Verlorenheit des Dreijährigen an sein Instrument, auch wie er gleichzeitig die Erwachsenenwelt [...] ignorierte (GA 11, 873).

Damit war das Modell für den Erzähler und Protagonisten seines ersten Romans gefunden – auch wenn dies erst fünf Jahre später literarisch zum Tragen kam:

> Im Grunde ist dieser Säulenheilige eine Vorwegnahme der Oskar-Matzerath-Figur in der *Blechtrommel*, nur mit umgekehrten Vorzeichen. Der Erhöhte, der von oben herab aus der Distanz die Welt sieht, keine Partei ergreift, nur sich selbst widerspiegelt, in dem was er sieht, während Oskar Matzerath, die andere Position, [...] jemand ist, der aus der unteren Perspektive, dabei mobil, an diese Wirklichkeit herangegangen ist (zit. nach Höllerer 1986, S. 139f.; vgl. auch Grass 2004, S. 19).

Anti-Entwicklungsroman

Drei besondere Merkmale machen Oskar Matzerath zu einer exzentrischen Erzählerfigur und rücken den Roman in die Nähe des *Magischen Realismus* (vgl. Arndts 2009), einer seit den zwanziger Jahren in Kunst und Literatur wirkenden Richtung, die konventionell geläufige und magische Wirklichkeiten miteinander verschmilzt. Da ist zuerst Oskars Kleinwüchsigkeit, die er erstaunlicherweise selbst herbeizuführen vermag, indem er beschließt, »der Dreijährige, der Gnom, der Däumling, der nicht aufzustockende Dreikäsehoch« (GA 3, 71) zu bleiben. Oskars geistige Entwicklung ist ohnehin »schon bei der Geburt abgeschlossen« (GA 3, 52) gewesen. Grass parodiert hier die



Inbegriff des Entwicklungsromans: Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Titelseite des Ersten Bandes, 1795

Tradition des deutschen Entwicklungs- und Bildungsromans, wie sie auf exemplarische Weise etwa in Goethes Romanen *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) und *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) ablesbar ist. Während in diesen Werken ein zunächst unerfahrener Protagonist nach Krisen- und Wanderjahren schließlich seinen Platz in der Gesellschaft findet, profiliert Grass mit Oskar eine Außenseiterfigur, die sich gerade nicht in die Gesellschaft integriert, sondern deren Lebensweg in einer Heil- und Pflegeanstalt mündet. Zu Recht ist so mit Blick auf *Die Blechtrommel* immer wieder von einem »Anti-Entwicklungsroman« (Raddatz 1979) gesprochen worden.

Schreien und trommeln

Außergewöhnlich ist zweitens Oskars im Alter von drei Jahren zutage tretende Fähigkeit, mit seiner Stimme »Kostbarstes« zu Bruch gehen zu lassen: »Ich war in der Lage, Glas zu zersingen« (GA 3, 75). Die magische Begabung, die er entdeckt, als man ihm seine Trommel nehmen will, ist zunächst Ausdruck des Protests, mit dem er die Welt der Erwachsenen auf Distanz hält und eine konventionelle Sozialisation verhindert – insbesondere den Besuch der Schule. Zugleich ist Oskar »ein Schreier ohne Grund und Zwang« (GA 3, 130), der aus artistischem Vergnügen zum Beispiel ganze Fensterscheibenpartien des Danziger Stadttheaters zu Scherben werden lässt. Überdies dient ihm seine Stimme als Verführungsinstrument, die Schaufensterscheiben aufsingt, um Passanten zum Diebstahl der Auslagen zu verleiten. Eine Unterhaltungsfunktion hat das Zersingen von Biergläsern während seiner Zeit in Bebras Fronttheater in Frankreich. Schließlich setzt er den Zauber gegen Kriegsende als »Wunderwaffe« (GA 3, 489), als kriminelles Werkzeug ein, mittels dessen er der Steuberbande Zugang zu Gebäuden verschafft, in denen sie ihre Beutezüge ausführt.

Oskars »Kunst des Zurücktrommelns« (GA 3, 623), die er nach dem Krieg in Düsseldorf entdeckt, bezeichnet seine dritte magische Begabung. Diese Fähigkeit kommt vor allem anderen auf der Ebene der Erzählzeit zum Tragen, in den Jahren von 1952 bis 1954, in deren Verlauf Oskar seine Lebensgeschichte mithilfe ertrommelter Erinnerungen zu Papier bringt. Auf der Ebene der erzählten Zeit steht das Instrument ab Anfang September 1927 im Vordergrund, als Oskar an seinem dritten Geburtstag die erste Blechtrommel geschenkt bekommt – ein damals weit verbreitetes Spielzeug und Instrument, das später jener »trommelnden Ideologie« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 56) entsprach, die 1933 an die Macht gelangte. Während seiner Kindheit eröffnet Oskar das Blech die Möglichkeit, »zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können« (GA 3, 75). Bei Tante Kauer im Kindergarten entdeckt er das Zauberpotenzial seiner Trommel, als es ihm gelingt, »auf meinem Blech, das dünne, nur aus Fältchen bestehende Fräulein mehrmals am Tage an- und auszuziehen, indem ich sie trommelnd auf- und zuknöpfte« (GA 3, 89). Zum subversiven Werkzeug taugt das Instrument im Kapitel *Die Tribüne*, worin Oskar 1934 auf der Danziger Maiwiese versteckt unter Tribünen Nazi-Kundgebungen mit seinem Blech sprengt. Im Zweiten Weltkrieg, inzwischen gibt Oskar als Mitglied von Bebras Fronttheater den nationalsozialistischen Mitläufer, trommelt er dann für den Endsieg.

»Spiegel und Ausdruck seiner Zeit«

Die Hauptfigur der *Blechtrommel* hat höchst unterschiedliche Deutungen erfahren. Oskar ist als »Hitler-Karikatur« (Brode 1979, S. 89), aber auch als »moralische Instanz« (Durzak 1979, S. 260) begriffen worden. Volker Neuhaus vertritt die Auffassung, der Trommler sei als »einer der menschlichsten Charaktere« des Romans zu verstehen, der sein »tiefes Mit-Gefühl mit den Gedemütigten und den Narren«, eine »große Fähigkeit zum Mit-Leiden« (Neuhaus 2010a, S. 83) erkennen lasse. Gleichwohl ist Oskar sicher »keine Identifikationsfigur« (Moser 2000, S. 36), die sich auf einen eindeutigen Nenner bringen lässt.

Grass selbst hat seinen Protagonisten als »Spiegel und Ausdruck seiner Zeit« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 47) charakterisiert, der sich am ehesten in seiner schillernden Ambivalenz erfassen lässt. Aufgewachsen im Klima des Dritten Reichs ist Oskar sowohl Opfer als auch Täter, der sich einerseits trommelnd, schreiend und kleinwüchsig einer absurden, oft feindseligen Welt verweigert, zugleich aber auch seine perfiden Spielchen treibt, etwa wenn er seine schwangere Stiefmutter Maria von der Leiter stößt oder gesteht, den Tod seines Vaters Alfred bei Kriegsende »vorsätzlich« (GA 3, 531) herbeigeführt zu haben. Oskar ist krimineller Verführer und zugleich Fürsprecher von Recht und Gerechtigkeit, wenn er Schaufensterscheiben zersingt, um Jan Bronski zum Diebstahl eines Colliers anzustiften, aber auch dem sozial ausgegrenzten Spielzeughändler Sigismund Markus attestiert, dass an seiner jüdischen Herkunft nichts Falsches sei.

Diese Ambivalenzen deuten auf Oskars Verwandtschaft mit der Figur des Picaro, des Schurken oder Schlawiners in der Tradition des pikaresken Romans, der sein berühmtestes Beispiel in der deutschen Literaturgeschichte in Grimmelshausens Schelmenroman *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* von 1669 hat. Auch Oskar ist ein Außenseiter, den sowohl die Amoralität und Gefühlskälte des Picaro charakterisiert, etwa wenn er am Atlantikwall kommentarlos die Ermordung von fünf Nonnen hinnimmt, als auch dessen Herzlichkeit und Empathie, wenn er sich offen mit dem gedemütigten Sigismund Markus solidarisiert. Oskar ist größenwahnsinnig, wenn er behauptet: »Die Nachfolge Christi trat ich an« (GA 3, 499), und er offenbart zugleich den Kleinmut des Getriebenen, wenn er sein Anstaltsbett als »Ziel« und »Trost« (GA 3, 10) seiner Existenz beschreibt. Oskar



Frontispiz von Grimmelshausens *Der Abenteuerliche Simplicissimus*, Ausgabe 1669

ist zwar der oft zitierte ‚unzuverlässige', auch ‚unglaubwürdige' Erzähler (vgl. Reddick 1975, S. 82–86), der seine Lebensbeschreibung schon auf den ersten Seiten als mögliche Lügengeschichte identifiziert, aber auch derjenige, der den Vorhang aufreißt vor den Fragwürdigkeiten der Erwachsenenwelt und der nationalsozialistischen Infizierung des Milieus, dem er entstammt.

Aufklärung

So zwiespältig ihr Protagonist und Erzähler, so unzweideutig ist der aufklärerische Impetus der *Blechtrommel*, mit dem Grass die sozialen und kulturellen Strukturen der sogenannten Volksgemeinschaft Schicht um Schicht freilegt. In seiner Darstellung des Dritten Reichs, hat Hans Magnus Enzensberger schon 1959 über den Roman bemerkt, schlitzt Grass »die ‚welthistorischen' Jahre zwischen 1933 und 1945 auf und zeigt ihr Unterfutter in seiner ganzen Schäbigkeit« (zit. nach Loschütz 1968, S. 10). Am Beispiel des Danziger Vorortes Langfuhr gewährt der Roman Einblick in die Welt des deutschen Kleinbürgertums, in der die nationalsozialistische Ideologie ihren Nährboden fand und ihre schändlichen Blüten trieb. Es ist eine Welt, deren Personal sich einem unreflektierten Konformismus und schließlich dem Verbrechen hingibt, in der Recht, Vernunft und Empathie dem Irrationalismus und der Grausamkeit weichen. Oskars Vater Alfred Matzerath ist der klassische Mitläufer, der bereits 1934 ohne Zwang in die Nazi-Uniform schlüpft: »Aber das war so seine Angewohnheit, immer zu winken, wenn andere winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten« (GA 3, 195). Dem orientierungslosen Alkoholiker Meyen ermöglicht das Dritte Reich einen Neuanfang, als er 1936/37 Mitglied im Musikkorps der *Reiter-SA* wird und sich im November 1938 als Mittäter bei antisemitischen Übergriffen hervortut. Der Gemüsehändler Albrecht Greff, äußerlich linientreuer Nazi, wird wegen seiner Homosexualität denunziert und sieht sich 1942 in den Selbstmord getrieben. Der Musik-Clown Bebra redet zwar von »Innerer Emigration« (GA 3, 402) – wie nicht wenige Künstler im Dritten Reich –, ölt

in Wahrheit aber mit seinem Fronttheater Hitlers Kriegsmaschine und tritt in den Privatgemächern von Goebbels und Göring auf.

Zugleich zeigt Grass in der *Blechtrommel* deutlich, wie die Diskriminierung und Vernichtung von Minderheiten, die aus der rassistischen Volksgemeinschaft ausgeschlossen sind, von durchschnittlichen Deutschen gebilligt oder aktiv gefördert wird. Wegen seiner jüdischen Herkunft wird Sigismund Markus im Mai 1938 während der Trauerfeier für Oskars Mutter vom Bäcker Scheffler und vom Musiker Mayen vom Friedhof gemobbt und ein halbes Jahr darauf, als die SA während der November-Pogrome seinen Laden verwüstet, in den Selbstmord getrieben. Als Oskars Eltern 1944 vom Gesundheitsamt die briefliche Aufforderung erhalten, ihren kleinwüchsigen Sohn dem nationalsozialistischen Euthanasieprogramm auszuliefern, wird das ganze Ausmaß ihrer moralischen Verwahrlosung offenkundig: »Aber wenn se sagen, das macht man heut so«, meint Oskars Pflegemutter Maria, »denn weiß ich nich, was nu richtig is« (GA 3, 474). Zwar verweigert Alfred Matzerath zunächst seine Zustimmung, unterschreibt aber schließlich einen Brief, mit dem er seinen eigenen Sohn dem Mordprogramm der Nazis anheimgibt. Nur weil das Schreiben den Empfänger wegen der Kriegswirren vermutlich nie erreicht, entkommt Oskar dem Euthanasieprogramm (GA 3, 507).

Den fragwürdigen Umgang vieler Deutscher mit ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit thematisiert schließlich das dritte Buch der *Blechtrommel*. Im Künstlerlokal *Zwiebelkeller*, wo sich 1949 die Düsseldorfer Nachkriegsgesellschaft trifft, wird jene sprachlose »Unfähigkeit zu trauern« anschaulich, die Margarete und Alexander Mitscherlich als Psychoanalytiker den Westdeutschen 1967 in ihrer gleichnamigen Studie attestierten: »[...] auch welche Schwierigkeiten der Sohn dem Vater, der Vergangenheit wegen, bereitet, kommt nicht zur Sprache« (GA 3, 690). Weil sie nicht in der Lage sind, Trauer oder Empathie für die Opfer der nationalsozialistischen Katastrophe zu emp-

finden, zerschneiden die Gäste des Lokals Zwiebeln, um auf diese Weise zu schaffen, »was die Welt und das Leid dieser Welt nicht schafften: die runde menschliche Träne« (GA 3, 693). Zu einem typischen Vertreter der westdeutschen Verdrängungsmentalität mutiert nach dem Krieg der ehemalige Musikclown Bebra. Bis Kriegsende als Chef eines Fronttheaters ein nützliches Rädchen in der nationalsozialistischen Propagandamaschine, kommt er in der Nachkriegszeit, nunmehr Chef einer Düsseldorfer Konzertagentur, zu Status und Geld – ohne sich für seine NS-Vergangenheit in irgendeiner Weise rechtfertigen zu müssen.

