Marc Silberman

Schreiben als öffentliche Angelegenheit

Lesestrategien des Romans ‚Hundejahre'

Solange wir noch Geschichten erzählen,
leben wir. (‚Hundejahre', S. 641)

I.

Zahlreiche Kritiker, die sich mit Grass' Gesamtwerk befassen, sind der Auffassung, daß man seine literarischen Schriften an seiner politischen Tätigkeit messen kann. Dieses enge Verständnis von Literatur und Politik führt dann oft zu einer Suche nach agitpropartigen Aussagen oder humanistischen und allgemein menschlichen Werten, die – je nach Standpunkt des Kritikers – befürwortet oder bemängelt werden. Im Fall des Romans ‚Hundejahre' (1963) wird das besonders deutlich, weil der Autor in diesem letzten Teil der umfassenden Danziger Trilogie die faschistische Vergangenheit und die „wirtschafts-wunderliche" Gegenwart massiv kritisiert. Diese Tatsache wurde klar erkannt und von Grass selbst bestätigt. Darüber hinaus stellt die Veröffentlichung dieses Romans einen Einschnitt zwischen der ersten Phase des Grassschen Schaffens und der darauffolgenden Hinwendung des Schriftstellers zum politischen Wirkungsfeld dar: 1965 setzt sich Grass öffentlich für Willy Brandt und die SPD ein.[1] ‚Hundejahre' scheint vielen daher als Schlüsselwerk in dem Reifeprozeß des politischen Schriftstellers Günter Grass. Die schizophrene Tendenz, Grass in den Schriftsteller und den Bürger zu teilen, um die beiden dann wieder gegeneinander auszuspielen, scheint mir jedoch unbefriedigend. In seiner Rolle als Erzähler und SPD-Wahlredner spricht Grass jeweils ganz verschiedene Öffentlichkeiten an. Im Rahmen dieser getrennten Rollen sucht er die gestellten Aufgaben mit unterschiedlichen Mitteln zu meistern. Die berühmt-berüchtigte Sinnlichkeit und die ausufernde Phantasie einerseits und der Appell an die Rationalität in der politischen Praxis andererseits deuten auf diese Parallelität. Damit soll aber natürlich nicht behauptet werden, daß diese beiden Bereiche keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Ganz im Gegenteil: Die didaktische, pädagogische Absicht bleibt z. B. eine Konstante im Grassschen Selbstverständnis. Als Ausgangspunkt möchte ich aber betonen, daß die Politik des politischen *Schriftstellers* Grass erst aus seinen literarischen Schriften herauszulesen ist.

Obwohl ‚Hundejahre' wie seine Vorgänger ‚Die Blechtrommel' (1959) und ‚Katz und Maus' (1961) sofort zum Erfolgsbuch avancierte, konnte der Ro-

(1) Zur Phaseneinteilung des Grassschen Werkes s. Gertrude Cepl-Kaufmann: Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg/Ts. 1975, S. 160 ff., und Hanspeter Brode: Günter Grass, München 1979, S. 7.

man sich doch nicht ähnlich lange auf der Bestsellerliste halten.[2] In der Tageskritik rief der Roman einen Tumult von Stimmen hervor, die aber bald abklangen. Die Kritik konnte zu keinem Konsens hinsichtlich der ästhetischen Bewertung des Romans gelangen, geschweige denn sich darüber einigen, was der Sinngehalt sei. Die Feuilletonisten taten sich schwer, den Roman zu kategorisieren: Man ordnete ihn als Schelmenroman, Heimatroman, Entwicklungsroman, Künstlerroman, Parodie, Groteske, usw. ein[3], benutzte dabei jedoch meistens die gleichen Phrasen und Formeln, die schon vier Jahre früher beim Erscheinen der ‚Blechtrommel' in Umlauf kamen.[4] Erst in den siebziger Jahren begann eine ernsthaftere Auseinandersetzung.[5] Da der Roman allgemein als „interpretationsfeindlich" galt[6], erfolgte eine Fülle von Teiluntersuchungen zum Roman, eine Tatsache, die weniger der Unfähigkeit der Literaturkritiker als der Vielschichtigkeit des Werkes zuzuschreiben ist, die gerade zu solchen Deutungsversuchen einlädt. Dennoch gingen viele nicht über eine bloße Paraphrasierung des Inhalts ohne nennenswerte Einsichten hinaus. Andere zielten gleich auf eine vollkommene Deutung, eine Vollkommenheit, die aber als unangemessen erscheint, denn ‚Hundejahre' – sowohl in seiner Form als auch in seinem Inhalt – sperrt sich gegen jeden totalisierenden Interpretationsanspruch. Sei es die Figurengestaltung, die sich nicht psychologisch entschlüsseln läßt, sei es die Handlung, deren lose Episodenführung jeden Höhepunkt entbehrt, sei es die strukturelle Auffächerung der Erzäh-

(2) Zur Rezeption vgl. John Reddick: The ‚Danzig Trilogy' of Günter Grass, New York/London 1974, S. 173.

(3) Eine kritische Zusammenfassung der Tageskritik bietet Michael Harscheidt: Günter Grass: Wort–Zahl–Gott. Der 'phantastische Realismus' in den Hundejahren, Bonn 1976, S. 15, und eine Auswahl findet sich in der Dokumentation: Von Buch zu Buch. Günter Grass in der Kritik, hrsg. von Gert Loschütz, Neuwied/Berlin 1968, S. 70–100.

(4) Franz-Josef Görtz: Günter Grass. Zur Pathogenese eines Menschenbildes. Die Literaturkritik der Massenmedien 1959–1969, Meisenheim am Glan 1978, kommt anhand von empirischen Daten zu diesem Schluß.

(5) Erwähnt seien, nach Jahr geordnet, nur die wichtigsten Erscheinungen in der BRD:
Manfred Durzak: Fiktion und Gesellschaftsanalyse. Die Romane von Günter Grass, in: Der deutsche Roman der Gegenwart, Stuttgart 1971, S. 108–173.
Albrecht Goetze: Pression und Deformation. Zehn Thesen zum Roman Hundejahre von Günter Grass, Göppingen 1972.
Manfred Jurgensen: Über Günter Grass. Untersuchungen zur sprachlichen Rollenfunktion, Bern/München 1974.
Gertrude Cepl-Kaufmann (1975) (Anm. 1).
Jürgen Rothenburg: Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung: Zeitgeschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks, Heidelberg 1976.
Michael Harscheidt (1976) (Anm. 3).
Günter Grass. Ein Materialienbuch, hrsg. von Rolf Geißler, Darmstadt/Neuwied 1976.
Frank Richter: Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie, Bonn 1977.
Hanspeter Brode (1979) (Anm. 1).
Frank-Raymund Richter: Günter Grass. Die Vergangenheitsbewältigung in der Danzig-Trilogie, Bonn 1979.
Volker Neuhaus: Günter Grass, Stuttgart 1979.
Weitere bibliographische Angaben bei Neuhaus.

