

Urválek, Aleš

"Weil unsrem Vater immer noch ne Geschichte..." : G. Grass' weg von der Blechtrommel zur Box

Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2012, vol. 26, iss. 1-2, pp. [137]-149

ISBN 978-80-210-5998-6

ISSN 1803-7380 (print); ISSN 2336-4408 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125995>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALEŠ URVÁLEK

„WEIL UNSREM VATER IMMER NOCH NE GESCHICHTE...“ G. GRASS' WEG VON DER BLECHTROMMEL ZUR BOX¹

Abstract:

This Study deals with Grass' Prosa after 2000, especially with the novella *Im Krebsgang*, with the Autobiography *Beim Häuten der Zwiebel* and with the fabulous Text *Die Box*. These Texts are compared with the first and most popular novel *Die Blechtrommel*.

Grass' jüngste Texte, so heißt es in einer vor kurzem publizierten Dissertation,² rekurrieren deutlich auf sein Frühwerk, insbesondere auf die „Danziger Trilogie“. Der vorliegende Beitrag versucht diese These zu bekräftigen wie auch die Spezifika dieses Rekurses näher zu erläutern. Um dem Thema möglichst klare Konturen zu verleihen, wird es in deutlichen und handfesten Thesen abgehandelt. Der „Blechtrommel“ aus dem Jahre 1959 werden im Folgenden diese Texte zur Seite gestellt: die Novelle „Im Krebsgang“ (2002), die Autobiographie „Beim Häuten der Zwiebel“ (2006) und „Die Box. Dunkelkammergeschichten (2008).

Der oben erwähnte enge Bezug zwischen dem Roman „Die Blechtrommel“ und Grass' Texten nach 2000 ist mittlerweile ein Allgemeinut, da sich seiner auch die Zeitschrift „Der Spiegel“ bedient. Im für Grass recht heißen Sommer 2006 war auf der Titelseite dieser Zeitschrift „der Blechtrommler“ Grass im Matrosenanzug abgebildet, wie er auf einen Helm mit den SS Runen trommelt: die kommentierende Überschrift dazu lautete: spätes Bekenntnis eines Moral-Apostels. In den wissenschaftlichen Texten ist die enge Verwandtschaft zwischen Grass' frühen und späten Texten nicht primär dadurch motiviert, der eigenen Betroffenheit über die nicht oder zu spät eingestandenen Sünden in

¹ Diese Studie ist im Rahmen des GAČR Projekts P406/11/0599 entstanden, das den Titel trägt *Literární, filozofická a historiografická reflexe německví na pozadí sporných míst německých poválečných dějin*.

² Siehe: Michael Paaß: *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*, Bielefeld 2009, S. 419.

Grass' Biografie Ausdruck zu verschaffen, vielmehr stehen hier genre- und themenbezogene Interessen im Vordergrund. So stellt etwa T. N. Pietsch fest, die erstmalige Verwendung der autobiografischen Form in „Beim Häuten der Zwiebel“ stelle keinen absoluten Bruch in Grass' Werk dar, sondern sei eher als ein vorläufiger Endpunkt einer Entwicklungslinie zu verstehen.³ Für Pietsch zeichnet sich diese Linie vor allem an Grass' politischen Reden ab, doch sie ist genauso gut auch auf die Danziger Trilogie zu übertragen, was z. B. M. Paaß unterstreicht, der unzählige direkte Bezüge zwischen Grass' frühen und späten Prosatexten feststellt.⁴ Dem liessen sich weitere Aspekte hinzufügen: „Die Blechtrommel“ und „Beim Häuten der Zwiebel“ gehen mit dem Genre der Autobiografie spielerisch um, der Roman (Die Blechtrommel) ist über weite Strecken eine fiktive Autobiografie, die Autobiografie (Beim Häuten der Zwiebel) greift oft und gern diverse Mittel der fiktionalen Prosa auf. Nicht zuletzt findet man Themen, Motive oder Szenen, die im Rahmen des Gesamtwerkes von Grass voraus- oder zurückgreifen: da bietet sich zum Beispiel die „Im Zwiebelkeller“ genannte Textpassage, dessen Gäste die Zwiebeln zerkleinerten, und dabei – nach so viel Leid von diesem tränenlosen Jahrhundert – weinen durften. Diese Szene befindet sich aber nicht erst in „Beim Häuten der Zwiebel“, sondern bereits in „Die Blechtrommel“.