Verfilmung

Nach der Veröffentlichung der *Blechtrommel* hatte Grass mehrfach Anfragen wegen einer Verfilmung erhalten, die er aber allesamt ablehnte. Erst 1969 verkaufte er die Option auf die Filmrechte für »ungefähr 100.000 Mark und Beteiligung an den Einspielergebnissen« (zit. nach Anon. 1969) an die Verleihfirma Eckelkamp und akzeptierte 1975 das Konzept des Filmproduzenten und Drehbuchautors Franz Seitz, der Volker Schlöndorff die Regie des Projekts anbot. Schlöndorff bemerkte später fast demütig in seinem *Tagebuch der Verfilmung* (1979), er habe sich einer solchen »Herausforderung« nicht entziehen können: »Ohne auch nur die geringste Vorstellung zu haben, wie ich es machen werde, lasse ich mich darauf ein.« Als Schlöndorff im Frühjahr 1977 mit der eigentlichen Arbeit beginnt, trifft er gleich zu Anfang eine grundlegende Entscheidung: Die in Seitz' Filmentwurf noch dem Roman verpflichtete Erzählerposition, die Oskar aus der Heil- und Pflegeanstalt »mit vielen ineinander verschachtelten Rückblenden und Off-Texten« erzählen lässt, gibt er auf. Stattdessen stellt Schlöndorff »chronologisch eine Serie von Bildern auf, die ohne erklärende Übergänge einander folgen« (Schlöndorff 1979, S. 38) und gelegentliche Kommentare von Oskar aus dem Off zulassen.

Vor und während der Dreharbeiten, die im Sommer und Herbst 1978 in Danzig, Berlin, München, Paris, in der Normandie und in Zagreb stattfanden,





Arthaus-Cover zweier DVD-Ausgaben der Schlöndorffschen *Blechtrommel*-Verfilmung

bezog Schlöndorff den Autor der Romanvorlage in den Entstehungsprozess des Films mit ein. Im Fall der *Blechtrommel* ist deshalb von einem »Autor-Film« (Neuhaus 2010b, S. 30) gesprochen worden. Grass erhält Einsicht in Drehbuchfassungen, Schlöndorff diskutiert Szenen und Dialoge mit ihm und schätzt offenbar die zeitweilige Anwesenheit des Romanautors bei den Dreharbeiten in Danzig, während derer Grass den Schauspielern dezidierte Anweisungen zu ihren Rollen gibt (vgl. Schlöndorff 1979, S. 23, 52, 92). Von besonderer Bedeutung ist der gemeinsame Entschluss von Autor und Regisseur, das dritte Buch des Romans über die Nachkriegszeit im Film unberücksichtigt zu lassen (vgl. Schlöndorff 1979, S. 44). Diese Kürzung markiert den auffälligsten Unterschied zwischen Film und Buch, weil sie das Ende anders akzentuiert: Den Roman, an dessen Schluss ein von Ängsten gepeinigter Oskar auf die numinose Schwarze Köchin fixiert ist, kennzeichnet eine »pessimistische Geschlossenheit«. Das Filmende vermittelt demgegenüber eine »fast optimistische Offenheit« (Neuhaus 2010b, S. 31): Im Bild erscheint ein Zug, in dem ein zum Weiterwachsen entschlossener Oskar seiner Zukunft entgegenfährt.

Schlöndorffs Verfilmung der *Blechtrommel*, die am 4. Mai 1979 in über 50 deutschen Städten in die Kinos kam, war die bis dahin erfolgreichste bundesdeutsche Filmproduktion seit dem Zweiten Weltkrieg. Während der Film für Grass und seinen Roman einen weiteren Popularitätsschub bedeutete, markierte er für Schlöndorff den internationalen Durchbruch. Zum Kinostart

brachte *Der Spiegel* eine Titelgeschichte und präsentierte auf dem Cover ein Grass-Porträt mit dem trommelnden Oskar, der von dem 12-jährigen Schauspieler David Bennent gespielt wurde. Der Film, in dem Stars wie Angela Winkler (Agnes Matzerath), Mario Adorf (Alfred Matzerath), Katharina Thalbach (Maria) und Charles Aznavour (Sigismund Markus) mitwirkten, errang noch im selben Jahr den Bundesfilmpreis und die *Goldene Palme* von Cannes. 1980 erhielt er den *Oscar* in der Kategorie bester fremdsprachiger Film.

Zur Rezeption

Die Blechtrommel hat sich im Lauf der Jahre zu einer Art Markenzeichen von Günter Grass entwickelt – er selbst ist immer wieder mit dem Held seines Romans identifiziert und als »Blechtrommler« (Twickel 2012) bezeichnet worden. Anlässlich ihres 50-jährigen Jubiläums wurde *Die Blechtrommel* 2009 als eines der »Basis-Bücher der deutschen Nachkriegsliteratur« (zit. nach Thomsa 2009, S. 5) und als Meilenstein in der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts gefeiert. Das Lübecker *Günter-Grass-Haus* organisierte eine Sonderausstellung und ehrte Autor und Roman mit dem Sammelband *Ein Buch schreibt Geschichte. 50 Jahre »Die Blechtrommel«*. In einem publizistischen Beitrag würdigte selbst Alt-Bundeskanzler Gerhard Schröder den »Geburtstag eines Jahrhundertwerks« (Schröder 2009, S. 77).

Die Erfolgsgeschichte des Buches sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass kein zweiter deutscher Roman nach 1945 anfangs auf derart vehemente Ablehnung stieß. In welchem Maß das Buch zunächst sowohl »Attraktion« als auch »Ärgernis« (Görtz 1984a) war, hat Franz Josef Görtz 1984 in einem Sammelband dokumentiert. Marcel Reich-Ranicki zum Beispiel disqualifizierte das Buch in einer frühen Rezension als »Zigeunermusik« (Reich-Ranicki 2003, S. 13), die man nicht mit Kunst verwechseln dürfe. Die kontroverse Aufnahme hatte Hans Magnus Enzensberger schon kurz nach dem Erscheinen des Buches prognostiziert. Hellsichtig bemerkte er, Grass' Romanerstling werde »Schreie der Freude und der Empörung hervorrufen«, sein

Autor als »satanisches Ärgernis« verschrien oder als »Prosaschriftsteller ersten Ranges« gerühmt werden. Die größten Freudenschreie artikulierte Enzensberger selbst, als er begeistert Grass' Radikalität, Originalität und Sprachkraft feierte, für die es »in der deutschen Literatur des Augenblicks kein Beispiel« gebe. Der Roman, so Enzensberger, sei nichts weniger als »weltbildend«, denn er »verändert die Sehweise des Lesers« (zit. nach Loschütz 1968, S. 8–12).

Pornografie-Vorwurf



‚Brausepulver-Szene' aus *Die Blechtrommel*

Empörungsschreie erschollen im Zusammenhang mit dem Vorwurf »allerübelster Pornografie« (zit. nach Loschütz 1968, S. 26), für den Passagen wie Oskars Brausepulver-Spiele mit Maria oder die Onanier-Szene im Kleiderschrank der Krankenschwester Dorothea Anlass gaben. 1962 erstattete der rechtskonservative Publizist Kurt Ziesel Anzeige gegen Grass: Texte wie die *Blechtrommel* stellten den Beweis, »zu welchen pornographischen Offenbarungen die junge deutsche Literatur sich durchgerungen hat« (Ziesel 1962, S. 73). 1967 ging Grass seinerseits gegen Ziesel gerichtlich vor, nachdem dieser ihn in der Presse einen »Pornographen« (Ziesel 1969, S. 17) genannt hatte. Zwar wurde Ziesel die Verwendung der Äußerungen in erster Instanz untersagt, doch ein Berufungsgericht erklärte die Formulierung 1969 für legitim und forderte Ziesel lediglich auf, Grass nicht mehr *öffentlich* als Pornografen zu betiteln (vgl. Ziesel 1969, S. 36f.).

Blasphemie-Vorwurf

Schreie der Empörung entzündeten sich darüber hinaus an den »blasphemischen Travestierungen« (zit. nach Görtz 1984a, S. 138) des Romans, an Oskar dem »Gotteslästerer« (zit. nach Loschütz 1969, S. 24), der Christus wiederholt

verhöhnt, etwa wenn er sich als dessen Nachfolger aufspielt und ihm zuruft: »Ich hasse dich, Bürschchen, dich und deinen ganzen Klimbim!« (GA 3, 470) Dass keinesfalls nur ein paar Moralapostel, sondern Teile der politischen Klasse den Roman kategorisch ablehnten, wurde im Dezember 1959 deutlich, als der Senat der Freien Hansestadt Bremen dem Beschluss einer offiziellen Jury die Zustimmung verweigerte, Grass für die *Blechtrommel* den *Bremer Literaturpreis* des Jahres 1960 zu verleihen. Begründet wurde die Ablehnung mit der »literarischen Beschreibung […] von Ekel und Sexualität, Tod und Blasphemie« (zit. nach Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung o. J.). Als Grass 1999 den *Literaturnobelpreis* entgegennahm, erinnerte er in seiner Dankesrede daran, wie ihn die Kritik an seinem Frühwerk einst lehrte,

> […] dass Bücher Anstoß erregen, Wut, Hass freisetzen können. Was aus Liebe dem eigenen Land zugemutet ward, wurde als Nestbeschmutzung gelesen. Seitdem gelte ich als umstritten (GA 12, 562).

Da der Roman überwiegend im Danziger Vorort Langfuhr angesiedelt ist, nahm Grass anfangs an, *Die Blechtrommel* werde beim internationalen Publikum kaum auf Interesse stoßen. Erst sein amerikanischer Verleger Kurt Wolff machte ihm 1960 klar, dass große Literatur oft gerade in der Fixierung auf die Provinz etwas weltweit Gültiges zur Anschauung bringt (vgl. GA 12, 408). In Frankreich, wo die Übersetzung 1961 herauskam, erhielt das Buch im Jahr darauf den *Prix du Meilleur livre étranger* als bester ausländischer Roman. Ebenfalls 1961 erschien in Großbritannien Ralph Manheims Übertragung ins Englische, die zwei Jahre später auch in den Vereinigten Staaten auf den Markt kam. Es folgten weitere Übersetzungen in über 40 Sprachen. Von entscheidender Bedeutung für den Welterfolg der *Blechtrommel* war, dass Grass anderthalb Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg endlich das Buch über die deutsche Katastrophe vorlegte, auf das alle Welt gewartet hatte: den Roman

über die deutsche Katastrophe, geschrieben von einem Insider (vgl. Mander 1962, S. 78).

Im kommunistischen Osteuropa war das Buch lange Jahre verboten. Die Zensur hielt es für unvereinbar mit den ästhetischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus und denunzierte *Die Blechtrommel* in der DDR als »reaktionäre Dekadenzliteratur« (zit. nach Hage 1987). Erst 1987 durfte in Ostdeutschland die erste Ausgabe erscheinen. In Polen waren 1959 zwar Fragmente publiziert worden, doch erst 1979 brachte die Opposition das ganze Buch im Selbstverlag heraus, bevor die Veröffentlichung 1983 auch offiziell genehmigt wurde. Nachdem Grass bereits 1993 zum Ehrenbürger seiner Heimatstadt Gdańsk ernannt worden war, wurde 2002 im Stadtteil Wrzeszcz, dem ehemaligen Vorort Langfuhr, nach einem Entwurf von Sławoj Ostrowski eine Skulptur von Oskar Matzerath am Plac Wybickiego, dem früheren Neuen Markt, aufgestellt. Hinweise auf den Schauplatz des Romans und seinen Protagonisten sind heute ein fester Bestandteil in den meisten Reiseführern über Gdańsk.

2. Katz und Maus

Zur Entstehung

Katz und Maus, vom Autor explizit als *Eine Novelle* ausgewiesen, war ursprünglich gar nicht als solche geplant. Im Sommer 1959, als die Manuskriptarbeit an der *Blechtrommel* abgeschlossen war, hatte Grass ein neues Romanprojekt ins Auge gefasst, das später unter dem Titel *Hundejahre* erschien. Nachdem bereits 300 Seiten vorlagen, stellte sich jedoch Ende 1960 heraus, dass er mit einer »falschen Erzählkonzeption« (zit. nach Arnold 1971, S. 18) begonnen hatte. Grass löste deshalb aus der »Konkursmasse« ein »sperriges Kapitel« (Grass 2004, S. 85) heraus, das er unter dem Arbeitstitel *Der Ritterkreuzträger* zu einer Novelle umarbeitete. Nach rund einem halben Jahr war die Schreibarbeit im Mai 1961 abgeschlossen und mit *Katz und Maus* der endgültige Titel

gefunden. Noch im selben Monat ging das Manuskript an den *Luchterhand Verlag*, wo die Novelle im Oktober 1961 erschien.