(6) Klaus Wagenbach, zitiert in Manfred Durzak (1971) (Anm. 5), S. 117.

lerperspektive, deren drei Figuren eher Funktionen als Charaktere verkörpern: Jeder Interpretationsansatz ist abzulehnen, dessen Erklärungsversuch die Brüche in dem Roman zu harmonisieren bemüht ist, denn gerade hier werden wir die Strategien entdecken, die Grass zur Steuerung der Leseraktivität verwendet.[7]

„Am Anfang war der Sprung."[8] So lautet Grass' Credo, das, wenn es nicht seine Weltanschauung begründet, dann wenigstens das ästhetische Programm der Danziger Trilogie verkündet. Als der Kritiker Walter Jens sich beklagte, daß man den Roman gleich zweimal lesen müßte, um die Teile des Ganzen zu verstehen[9], übersah er das sorgfältige und anscheinend gewollte Chaos oder Verwirrspiel des Erzählverlaufs. ‚Hundejahre' ist eben kein traditionelles Gefüge, aus dem der Leser entweder den verborgenen Sinn der offenbaren Vielfalt der Möglichkeiten sucht oder ein geregeltes, sogar antithetisches Nebeneinander von Bedeutungen entdeckt. Hier geht es darum zu erkennen (und trotz Jens' Behauptung wird schon viel bei der ersten Lektüre deutlich), daß der Text seine Widersprüche nicht verheimlicht, sondern sie offen sichtbar werden läßt. Sie werden eben nicht immanent, im Text selbst gelöst, sondern in einem größeren Zusammenhang, der den Leser benötigt und bedingt. Wie der klassische moderne Roman ‚Ulysses' von James Joyce, besteht ‚Hundejahre' aus Versatzteilen (Episoden, Motiven, Themen, Figurenpaaren), die verschiedentlich zusammenzufügen sind, um den Akt der Interpretation in Gang zu bringen. ‚Hundejahre' ist zwar nicht wie Joyces Meisterwerk mit einem anderen Werk verflochten, aber, wie viele Kritiker mit Recht feststellen, geht er doch auf eine Vielzahl von Quellen zurück.[10] Das Spiel des Ineinanders und Miteinanders, die sogenannte Intertextualität, wird von Grass meisterlich konstruiert, damit der Leser veranlaßt wird, einen Lernprozeß durchzumachen. Gleichzeitig wird dieser Leser im Text selbst als Rezipient entworfen und manipuliert. So sind die Widersprüche, die scheinbaren Ungereimtheiten und die von der Kritik oft erwähnten Mängel des Romans eher Teil einer Strategie, die den Leseprozeß steuert. Der Text entzieht sich der traditionellen epischen Aufgabe der Aufhellung, um „die Vielzahl widersinniger und gleichzeitiger Abläufe" zu nennen.[11] Der Leser trägt die Verantwortung, daß es nicht dabei bleibt.

Diese metafiktionale Ebene mündet nicht in eine solipsistische Spielerei zwischen Text und Leser, sondern zielt auf eine bestimmte Praxis. Grass' Roman entwirft eine eigene und eigensinnige Untersuchungsmethode der Vergangenheit, die das Gedächtnis fordern will. Diese Methode macht deutlich, wie wenig der Schriftsteller der herkömmlichen Sprache und Erzähltechnik

(7) Georg Just: Darstellung und Appell in der Blechtrommel von Günter Grass, Frankfurt/M. 1972, der auf interessante Weise eine leserorientierte Interpretation des früheren Romans vorlegt, verdanke ich manche Anregung für diesen Beitrag.

(8) Zitiert nach Neuhaus (Anm. 5), S. 91.

(9) Walter Jens: Das Pandemonium des Günter Grass, in: Von Buch zu Buch (Anm. 3), S. 85 f.

(10) Für die Quellenaufarbeitung ist wohl Michael Harscheidts außerordentlich detaillierte, aber zum Lesen sehr ermüdende Dissertation unerläßlich. Vgl. Anm. 3.

(11) Über meinen Lehrer Döblin, in: Günter Grass. Aufsätze zur Literatur, Darmstadt/Neuwied 1980, S. 75.

vertraut, weil sie im Dienst genau jenes Systems, jener Ideologie funktionalisiert wurden, die Grass bekämpfen und entlarven will. Diese Sprache und diese Formen mit ihren Motiven und Symbolen konstituieren eine Struktur, deren Kohärenz einer politischen Macht entspricht. So führt Grass eine neuartige Bildsprache ein, so zitiert er fragmentartig aus anderen Werken, so reißt er Wörter aus ihrem Kontext, um diese Entsprechung zwischen Sprache und Politik aufzubrechen. Auf ähnliche Weise rollt er unzählige Episoden an dem Leser vorbei, nicht unbedingt in chronologischer Folge und oft aus mannigfaltigen Perspektiven, so daß die Charaktere und der Ton sich wandeln. Jeder Teil, jedes Versatzstück dieses chaotischen Gebildes hat eine eigene Entwicklung, sich durch Erzählstimme, Vorgang, Wiederholung oder Kommentar aneinanderreihend. Als Ganzes verwirklicht es sich erst in der 'Stimme' des Lesers, bzw. in der 'Stimme' seines Gedächtnisses, denn Grass veranlaßt den Leser der ‚Hundejahre' dazu, die Beziehungen zwischen Faschismus, Sprache und Erinnern als Prozeß wahrzunehmen. So läßt sich das Grasssche Unternehmen, als politischer Diskurs, mit dem von ihm beschriebenen Programm seines Mentors Döblin vergleichen.

„Er [Döblin] wird Sie beunruhigen; er wird Ihre Träume beschweren; Sie werden zu schlucken haben; er wird Ihnen nicht schmecken; unverdaulich ist er, auch unbekömmlich. Den Leser wird er ändern. Wer sich selbst genügt, sei vor Döblin gewarnt." [12]

Grass zielt nicht darauf hin, Frieden mit seinem Publikum zu schließen, sondern er hat vor, in seinem Roman eine ästhetische Lösung für ein politisches Problem zu finden: Wie erinnert man sich in einer vorgefertigten Welt?

II.

Das Romanwerk besteht aus drei Berichten von drei fiktiven Autoren, manchmal Chronisten genannt, die im Auftrag eines noch unbekannten Industriellen namens Brauxel (oder Brauchsel oder Brauksel) schreiben, der auch einer der Autoren ist. Angeblicher Zweck der Auftragsarbeit ist eine Festschrift für das zehnjährige Bestehen (1957) der Firma Brauxel, die sich auf die Produktion und den weltweiten Vertrieb von Vogelscheuchen spezialisierte. Gleichzeitig sollen die Berichte ein Handbuch über den Bau wirksamer Vogelscheuchen werden. Die Kernfabel des Romans geht jedoch auf eine zwiespältige Kain-Abel-Beziehung zurück. Zwei wandlungsfähige Figuren schließen Blutsbrüderschaft: Eduard Amsel, Krämersohn, Halbjude, Künstler, NS-Opfer, Ballettmeister und Vogelscheuchenfabrikant (alias Haseloff, Goldmäulchen, Brauxel), und Walter Matern, Müllersohn, KP-Mitglied, SA-Mitglied, Schauspieler, Anti-Faschist und Heimkehrer. Schon früh in der Erzählung wird das problematische Freund-Feind-Verhältnis angedeutet. Matern wirft statt eines Steinchens das von Amsel geschenkte und zur Blutsbrüderschaft benützte Taschenmesser in die Weichsel, eine Tat, die am

(12) Anm. 11, S. 91.