Bevor man die Thesen sprechen lässt, sei kurz darauf eingegangen, worum es in den Texten geht, und welche Reaktionen sie hervorgerufen haben. In der Mitte der „Blechtrommel“ steht der sonderbare Ich-Erzähler Oskar Matzerath, der als eingesperrter Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt über seine Vorgeschichte erzählt, dann auch über seine Kindheit in Danzig und über die späteren Jahre in der BRD, bis zu seiner Inhaftierung. Dieser Junge beschließt mit drei Jahren, dass er sein körperliches Wachstum einstellt, um der Welt der Erwachsenen nicht zugehören zu müssen. Mental ist er aber bereits in diesem Alter den Erwachsenen ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Oskar wird also von seiner Umgebung irrtümlicherweise für ein Kind gehalten, was ihm ermöglicht, das zu sehen, was den Erwachsenen aufgrund ihrer vermeintlichen Höhe versperrt bleibt.

In der Novelle „Im Krebsgang“ erzählt ein mittelmäßiger Journalist Paul Pokriefke über den Untergang des Schiffes Wilhelm Gustloff an einem symbolträchtigen Datum, am 30. 1. 1945. An diesem Tag wurde nicht nur das überfüllte Schiff versenkt, an dessen Bord unter anderem Tausende deutsche Flüchtlinge waren, die meist in der eiskalten Ostsee ertranken, sondern es jährte da – zweitens – Hitlers Machtübernahme 1933, und – drittens – ist an diesem Tag eben der Erzähler geboren, der im Gegensatz zu Tausenden anderen diese Katastrophe

³ Timm Niklas Pietsch: „*Wer hört noch zu?*“ *Günter Grass als politischer Redner und Essayist*, Essen 2006.

⁴ Vgl. Anm. 1, insbesondere das Kapitel V. „Experimente der Wiederholung: Im Krebsgang und Beim Häuten der Zwiebel“, S. 418–499.

überlebte, und genau am 30. 1 aus dem Bauch seiner Mutter kroch. Der quasi in der „Stunde Null“⁵ Geborene ist ein von dieser symbolischen Dreiheit gezeichneter Erzähler und Protagonist. Er versucht folglich im Krebsgang von der Vor- und Nachgeschichte dieser Katastrophe zu erzählen: ihn interessiert die Konstellation um den realen W. Gustloff herum, dann um das Schiff, das seinen Namen trug, und dann der Umgang mit der W. Gustloff-Schiff-Katastrophe in drei Generationen der Familie⁶ Pokriefke. Die erste Generation repräsentiert hier die direkte Zeitgenossin der Katastrophe, Tulla Pokriefke, die Mutter des Ich Erzählers. Sie spricht für diejenigen, die dieses schreckliche Ereignis vergessen wollen, es aber nicht können. Ihre Erinnerungen vermag sie aber nicht festzuhalten, deshalb hält sie Ausschau nach ihrem Stellvertreter, zu dem ihr Sohn Paul wird, der die Katastrophe zwar auch erlebt, aber noch nicht wahrgenommen hat. Er wird von der Mutter wie auch dem „Alten“, dem anonymen Auftraggeber, hinter dem wohl der reale Autor G. Grass steckt, aufgefordert, diese Geschichte aufzuschreiben. So muss er sich erinnern, auch wenn er am liebsten vergessen würde. Und die dritte Generation repräsentiert hier Tullas Enkel, also Pauls Sohn Konrad, der über die von ihrem Vater mühevoll erinnerte Vergangenheit im Internet chattet. Er will diese Geschichte nicht vergessen, obwohl ihn außer der Oma Tulla keiner zwingt, sich damit zu beschäftigen. Er inszeniert im Chat einen Streit um die Vergangenheit, den er dann in Realität umsetzt. Wurde der reale W. Gustloff am 4. 2. 1936 von dem Juden namens David Frankfurter ermordet, verübt Konrad ein Attentat mit vertauschten Rollen. Am Tage von Hitlers Geburtstag lädt er seinen Chat Kontrahenten nach Schwerin ein, um ihn just an dem Ort, wo früher das Gustloffdenkmal stand, zu erschießen. Sein Chat Gegner, der im Internet die jüdische Position vertrat, hat sich allerdings als Jude nur stilisiert, er war es nicht.