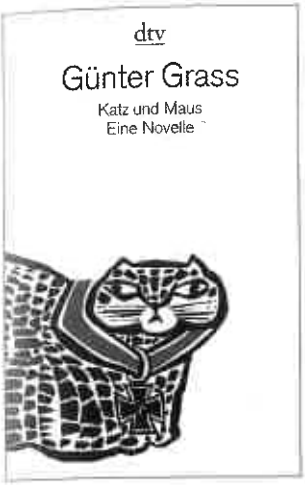
Der Titel des Buches spielt auf die sprichwörtliche Redensart vom Katz-und-Maus-Spiel an, das in der deutschen Literatur zuvor schon in Variationen thematisiert wurde. Als Prätexte für Grass' Novelle können unter anderem das Märchen *Katze und Maus in Gesellschaft* (1812), Kurt Tucholskys *Die Katze spielt mit der Maus* (1916) oder Franz Kafkas *Kleine Fabel* (1920) gelten – allesamt Geschichten, die vom Umgang eines Jägers mit einem Gejagten handeln und an deren Ende die verfolgte Maus dran glauben muss. Um dieses tödliche Spiel geht es auch in Grass' Novelle, deren Eingangsszene das Drama in komprimierter Form skizziert: Dem 14-jährigen Joachim Mahlke, der unter einem überdimensionierten Adamsapfel leidet, wird im Kriegssommer 1940 von seinem Mitschüler Pilenz und dessen Altersgenossen eine Katze an den Hals gesetzt, die ihm alsbald an die Gurgel geht: »denn Mahlkes Adamsapfel wurde der Katze zur Maus« (GA 4, 5). Der zentrale Konflikt des Buches ist damit umrissen: Der Außenseiter Mahlke erleidet die Zeit des Nationalsozialismus vorwiegend als ein Gejagter, der es zwar zum Ritterkreuzträger bringt, aber an den falschen Werten des Dritten Reichs zerbricht und am Schluss für immer untertaucht – vermutlich begeht er Selbstmord. Mahlkes Mitschüler Pilenz hingegen, der Erzähler der Novelle, gehört als Kind seiner Zeit zu den Jägern und trägt auf seine Weise zu Mahlkes Untergang bei. Auf dem von Grass gestalteten Einbandmotiv der Erstausgabe ist eine Katze abgebildet, deren Halsschmuck und überdimensionaler Körperumfang darauf hinzudeuten scheinen, dass sie

Die Katze iſt eine Sadiſtin. Aber das iſt ein dummes Wort; man denkt dann gleich an eine rothaarige Zirkusgräfin mit hohen Juchtenſtiefeln und an verwelkte Mummelgreiſe im Frack, die ihr die Füße küſſen und blödſinnige Komplimente lallen. Nein, ſo war das garnicht; das mit der Zirkusgräfin iſt nur der letzte Grenzfall.

Natürlich iſt die Katze ein Tier wie andre auch. Und ſie iſt ſtärker als die Maus, und das hat ſie ausgenutzt weit über die Nahrungsfrage hinaus. Sie hatte die Kraft. Und die Maus litt.

Und dieſer Schnitt klafft durch alles, dieſer Riß ſpaltet alles — da gibt es keine Brücke. Immer werden ſich die zwei gegenüberſtehen: die Katze und die Maus.

Kurt Tucholsky: *Die Katze spielt mit der Maus* (Ausschnitt), 1916



Coverbild *Katz und Maus* (hier: Ausgabe dtv, 1993)

reiche Beute gemacht und sich danach den Ritterkreuzorden ihres Opfers wie eine Jagdtrophäe umgehängt hat.

Mahlkes Geschichte

Im Mittelpunkt von *Katz und Maus* steht die Sozialisation des jugendlichen Joachim Mahlke zur Zeit des Zweiten Weltkriegs zwischen September 1939 und dem spurlosen Verschwinden des 18-Jährigen im Juni 1944. Grass hat seinen Protagonisten als »steile und absonderliche Figur« (GA 10, 296) charakterisiert, dessen »Wappentier« (GA 4, 123) jener überdimensionierte Adamsapfel darstellt. Um von seiner Anomalie abzulenken, drapiert Mahlke verschiedene Objekte um seinen Hals: Schraubenzieher, Büchsenöffner, »Puscheln« (GA 4, 40) genannte tischtennisballgroße Wollbällchen oder clownesk wirkende »Leuchtknöpfe« (GA 4, 56). Auch kompensiert er seinen Makel durch körperliche Höchstleistungen: als schnellster Schwimmer zu einem halb untergegangenen Minensuchboot, das in der Danziger Bucht vorm Strandbad Brösen liegt, als bester Taucher im Rumpf dieses Wracks oder als Sieger eines Onanierwettbewerbs auf dem Deck des Minensuchers: »Er hatte es uns wieder einmal gezeigt und zeigte es uns gleich darauf noch einmal, indem er sich zweimal nacheinander etwas – wie wir es nannten – von der Palme lockte« (GA 4, 35).

Existenzielle Bedeutung erlangt für den jugendlichen Mahlke das Ritterkreuz, die höchste militärische Auszeichnung in den Jahren des Zweiten Weltkriegs. Mahlke ist fasziniert, als im Winter 1941/42 ein Leutnant der Luftwaffe und Träger des begehrten Ordens in der Aula des Danziger *Conradinums* von seinen zahlreichen Abschüssen erzählt und bald darauf ein ebenso dekorierter U-Boot-Kommandant von den Schülern und Schuldirektor Klohse wegen seiner Jagderfolge auf See gefeiert wird. Beide repräsentieren, was Mahlke sich fortan zu sein wünscht: den militärischen deutschen Jäger- und Siegertyp, dessen all-



Ritterkreuz, Version 1939

seits bewunderte Fähigkeit darin besteht, mehr Flugzeuge abzuschießen, mehr Panzer zu knacken, mehr Bruttoregistertonnen zu versenken als das Gros der anderen deutschen Soldaten. Das Ritterkreuz wurde von 1939 bis Kriegsende in fünf Kategorien an über 8.000 Soldaten verliehen. Die Träger des Tapferkeitsordens galten im Dritten Reich als unumstrittene Helden, idealisiert und umjubelt von der Jugend, von der Elterngeneration als Vorbilder gerühmt. »Tapferkeit, die ausschließlich an militärischen Leistungen gemessen wurde«, hat Grass im Rückblick auf die damalige Glorifizierung des Ordens bemerkt, »geriet meiner Generation zum Glücksbegriff« (GA 11, 241).

Diesem irreführenden und falschen Glücks- und Heldenbegriff seiner Zeit erliegt auch Mahlke. So sehr begehrt er das »Bonbon am Hals« (GA 4, 51), dass er jenem U-Boot-Kommandanten das Ritterkreuz stiehlt und dafür die Strafversetzung an eine andere Schule in Kauf nimmt. Unter Mitschülern erweckt der Diebstahl Bewunderung, für Pilenz ist er fortan nur noch »Der Große Mahlke« (GA 4, 83). Neben gesellschaftlicher Anerkennung verspricht der Orden, weil am Halsband getragen, die Möglichkeit, seinen übergroßen Adamsapfel zu überstrahlen, also vom Makel des Gejagten abzulenken. 1943 geht Mahlke zur Panzertruppe, wird alsbald Kommandant und erhält schließlich die begehrte Auszeichnung. Wie jene Ordensträger, die zuvor dem Schüler im *Conradinum* als beispielhaft präsentiert wurden, wird auch Mahlke nun von jungen Autogrammjägern als Vorbild und Star hofiert:

> Mahlke setzte jeweils auf die letzte Seite beider Hefte oben links seinen Namen und Dienstrang. Die Jungs waren nicht zufrieden, wollten außerdem die genaue Zahl der abgeschossenen Panzer vermerkt haben (GA 4, 137).

Dass das Ritterkreuz militärische Leistungen belohnte, »deren Ziele ein verbrecherisches System gesteckt hatte« (GA 11, 240), vermag Mahlke nicht zu erkennen. Dem Panzerkommandanten in der Novelle ergeht es wie dem Panzerschützen Günter Grass: »Immer wieder erlag ich dem Rausch der Erfolge« (GA 11, 241). Dass er einem fragwürden, absurden System dient, dämmert Mahlke allenfalls gelegentlich, wie ein Frontbrief an seine Tante offenbart: »Manchmal will man nach dem Sinn fragen – aber es muss wohl so sein« (GA 4, 113). Als er im Juni 1944 mit »dem besonderen Artikel am Hals« (GA 4, 123) nach Danzig auf Heimaturlaub kommt, um sich nun seinerseits für seine Heldentaten am *Conradinum* feiern zu lassen, verweigert ihm Direktor Klohse unter Hinweis auf jenen Diebstahl diesen Akt sozialer Anerkennung. Für Mahlke verliert das Ritterkreuz damit seinen Sinn und seine Welt bricht zusammen. Zwar rächt er sich mit ein paar Ohrfeigen an Klohse, resigniert aber und beschließt zu desertieren – eine Handlung, auf die 1944 die Todesstrafe stand. Eben noch hoch dekorierter Jäger, erlebt sich der nunmehr fahnenflüchtige Mahlke erneut als Gejagter, dem allein noch der Innenraum jenes gestrandeten Minensuchbootes einen letzten Zufluchtsort zu bieten scheint. Am Ende der Novelle taucht er dorthin ab, ohne danach je wieder gesehen zu werden.

Pilenz, der Erzähler

Die andere Geschichte, die in *Katz und Maus* geschildert wird, ist die des Erzählers Pilenz, dessen Biografie – ähnlich wie die von Mahlke – gewisse Bezüge zu Günter Grass' Vita aufweist. Pilenz erzählt die Danziger Kriegsjahre aus der Distanz von über 15 Jahren, Anfang der sechziger Jahre, zu einer Zeit also, in der auch Grass an der Novelle *Katz und Maus* arbeitet (vgl. GA 4, 150). Wie Grass ist Pilenz zum Zeitpunkt der Niederschrift Anfang dreißig, er lebt und arbeitet als Sekretär im Kolpinghaus in Düsseldorf, wo Grass von 1947 bis 1951 in einem Caritas-Heim lebte. Im Kolpinghaus wird Pilenz von Pater Alban ermutigt, seine Danziger Jugenderlebnisse aufzuschreiben: »Setzen sie sich einfach hin, lieber Pilenz, und schreiben sie drauflos« (GA 4, 106). Seine

Schreibmotivation gründet in der schuldhaften Verstrickung seines Jahrgangs in die Zeit des Dritten Reichs – in demselben Impuls, der auch für Grass' Werk eine zentrale Rolle spielt (vgl. Frenz/Matthiesen 2007, 00:06:22). Keine Ruhe lässt Pilenz die Frage nach seinem Anteil am endgültigen Verschwinden seine Freundes Mahlke: »War es nun meine Schuld, wenn Mahlke später …« (GA 4, 89). Der Niederschrift von »Katz und Maus und mea culpa« (GA 4, 86) spricht er deshalb die Funktion einer Art Vergangenheitsbewältigung zu, wobei allerdings im Ungefähren bleibt, ob es ihm um die selbstkritische Auseinandersetzung mit seiner Schuld an Mahlkes Scheitern geht oder ob er sich seiner Schuld in Wahrheit bloß entledigen will: »Aber ich schreibe«, notiert Pilenz, »denn das muss weg« (GA 4, 89).

Wie in vielen Werken von Grass handelt es sich auch bei Pilenz um einen unzuverlässigen Erzähler, einen fragwürdigen Zeitgenossen. Der lässt im Unklaren, wer genau eigentlich zur Jagd auf Mahlkes Adamsapfel geblasen hat: »oder einer von uns griff die Katze und setzte sie Mahlke an den Hals; oder ich […] packte die Katze, zeigte ihr Mahlkes Maus; und Joachim Mahlke schrie« (GA 4, 6). Pilenz ist ein Kind seiner Zeit, sozialisiert im Dritten Reich, ein moralisch zwiespältiger, undurchsichtiger Mitläufer, der bei der Verhaftung von Studienrat Brunies – der wegen seines Bekenntnisses zu den Freimaurern im KZ Stutthof interniert ist – möglicherweise den nationalsozialistischen Verfolgern zugearbeitet hat: »Ich hoffe, nicht gegen ihn ausgesagt zu haben« (GA 4, 41). Gegen Ende der Novelle verrät Pilenz seinen angeblichen Freund Joachim Mahlke und schlägt sich auf die Seite der Jäger und Verfolger: Als Mahlke nach seiner Desertion darum bittet, sich bei Pilenz im Keller vor den Feldjägern verstecken zu dürfen, lehnt der ab: »Aber ich wollte abermals nichts damit zu tun haben« (GA 4, 137). Und unmittelbar nach Mahlkes Abtauchen in das Wrack des Minensuchboots nimmt Pilenz den Fuß vom jenem Büchsenöffner (GA 4, 147), den er zuvor offenbar mit der Absicht abgedeckt hatte,

Mahlke daran zu hindern, in seinem Versteck mithilfe von Konservendosen zu überleben.