Ende des Romans in ihrer Wiederholung mehr als dreißig Jahre später einen grundsätzlichen Riß betont. Brauxel als Autor erzählt also von der Jugendfreundschaft an der Weichselmündung nahe Danzig aus der Zeit zwischen ihrem gemeinsamen Geburtsjahr 1917 und dem Jahr 1927. Seine „Frühschichten" – so heißen die Kapiteleinteilungen im ersten Teil, eine Anspielung sowohl auf die Arbeitszeit in seiner Firma als auch auf die erzählte Zeit des Romans – beschreiben, wie Matern für den weichen, fetten Amsel den Beschützer spielte, indem er sich für ihn prügelte, und wie Amsel sich schon früh als überlegen erwies, weil er begabt war, gestalten konnte, und das Talent hatte, mit dem Bau von Vogelscheuchen viel Geld zu verdienen.
Der zweite Autor, Harry Liebenau, ist keine zentrale Romanfigur, sondern Berichterstatter. Er befaßt sich mit der kleinbürgerlichen Welt des Danziger Raums, ausgehend von dem Tischlereihof seines Vaters. Die Erzählung setzt erneut in seinem Geburtsjahr 1927 ein. Der Vergangenheitsbericht wird nun in Form von Briefen an seine gleichaltrige Kusine Tulla fortgesetzt. Als Historiker *manqué*, als Neugieriger mit 'Schubkastengedächtnis' ist Liebenau Zeuge der zunehmenden Gewalttaten des NS-Staates.[13] Charakteristisch für seine Perspektive ist eine eigenartige Verbindung zwischen Privatmilieu und Weltgeschichte, so daß Staatsaktionen und gesellschaftliche Ereignisse lediglich durch sozial- und strukturgeschichtliche Einzelheiten vermittelt werden. So wird Langfuhr, ein Ortsteil in Danzig, zur Weltbühne historischer Wandlungen: „Langfuhr war so groß und so klein, daß alles, was sich auf dieser Welt ereignet oder ereignen könnte, sich auch in Langfuhr ereignete oder hätte ereignen können." (HJ 374) Demgemäß erzählt Liebenau von einer Reihe von Figuren: von seiner Kusine Tulla, die als Inbegriff des Bösen Schaden anrichtet, von dem adoptierten Zigeunerkind, der späteren Tänzerin Jenny, die unter Tullas Haß leidet, aber ihr durch ihre wundersame Ballettkunst entrinnen kann, von dem Lehrer und Eichendorff-Schwärmer Brunies, der wegen seiner Sucht nach Süßigkeiten die Vitamin-Tabletten der Schüler unterschlägt und – von Tulla verpfiffen – im KZ landet und stirbt. Kernstück des zweiten Buches ist jedoch der Verrat. Nicht ohne Mitwirkung des Vogelscheuchenbauers, der SA-Uniformen für seine SA-Figurengruppen braucht, wird Matern Mitglied eines SA-Sturmtrupps. Beim Überfall der SA-Männer auf Amsels Villa schlägt Matern dem Freund alle Zähne aus. Er läßt ihn im Schnee liegen, weil er ihn tot glaubt. Amsel aber verwandelt sich in einen schlanken jungen Mann und taucht wieder als Ballettproduzent unter dem Namen Haseloff auf. Anschließend berichtet Liebenau von den zunehmenden Deformationen der Nazi-Zeit. Das wortwörtlich zu nehmende Schlüsselmotiv des schwarzen Titelhundes – Geburtstagsgeschenk der Stadt Danzig an Hitler – knüpft hier alle Romanstränge zusammen: Der Stammbaum des Lieblingshundes von Hitler (Prinz) führt nicht nur familiengeschichtlich zu dem Liebenauschen Hofhund (Harras) und dem Maternschen Schäferhund (Senta), sondern auch bis weit zu einem sagenhaften, mythologisch-wölfischen Ursprung zurück:

(13) Günter Grass: Hundejahre, Neuwied/Berlin 1963, S. 568. Die weiteren in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Am dunklen Anfang gab es, soll es, hat es im Litauischen eine Wölfin gegeben, deren Enkel, der schwarze Hund Perkun, zeugte die Hündin Senta; und Pluto deckte Senta; und Senta warf sechs Welpen, darunter den Rüden Harras; und Harras zeugte Prinz [...]" (HJ 70)

Das dritte Buch steht unter dem Zeichen des Hundes, der – als hinterlassenes „Geschenk des Führers an das deutsche Volk" jetzt (HJ 423) – die Nazi-Vergangenheit in der Gegenwart verkörpert. Er findet einen neuen Herrn, Walter Matern, der – von Brauxel bezahlt – den letzten, in den Nachkriegsjahren bis 1957 spielenden Abschnitt erzählt. „Materniaden" (erinnernd an abenteuerliche Robinsonaden) schreibt Matern, der Heimkehrer, von seinen Wanderungen in Begleitung des Hundes durch das westdeutsche Wirtschaftswunderland als Richter und Rächer von ehemaligen Nazis und Nazi-Sympathisanten. Selbst ohne Gedächtnis, unternimmt er jedoch zusehends Amokläufe. Matern rennt nämlich nicht direkt gegen die Schuldigen an, sondern gegen das, was ihnen lieb und teuer ist: Er vergeht sich zum Beispiel an den Frauen, verbrennt eine Briefmarkensammlung, defloriert eine Tochter und verbreitet eine Geschlechtskrankheit. Zwar ist es ihm unmöglich, sich an die Selbstzufriedenheit und Korrumpierung der westdeutschen Gesellschaft anzupassen, aber gleichfalls fehlt ihm als neuerwachtem Antifaschisten die Einsicht in die eigene Schuld. Die letzten Episoden führen ihn dann immer näher an die eigene Vergangenheit heran: Eine öffentliche Diskussion, als Hörspiel gestaltet, wird durch den Einsatz der alles Vergangene enthüllenden Wunderbrillen zum Verhör und zur Mahnung; die Flucht in die DDR führt zur Wiederbegegnung mit Goldmäulchen in West-Berlin, also mit dem Jugendfreund Amsel; und zum Schluß fährt das Paar in die Untertagewelt der Vogelscheuchenfabrik ein, wo Matern ihre gesamte Vorgeschichte mittels mechanisierter Scheuchenfiguren wieder erlebt.