In „Beim Häuten der Zwiebel“ versucht der alte G. Grass erinnernd seine Jugend bis etwa 1959 herbeizuschreiben, seine Ambition scheint zu sein, sich

5 P. Pokriefke ist von seiner Geburt an primär als „Überlebender oder Nachgeborener der NS-Katastrophe“ definiert. A. Pontzen weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich die Stunde Null in Grass' Fiktion als ein „unvermeidliches Narrativ der (Über)Lebenslüge eines ganzen Landes“ erweist. Alexandra Pontzen: „Der unmögliche Chronotopos – Die Stunde Null als Mythos der Narration am Beispiel von Günter Grass' *Im Krebsgang*“, in: Matteo Galli, Heinz Peter Preusser: *Deutsche Gründungsmythen*, Heidelberg 2008, S. 134.

6 Die Geschichte vom Untergang dieses Schiffes wird somit zur Grassschen Familiengeschichte, was laut H. Kiesel, manche Vorteile, aber auch Nachteile habe: Grass suggeriere „persönliche Nähe, ja vielfache und grösste Betroffenheit“, was erlaube, die „verschiedenen Aspekte der Gustloff-Geschichte und ihrer Aufarbeitung in effektvoller Kontrastierung und zugleich historisierender Überlagerung zur Geltung zu bringen.“ Der Nachteil könnte der sein, dass es ja um die Mitgleider einer und derselben Familie gehen würde, die vom NS angesprochen seien, daher versuche Grass beim Leser für diese Figuren allzu einfach Verständnis zu mobilisieren. Helmuth Kiesel: „Am Elend vorbeigeschrieben. Zur Debatte um die Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass, *Die politische Meinung*, 390, 2002, S. 88.

in den Kopf des jungen Grass zu versetzen und die Welt so zu beschreiben, wie sie sich ihm damals zeigte. Strukturiert werden die Erinnerungen nach dreierlei Hunger: Hunger nach Essen, Hunger nach Liebe und Hunger nach Kunst. Das Erinnern wird metaphorisch als Häuten der Zwiebel dargelegt, wobei das Symbol des Häutens in seiner Widersprüchlichkeit belassen wird. Erstens als etwas Unabschließbares, was nie enden und bei etwas Festem und Wesenhaftem ankommen kann, und zugleich als etwas, was den Blick mit Tränen trübt, wenn die Zwiebel geschnitten wird. Ausgeglichen wird dieses lebendige unendliche und zugleich subjektiv gefärbte, also fabulierende Erinnern durch das Bild des Bernsteins, der gefragt wird, wenn von der Haut der Zwiebel nichts mehr abzulesen ist. In solchen Fällen mag der Bernstein etwas verkapselt haben, was man sich auch nach vielen Jahren genau ansehen kann, nur sind die verkapselten Lebewesen im Augenblick ihrer Erstarrung fixiert gewesen, also unbeweglich, unlebendig, tot.