Eine Novelle

Katz und Maus, neben *Im Krebsgang* (2002) eine von zwei Novellen in Grass' Werk, weist eine Reihe von Merkmalen auf, die jene dem Buchtitel nachgestellte Gattungsbezeichnung – *Eine Novelle* – bestätigen. Der Text ist mit rund 150 Seiten wesentlich kürzer als ein 700-Seiten-Roman wie *Die Blechtrommel* und beschränkt sich auf eine Haupthandlung, die in den novellentypischen Erzählrahmen eingebunden ist. Auch wird in *Katz und Maus* offenkundig auf Goethes häufig zitierte Definition der Gattung aus dem Jahr 1827 angespielt, wonach die Novelle »eine sich ereignete unerhörte Begebenheit« (zit. nach Eckermann 1836, S. 319) thematisiert, das heißt auf einer Neuigkeit mit realem Hintergrund basiert. »Unerhörtes habe sich zugetragen« (GA 4, 92), teilt Direktor Klohse den Schülern in *Katz und Maus* mit, als er den Diebstahl des Ritterkreuzes bekannt gibt. Hinzu kommt die dramatische Struktur: Bis ins siebte Kapitel, also genau bis zur Hälfte der Novelle, zeichnet sich für den Protagonisten Mahlke eine positiv aufsteigende Handlungsentwicklung ab, ehe der Diebstahl des Ritterkreuzes – Höhe- und Wendepunkt des Geschehens – den für Mahlke katastrophalen, absteigenden Handlungsverlauf einleitet, der wahrscheinlich im Tod des Protagonisten kulminiert. Typisch für die Gattung ist nicht zuletzt die Verwendung eines Dingsymbols – hier in Form des Ritterkreuzes –, das den Text leitmotivisch durchzieht.

Zur Rezeption

Die Novelle *Katz und Maus*, die heute zum Lektüre-Kanon an deutschen Schulen gehört, war schon zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung im Oktober 1961 ein beachtlicher Erfolg – der seinerzeit hohen Startlauflage von 30.000 Exemplaren schlossen sich Neuauflagen in rascher Folge an. Wie bei der *Blechtrommel* lobten Kritiker erneut Grass' Erzählkunst und Fantasiefülle (vgl. Mews 2008, S. 61), wobei besonders positiv vermerkt wurde, dass er diesmal die episch auswuchernde Artistik seines Debütromans vermieden

habe: Grass' Stil sei »straffer, bündiger und präziser« (zit. nach Arnold 1997, S. 29) geworden.

Ungeachtet dieser Anerkennung begann sich nach dem bahnbrechenden Erfolg der *Blechtrommel* mit *Katz und Maus* ein »Rezeptionsdilemma« (Arnold 1997, S. 26) abzuzeichnen, das in den kommenden Jahrzehnten fast sämtliche literarischen Veröffentlichungen des Autors begleiten sollte. Grass hatte mit seinem ersten Roman erzählerische Maßstäbe errichtet, an denen Kritiker fortan jede seiner weiteren Publikationen maßen. Da es unmöglich war und Grass auch gar nicht darum gehen konnte, das einzigartige Niveau der *Blechtrommel* zu perpetuieren, mussten sich Rezensenten bei vielen seiner Nachfolgepublikationen unweigerlich enttäuscht sehen. Schon im Fall von *Katz und Maus* konstatierten Kritiker deshalb, die Novelle sei letzten Endes »kein großer Wurf«, weil sie *Die Blechtrommel* »nicht überboten« (zit. nach Arnold 1997, S. 26) habe.

Ein besonderer Aspekt der Rezeption, der Einblicke in die unbewältigte NS-Vergangenheit und die westdeutsche Sexualmoral der frühen sechziger Jahre gewährt, betrifft die Empörung, die dem Buch wegen der »obszönen Exzesse« (Ziesel 1969, S. 60) in Verbindung mit der Verunglimpfung des Ritterkreuzordens entgegenschlug. »Der ‚Dichter'«, schrieb ein Rezensent 1962,

> […] hat sich zweifellos zu einem ‚Meister der Pornografie' entwickelt, von dem man nicht behaupten kann, er ziehe den Leser ‚nach oben', wie dies Dichter sonst zu tun pflegen. Vielmehr konfrontiert er ihn rücksichts- und hemmungslos mit Dingen, die man landläufig als schamlose Schweinereien bezeichnet. Solange aber Grass solche Obszönitäten mit einer Diskriminierung des Soldatischen verkoppelt, scheint ihm der Ruhm unserer Zeit sicher zu sein. Wohl in keinem anderen Lande ist ein Tapferkeitsorden so

tief in den Schmutz gezogen worden wie in diesem Buch, das verdient, mit der Zange angefasst zu werden (zit. nach Loschütz 1968, S. 49).



Hans Magnus Enzensberger, 2013

Für moralisch verwerflich hielt man Szenen wie den im 3. Kapitel beschriebenen Onanierwettbewerb. 1962 kam es deswegen zu jener bereits erwähnten Anzeige gegen Grass wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften, der das hessische *Ministerium für Arbeit, Volkswohlfahrt und Gesundheitswesen* im selben Jahr einen Antrag auf Indizierung an die *Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften* folgen ließ. Erst als Autoren wie Hans Magnus Enzensberger und Walter Jens *Katz und Maus* öffentlich verteidigten und der zuständige hessische Minister intervenierte, wurde der Antrag zurückgenommen und im Jahr darauf auch die Klage zurückgewiesen (vgl. Arnold 1997, S. 30–31).



Walter Jens, 2004

Verfilmung

1967 kam eine Filmadaption von *Katz und Maus* in die bundesdeutschen Kinos. Im Vorfeld hatten nicht nur die Onanierszene und der Umgang mit dem Ritterkreuz zu Diskussionen in den Medien geführt, auch der Umstand, dass die Rolle von Joachim Mahlke mit Lars (der Schüler Mahlke) und Peter Brandt (der Panzerschütze Mahlke), den Söhnen des damaligen Außenministers Willy Brandt, besetzt worden war, hatte für Aufsehen gesorgt. Vor der Premiere debattierte sogar der Bundestag über den Film, weil das Innenministerium umstrittene Szenen beanstandet hatte, die daraufhin herausgeschnitten wurden – unter anderem eine Sequenz, in der ein Ritterkreuzorden vor Lars Brandts Badehose zu sehen ist.



Filmplakat *Katz und Maus*

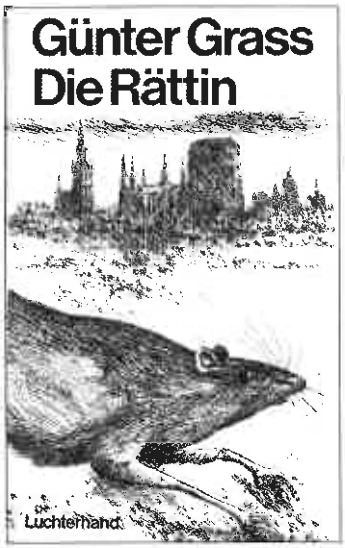
Ursprünglich sollte der Theaterregisseur Walter Henn den Film machen, doch als Henn 1963 starb, übernahm der Produzent Hansjürgen Pohland die Regie. Grass, der mit Henn befreundet war, hatte zunächst vor, am Drehbuch mitzuarbeiten und Drehorte in Polen ausfindig zu machen. Bald distanzierte er sich jedoch von dem Projekt, weil er mit Pohlands filmischer Umsetzung nicht einverstanden war – nach Abschluss der Dreharbeiten schrieb er dem Regisseur: »Das Ergebnis wird sein: vernichtende Kritik, politische Missverständnisse« (zit. nach Stahl 2012, S. 58). Grass sollte mit seiner Prognose recht behalten, der Film fiel beim Publikum durch, viele Kritiker erklärten ihn für misslungen: »Ein trauriger Anblick« (Nettelbeck 1967). Schon bald verschwand *Katz und Maus* aus den Kinos, wurde 1974 noch einmal von der *ARD* ausgestrahlt und ist heute fast in Vergessenheit geraten. Zu Unrecht, wie die Kulturwissenschaftlerin Magdalena Saryusz-Wolska in neuester Zeit behauptet hat. Ihrer Auffassung nach steht *Katz und Maus* heute für einen der ersten Titel des *Neuen Deutschen Films*, der es eigentlich verdient habe, ausführlich im Kontext dieser Bewegung besprochen zu werden (vgl. Saryusz-Wolska 2013).

3. Die Rättin

Zur Entstehung

In dem Roman *Die Rättin* geht es im Sinne einer negativen Utopie um den vorstellbaren Untergang der Menschheit. Den zeitgeschichtlichen Hintergrund bildet die globale Problemkonstellation Anfang der achtziger Jahre, als sich in Anbetracht eskalierender Hochrüstung, dramatisch zunehmender Umweltzerstörung und des unkontrollierten Bevölkerungswachstums die »Zerstörung des Menschengeschlechts« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 192) anzukündigen scheint. Grass sieht sich einer Zeit gegenüber, »in der wir eigentlich

kaum noch Zukunft haben« (WA X, 280). Entsprechend beginnt die Frage nach dem Kommenden einen zentralen Stellenwert in seinen Texten einzunehmen.



Covergestaltung der Erstausgabe, 1986

Als Folge dieser prekären Zeitdiagnose nimmt Grass zwischen 1980 und 1983 Abstand von der Literatur: »Ich stellte das Schreiben ein« (Grass 2004, S. 251). Stattdessen konzentriert er sich auf publizistische Arbeiten, die sich mit der Fraglichkeit von Zukunft auseinandersetzen, und wendet sich verstärkt bildkünstlerischen Arbeiten zu. Dabei entstehen Tierfiguren, unter anderem auch Ratten. 1982 deutet Grass an, dass ihm ein literarisches Projekt vorschwebt, worin er das drohende Ende menschlicher Existenz mitzuschreiben gedenkt. »Doch weiß ich,« bemerkt er in seiner Rede anlässlich der Entgegennahme des *Feltrinelli-Preises*, »dass jenes Buch, das zu schreiben ich vorhabe, nicht mehr so tun kann, als sei ihm Zukunft sicher« (GA 12, 59). Unter der Überschrift *Die See* und *Die neue Ilsebill* entstehen im September 1982 Skizzen (vgl. Grass 2004, S. 266), im Jahr darauf ritzt Grass erste Manuskriptseiten auf Tonblätter (vgl. Grass 2004, S. 262), die den Roman *Die Rättin* ankündigen. Eine handschriftliche Fassung liegt 1984 vor, ehe Grass das Buch 1985 abschließt und *Die Rättin* Ende Februar 1986 bei *Luchterhand* erscheint.

In der *Rättin* wird der vorstellbare Verlust menschlicher Zukunft in der Form literarischer Traumfiktionen zur Anschauung gebracht. Die Erzählgegenwart setzt ein mit dem Weihnachtsfest 1983, zu dem der Erzähler eine weibliche Wanderratte geschenkt bekommt, die in einem Hamsterkäfig auf seinem Schreibtisch Platz findet. Vor allem im »Orwelljahr« (GA 7, 471) 1984 – dem chinesischen Kalender nach das Jahr der Ratte – löst das Tier Tag- und Nachtträume beim Erzähler aus, in denen er mit der titelgebenden Rättin in einen kontroversen Dialog über die Selbstzerstörung der Menschheit tritt. Nicht zu

übersehen sind dabei Ähnlichkeiten des Erzählers mit dem Autor Grass, der 1983 auch in Wirklichkeit eine Weihnachtsratte als Geschenk erhielt. In der *Rättin* kommt es also zu einer Deckung von Erzähler-Ich und Autor-Ich, dessen reale Schreibsituation in die Romanfiktion mit eingeht (vgl. Moser 2000, S. 124).

Erzählstränge

Neben dem Erzähler und der Rättin, den beiden träumenden und vielleicht selbst nur geträumten Erzählerfiguren, steht ein ebenfalls träumendes lyrisches Ich. Im ersten von insgesamt 28 über das Buch verteilten Gedichten (GA 7, 159–162) ruft es programmatisch die Themen des Romans auf und steckt dabei zugleich den Erzählraum ab: Norddeutschland und Polen, besonders die Ostseeküste, Gdańsk/Danzig und Lübeck. Der Roman weist vier zentrale Erzählstränge auf, die mit einem großen, das Buch durchziehenden Traum-Dialog zwischen Erzähler und Rättin verflochten sind. Da ist zum einen die Geschichte der »Neuen Ilsebill«, einem Forschungsschiff, auf dem fünf Frauen unterwegs sind in das versunkene Sagenreich Vineta, das sie jedoch nicht erreichen, weil sie den »Großen Knall« (GA 7, 616) nicht überleben. Zudem wird die Geschichte des aus der *Blechtrommel* bekannten Oskar Matzerath weitererzählt, der inzwischen Videoproduzent ist und dem atomaren Ende in Gdańsk zum Opfer fällt. Ein dritter Erzählstrang handelt von »Grimms Wäldern« (GA 7, 264), einem Stummfilmprojekt, in dem Oskar das Sterben der Wälder und das damit einhergehende Ende der Märchen darstellen will. Viertens wird die Geschichte des Malers Lothar Malskat geschildert, der Anfang der fünfziger Jahre in der Lübecker Marienkirche hochgotische Fresken nachbildete und dessen Fälschungen in der *Rättin* als Sinnbild der »Falschen Fuffziger« (GA 7, 409) dargestellt werden.