Diese zusammengeraffte, unvollständige Nacherzählung der Episoden stellt noch kaum das Skelett des verwickelten Romans dar, aber darauf kommt es hier nicht an. Deutlich wird in jedem Fall das Anliegen des Ganzen als Erinnerungsprozeß. Drei Erzähler holen Bruchstücke aus der Vergangenheit hervor; sie betreiben Vergangenheitserhellung, um die Gegenwart zu bewältigen. Jeder Erzähler nimmt auch eine eigene Haltung der Vergangenheit gegenüber ein: Brauxel, das Opfer der Geschichte, will der allgemeinen und sozial-pathologischen Amnesie seiner Mitmenschen entgegenwirken; Liebenau schreibt Liebesbriefe, eine private Form der Mitteilung, die auch für seine verinnerlichte Beobachterrolle charakteristisch ist; Matern verdrängt die Vergangenheit und schreibt logischerweise Präsens (HJ 473), denn ihm bedeutet Erzählen bloßes Quasseln (HJ 431) und Auskotzen (HJ 473). Zusammen betrachtet, bietet die verdreifachte Erzählerperspektive einerseits ein Psychogramm der komplizierten und widersprüchlichen Vergeßlichkeit der Nachkriegsdeutschen. In dieser Weise wurde das Trio auch von der Kritik vorwiegend verstanden und dann als oberflächlich oder inkonsequent abgelehnt.[14] Die Erzähler sind jedoch nicht als Individuen zu verstehen, sondern

(14) Zum Beispiel Marcel Reich-Ranicki: Günter Grass – ‚Hundejahre', in: Grass: Kritik, Thesen, Analysen, hrsg. von Manfred Jurgensen, Bern/München 1973, S. 23, und Durzak (Anm. 5), S. 145.

als Funktionen einer bestimmten Perspektive, die, vom Autor Grass eingesetzt, den jeweiligen Wirklichkeitsausschnitt darzustellen hat. Andererseits gibt es eine zusätzliche leserbezogene Dimension der Erzählerauffächerung, die darauf abzielt, die Wahrnehmung und dadurch das Vergessen absichtlich zu erschweren. Da das Erzählte jeweils vom Erzählenden abhängt, wird die Authentizität des Erzählten in Frage gestellt. Für den Leser ist keine Perspektive verbindlich, folglich muß er seine Aufmerksamkeit auf jeden Teil richten und nachprüfen, inwiefern er bereit ist, tradierte Deutungsmuster der Vergangenheit zu übernehmen. Was Klaus Wagenbach den grundsätzlichen Zweifel von Grass nannte [15], wird hier in seiner prinzipiellen Formulierung klar: Grass untergräbt sein eigenes Werk, um eine skeptische Haltung beim Leser hervorzurufen. Die Artikulationsweise des Romans widersetzt sich dem linearen Denken des Positivismus und der Fixierung auf den Dokumentenwert der Geschichte, wie konventionalisierte Geschichtslektüren vorschreiben. Das Infragestellen der allgemeingültigen Vorstellungen wird also schon strukturell bedingt. Weil der Roman die Tradition des Ich-Erzählers und seine Glaubwürdigkeit bewußt aufgibt, wird dem Leser die Aufgabe gestellt, eine ähnliche schwebende Position einzunehmen, die das Organisationsprinzip des Romans nahe legt.

Drei Erzähler, drei Erzählhaltungen, drei getrennte Geschichtsabschnitte: Hier geht es nicht darum, nur die Vergangenheit zu erhellen, sondern auch zu erkennen, daß die Vergangenheit sich durch den Prozeß der Vergegenwärtigung ändert. Gedächtnisarbeit ist also transitives Erzählen, und die Autoren be-arbeiten die Vergangenheit, die dadurch eine wechselnde, dichte, unauflösbare Qualität annimmt. Diese von Brauxel angewiesene Gedächtnisarbeit betrifft die Schuld des jeweiligen Erzählers, denn jeder leidet auf seine Art an Verdrängungs- und Vermeidungsstrategien.

Im Fall des Opfers Amsel/Brauxel scheint das unzutreffend, weil gerade er sich weigert, das Verhältnis mit Matern zu annullieren. Im dritten Buch und in der fiktiven Rahmenhandlung übernimmt er die Verantwortung, die Identitätsmöglichkeiten mit seinem ehemaligen Freund offenzuhalten. Brauxel bringt sogar zuviel Einsicht und Verständnis für seinen Widerpart auf; seiner Dennoch-Liebe fehlt die Kraft zur vitalen Auseinandersetzung. Solches Verhalten geht wohl auf Amsels Identitätsschwäche zurück. Ausgangspunkt seiner Selbstsuche ist die von dem Juden Otto Weininger verfaßte Schrift ‚Geschlecht und Charakter', in der der Jude als der Andere beschrieben wird, der sich selbst überwinden muß. Amsel ererbt dieses Buch von seinem Vater, der die einschlägigen Passagen mit Randnoten versehen hat, und dieser Band begleitet ihn bis in seine Gegenwart. Weininger erklärt metaphysisch das Wesen des Juden als sein mangelndes Sein, als eine Unfähigkeit, sich mit etwas zu identifizieren, sich für etwas einzusetzen: „[...] was dem echten Juden in aller Ewigkeit unzulänglich ist: das unmittelbare Sein, das Gottesgnadentum, der Eichbaum, die Trompete, das Siegfriedmotiv, die Schöpfung seiner Selbst, das Wort: 'ich bin'" (HJ 203). Der Halbjude und

(15) Zitiert nach Arrigo Subiotto: Günter Grass, in: Essays on Contemporary German Literature, hrsg. von Brian Keith-Smith, London 1969, S. 222.

Künstler Amsel übernimmt das Buch als Bibel und als Inspiration seiner Kunst, weil er darin die Rechtfertigung seiner Existenz entdeckt: Vogelscheuchen als der Widerstand, womit das Anderssein die Identität konfrontiert. Zu dieser Einsicht gelangt Amsel aber erst, nachdem er ein tödliches Experiment entworfen hat. Umgeben von neun als SA-Stürmern verkleideten Vogelscheuchen mit eingebauter Mechanik für den dazugehörigen Marschschritt und deutschen Gruß: „[. . .] in des Reichkanzlers Manier, also mit gewinkeltem Arm, nimmt Eddi Amsel den Gruß der paradierenden Sturmabteilung entgegen. Sich selber und seinen neun mobilen Männern pfeift er den Marsch, diesmal den Badenweiler." (HJ 251) In dem Moment der totalen Selbstleugnung wird Amsel überfallen, von seinem Freund verraten, und schließlich nimmt er eine neue Existenzform an. Amsel zieht daraus eine wichtige Lehre für sein weiteres Leben: Als des Deutschen Anderer kann er sich nicht anpassen, wie Matern es versucht, denn ihm ist es beschieden, alles in sein Gegenteil zu verkehren. Das, was Grass die „Schuldmotoren in der Erzählposition" nennt, sind hier auch Motoren eines dialektischen Prozesses.[16] Das Subjekt Amsel ist verborgen und enthüllt sich in den Widersprüchen, die er hervorbringt, und die erst in dem Objekt Matern aufgehen. So gesehen, zeigt sich der vorläufige Endpunkt seiner Ich-Suche in der Begegnung mit Matern. Während Amsel durch seine Schuld zu der Erkenntnis gelangt, daß seine Identität unvermeidlich mit Matern verbunden ist, betreibt Matern seine Ich-Suche als Tarnmanöver. Seine Anpassungsfähigkeit drückt sich nicht von ungefähr in seiner Berufswahl als Schauspieler aus:

„Ecce Homo! Schaut mich an: glatzköpfig auch innen. Ein leerer Schrank voller Uniformen jeder Gesinnung. Ich war rot, trug braun, ging in Schwarz, verfärbte mich: rot. Spuckt mich an: Allwetterkleidung, verstellbare Hosenträger, Stehaufmännchen läuft auf Bleisohlen, oben kahl, innen hohl, außen mit Stoffresten behängt, roten braunen schwarzen – anspucken!" (HJ 514)