„Die Box. Dunkelkammergeschichten“ ist ein märchenhafter Text, in dem es darum geht, dass der alte Vater Grass seine 8 Kinder, die er mit 4 unterschiedlichen Müttern hat, um den Tisch versammelt und sie wiederum erinnernd erzählen lässt. Er lässt also dieses Gespräch seinen Gang nehmen, bleibt aber im Hintergrund als bei den Gesprächen nicht präsenter, doch – es ist ja sein Buch – als nach wie vor agierender Akteur und Erzählarrangeur. In den erzählten Geschichten geht es neben den Familienverhältnissen um den wundersamen Fotoapparat der Fotografin Maria Rama, die für Grass viele Jahre fotografierte. Dieses Fotoapparat sieht und auf Bildern verewigt das, was man sonst nicht sehen kann, die Box „macht Bilder, die gibts nicht. Und die Sachen sieht die, die vorher nicht da waren. Oder zeigt Dinge, die möchten euch nicht im Traum einfallen. Ist allsichtig, meine Box.“ /B, 212/7

Auf diesen Text ist im deutschen Feuilleton kaum reagiert worden, sieht man etwa von den Protesten der betroffenen Kinder ab, die sich wieder mal von ihrem Vater betrogen gefühlt haben. Um so stärker war die Resonanz bei den unmittelbar vorausgehenden Texten. Die Novelle „Im Krebsgang“, so heisst es oft, ist entstanden, um das lange andauernde und politisch allzukorrekte Tabu zu brechen, das verboten hat, über alle Kriegsereignisse zu sprechen, in denen die Deutschen als Opfer standen. Bezüglich dieser Fragestellung gehört die Novelle in die von W. G. Sebald 1997 initiierten und von etwa J. Friedrich oder H.M. Enzensberger weitergetragenen Debatten, in denen laut oder leise zu fragen gewagt wurde, ob es mehr als 50 Jahre nach dem Kriegsende nicht an der Zeit wäre, auch mal das Leiden der deutschen Bevölkerung im Krieg zu thematisieren. Befürworter dieser Tendenz lobten den Autor der Novelle als einen nützlichen Tabubrecher, der der deutschen Literatur ein Thema wiedergab,

⁷ Ich verwende folgende Abkürzungen: B für „Die Box“, BT für „Die Blechtrommel“, K für „Im Krebsgang“ und Z für „Beim Häuten der Zwiebel“.

über das bis jetzt meistens geschwiegen wurde. Auf der anderen Seite wurde Grass als böswilliger Stichwortgeber des deutschen Revanschismus gebrandmarkt, der im Namen der deutschen Opfer die unumstrittene deutsche Schuld (Täterrolle) relativiere, da er den Deutschen das dubiose Recht einräume, in dem selbstverschuldeten Krieg auch die Opferrolle beanspruchen zu können.

Die heftige Diskussion im Sommer 2006 entzündete sich an dem in der Autobiografie geäußerten Geständnis Grass' nicht als Luftwaffenhelfer, wie bis jetzt angenommen, sondern in der Uniform der Waffen SS die letzten Kriegsmonate nur knapp überlebt zu haben. Dass er diese Tatsache so lange verschwie, und den Moralapostel der Bundesrepublik spielte, war für viele Kritiker Grund genug, um die Integrität der Person und des Dichters in Frage zu stellen, ja sogar sein bisheriges Werk zu revidieren. Diese sahen ihn als Moralinstanz vom Sockel gestürzt, wiederum andere verteidigten den Schritt als etwas zu spät, doch trotz allem mutig.

Meine erste These lautet: Grass Texte entspringen meist einem doppelten Anliegen. Er ist von der Vergangenheit besessen, zugleich aber auch davon, sie nie vergehen zu lassen. Eine Vergangenheit zählt für ihn nur als eine unvergangene, er schreibt immer gegen diejenigen an, die die Vergangenheit historisieren, zu den Akten legen, kaltstellen wollen. Daher besteht er so vehement auf dem Vergewärtigen der Vergangenheit, darauf, dass jedes Schweigen über das Vergangene einmal gebrochen werden muss. Einerseits gilt also durchaus, dass Geschichtsversessenheit und Tabubruch bei Grass ihm immer eng verbunden sind,⁸ wie er bei der Nobelpreisrede 1999 selber nahegelegt hat, wo es heißt: „Die Schriftsteller dürfen die Vergangenheit nicht ruhen lassen, sie reisen zu schnell vernarbte Wunden auf, graben in versiegelten Kellern Leichen aus, betreten verbotene Zimmer.“⁹ Andererseits mag Grass' Obsession, über die Vergangenheit nicht hinwegschauen zu dürfen, oft durch seine Überzeugung gemildert sein, dass die Tabus der Vergangenheit erst dann zu brechen sind, wenn die richtige Zeit gekommen ist¹⁰ oder eine adäquate Form¹¹ gefunden wurde,