Die erzählte Geschichte umfasst – ähnlich wie zuvor schon im *Butt* (1977) – einen sehr großen Erzählzeitraum: Er reicht von der Arche Noah über Einzelheiten aus der mittelalterlichen Geschichte bis ins 20. Jahrhundert und

hier über die fünfziger Jahre bis zum Ende der Humangeschichte, dem Großen Knall im Jahr 1984. Indem die Zukunft im Traum antizipiert wird, wird darüber hinaus die posthumane Geschichte der Ratten und die der aus Ratten- und Menschengenen geklonten »Watsoncricks« bis kurz nach dem »fünfundsiebzigsten Jahrestag« (GA 7, 616) des Großen Knalls, also bis ins Jahr 2059, geschildert. Die Einzelgeschichten sind nicht chronologisch nacheinander, sondern nebeneinander gestellt: Jede Geschichte ist zudem in eine Reihe von Versatzstücken aufgeteilt, die – oft drucktechnisch voneinander abgegrenzt – in relativ loser Folge aneinandergeknüpft sind. Der Roman ist aus einer Vielzahl von fiktionalen Traumsequenzen montiert, die in ihrer Gesamtheit dem Text den Charakter eines Traumgeflechts verleihen.

Poetik des Traums

Die komplexe Traumstruktur macht *Die Rättin* für den Leser zu einem vergleichsweise anspruchsvollen Roman. Den literarischen Träumen ist eine besondere Optik eigen, ihre Bilder und Strukturen erzeugen inhaltliche und formale Offenheit und ihr »Spiel mit anderen Wirklichkeiten« (GA 7, 615) lässt den Leser nicht selten mit unbeantworteten Fragen zurück. So wird die Rättin als Einzelfigur geträumt, erscheint aber ebenfalls als Kollektivfigur, wenn der Erzähler behauptet: »Drei Rättinnen, träumte mir, belebten das Bild, [...] Nie wusste ich, welche zu mir im Traum sprach« (GA 7, 441). Und kurz darauf »waren es nunmehr vier, dann fünf Rättinnen, die sich in den Haaren lagen, ineinander verbissen« (GA 7, 442). Die klare Identitätsfestlegung bricht auf, die Uneindeutigkeit der offenen Form des Traums verhindert die Orientierungsgewissheit traditionellen Erzählens. Gleiches gilt für den Ort des Erzählers, der sich anfangs vom Schreibtisch in einen Rollstuhl träumt (vgl. GA 7, 175), von dort in eine Raumkapsel gerät (vgl. GA 7, 178), in der er im Traum als einziger Mensch den Großen Knall überlebt, weshalb er – nun eine Art Astronaut-Erzähler – dem Leser aus posthumaner Zukunft berichtet. In der Radierung *Selbst mit Ratte* (1985), die den Autor und seine Rättin an einem offenbar extraterrestrischen Ort zeigt, von dem aus im Hintergrund die Erd-

krümmung erkennbar ist, hat Grass diesen Standort bildlich dargestellt (vgl. Grass 1986, 188). Gleichwohl bleibt letzten Endes in der Schwebe, ob dies wirklich der Standort des Erzählers ist: »Und ist noch immer die Raumkapsel mein Ort? Bleibt diese Umlaufbahn ewiglich vorgeschrieben?« (GA 7, 577) Schließlich wird sogar die Existenz des Erzählers überhaupt infrage gestellt:

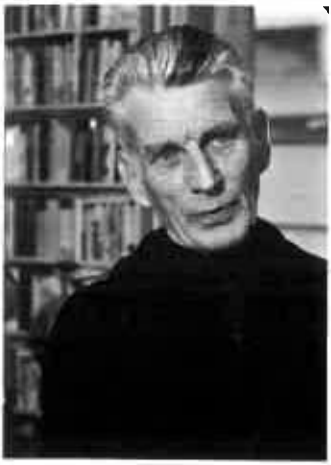
> Vielleicht ist es aber auch so: Der Schluss war schon. Es gibt uns nicht mehr. Wir leben nur noch als ob, ein Reflex und demnächst abklingendes Gezappel. Oder wir werden von jemandem geträumt. Gott oder ein ähnlich höheres Wesen, ein Übermotz träumt uns in Fortsetzungen (GA 7, 498).

Zur Poetik des Traums gehört auch eine besondere Form literarischer Zeit, jene bereits erwähnte »Vergegenkunft« (GA 7, 106). Sie übersteigt jeden verengten Wirklichkeitsbegriff und vergegenwärtigt nahezu gleichzeitig Vergangenes, Gegenwärtiges, Zukünftiges. Das Erzählte verliert in der *Rättin* auf diese Weise den Charakter eines transparenten, linearen Kontinuums und erweckt den Eindruck einer Art »complex, flickering narrative statement« (O'Neill 1987, S. 214):

> Als mir mit der Stadt Danzig, durch die einzig ich als Gassenläufer lief, die Rättin träumte, als das Schiff, unterwegs nach Vineta, zögerte, zögerte und nicht im Hafen von Visby anlegen wollte – wie auch Oskar unterwegs, auf Polens Chausseen unterwegs blieb –, träumte mir, nachdem ich in weiteren Träumen mehrmals Nein! gerufen, es muss einen Ausweg geben! (GA 7, 379)

Absurdes Endspieltheater

Die Poetik des Traums eröffnet der Rättin als Erzählerfigur die Möglichkeit, vom Ende der Humangeschichte zu berichten, das die Menschen nach den Regeln eines »Endspiels« (GA 7, 309) vollzogen haben. Während er an seinem



Samuel Beckett, 1977

Roman arbeitete, beschrieb Grass die Gegenwart des Jahres 1983 auch an anderer Stelle als eine Zeit, die »ahnungslos bemüht ist, des Dichters Beckett Endspiel nachzuspielen« (GA 12, 88). Die Bezüge in der *Rättin* zu Samuel Becketts 1957 uraufgeführtem Klassiker des Absurden Theaters – *Fin de partie, Endgame, Endspiel* – sind unübersehbar und vielfältig: Hier wie dort wird das Menschheitsende thematisiert, wird Gott als irrelevant verworfen, überlebt eine Ratte den Untergang. Die Menschen, weiß die Rättin, inszenierten ihren Untergang als absurdes Stück: In Ost und West saßen »die betagten Staatsoberhäupter der beiden Schutzmächte in ihren Endspieltheatern« (GA 7, 279) und vollstreckten ihre »humanen Endspielprogramme« (GA 7, 245). Sie mündeten im finalen »Höllentheater« (GA 7, 343), das die Rättin zu der Feststellung veranlasst: »Immer noch nicht können wir euren Ausgang, diese allzu menschliche Dramaturgie, begreifen: Ofen auf, Hexe rein, Klappe zu, Hexe tot! Vorhang, Schluss der Vorstellung« (GA 7, 274).

Aufklärung

Manche Kritiker deuteten *Die Rättin* als »Künstlerlust am Untergang« (Weidhase 1986). Tatsächlich ist der Roman, zumindest den Aussagen seines Autors zufolge, gegenläufig zum katastrophalen Gefälle der Zeit formuliert: Grass geht es um Aufklärung über die absurde Endspielmechanik, die den Untergang der Menschheit zur Folge haben könnte. Die erhoffte Umkehr zugunsten der Vernunft verspricht die Ankunft der titelgebenden Rättin zum Auftakt des Romans: »Auf Weihnachten wünschte ich eine Ratte mir, hoffte ich doch auf Reizwörter für ein Gedicht, das von der Erziehung des Menschengeschlechts handelt« (GA 7, 151). Hier bezieht Grass sich auf den Titel von Gotthold



Anton Graff: Gotthold Ephraim Lessing, 1771

Ephraim Lessings Traktat *Über die Erziehung des Menschengeschlechts* (1780). Indem er zugleich seinen Wunsch nach einer sprechenden Ratte artikuliert, verknüpft der Erzähler sein Schreibvorhaben sowohl mit dem Horizont der Aufklärung als auch mit der Tradition der Tierfabel, die im Zeitalter der Vernunft als die herausragende literarische Gattung galt. Fabeldichter bevorzugten schon immer sprachmächtige Tierfiguren, weil die ins Animalische verfremdete Erzählposition beim Menschen die Bereitschaft erzeugt, sich über Wahrheiten aufklären zu lassen, die er durch Menschenmund nicht wahrnehmen will. Die Fabel ist ihrer Tradition nach ein Aufklärungsmedium, das »die sanfte Gewalt der Vernunft gegen die Brutalität der Unvernunft« (Dithmar 1976, 225) stellt. Nicht der dem Endspiel verfallene Mensch, nur ein vom Menschen besonders verachtetes Tier wie die Ratte scheint noch befähigt, mit unerhörter Stimme über den drohenden Untergang des Menschengeschlechts aufzuklären.

Zur Rezeption

Bei der Veröffentlichung der *Rättin* Ende Februar 1986 zeichnete sich einmal mehr jenes ‚Grass-Phänomen' ab, von dem das Erscheinen der meisten seiner Bücher bis heute begleitet wird: Während hervorragende Verkaufszahlen signalisierten, wie gut *Die Rättin* beim Lesepublikum ankam, hielten Teile der Kritik eine Art feuilletonistischen Gerichtstag ab. Einen zentralen Angriffspunkt markierte der Bruch des Romans mit traditionellen Erzählformen zugunsten jener komplexen Poetik des Traums. Bemängelt wurden die Brüche im Fortgang des Erzählens, eine fehlende Chronologie, die abreißenden Erzählfäden; kurz: »Der Meister zerbrach die Form« (Zehm 1986). Damit ging eine gewisse Irritation über mangelnde erzählerische Transparenz einher – vom »Erzähllabyrinth« oder »Irrgarten« (Weidhase 1986) war die Rede. Die Kritik gipfelte im Vorwurf fehlender narrativer Geschlossenheit: »Es trifft nicht zu, dass der Roman auseinanderfließt und zerfasert. Wo keine Ganzheit war, da kann auch nichts zerfallen« (Reich-Ranicki 1986).

Der zweite Kritikpunkt betraf die Idee des Autors, mittels einer fabelähnlichen Tierfigur über den drohenden Untergang der Menschheit aufzuklären. Grass' Umdeutung des gängigen Negativbildes der Ratte als Feind und Träger von Unglück und Tod zur vernunftbegabten Erzählerfigur und Muse künstlerischer Inspiration kam bei vielen Rezensenten überhaupt nicht an. Die Rättin als Partnerin des Erzählers missfalle ihm schon deshalb, schrieb Marcel Reich-Ranicki, »weil mich die Weltgeschichte dieser Tiergattung nicht im geringsten interessiert« (Reich-Ranicki 1986). Von anderer Seite wurde Grass höhnisch »eine ganze Planstelle« (Schäble 1986, S. 255) für Aufklärung vorgeschlagen. Der Autor fühlte sich durch derartige Besprechungen verletzt und schlug zurück: »Wir haben keine Literaturkritik mehr [...] es wird meine, wenn man so will, altmodische Haltung des Aufklärers lächerlich gemacht, weggewischt« (WA X, 363). So gesehen gehört es zur eigenartigen Ironie des Buches, dass die Absage mancher Kritiker an »die aufklärende Absicht der Ratten« (GA 7, 226) bestätigt, was die Rättin, der Erzähler und das lyrische Ich in der literarischen Fiktion behaupten: die Wirkungslosigkeit der aufklärerischen Vernunft in den Zeiten des Endspiels.

Im Oktober 1997 strahlten *ARD* und *Arte* eine 90-minütige Verfilmung der *Rättin* mit dem aus Danzig stammenden Matthias Habich in der Hauptrolle des Erzählers aus. Das Echo auf die Fernsehfassung, die unter der Regie von Martin Buchhorn entstand, war verhalten. »Ich weiß gar nicht, ob es ein guter Film ist«, bemerkte Grass selbst, »doch finde ich ihn stark und kühn. [...] Wer sich auf neues, unbekanntes Gelände wagt, der gerät hier und da leicht ins Stolpern und Straucheln« (zit. nach Monkenbusch 1997, S. 5).



Cover der VHS-Veröffentlichung, 1998

4. Ein weites Feld

Zur Entstehung

Ein weites Feld ist ein Roman über die deutsche Einheit und deren Folgen. Pläne für das Buchprojekt, das zunächst den Arbeitstitel *Treuhand* trug, entwickelte Grass Ende 1990, die eigentliche Manuskriptarbeit fiel in die Jahre 1993/94. Da das Projekt sowohl Nachforschungen im Potsdamer *Theodor-Fontane-Archiv* als auch in der Berliner *Treuhandanstalt* erforderlich machte, bat Grass 1992 den Germanisten Dieter Stolz an seiner Stelle als »Undercover-Agent« (Grass 2004, S. 357) die notwendigen Recherchen vor Ort zu übernehmen, da Grass selbst in dieser Rolle viel zu viel öffentliches Aufsehen erregt hätte. Stolz agierte erfolgreich als verdeckter Rechercheur und versorgte seinen Auftraggeber vor allem 1993 mit Fakten und Details aus beiden Institutionen, die dann in den Roman Eingang fanden (vgl. Berbig 2013). Im Januar 1995 schloss Grass die Manuskriptarbeit ab, so dass *Ein weites Feld* im August desselben Jahres erscheinen konnte.