Matern wechselt das Gewissen wie seine Theatermasken. Allerdings ist er genauso erfolglos in dem einen wie dem anderen Bereich. Natürlich liebt er gerade die Rollen von Franz und Karl Moor, klassisches Paradigma für die Spaltung zwischen Tat und Bewußtsein. Seine absolute Ablehnung des Anderen in der Gestalt von Eduard Amsel sucht er in der absoluten Tat aufzuwiegen, aber seine versetzte Rache – auf andere gerichtet – mündet in die Gewalt an sich und wird als Protest zur bloßen Gelegenheitsaktion verniedlicht. Matern stellt den Typus dar, der seine Schuld schwer trägt, weil sie nicht mitgeteilt wird und folglich nicht teilbar ist. So weicht der verzweifelte Haß des frischen Antifaschisten einem hohlen Lebenssinn, sein autoritäres Imponiergehabe einer hysterischen Gereiztheit. Dabei erkennt er nicht in seiner haßerfüllten Fixierung, wie sehr der Haß ihn an seine Opfer bindet und denen ähnlich macht. Der Zwiespalt, in dem er lebt, und den er erlebt, ist grundsätzlicher Natur aber nicht natürlich, denn Materns unbeholfenes Verhältnis zu seiner Mitwelt und zu Amsel ist das Produkt eines geschichtlichen Idealismus, der in ihm seine individuelle Prägung findet.

(16) Heinz Ludwig Arnold: Gespräch mit Günter Grass, in: Text und Kritik 1, Oktober 1971, S. 7.

Harry Liebenau, der Erzähler des zweiten Buches, nimmt eine andere Haltung zur Vergangenheit ein, die zwischen denen von Brauxel und Matern liegt. So ist seine Chronik formal die Mitte des Romans. Auch kann er sich zwischen den zwei weiblichen Hauptfiguren, Tulla und Jenny, nicht entscheiden, ein Sinnbild für seine grundsätzliche Ambivalenz, für sein permanentes Dazwischenstehen. Liebenau scheint dem Grassschen Schema der „Schuldmotoren in der Erzählposition" nicht zu entsprechen: Er wurde von Brauxel geprüft und als Mitautor eingestellt, weil seine Eigenschaften als Neugieriger und Beobachter ihn zum erzählerischen Medium stempeln. Liebenau ist nämlich keine Hauptperson der Geschichte, sondern seine Stärke besteht in der Beliebigkeit und Routine seiner Sprachführung. Er kann aus seiner Ambivalenz alles erzählen. Er gleicht weder Brauxel in den „Frühschichten", der mehr weiß, als er mitteilen will, noch Matern in den „Materniaden", der gegen seinen Willen Geständnisse macht. Als Medium funktioniert er als adäquater Faktenvermittler der epochengeschichtlichen Krise des Dritten Reiches. Liebenau erzählt selbstbewußt aus einer Gegenwart, die durch seine erzählten Erfahrungen geformt ist. So wirkte das Kriegserlebnis auf ihn, „daß Dein Cousin Harry zu reimloser Sprache kam: fortan schrieb ich einfache Sätze und schreibe nun, da mir ein Herr Brauxel rät, einen Roman zu schreiben, einen richtigen reimlosen Roman" (HJ 139–140). Diese Sprachbewandtnis – nicht ohne Grund mit Grass' eigener Sprachphantasie als Schriftsteller in Verbindung gebracht [17] – steigert sich am eindrucksvollsten in dem Schlußmärchen des zweiten Buches zu einer Anklage gegen den Knochenberg auf dem KZ-Lager Stutthof, gegen die Todesmaschinerie des Dritten Reiches. Liebenau berichtet, wie das Wort Stutthof sich allmählich in die Alltagssprache einschlich:

„Ein dunkles Wort lebte in Mietshäusern, stieg treppauf, treppab, saß in Wohnküchen bei Tisch, sollte ein Witz sein, und manche lachten auch: 'Die machen jetzt Seife in Stutthof, man möcht sich schon nich mehr waschen.' " (HJ 324)

Später nimmt er das angedeutete Reinheitsthema am Anfang seines Märchens auf und kommt zum Schluß zu der Erkenntnis, daß nichts rein ist, denn „selbst Seife wäscht nicht rein" (HJ 357). Aber der Knochenberg wächst, den keiner mit Worten benennen will. Als endlich Tulla einen Schädel als Beweis hinter dem Zaun hervorholt, enthüllt die von Grass persiflierte Heideggersche Sprache eine Travestie: „Hier ist Sein in Unverborgenheit angekommen [...] Das ist der Wesensraum aller Geschichte." (HJ 370–371) Liebenau gibt auch selbst zu, daß er sich dieser Sprache des Nichts bediente, um den „aus menschlichen Knochen erstellten Berg mit mittelalterlichen Allegorien zuzuschütten" (HJ 375). Der Zusammenhang zwischen der Negation des Reinen und der Philosophie des ontischen Nichts offenbart sich in der allgemeinen Schuld, die nicht durch Anonymität zu verantworten ist. Die Parodie lädt den Leser dazu ein, auch die Sprache als Mitschuldigen anzuerkennen. Das Märchen schließt mit der Kapitulation der Deutschen, die schon an den Neuanfang denken: „Vergessen wollen alle die Knochenberge und Mas-

(17) Vgl. Harscheidt (Anm. 3), S. 498 ff.

sengräber, die Fahnenhalter und Parteibücher, die Schulden und die Schuld." (HJ 427) Liebenau, der Zeuge, nennt dagegen die Opfer und die Täter und rechnet sich selber dazu, ohne daran zu glauben, daß die Schuld abzutragen oder zu vergessen ist.
Das Märchen erläutert Liebenaus eigenes Schuldbekenntnis als Beobachter, kennzeichnet ein Vergangenheitsbewußtsein, das möglicherweise von ihm überwunden, jedoch für viele noch charakteristisch ist. Auf einer strukturellen Ebene funktioniert das Märchen anders. Es markiert einen Bruch im zweiten Buch, der die fiktive Illusion der Liebesbriefe unterbricht. Es geht hier nicht um einen erhöhten Realismus oder um die Priorität des Historischen vor der Erzählfiktion, wie das bei der Grassschen Ironie oft der Fall ist. Ganz im Gegenteil: Es geht gerade in dieser Märchenform um einen Versuch, den gläubigen Leser daran zu hindern, daß er Wirklichkeit und Illusion verwechselt, daß er die Negativität der Fiktion vergißt. Der Märcheneinsatz betont den Unterschied zwischen auktorialem Erzähler und Figurenerzähler (Liebenau) – vgl. den Wechsel vom Ich- zum Er-Erzähler –, denn in diesem Moment verneint jener die Möglichkeit der Wiederkehr zur Wirklichkeit. Er behauptet die ironische Notwendigkeit, daß er, der auktoriale Erzähler, nicht selbst durch die eigene Ironie betrogen wird. Das Märchen ist die adäquate Form, um der Illusion Gestalt zu geben, daß die deutsche Schuld durch (Liebenaus) Fiktion einzufangen wäre. Von dieser fiktiven Welt gelangt man niemals zu der Wirklichkeit, zu sich selbst.

III.