⁸ Siehe: Michael Braun: *Wem gehört die Geschichte Erinnerungskultur in Literatur und Film*, Bonn 2010., S. 33.

⁹ Günter Grass: „*Steine wälzen. Essays und Reden 1997–2007*“, Göttingen 2007, S. 71.

¹⁰ Wohl zu Recht hat P. Schneider im März 2002 in der FAZ darauf hingewiesen, dass wenn sich jemand in den fünfziger oder sechziger Jahren getraut hätte, eine ähnlich Novelle wie „Im Krebsgang“ zu schreiben, „dann wäre er womöglich von Grass selbst als Revisionist oder Verharmloser der deutschen Schuld angegriffen worden. Und nicht einmal zu Unrecht. Zu einer Zeit, <...> da sich die Mehrzahl der Deutschen als Opfer fühlte – als Opfer Hitlers, des Weltkriegs, der Alliierten – und von der eigenen Schuld nichts wissen wollte, hätte eine solche Erzählung das vorherrschende Gefühl des Selbstmitleids noch verstärkt.“ Zit. nach: Helmuth Kiesel: „Am Elend vorbeigeschrieben. Zur Debatte um die Novelle *Im Krebsgang* von Günter Grass“, *Die politische Meinung*, 390, 2002, S. 8).

¹¹ Grass hat in Gesprächen oft erwähnt, wie wichtig es ihm war, irgendeine akzeptable Form zu finden, in der er in der Lage wäre, alles mitzuteilen. Dabei äußerte er seine Bedenken und

in der der Tabubruch vor Missverständnissen gefeit ist. Wenn beides stimmt, dann ist Grass nichts heilig, dann lässt er seinen Oskar Matzerath souverän jede Diskretion, jedes Beschweigen dessen missachten, was vor dem Krieg und während des Krieges getan wurde, er lässt ihn unbarmherzig jede Lüge entlarven, die sich die Menschen zurechtgeflickt haben, damit sie angesichts ihrer Schuld nicht zusammenbrechen müssten; kurz, er erfindet Figuren, vor deren unmoralischem, zwar unbeteiligtem, doch scharf registrierendem Blick niemand ein Held ist. Oder er wagt – in der Novelle „Im Krebsgang“, die die fast paradigmatische Frage „warum erst jetzt?“ eröffnet, ein für die Bundesrepublik unumstrittenes Tabu in Frage zu stellen, indem er einen bis dahin gemiedenen Teil der deutschen Vergangenheit zum Thema macht, um es möglichst plastisch zu bearbeiten wie auch den rechten Neonazis und allen „ewig Gestrigen“ vor der Nase wegzuschnappen. Oder er versucht in „Beim Häuten der Zwiebel“ mit seinem eigenen Tabu abzurechnen, das er in der Biografie bis jetzt schonend ausgeklammert hatte, oder, in „Die Box“ das Augenmerk der Leser auf seine nicht gerade ausgezeichnete Vater- und Ehemannrolle zu lenken.