Die Vorgeschichte des Romans lässt sich bis in Grass' Indien-Tagebuch *Zunge zeigen* aus dem Jahr 1988 zurückverfolgen, in dem er seiner Ehefrau Ute ein Verhältnis mit dem Schriftsteller Theodor Fontane andichtet (vgl. Grass 1988, S. 21). Hierauf spielt auch die Zueignung von *Ein weites Feld* an: »Für Ute, die es mit F. hat …« (GA 8, 5). Der Titel des Buches ist ebenfalls Fontane verpflichtet. In dessen Roman *Effi Briest* (1896) bedient sich der alte Briest stets der Metapher vom weiten oder vom zu weiten Feld, sobald komplizierte oder heikle Angelegenheiten zur Sprache kommen. In Grass' *Weitem Feld* ist die Wendung primär


Effi Briest

Roman

von

Theodor Fontane

Titelblatt der Erstausgabe von Theodor Fontanes *Effi Briest*, 1896

auf den deutschen Vereinigungsprozess gemünzt, der als ein fragwürdiger, historisch vielschichtiger Vorgang begriffen wird und deshalb weitschweifiger Erörterungen bedarf – wie schon der beträchtliche Umfang des Buches von nahezu 800 Seiten andeutet.

Fonty und Hoftaller

Die beiden Hauptfiguren sind Theo Wuttke und Ludwig Hoftaller. Wuttke stammt aus der »Fontanestadt« Neuruppin, wo er einhundert Jahre nach Theodor Fontane am 30. Dezember 1919 geboren wurde. Nach seiner Rückkehr aus dem Zweiten Weltkrieg, den er als Frontberichterstatter in Frankreich verbrachte, wurde Wuttke 1945 Junglehrer in der Sowjetischen Besatzungszone, bereiste ab 1951 für den *Kulturbund* als Fontane-Experte die DDR, avancierte 1976 zum Aktenboten im Ostberliner *Haus der Ministerien* und übernimmt nach der Wende in der Berliner *Treuhandanstalt* eine Beratertätigkeit. Wegen seines »Ticks« (GA 8, 197) für Fontane, über den er ein enzyklopädisches Wissen hat, wird er von allen »Fonty« (GA 8, 9) genannt. Der »Unsterbliche« (GA 8, 573), wie Fontane im Roman heißt, ist sein Vorbild und findet in Gestalt von Fonty eine Art »verlängerte Existenz« (GA 8, 106) in der Gegenwart des 20. Jahrhunderts – passagenweise liest sich *Ein weites Feld* deshalb »unterschwellig« wie »eine Fontane-Biografie« (Grass/Wolff 2003, S. 396). Selbst dem Aussehen nach ähnelt Fonty jenem Porträt, auf dem der Maler Max Liebermann den berühmten Dichter aus Neuruppin 1896 verewigt hat. Gleichwohl ist Fonty nicht mehr als ein Epigone, ein unschöpferischer Nachahmer und damit eine eher komische Figur, die dem Leser als »Fontane-Travestie« (Neuhaus 2010a, S. 211) gegenübertritt.



Max Liebermann: Theodor Fontane, 1896

Auch die zweite Hauptfigur, Hoftaller, stellt eine literarisch »fortgesetzte Existenz« (GA 8, 84) dar, dessen Vorläufer die Figur des Tallhover aus Hans



Hans Joachim Schädlich, 2010

Joachim Schädlichs gleichnamigen Roman von 1986 ist, den Grass bereits in *Zunge zeigen* erwähnt (vgl. Grass 1988, S. 26). Tallhover, wie Fontane 1819 geboren, verkörpert den unverbesserlichen deutschen Spitzel, der seine Dienste schon im 19. Jahrhundert dem jeweils herrschenden System zur Verfügung stellt. In *Ein weites Feld* wendet Grass diese Figur zu Hoftaller, der in der DDR als mittelmäßiger Stasi-Offizier fortlebt und sich Fonty, den er aus gemeinsamen Kriegszeiten kennt, als Inoffiziellen Mitarbeiter hält. In dieser Rolle ist er Fontys »Tagundnachtschatten« (GA 8, 9) und bildet mit ihm ein unzertrennliches Paar.

Ein weites Feld besteht aus 37 Kapiteln, die in fünf »Bücher« aufgeteilt sind. Ort der Handlung ist vorrangig Berlin – Grass hat von seinem ersten »Berlin-Roman« (Grass/Wolff 2003, S. 396) gesprochen. Die Erzählzeit setzt Mitte Dezember 1989, rund einen Monat nach Öffnung der innerdeutschen Grenzen, ein und endet Mitte Oktober 1991, nachdem Fonty mit seiner französischen Enkeltochter Madeleine nach Frankreich ausgewandert ist. Die Geschichte wird überwiegend von einem Erzählerkollektiv dargestellt, bei dem es sich um Mitarbeiter des Potsdamer *Theodor-Fontane-Archivs* handelt. Die erzählte Zeit reicht weit bis ins 19. Jahrhundert zurück, das im Roman mittels literarischer »Zeitsprünge« (GA 8, 343) kursorisch aufgesucht wird.

Eine alternative Geschichtsschreibung

Ein weites Feld ist sowohl ein Zeitroman, der von der deutschen Einheit handelt, als auch ein Geschichtsroman, der den staatlichen Zusammenschluss im Licht der ersten deutschen Vereinigung von 1871 reflektiert. Im Vordergrund steht dabei für Grass die literarische Darstellung der anderen Seite der Geschichte. Programmatisch widerspricht der Roman deshalb dem Zeitgeist der frühen neunziger Jahre, wonach es sich beim Zusammenschluss der beiden deutschen Staaten um einen legitimen, alternativlosen, geradezu natürlichen und Erfolg versprechenden Prozess handelt.

Schon Jahre vor der Veröffentlichung von *Ein weites Feld*, als nach dem Mauerfall in Deutschland die Einheit gefordert wurde, hatte sich Grass in Aufsätzen und Reden vehement gegen jene Vereinigungspolitik gewandt, wie sie Bundeskanzler Kohl ab Dezember 1989 und DDR-Ministerpräsident de Maizière ab März 1990 verfolgten. Stattdessen konfrontierte er das »dumpfe Einheitsgebot« (GA 12, 232) mit der katastrophalen Seite der deutschen Geschichte, indem er die provozierende These aufstellte, der Holocaust verwehre den Deutschen das Recht auf nationale Selbstbestimmung (vgl. GA 12, 260). Wie andere Mitglieder des *Kuratoriums für ein selbstverfasstes Deutschland*, zu dem etwa der Bürgerrechtler Friedrich Schorlemmer und der Künstler Klaus Staeck gehörten, bezweifelte auch Grass seinerzeit die Rechtmäßigkeit der Vereinigung nach Artikel 23 des Grundgesetzes. Ost- und Westdeutschland hätten zunächst eine Konföderation eingehen und dann gemäß Artikel 146 eine neue gemeinsame Verfassung ausarbeiten müssen, die keinen Einheitsstaat, sondern einen Bund deutscher Länder begründet.

Mit der Herstellung der Einheit am 3. Oktober 1990 schienen sich Grass' Vorbehalte zu bestätigen. Der Beitritt der DDR zur Bundesrepublik wirkte auf ihn wie ein »Anschluss«, bei dem die Westdeutschen den Ostdeutschen sämtliche Bedingungen aufoktroyierten und in der ehemaligen DDR einen ungezügelten »Manchester-Kapitalismus« (zit. nach Negt 1996, S. 452) entfesselten. An Orten wie Rostock, Mölln, Hoyerswerda und Solingen kam es zum Ausbruch neonazistischer Gewaltexzesse, die Grass' Sorge nährten, das vereinigte Land könnte in die Barbarei abgleiten. Einmal mehr reagierte er auf die Herausforderungen dieser Zeit mit publizistischen und literarischen Mitteln: In der *Rede vom Verlust*, die Grass dem Andenken



Lothar de Maizière und Helmut Kohl am 3.10.1990

dreier in Mölln ermordeter Türkinnen widmete, verurteilte er 1992 den »von Anbeginn missglückten Prozess der deutschen Einheit« (GA 12, 379). In dem Gedichtzyklus *Novemberland* stimmte er 1993 eine lyrische Klage an über die im November des Vorjahrs verübten Morde im vereinigten Deutschland.

Zeitgleich konzipierte Grass *Ein weites Feld* als einen Roman, in dem die »Geschichtslegende von der gelungenen deutschen Einheit« (zit. nach Negt 1996, S. 427) entzaubert wird. Dem »konservativen bis reaktionären Modell der Geschichtsschreibung, wonach die Sieger der Geschichte in der Regel auch die Geschichte aufschreiben«, stellt er die Schilderung des Vereinigungsprozesses »von unten«, »aus dem Kreis der Betroffenen, denen Geschichte widerfährt« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 234), entgegen. Es gehört zu den bezeichnenden Merkmalen des Buches, dass dessen Protagonisten und Erzählerfiguren allesamt ehemalige DDR-Bürger sind, jene tief greifende Zeitenwende vom geteilten zum politisch vereinigten Deutschland also aus ostdeutscher Perspektive dargestellt wird. Grass beabsichtigt damit, dem Roman die Funktion einer »dringend notwendigen literarischen Korrektur« zu verleihen, einer »Gegenstimme« (zit. nach Negt 1996, S. 426) zur offiziellen Interpretation der Geschichte der Einheit.

Vereinigungskrise

Beispielhaft für den »verunglückten deutschen Vereinigungsprozess« (Grass/Wolff 2003, S. 397) ist eine Episode über die Ost-West-Hochzeit von Fontys Tochter Martha, einer »armen Ostmaus«, mit dem »reichen Wessi« (GA 8, 289) Heinz-Martin Grundmann, einem Grundstücksspekulanten, der in Schwerin »Raubrittertum« (GA 8, 523) nach bundesdeutscher Manier betreibt. Während der Hochzeitsfeier im Sommer 1990 beklagt der ostdeutsche Pfarrer Matull den »neuen



Glauben« an die »Allmacht des Geldes« und verwirft das »Trugbild blühender Landschaften« (GA 8, 301), das der westdeutsche Bundeskanzler den Ostdeutschen seinerzeit vorgaukelte. Westdeutsche Hochzeitsgäste hingegen mahnen die rasche »Lösung der Eigentumsfrage« (GA 8, 306) an und fordern die Rückgabe von zu DDR-Zeiten konfisziertem Eigentum an die ehemaligen, einst aus der DDR emigrierten Besitzer. Zum Zankapfel gerät der Umgang mit der belasteten DDR-Geschichte: Während Fontys im Westen aufgewachsener Sohn Friedel die Frage nach der »Schuld« (GA 8, 293) an der DDR-Diktatur stellt, verwahrt Fonty selbst sich gegen den Vorwurf der fehlenden demokratischen Legitimation der DDR: »Was heißt hier Unrechtsstaat! Innerhalb dieser Welt der Mängel lebten wir in einer kommoden Diktatur« (GA 8, 322). Desillusioniert und ernüchtert konstatiert Matull zum Abschluss der Feier: »Wir kennen uns nicht. Wir erkennen einander nicht« (GA 8, 310). Die von Unterschiedlichkeit und Fremdheit geprägte Ost-West-Hochzeit von Martha Wuttke und Heinz-Martin Grundmann steht symbolisch für den zutiefst problematischen deutsch-deutschen Zusammenschluss insgesamt. In Grass' Roman spricht Martha Wuttke bereits ein Jahr nach der Eheschließung von Scheidung.

Die Abwicklung der DDR

Die Kritik am Vereinigungsprozess verdichtet sich in *Ein weites Feld* im Begriff der »Treuhand«, dem ursprünglichen Arbeitstitel des Buches. Zunächst war der Fokus des Romanprojekts auf jene umstrittene Privatisierungsbehörde gerichtet, ehe Grass sich 1994 für das Fontane-Zitat als Titel entschied, das die Fragwürdigkeit und historische Vielschichtigkeit der deutschen Einheit akzentuieren soll. Noch Mitte 1992 zeigt ein Text und Grafik verschränkender Arbeitsplan, wie die Struktur der fünf Bücher des Romans in den fünf Fingern der



Haus der Ministerien, in dem die *Treuhand* von 1991 bis 1994 untergebracht war

»Treuhand« ihre bildliche Entsprechung findet (vgl. Grass 2004, S. 356). Die Hauptfunktion der *Treuhandanstalt* – von Grass als »kriminelle Vereinigung« (zit. nach Zimmermann 2000, S. 233) eingestuft – bestand ab dem Sommer 1990 darin, im Zuge der ökonomischen Vereinigung rund 8.500 volkseigene DDR-Betriebe mit etwa vier Millionen Mitarbeitern zu privatisieren, zu sanieren oder stillzulegen. Da die Mehrzahl der DDR-Firmen auf dem freien Markt nicht wettbewerbsfähig war, erwarb sich die von westdeutschen Managern geleitete *Treuhand* den zweifelhaften Ruf einer Behörde, die ostdeutsche Betriebe und deren Belegschaften radikal »abwickelt«. Dieses Tätigkeitwort »sollte zum Wort des Jahres werden. Ein hässliches Wort, wie geschaffen, den hier geduldig, dort fordernd auftretenden Kolonialherren glatt vom Munde zu gehen« (GA 8, 606). In einem *Treuhand* betitelten Gedicht, das während der Arbeit an dem Roman entstand, vergleicht Grass die Tätigkeit der Behörde 1992 mit dem Einsammeln von »toten Fliegen« (Grass 2004, S. 350). Doch nicht nur Firmen und deren Mitarbeiter fielen der »gotterbärmlichen und nur Hass stiftenden Abwickelei« (GA 8, 608) zum Opfer. Auch im Literaturstreit von 1990 – in dem Christa Wolf und ihre autobiografische Erzählung *Was bleibt*, die von ihrer Bespitzelung durch die Stasi handelt, am Pranger der westdeutschen Kritik standen – »sollte östliche Literatur nur noch nach westlichem Schrottwert gehandelt werden« (GA 8, 595).