Das Schlußmärchen des zweiten Buches impliziert eine formale Dialektik, die den ganzen Roman beherrscht. Hier finden wir das Modell einer Interpretationsstrategie, die sich durch Distanzierung und Verfremdung, durch die Verweigerung der Identifikationsmöglichkeiten des Lesers strukturiert. Ähnlich läßt sich der abwechselnde Einsatz von Mythe und Historie erklären. Grass' Rückgriff auf eine mythische Schicht der Weltordnung hat nichts mit einer Sehnsucht nach zwangsläufiger Gesetzlichkeit zu tun. Die Genealogie der Hunde, der Rekurs auf kaschubische Götter, die Wiederholung des Taschenmesserwurfs, die „einander in den Schwanz beißenden Hundejahre" (HJ 608) sind nur wenige Beispiele der Stilisierung des circulus vitiosus in der Handlung bzw. in der Weltgeschichte. Diese Art von Rückkoppelung an das Ursprüngliche ist Mahnung und Anklage zugleich. Der mythische Ursprung hat den Schein eines privilegierten Moments jenseits von Zeit und Raum, und die Erinnerung daran verspricht seine Fruchtbarkeit, seine ewige Wiederkehr. Die Überwindung der Geschichte durch die Mythe stellt die Negation der Vernunft dar, die Affirmation eines geschlossenen und vorbestimmten Systems. Gegen solche Regelung setzt Grass seine Ironie. Als ästhetisches Mittel entlarvt die Ironie eine fehlende Beziehung zwischen Objekt und Bedeutung, so daß ein nicht dazugehöriges Prinzip, eine dritte Ebene, den Sinn und die Artikulationsweise der Beziehung ermittelt. So gesehen, ist die Ironie nicht nur ein stilistisches Mittel, sondern auch ein Prinzip des Di-

stanzierens und des Vermittelns, das Harmonie und Aussöhnung auf Kosten der Vernunft zurückweist. Die Trennung zwischen der wortwörtlichen und der übertragenen Bedeutung thematisiert gerade den Vorgang des Unterscheidens. Durch die Ironie entsteht also im Leser als Adressaten und Fixpunkt der Unterscheidung ein Erkenntnisprozeß, der kein Ende nimmt, keine Totalität beabsichtigt. Im Gegensatz zur Mythe, die die Wiederholbarkeit jedes Moments verspricht, begründet die Ironie die Autonomie jedes Moments und die Unabhängigkeit jedes Charakters in der Zeit. Dieses Nebeneinander von Dauer in der Wiederholung und Augenblicklichkeit unterliegt der thematischen und formalen Romanstruktur. Wichtig für das Verständnis der ‚Hundejahre' ist die Tatsache, daß diese Dialektik im Roman nicht ausgetragen wird. Die Widersprüchlichkeit des Stoffes aktiviert die Reflexionsfähigkeit des Lesers, damit er dann die Widersprüche dialektisch weiterführen kann.

Zwei Beispiele erläutern dieses strukturelle Prinzip auch auf anderen Ebenen. Das Motiv des Taschenmessers, das mit den Motiven der Blutsbrüderschaft und des Freund-Feind-Verhältnisses eng zusammenhängt, dient als Klammer für die auseinanderklaffenden Teile des Romans. In den 3. und 4. „Frühschichten" beschreibt Brauxel über mehrere Seiten hinweg den Wurf des Messers in die Weichsel in einer sprachlichen *tour de force*, die durch rhetorische Mittel die Zeitfolge praktisch aufhebt (HJ 14–17). Amsel macht Matern einen Vorwurf, worauf dieser ihm entgegnet, daß das Messer ihm gehöre. Amsel verspricht ihm ein neues Messer, ein erneutes Zeichen der Freundschaft, was Matern ablehnt. Es kommt zu einer Wette, die wie in Goethes ‚Faust' erst wieder am Ende eingelöst wird. Materns erster Versuch, sich von Amsel zu lösen, wiederholt sich am Ende des Romans in fast allen Einzelheiten. Brauxel schenkt ihm das wiedergefundene, aus der Weichsel mit viel Mühe geborgene und verrostete Taschenmesser, um das Wiedersehen zu feiern (HJ 631). Matern wirft abermals das Messer fort – in den Berliner Landwehrkanal –, um nur darauf von Brauxel die ironische Zusicherung zu erhalten, daß er es jedesmal finden wird:

„Nun. Lieber Walter, mach Dir keine Sorgen. Das ist eine Kleinigkeit für mich. Das als Fundort in Frage kommende Kanalstück wird man trocken legen. Die Strömung ist hier gering. In knapp vierzehn Tagen wirst Du Dein gutes altes Taschenmesser wiederhaben. – Du weißt, es machte uns zu Blutsbrüdern." (HJ 647)

Die Wette bleibt unentschieden: Matern akzeptiert nicht das Messer, und Amsel gibt zu verstehen, daß er die Wette immer wieder erneuern wird. Die Wiederholbarkeit des Vorgangs setzt sich gegen die ironische Brechung. Was als Patt hier ausgeht – Brauxels Zusicherung, daß er die Deutschen trotz ihrer „gottwohlgefälligen Vergeßlichkeit" (HJ 646) liebt, und Materns Wut, „die nie genug hat und Wiederholungen als Steigerungen türmt", bis er das Schimpfwort Itzich gegen Brauxel ausspricht – was also das andauernde Freund-Feind-Verhältnis bestätigt, beweist, wie Gegensätze sich ergänzen. Matern und Amsel, Tulla und Jenny, Kain und Abel, der Teufel und Gott (um wieder auf Goethe zurückzukommen): Das sind Gegensätze, die einander wechselseitig bedingen, die aber über sich nicht hinausweisen. So gese-

hen, deutet die Widersprüchlichkeit des Romans nicht auf eine Dialektik, sondern auf den Nihilismus als Grundzug. Strukturell verlagert sich jedoch der Fort-Schritt ins Bewußtsein des Lesers.

Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv der Vogelscheuchen, das direkt mit Amsel/Brauxel, d. h. mit dem Ironiker des Romans, verbunden ist. Schon in der Weininger-Karikatur des Juden wird die Negativität hervorgehoben: die Juden, die „weder suchen noch zweifeln", die „sich weder fürchten noch Mut haben", „weil sie immer unheroisch und ironisch sind", daß „sie nur zersetzen", usw. (HJ 222). Und gerade Matern begründet seinen Haß für Amsel/Brauxel mit diesen Worten: „Nichts ist ihm rein. Und immer alle Werte auf den Kopf gestellt [...]" (HJ 645). Als Ironiker ist Amsel dadurch charakterisiert, daß er so wenig wie möglich ausdrückt, um den größtmöglichen Effekt zu erreichen. Das wäre auch die Definition seiner Kunst, der Vogelscheuchenproduktion. Er beginnt damit, Reste und Klamotten aus der Weichsel zu holen, um sie zum Figurenbasteln zu gebrauchen. Die Weichsel, hier eine Art Geschichtsstrom, der das konkret Nutzbare in der Geschichte konserviert, wird von Amsel geplündert. In einer Welt, die vom Schutt der Gefühle und Dinge besetzt ist, rettet der Künstler Bruchstücke, um sie phönixhaft zu verwandeln. Daß seine Figuren Automaten sind, ein seit der Romantik bekannter Topos für die Deformierungen des Menschlichen, hebt die satirische Funktion hervor. Insofern sind diese Figuren und ihre Fratzen ironische Widerspiegelungen der Vergangenheit, die zur Reflexion in der Gegenwart anspornen sollen. Durch die groteske Gestaltung seiner Umwelt, ein Produkt der Imitation und der Verspottung, vermag der Künstler die Wirklichkeit zu enthüllen. Diese Wahrheitsfindung ist ein dynamischer Prozeß, der – aus Grass' eigenem Programm als Schriftsteller abgeleitet – einen produktiven Kontrast herstellt.