Charakteristisch ist, und damit komme ich zu der zweiten These, dass in den jeweils früheren Texten der jeweils nächste Tabubruch schon angedeutet, doch nie vollends herausgearbeitet wird. Bereits „Die Blechtrommel“ weiß ansatzweise von der Opferrolle der deutschen Bevölkerung, vor allem der weiblichen. Schon hier ist die Rede von gleich drei Uniformierten Russen, die sich für die „Witwe Greff erwärmten“ /BT, 483/12. Merkwürdigerweise ist schon hier der dominante Ich-Erzähler nicht imstande, das mit der Opferrolle der Deutschen Zusammenhängende, also den Transport nach Deutschland selbst zu erzählen, stattdessen delegiert er es auf einen Ersatzerzähler. Die nachfolgenden Szenen von der Vertreibung erzählt nicht Oskar, sondern Bruno, sein Pfleger. Dies wiederholt sich in „Im Krebsgang“, wo der Initiator der Novelle, der Alte im Hintergrund, der sich „leergeschrieben hat“, außerstande ist, diese Leidensge-

Zweifel, ob der Begriff Autobiografie überhaupt zutrifft. Jedenfalls lehnte er solche Form der Autobiografie, die dem Leser weismachen wollen, eine „Sache sei so und nicht anders gewesen. Das wollte ich offener gestalten, deswegen war die Form für mich so wichtig.“ G. Grass: Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche.F.A.Z. Interview mit Günter Grass. Zit., nach: Michael Paaß: *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*, Bielefeld 2009, S. 482–483. T.N. Pietsch, der der Form eher von Grass' politischen Reden her nachspürt, stellt fest, dass es Grass erst dann gelungen ist, den Mund aufzumachen und seinen Finger auch auf seine eigene Wunde zu legen, als er die rhetorischen, ich bezogenen „Ausdrucksmitel mit der literarischen Distanz und dem alles in Verbindung setzenden Kunstwillen“ verbunden hat. Timm Niklas Pietsch: „*Wer hört noch zu?*“ *Günter Grass als politischer Redner und Essayist*, Essen 2006, S. 365.

12 H. Beyersdorf schreibt, schon in diesem ersten Roman von Grass gebe es „eine durchaus einfühlsame Evokation der Leiden von wahrhaft unschuldigen Opfern der auf die Deutschen zurückfallenden Ereignisse.“ Herman Beyersdorf: „Von der Blechtrommel bis zum Krebsgang“, *Weimarer Beiträge* 48 (2002/4), S. 569.

schichte zu erzählen. Deshalb er/findet er einen Ersatzmann, der von dieser Geschichte Zeugnis abzulegen versucht, obwohl auch ihm diese Aufgabe schwer zu schaffen macht. Zwar ist weder der Autobiografie, noch dem „Box“ deutlich zu entnehmen, welcher der jeweils nächste Tabubruch sein sollte, doch ihre letzten Worte lassen absichtlich die Tür zu weiterem offen.

Das bringt mich zur nächsten, bereits der dritten These. Bis auf „Die Blechtrommel“ evoziert das Textende immer etwas absichtlich Unabgeschlossenes, Unfertiges. Als wären die einzelnen Bücher unter anderem ein Bestandteil des großen Prozesses, der in den Texten höchstens einen vorläufigen Abschluss findet. Als würde G. Grass das eben besprochene Thema am Ende des jeweiligen Buches um eine mögliche Fortsetzung bitten, als möchte er dem Leser augenzwinkernd zu verstehen geben, er habe zu diesem Thema noch nicht das letzte Wort gesagt, dieses Thema würde mehr hergeben, doch darauf komme er erst im nächsten Buch zu sprechen. So endet die Novelle „Im Krebsgang“ in dem Moment, wo der Ich Erzähler mit Genugtuung erfährt, dass sein Sohn das Modell von W. Gustloff zerstört hat, doch das Happy End bleibt aus. Im Internet findet er auf Anraten von seinem Auftraggeber einen Beweis dafür, dass die traurige Geschichte noch kein Ende gefunden hat: dies entlockt ihm nur den verzweifelten Seufzer „das hört nicht auf. Nie hört das auf“ /K, 219/. Was hört da nicht auf? Die traurige Geschichte des 2. Weltkriegs mit all seinen Folgen. Nach wie vor lassen sich Deutsche finden, denen diese Vergangenheit wichtiger ist als ihr jetziges Leben. Auch das Ende von „Beim Häuten der Zwiebel“ ruft den Eindruck hervor, da könnte einer, wenn er nur wollte, weiter erzählen, doch er belässt es momentan dabei, dem Gesagten nichts mehr hinzuzufügen: „So lebte ich fortan von Seite zu Seite und zwischen Buch und Buch. Dabei blieb ich inwendig reich an Figuren. Doch davon zu erzählen, fehlt es an Zwiebeln und Lust“ /Z, 479/. „Die Box“ lässt die Tür zum weiteren Bearbeiten des Entworfenen noch offensichtlicher. Am Ende fällt gleichsam der Vorhang, das fiktive Personal und Ambiente verschwinden, die Geschichte endet, als ginge ein Märchen zu Ende, und als sollte von ihm nichts übrig bleiben, doch es bleibt noch etwas, was im Vater „tickt, das abgearbeitet werden muss, solange er noch da ist...“ /B, 211/