Welche Opfer das Prinzip Abwicklung im Einzelfall forderte, erzählt der Roman am Beispiel von Fontys Brieffreund Freundlich, einem Professor für Staatsrecht an der Universität Jena. Freundlich bangt 1990 wie viele ostdeutsche Akademiker um seine Stelle, weil er wegen seiner marxistischen Einstellung von westdeutschen Professoren »wegevaluiert« (GA 8, 353) werden soll. Als deutscher Jude erlebt Freundlich den befürchteten Eingriff überdies als eine demütigende Reduzierung auf seine Ethnizität, die auf fatale Weise an die Judenverfolgung im Dritten Reich erinnert:

> Doch jetzt bin ich, was ich fast vergessen hatte zu sein, ein Jude. Zuallererst und zuallerletzt: Jude! Seitdem man mich evaluieren will und meine Wissenschaft null und nichtig sein soll: ein jüdischer Wissenschaftler, dem obendrein ein kleiner Schönheitsfehler anhängt. Er lebt noch. Also bin ich ein übriggebliebener Jude (GA 8, 353).

Zwangsweise in den Ruhestand versetzt, nimmt Freundlich sich im Jahr darauf das Leben, denn: »Für Juden ist hier kein Platz« (GA 8, 657). In diesem Zusammenhang thematisiert der Roman zudem das Aufbrechen des »allwetterbeständigen Antisemitismus« (GA 8, 668) in den Nachwendejahren – etwa im Fall von Freundlichs Töchtern, die »auf offener Straße« von einer »brüllenden Rotte« (GA 8, 362f.) angepöbelt werden, so dass beide den Entschluss fassen, das vereinigte Deutschland Richtung Israel zu verlassen.

Zur Rezeption

Die Rezeption von *Ein weites Feld* ist ein Kapitel für sich. Im Jahr vor seiner Veröffentlichung war das Buch bereits im Gespräch, als die *Deutsche Presseagentur* im September 1994 meldete, Grass arbeite an einem »neuen Deutschland-Roman« (zit. nach Negt 1996, S. 30). Endlich, so entstand der Eindruck, würde der damals von allen Seiten erwartete Wende-Roman erscheinen – überdies von Deutschlands renommiertestem Autor. Im April 1995 gab Grass in der *Jüdischen Gemeinde Frankfurt* eine erste Leseprobe, der Kritiker Marcel Reich-Ranicki zollte Beifall, in den Medien war von einem »Jahrhundert-Werk« (zit. nach Negt 1996, S. 32) die Rede. Am 28. August 1995 kam *Ein weites Feld* mit einer Startauflage von 100.000 Exemplaren heraus und avancierte umgehend zum kommerziellen Erfolg. Monatelang stand das Buch in den Bestsellerlisten, im Frühjahr 1996 waren 350.000 Exemplare verkauft.

Die außergewöhnliche Aufmerksamkeit, die dem Roman zuteil wurde, dokumentiert ein *Spiegel*-Titel, der am 21. August 1995 – eine Woche vor dem offiziellen Verkaufstermin des Buches – erschien. Während auf dem Cover

eine Fotomontage einen wutschnaubenden Reich-Ranicki zeigte, der ein Exemplar von *Ein weites Feld* in zwei Teile zerreißt, teilte der Kritiker im Heft selbst dem Romanautor mit, »dass ich Ihren Roman *Ein weites Feld* ganz und gar missraten finde« (zit. nach Negt 1996, S. 80). Sekundiert von seinem Kollegen Hellmuth Karasek wiederholte Reich-Ranicki seine Vorwürfe drei Tage später vor über einer Million Fernsehzuschauern in der *ZDF*-Sendung *Das Literarische Quartett*. Hauptkritikpunkt war zum einen Grass' angebliches Versagen als Erzähler: Es fehle eine Fabel, der Roman sei langweilig. Zum anderen wurde dem Autor seine einheitskritische Position vorgehalten. Statt die DDR als »schrecklichen Staat« kenntlich zu machen, habe er »Blödsinn« (zit. nach Negt 1996, S. 85, 86) über die Wende geschrieben. Auffällig an diesem Vorgang war, dass die Aufmerksamkeit, die Reich-Ranickis Tiraden zuteilwurde, eine differenzierte Diskussion des Buches überlagerte. Zeitweilig stand gar nicht mehr der Roman, sondern paradoxerweise dessen Kritiker im Mittelpunkt der Berichterstattung (vgl. Negt 1996, S. 425; Neuhaus 2012, S. 359). Seine eigene Wahrnehmung dieser Angelegenheit fasste der Autor selbst in die Worte, dies sei keine Auseinandersetzung mehr über Literatur, »sondern ein Vernichtungsversuch« (zit. nach Negt 1996, 455).



Spiegel-Titelbild, 21.8.1995

Offensichtlich hatte Grass die Erwartungen eines keineswegs kleinen Teils der Kritiker enttäuscht. Statt ein beifälliges Werk zur deutschen Einheit vorzulegen, das die Zäsur von 1989/90 im Sinne des Zeitgeistes darstellt, veröffentlichte er mit *Ein weites Feld* einen einheitskritischen Roman, den tonangebende deutsche Kritiker als unerhörte Provokation wahrnahmen. Der Medienwirbel, der

sich hieraus entwickelte, sorgte auch außerhalb Deutschlands für Aufsehen. »Der Fall Fonty beherrschte nicht nur über Wochen die Kulturberichterstattung, sondern lieferte tagelang den politischen Nachrichten Schlagzeilen« (zit. nach Negt 1996, S. 481). Im Mai 1996 brachte der *Steidl Verlag* dann mit dem *Fall Fonty* einen Band zur Rezeption des Romans heraus, der eine repräsentative Auswahl aus sage und schreibe über 10.000 Publikationen zur Kontroverse um das *Weite Feld* vorstellt. Die Beiträge lassen erkennen, dass die negativen Besprechungen, obwohl sie statistisch nur etwa ein Drittel ausmachen, die positiveren offenbar deshalb in den Schatten stellten, weil sie vorwiegend in den großen, meinungsbildenden westdeutschen Zeitungen erschienen (vgl. Negt 1996, S. 482f.). Deutlich wird zudem, dass das Buch vom ostdeutschen Publikum eindeutig positiver aufgenommen wurde als im Westen, wohl nicht zuletzt, weil sich Grass mit seinem Roman über die Einheit »solidarisch an die Seite jener gestellt [hat], die sich nicht als deren Gewinner verstehen können« (zit. nach Negt 1996, S. 169; vgl. Mews 2008, S. 267).

In Frankreich, wo *Ein weites Feld* 1997 unter dem Titel *Toute une histoire* herauskam, sowie in den englischsprachigen Ländern, wo *Too Far Afield* im Jahr 2000 erschien, wurde die Debatte um das Buch politisch interpretiert. Der französische Schriftsteller Olivier Mannoni sah Grass als Opfer einer Lynchaktion, die ihren Ursprung in dessen Verletzung des Einheitsgebotes habe (vgl. Mews 2008, S. 272). In der *New York Times* bezeichnete der Schriftsteller Stephen Kinzer seinen Kollegen – im besten Sinne – als Deutschlands letzten Ketzer, dessen kritische Sicht auf das eigene Land zu einer beispiellosen Schmähkampagne gegen *Ein weites Feld* und dessen Verfasser geführt habe (vgl. Kinzer 1995).

5. Im Krebsgang

Zur Entstehung

Ich erinnere mich … lautet der Titel einer Rede, in der sich Anfang Oktober 2000 erste Hinweise auf die Thematik finden, die Günter Grass in der 2002 erschienenen Novelle *Im Krebsgang* behandelt. Mit Blick auf die Erinnerungskultur in Deutschland bringt er in dieser Rede seine Verwunderung darüber zum Ausdruck, »wie spät und immer noch zögerlich an die Leiden erinnert wird, die während des Krieges den Deutschen zugefügt wurden« (GA 12, 581f.). Noch im selben Monat beginnt Grass, sich dieser »lange ausgesparten Thematik« (Grass 2004, S. 417) mit literarischen Mitteln zu nähern. Unter dem Arbeitstitel *Schiffe versenken* entsteht ein erster Gliederungsentwurf, der erkennen lässt, dass er ein Buch über die Geschichte der *Wilhelm Gustloff* plant – jenes nationalsozialistische *Kraft-durch-Freude*-Schiff, das im Januar 1945 mit rund 10.500 Menschen an Bord in der Ostsee versenkt wurde (vgl. Grass 2004, S. 418). Ende 2000 hat der Historiker Olaf Mischer, der schon in die Recherche für *Mein Jahrhundert* (1999) involviert war, die notwendigen Materialien zusammengetragen, so dass Grass Mitte Februar 2001 mit der eigentlichen Manuskriptarbeit beginnen kann. Anfang März steht der endgültige Buchtitel *Im Krebsgang* fest, im September 2001 ist die wesentliche Manuskriptarbeit abgeschlossen. Als die Novelle im Februar 2002 erscheint, avanciert der Titel umgehend zum Bestseller.



Werbeplakat der NS-Freizeitorganisation *Kraft durch Freude*, 1935

»Nach Art der Krebse«

Wie häufig in Grass' Prosatexten stellt der Erzähler auch zum Auftakt von *Im Krebsgang* Überlegungen darüber an, welcher narrativen Mittel er sich am besten bedienen sollte, um seine Geschichte zu erzählen:

> Aber noch weiß ich nicht, ob, wie gelernt, erst das eine, dann das andere und danach dieser oder jener Lebenslauf abgespult werden soll oder ob ich der Zeit eher schrägläufig in die Quere kommen muss, etwa nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen (GA 10, 8).

Bemerkenswert ist, dass Grass mit der Wahl des Titels nicht den spektakulären Untergang der *Wilhelm Gustloff* akzentuiert, sondern dem Modus des Erzählens Priorität gegenüber dem Erzählgegenstand einräumt. Nicht das torpedierte Schiff, um dessen Schicksal es inhaltlich geht, gibt der Novelle ihren Namen, sondern die Krebsgang-Metapher, die auf die narrative Gangart des Buches verweist. Das bedeutet, dass es dem Verfasser nicht darum geht, die Deutschen am Beispiel der *Gustloff* als Opferkollektiv zu porträtieren, vielmehr zielt er primär darauf ab, wie er der komplexen und ambivalenten Geschichte des Schiffes und seiner Passagiere erzählerisch gerecht werden kann.

Die *Wilhelm Gustloff*

Die *Wilhelm Gustloff* wurde gegen Kriegsende zum Flüchtlingsschiff umfunktioniert, das im Rahmen der *Operation Hannibal* Tausende von zivilen Flüchtlingen sowie Hunderte von U-Boot-Matrosen, Marinehelferinnen und verwundete Soldaten vom damaligen Gdingen – dem heutigen Gdynia – nach Kiel und Flensburg evakuieren sollte. Nach Verlassen der Danziger Bucht am 30. Januar 1945 trafen drei sowjetische Torpedos die *Gustloff*, die innerhalb von einer Stunde sank und dabei über 9.000 Menschen in den Tod riss, die Hälfte davon Kinder und Jugendliche. Nach gegenwärtigem Kenntnisstand überlebten nur 1.239 Passagiere das Desaster (vgl. Schön 1998, S. 9). Der Untergang der *Gustloff* markiert bis heute die größte Katastrophe in der Geschichte der Seefahrt, weitaus verheerender als etwa der viel bekanntere Untergang der *Titanic*, bei dem 1.502 Menschen ihr Leben verloren.

Die Geschichte des Schiffes wird in *Im Krebsgang* in neun Kapiteln auf zwei miteinander verknüpften Ebenen geschildert. Auf der faktischen, historisch verbürgten Ebene entfaltet der Erzähler vier ineinander verschachtelte narrative Stränge. Erstens ist dies der wechselvolle Weg der *Gustloff* seit ihrer Indienststellung 1938 als *KdF*-Schiff, später als Lazarettschiff, Kasernenschiff und Flüchtlingsschiff bis zu ihrem Untergang 1945. Zweitens geht es um die Geschichte des 1885 geborenen fanatischen Nationalsozialisten Wilhelm Gustloff, des Namensgebers des Schiffes, der als NSDAP-Landesgruppenleiter in der Schweiz lebte. Drittens wird die Geschichte des jüdischen Studenten David Frankfurter aufgegriffen, der Wilhelm Gustloff 1936 in Davos aus antifaschistischen Motiven erschoss, woraufhin die Nazis Gustloff zum Märtyrer erklärten und das *KdF*-Schiff 1937 auf seinen Namen tauften. Und viertens rückt Alexander Marinesko in den Blick, jener Kommandant des sowjetischen U-Bootes S13, der am 30. Januar 1945 den Befehl zur Torpedierung der *Gustloff* erteilte.