Amsels Künstlertum beruht auf seinem „neugierigen" Auge, auf seinem wachen Sinn für die vielgestaltete Realität (HJ 40). Diese sorgfältige Sehweise verschafft ihm erstens ein florierendes Geschäft, denn Amsel kann seine Figuren unter den Nachbarn als zweckmäßige Scheuchen mit gutem Gewinn absetzen. Später erweitert Brauxel diese Produktion. Er benutzt dabei die Skizzen in Amsels Tagebuch, so daß er sogar bald den Weltmarkt für Vogelscheuchen beherrscht. Amsels Kunst macht aber auch eine Entwicklung durch. Was anfangs nur „zwecklos und gegen nichts gebaut" (HJ 40), „als vögel- und kinderschreckende" Figuren gemeint war, wirkt immer verängstigender, bis er eine Scheuche nach dem Bild von Materns Großmutter herstellt, die vernichtet werden muß, weil sie solchen Schrecken erregt: „Es hatte also ein Künstler zum erstenmal begreifen müssen, daß seine Werke, wenn sie nur intensiv genug der Natur entnommen waren, nicht nur Macht über die Vögel unter dem Himmel hatten, sondern auch Pferden und Kühen, desgleichen dem armen Lorchen, also dem Menschen, die ländlich ruhige Gangart stören konnten." (HJ 60) Später angefertigte Modelle, nach historischen Figuren der preußischen Geschichte gestaltet, gipfeln in einer so entsetzlichen Figur, daß Amsel sich unter den Folgen dieser Figur entscheidet, sein ganzes Lager zu verbrennen. Angeregt von einer Schaufensterdekoration, die ein ausgestopftes Lamm in den Krallen eines Adlers zeigte, baut Amsel dieses „Schluß-

stück [...] unter dem wohl ironisch gemeinten Titel 'Großer Vogel Piepmatz' " (HJ 98), also ausgerechnet einen Vogel als Vogelscheuche. Eine Vogelscheuche, die derartige Schreckreaktionen hervorruft, ist zwar ein großer Erfolg, aber auf gesellschaftlicher Ebene nicht akzeptabel. Deshalb beschließt Amsel:

„[...] später, wenn er mal groß ist, die Idee des Vogel Piepmatz wieder aufzunehmen: einen Riesenvogel will er bauen, der immerzu brennt, päsert und funkert, der dennoch nie verbrennt, sondern ewig, immer und von Natur, apokalyptisch und dekorativ zugleich, brennt, päsert und funkert." (HJ 103)

Dieser Plan läßt sich vorerst nicht verwirklichen. Statt Vogelscheuchen entwickelt Amsel zunächst eine Geheimsprache, die typischerweise auf Verkehrung basiert: Die normale Buchstabenfolge wird umgekehrt, genau wie das Bild der Menschen in der Scheuchenfigur. Als junger Mann wendet sich Amsel später wieder seinen Figuren zu, aber „gegen niemanden baute er, aus formalen Gründen. Allenfalls hatte er vor, einer gefährlich produktiven Umwelt seinerseits Produktivität zu beweisen." (HJ 218) Seine Produktivität, weil sie *nur* abstrakt als formales Spiel gehandhabt wird, führt in dieser zweiten Schaffensperiode zum Unglück und zur Verwandlung. Auferstanden mit neuem Beruf als Ballettmeister und mit neuem Namen, beginnt Amsel/Haseloff damit, sein Ballett „Aufstand der Vogelscheuchen" zu realisieren. Das Propaganda-Ministerium verbietet die Aufführung, weil es das Ballett als verschleierte politische Allegorie betrachtet. Auch eine neue Fassung muß aufgegeben werden, nachdem eine Bombe während einer Probe einschlägt. Als Vogelscheuchenfabrikant tritt Amsel in seiner dritten Phase unter dem Namen Goldmäulchen/Brauxel auf, der unter Tage in den Firstenkammern eines Bergwerks Vogelscheuchen als Gebrauchsobjekte industriell herstellt. Das Schlußkapitel folgt Matern und Brauxel bei einer Führung durch seinen Betrieb, wo sowohl ihre persönliche Geschichte als auch das verzerrte Gesicht des modernen Menschen sozusagen „scheuchifiziert" werden (HJ 671). Diese für Matern bestimmte Bildungsreise durch ein der Danteschen Hölle ähnelndes Gebilde zeigt ihm, quasi als Racheakt des verratenen Freundes, die Folgen des Hasses und der Zerstörung in der Menschheitsgeschichte. Der Anblick der „durchorganisierten Hölle" (HJ 662) bewirkt, daß Matern sich metaphysisch betroffen fühlt. In der 20. Firstenkammer, wo alle ideologischen Gegensätze ausgetragen werden, fängt er an, Fragen zu stellen:

„Gibt es eine Hölle? Oder ist diese schon auf Erden? Kommen Vogelscheuchen in den Himmel? Stammt die Scheuche vom Engel ab, oder gab es Scheuchen, ehe Engel gedacht wurden? Sind Scheuchen schon Engel? Haben die Engel oder die Scheuchen den Vogel erfunden? Gibt es einen Gott, oder ist Gott die Urvogelscheuche? Ist nicht, wenn der Mensch nach dem Bilde Gottes und die Vogelscheuche nach dem Bilde des Menschen erschaffen wurden, die Scheuche das Ebenbild Gottes?" (HJ 670)

Antworten bekommt er nicht auf diese grundsätzlichen Fragen, weder von den Scheuchen noch von Brauxel, denn dem fragenstellenden Matern geht es in diesem Vogelscheuchenstreit der Gegensätze genauso wie dem Leser im Spiel des Romans. Keiner bekommt ein Wertsystem geliefert. Erst in der Auseinandersetzung, in dem Verknüpfen des Vergangenen mit dem Gegen-

wärtigen, in der Arbeit des Verstehens oder des Lesens, wird er sich es selbst erarbeiten müssen.
Die Folgen davon, daß der andere nicht nur das Gegenteil, sondern auch einen Teil des Ganzen darstellt, spürt Brauxel am eigenen Leib. So ist die wirkungsträchtigste Vogelscheuche einem Vogel nachgebildet, so ist – nach Weininger – der Jude eine Warnung vor dem Jüdischen in dem Deutschen, und so erinnert Brauxel seinen wiedergefundenen Freund Matern an den Deutschen, der sein eigener ärgster Feind ist:

„Gewiß darf man sagen: aus jedem Menschen läßt sich eine Vogelscheuche entwikkeln; denn schließlich wird, das sollten wir nie vergessen, die Vogelscheuche nach dem Bild des Menschen erschaffen. Aber unter allen Völkern, die als Vogelscheuchenarsenale dahinleben, ist es mit Vorzug das deutsche Volk, das, mehr noch als das jüdische, alles Zeug in sich hat, der Welt eines Tages die Urvogelscheuche zu schenken." (HJ 646–47)

Die Warnung des Deutschen vor dem Deutschen deutet auf den Bruch, der eingangs programmatisch festgestellt wurde. Dieser Riß läßt sich in der Freundschaft der beiden Jungen in ihrem Meister-Sklave-Verhältnis, in der Vogelscheuchenperspektive, die ihren stärksten Ausdruck in dem Adler-Lamm-Sinnbild findet, und in dem Erzählen selbst verfolgen.
Auf den widersprüchlichen Aufbau von ‚Hundejahre' wurde schon mehrfach hingewiesen. Dieses Gestaltungsprinzip, das sowohl thematisch als auch sprachlich in dem Roman umgesetzt wird, erklärt seine komplexe Struktur und die Schwierigkeiten seiner Rezeption. Ambiguität kennzeichnet die allgemeine Haltung des Autors gegenüber konventionellen Bedeutungsschemen und herrschenden Wertvorstellungen. Grass akzeptiert nicht mehr die Verbindlichkeit geschichtlicher Klischees, sondern, wie er selbst behauptet, interessierte ihn ‚Hundejahre' als „ein Roman der angeschlagenen Vorstellungen und der angeschlagenen Figuren, für die die Ambivalenz, die Doppeldeutigkeit unserer Zeit, die Vorlage gibt" [18]. Die etwas mechanistisch anmutende Gleichsetzung von Mensch und Zeitgeist enthüllt jedoch schon die erwähnten Zweifel, die der Autor gegen jede Allgemeinvorstellung hegt, und stellt einen formalen Bezug zwischen der Widersprüchlichkeit des Romans und der Widersprüchlichkeit der kleinbürgerlichen Enge her. Grass überträgt diese Ambivalenz auf den Leser, indem er Spannungen, Antinomien, Gegensätze in eine fiktive Welt einsetzt, die noch vom Leser konstituiert werden muß.
Am eindringlichsten zeigt sich dieses Erzählverhalten von Grass in der Motivführung. Seine Motive haben wenig mit der traditionellen Symbolsprache zu tun, die auf erhöhte Ausdruckskraft zielt. Er gebraucht dagegen Worte, Dinge und Phrasen, um neue und ungewöhnliche Beziehungen durch das reine Nebeneinander spielen zu lassen. Dadurch entwickeln die Motive eine Logik der Aussage, deren Eigenleben sich manchmal gegen den Autor zu wenden scheint. Materns Zähneknirschen, seine Faust, Amsels zweiunddreißig Goldzähne, Jennys Eiskeller sind einige der vielschichtigen Motive, die sich nicht in reinen Gleichsetzungen erschöpfen. Sie entfalten sich allmählich

(18) Hugo Loetscher: Interview mit Günter Grass, in: Von Buch zu Buch (Anm. 3), S. 196.

in einer Vielfalt von Assoziationen, die nicht unabhängig voneinander, sondern traubenartig und verknotet auftreten. Ihre Ambiguität entsteht aus der oft antithetischen Gegenüberstellung von zwei einander entgegengesetzten Polen, die gleichzeitig präsent sind oder die sukzessiv nacheinander vorkommen – z. B. in der Form von Negation und Affirmation. Das ist aber kein absoluter Dualismus, denn das wäre schon die neue Einheit, der Monismus, den Grass gerade zurückweist. Was der Autor willkürlich im Bewußtsein trennte, will er nicht beim Schreiben zusammenfügen. Dadurch entgeht Grass dem Zwang der Synthese, die notwendigerweise zur Ideologie führt. Und dadurch ist die Fragmentarisierung der Romanstruktur mit ihrer offensichtlichen Ambiguität als Entsprechung des kleinbürgerlichen Geistes zu erklären. Diese Handhabung der Motivik trägt in sich eine Tendenz zur Formlosigkeit und Auflösung, eine Tendenz, die auch von der Kritik oft als Manierismus bezeichnet wird.[19] Andererseits führt die Ambiguität und die Häufung von Widersprüchen dazu, daß der Leser verschiedene Reaktionen auf das gleiche Sprachfragment erleben kann, z. B. in den Passagen, wo Grass mit Farbassoziationen spielt (schwarz, HJ 148; braun, HJ 234). Hier tritt ein Phänomen der Verdichtung und des Verknotens auf, das die Wiederholung, der Rhythmus, und die klangvolle Musikalität intensivieren. Für den Leser ergeben sich wohl Schwierigkeiten, weil er aus den abgetrennten Teilen, aus den vom Autor in Bewegung gesetzten Strategien einen Sinn aus der Negation erarbeiten muß, sonst bleibt der Roman in Statik, Fatalismus und in seinen Gegensätzen stecken.

Der Kritiker, der Grass einen Textingenieur nennt[20], hat insofern recht, weil dieser Autor seine Erzählkonstruktion aus Versatzteilen zusammenstellt, die eine sorgfältige Architektonik aufweisen. Daß dabei die Nähte sichtbar bleiben, gehört zum Plan. Aber Grass' Interesse hat wenig mit der technischen Tragfähigkeit eines geschlossenen, ausgeglichenen Systems zu tun. Daher traf Marcel Reich-Ranicki ganz gegen seine Absicht den Nagel auf den Kopf, als er klagte, daß ‚Hundejahre' kein Zentrum, keine Konstruktionsachse aufweise.[21] Die Ironie des Messerwurfs ist in ihrer thematischen und strukturellen Wiederholung hierfür paradigmatisch. Die einschlägigere Ironie taucht jedoch dort auf, wo dem Leser eine Haltung zugewiesen wird, die ihn zur Mitgestaltung zwingt. Am Ende stehen Brauxel und Matern einander gegenüber, getrennt, unversöhnt, aber noch miteinander verbunden: „[...] Eddi pfeift etwas Unbestimmtes. Ich versuche ähnliches zu pfeifen. Doch das ist schwer. Beide sind wir nackt. Jeder badet für sich." (HJ 682) Die Schlußsätze entwerfen ein logisches Dilemma, das zwei entgegengesetzte und unüberbrückbare Positionen voraussetzt. In diesem Riß, der den Vollzug des Romanschlusses ersetzt, wird der Leser zum Schöpfer, zur Stelle, wo Bedeutung entsteht. Es ist durch seine Bereitschaft, auf diese Öffnung der appellativen Struktur des Romans einzugehen, daß die Erinnerungsarbeit tatsächlich beginnt. Die Widersprüche und Gegensätze, die den Romanstoff organi-

(19) Vgl. Subiotto (Anm. 15), S. 222, und Harscheidt (Anm. 3), S. 124 ff.
(20) Brode (Anm. 1), S. 7.
(21) Reich-Ranicki (Anm. 14), S. 25.

sieren, sind auch für die neuere deutsche Geschichte charakteristisch. Hier ist dann die Stelle, an der Politik und Ästhetik sich kreuzen, woraus eine neue, alternative Perspektive durch Negation und Widerstand wächst. Das Resultat kann weder Resignation vor noch Ablehnung von den geschichtlichen Tatsachen sein, sondern sie besteht in der Einsicht, daß aus der Spannung der Situation die Ambivalenz der Wahrheit hervorgeht. Mit dieser Einsicht beginnt die dialektische Auseinandersetzung mit dem Text, mit der Geschichte selber.