Wilhelm Gustloff, vor 1936



David Frankfurter, 1945

Auf einer zweiten, fiktionalen Ebene behandelt die Novelle die Geschichte dreier Generationen der Familie Pokriefke. Da ist zum einen Ursula Pokriefke, genannt Tulla, die Grass-Leser aus der Novelle *Katz und Maus* (1961) und dem Roman *Hundejahre* (1963) kennen. Tulla ist 17 Jahre alt, als sie Anfang 1945 vor der heranrückenden Roten Armee aus Danzig flüchtet und mit der *Gustloff* Richtung Westen zu entkommen versucht. Nach der Torpedierung wird sie von dem sinkenden Schiff gerettet und bringt genau im Moment des Schiffsuntergangs ihren Sohn Paul zur Welt. Paul Pokriefke wächst in der DDR bei seiner Mutter als vaterloses Flüchtlingskind auf, arbeitet später als

»mittelmäßiger Journalist« (GA 10, 40) sowohl bei der rechten Springer-Presse als auch bei der linken *tageszeitung* und wird 1980 Vater eines Sohnes namens Konrad, genannt Konny. Konrad Pokriefke entwickelt als Jugendlicher eine Obsession mit der *Wilhelm Gustloff*, stellt eine den Namensgeber des Schiffes verherrlichende, neonazistische Seite – www.blutzeuge.de – ins Internet und begeht einen antisemitisch motivierten Mord, der zu seiner gerichtlichen Verurteilung führt. Im Hintergrund der Novelle ist die Figur des »Alten« (GA 10, 30) präsent, mit der Grass sich ein ironisches Selbstporträt gesetzt hat. Er ist es, der neben Tulla den zögerlichen Erzähler Paul Pokriefke dazu anhält, von der Katastrophe zu berichten.

Eine Novelle

Im Krebsgang, neben *Katz und Maus* (1961) die zweite Novelle in Grass' Prosawerk, weist verschiedene stilbildende Merkmale der Gattung auf – auch wenn manche Kritiker sich angesichts der komplexen Struktur des Buches an einen Roman erinnert fühlten. Wie schon in *Katz und Maus* findet sich eine explizite Anspielung auf Goethes Definition der Novelle als »sich ereignete unerhörte Begebenheit« (zit. nach Eckermann 1836, S. 319). In diesem Fall geschieht dies in Form des von kaum vorstellbarem Leid begleiteten Untergangs der *Wilhelm Gustloff*, den der »Alte« als ein »einmaliges Ereignis, exemplarisch und deshalb erzählenswert« (GA 10, 29), bezeichnet. Das Buch reiht sich damit ein in die »Tradition der großen deutschen Katastrophen-Novellen von Kleists *Erdbeben in Chili* bis zu Storms *Der Schimmelreiter*« (Neuhaus 2010a, S. 231). Hinzu kommt der novellentypische narrative Rahmen, innerhalb dessen der Erzähler Paul Pokriefke in den Jahren von 1996 bis 1998 die Geschichte des Schiffes und dessen bis in die Gegenwart reichenden Schatten schildert. Das ebenfalls bezeichnende Dingsymbol ist die *Wilhelm Gustloff* selbst. Sie repräsentiert weit mehr als bloß ein Passagierschiff: In nuce stellt sie das Ideal der klassenlosen nationalsozialistischen Volksgemeinschaft dar, den – wie der Neonazi Konny Pokriefke meint – »lebendigen Ausdruck des nationalen Sozialismus« (GA 10, 180). Ihre Torpedierung steht deshalb für die national-

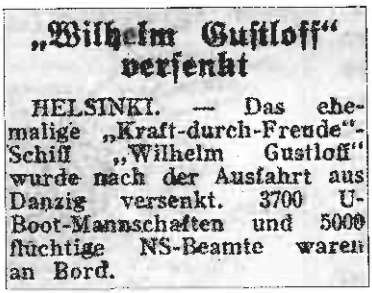
sozialistische Katastrophe schlechthin, ist »ein Zeichen des allgemeinen Untergangs« (GA 10, 11), wie es schon auf den ersten Seiten der Novelle heißt.

Der Opferdiskurs

»Warum erst jetzt?« (GA 10, 7), lautet die Eingangsfrage der Novelle. Warum musste so viel Zeit verstreichen, ehe das Schicksal der *Gustloff* und ihrer Passagiere Gegenstand eines literarischen Textes wurde? Die Begründung liefert der Erzähler Paul Pokriefke selbst: »Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die *Gustloff* und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang tabu, gesamtdeutsch sozusagen« (GA 10, 30). Die Frage, ob Grass mit der heiklen Thematik tatsächlich ein Tabu gebrochen habe, bildete zunächst das Hauptthema in der Debatte, die in den Feuilletons und in der Literaturwissenschaft über *Im Krebsgang* geführt wurde. Dabei stellte sich einesteils heraus, dass Grass sicher kein Tabu im Sinne eines Verbots gebrochen hat, da über die Geschichte der *Gustloff* seit den frühen fünfziger Jahren in zahlreichen Dokumentationen und Filmen, auch in Darstellungen von Überlebenden berichtet worden ist. Zugleich aber wurde erkennbar, dass Grass insofern an ein Tabu gerührt hat, als erst durch seine Novelle ein öffentliches Bewusstsein dafür entstand, in welchem Umfang die katastrophische Geschichte des Schiffes jahrzehntelang der Verdrängung anheimgegeben war. Auch Grass selbst hatte das Schicksal der *Gustloff* in seinem Werk zuvor allenfalls gestreift, in der *Blechtrommel* (1959), in der *Rättin* (1986) und zuletzt in *Mein Jahrhundert* (1999). Gerade in dem letztgenannten Band räumt der Erzähler in der Episode über das Jahr 1945 explizit ein, die Geschichte der *Gustloff* verdrängt statt geschildert zu haben, obwohl er das Schiff kurz vor dessen Untergang noch mit eigenen Augen gesehen hatte: »Ich schrieb kein Wort darüber. […] So lernte ich das Verschweigen« (Grass 1999, S. 182f).

Was die Bundesrepublik betrifft, so sind die Gründe für die literarische Aussparung des *Gustloff*-Stoffes im fragwürdigen Profil der deutschen Erinne-

rungskultur nach dem Zweiten Weltkrieg zu suchen. Zumindest in den ersten Nachkriegsjahrzehnten war der Umgang der Mehrheit der Bevölkerung mit dem Dritten Reich vorwiegend von eisernem Schweigen, einer Tendenz zur Selbstviktimisierung, unverhohlenem Revanchismus, der Leugnung eigener Schuld oder der Aufrechnung eigener Schuld gegen die Kriegsverbrechen der Alliierten geprägt. Zwar beförderten Nachkriegsautoren wie Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser oder Grass in Literatur und Essayistik einen selbstkritischen Schulddiskurs, aber wäre einer dieser aufklärerischen Autoren in der damaligen Konstellation auf die Idee gekommen, das »Tätervolk der Deutschen« als »Opfer des von ihm ausgelösten Weltkriegs« (P. Schneider 2003, S. 159) zu beschreiben, wäre er »womöglich von Grass selbst als ‚Revisionist' oder ‚Verharmloser deutscher Schuld' angegriffen worden« (P. Schneider 2002). Erst nachdem sich in den siebziger und achtziger Jahren der selbstkritische Umgang mit dem Dritten Reich zu einem Merkmal der bundesdeutschen Erinnerungskultur entwickelt hatte, konnte sich auch im politisch vereinigten Deutschland eine Bewusstseinslage etablieren, die es zuließ, nunmehr auf breiter Ebene über das vielen Deutschen in der Hitler-Zeit widerfahrene Leid zu erzählen – ohne dadurch automatisch den Verdacht der Aufrechnung oder des Revanchismus zu erregen.



„Wilhelm Gustloff" versenkt

HELSINKI. — Das ehemalige „Kraft-durch-Freude"-Schiff „Wilhelm Gustloff" wurde nach der Ausfahrt aus Danzig versenkt. 3700 U-Boot-Mannschaften und 5000 flüchtige NS-Beamte waren an Bord.

Berichterstattung aus der Perspektive der *Feldpost*, herausgegeben von der amerikanischen Armee, Februar 1945

Gleichwohl haben Teile der Kritik Grass vorgeworfen, in *Im Krebsgang* eine »Metamorphose vom deutschen Täterkollektiv zum Opferkollektiv« (Baier 2002, S. 39) zu betreiben, also eine »Umcodierung der Vergangenheit« (Frei 2005, S. 15) vorzunehmen, um auf diese Weise eine Abkehr vom einst für Grass bezeichnenden Projekt der Aufarbeitung der NS-Zeit zu begünstigen. Anhand der Novelle selbst lässt sich allerdings nachverfolgen, dass Grass zwar am Beispiel der *Gustloff*-Katastrophe deutsche Kriegsleiden thematisiert, primär aber gar keine Opfergeschichte erzählt. Lediglich im sechsten Kapitel,

dem eigentlichen Untergangskapitel, richtet der Erzähler sein Augenmerk auf den Horror der Katastrophe. Ansonsten aber wird das Ausmaß des Schreckens, insbesondere der qualvolle Todeskampf der Sterbenden, weitgehend ausgespart: »Was im Schiffsinneren weiterhin geschah, blieb ungesehen, kam nicht zu Wort« (GA, 10, 131). Auch die Mitglieder der Flüchtlingsfamilie Pokriefke werden nicht vorrangig als Opfer, sondern als fragwürdige Zeitgenossen porträtiert, die sich in der Folge des Flüchtlingsdramas zu Mitschuldigen und Tätern entwickeln, weil sie die Geschichte des Schiffes entweder verdrängen oder verfälscht darstellen. So ist Tulla zwar lebenslang vom Trauma der *Gustloff*-Katastrophe gezeichnet, wird aber vor allem als Komplizin ihres rechtsradikalen Enkels Konrad kenntlich gemacht, dem sie den Computer schenkt, auf dem er sein revanchistisch-neonazistisches Zerrbild von der Geschichte des Schiffes verbreitet, und dem sie zu jener Waffe verhilft, mit der er den antisemitisch motivierten Mord verübt. Paul ist ebenfalls Opfer, wenn auch in der zweiten Generation, insofern als er im Schatten des mütterlichen *Gustloff*-Traumas aufgewachsen ist. Viel stärker akzentuiert aber wird in *Im Krebsgang* sein rückratloser Konformismus, die jahrzehntelange Verdrängung seiner Herkunft und sein eklatantes Versagen als Konrads Vater.

Die aufklärerische Lehre, die Grass der Novelle in unverhohlen didaktischer Absicht eingeschrieben hat, sollte angesichts dieser negativen, bestenfalls zwiespältigen Charaktere nicht mit dem Bemühen verwechselt werden, einen deutschen Opfermythos zu etablieren. Vielmehr lautet diese Lehre: Weil das Schicksal der *Gustloff* allzu lange in seiner eigentlichen Dimension unerzählt geblieben ist, gelingt es Revisionisten wie Tulla und Konrad Pokriefke, die in Wahrheit zutiefst ambivalente Geschichte des Schiffes durch Unterschlagungen, Schummeln und Lügen in ein nationalistisches Narrativ umzuspinnen und über das Internet weltweit zu verbreiten (vgl. GA 10, 96–99).

Beim Lesepublikum traf Grass mit der *Gustloff*-Geschichte einen Nerv. Noch am Erscheinungstag, dem 1. Februar 2002, ging *Im Krebsgang* 100.000 Mal über den Ladentisch, nach zwei Wochen waren es bereits 250.000 Exemplare. Der Titel avancierte im Jahr seiner Veröffentlichung zum meistverkauften belletristischen Buch in Deutschland, das mittlerweile in mehr als dreißig Sprachen übersetzt worden ist. Für Grass war *Im Krebsgang* der größte kommerzielle Erfolg seit dem *Butt*.

Bis zur Veröffentlichung des Buches hatte für das Schicksal der *Gustloff* gegolten, was Winfried Sebald 1997 schon mit Blick auf den alliierten Bombenkrieg formuliert hatte: dass nämlich wichtige Kapitel der Geschichte des Zweiten Weltkriegs offenbar »kaum eine Schmerzensspur« bei den Deutschen hinterlassen haben und deshalb jahrzehntelang nicht zu einer »öffentlich lesbaren Chiffre« (Sebald 1997, S. 12) wurden. Über ein halbes Jahrhundert nach der Versenkung der *Gustloff* zeichnete Grass mit *Im Krebsgang* eine solche Schmerzensspur nach und schuf eine solche Chiffre. Doch er hob das weithin verdrängte Schicksal des Schiffes nicht nur ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit, sondern eröffnete darüber hinaus mit seiner Novelle eine weitere Etappe in der Debatte über die Deutschen als Opfer von Flucht und Vertreibung. Den *Spiegel* veranlasste die Novelle im Februar 2002 zu der Titelgeschichte *Die deutsche Titanic*, das *Zweite Deutsche Fernsehen* zeigte 2008 den Zweiteiler *Die Gustloff*. 2011 erschien ein von Bill Niven edierter Band, in dem internationale Experten einmal mehr die historiografische, mediale und literarische Dimension des nationalsozialistischen *Kraft-durch-Freude*-Schiffes ausleuchten (vgl. Niven 2011).