Davon ist es nur ein Sprung zu der vierten These: der Bürger und der Autor Grass agieren so, als würde Deutschland immer noch tief in der Nachkriegszeit stecken. Das ist etwas Sonderbares, wenn man bedenkt, dass einige deutsche Autoren die Nachkriegszeit bereits 1967 für beendet erklärt haben, die meisten es um 1990, spätestens um 1995 aber dafür ein für allemal getan haben. Wenn wir die Nachkriegszeit als eine Zeit definieren, die ihr Zentrum im Krieg hat und sich als Reaktion auf ihn versteht, sowohl affirmativ als auch negativ, dann ist auch nach dem 2008 erschienen Buch von Grass festzustellen: dieser Autor hat die Nachkriegszeit nie verlassen und er wird sie offensichtlich auch nie

verlassen wollen. Für ihn ist immer noch nicht alles abgearbeitet, die Schuldhypothek sei noch nicht bezahlt, Deutschland sei immer noch nicht genug bestraft worden, in allem, was wir tun, ticke immer noch das Echo von Auschwitz, dem Zivilisationsbruch.¹³ Fast möchte man sagen, er braucht und wünscht sich /als Autor/ Deutschland für immer in dessen Nachkriegszustand. Es ist allgemein bekannt, dass Grass lange Zeit gegen die Möglichkeit und dann auch gegen die Realität der deutschen Wiedervereinigung stand, da in seinen Augen Auschwitz die Wiedervereinigung Deutschlands verbiete. Auf diesem Argument, das von einem fragwürdigen Axiom ausgeht, dass nur ein kleines Deutschland die Wiederkehr der Barbarei verhindere, während ein grosses eine künftige Auschwitz-Tragödie ermögliche, soll hier nicht herumgedeutelt werden. Festzustellen ist eher, dass die Mehrzahl seiner Bücher deutlich beweisen will: alle Lebendigen wie auch Toten unterliegen nach wie vor den Gesetzmäßigkeiten der Nachkriegszeit. Undenkbar die Vorstellung, irgendeinem seiner Bücher würde die Idee zugrundeliegen, die Deutschen seien etwas anderes als Nachkriegsdeutschen, sie seien von den Folgen der NS-Zeit verschont: er konzentriert sich immer darauf, wie konkret und wie stark die heutigen Deutschen vom NS affiziert sind. Schablonenhaft gesagt: lebendige und sogar tote Figuren¹⁴ seiner Bücher kreisen immer noch um Hitler als ihren Mittelpunkt. Er belastet sie, er verunsichert sie, lässt sie nicht in Ruhe.

Ähnlich verunsichert müssen sich bei Grass auch die Leser vorkommen. Auf die Erzähler ist bei Grass nur selten Verlass, ja ihre Unzuverlässigkeit scheint ihr wesentlicher und erzählerisch produktiver Charakterzug zu sein. Man braucht sich nur die ersten Worte Oskars anzuhören, und man weiß, dass das von nun an Erzählte genauso gut anders hätte passieren können: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“ /Bt, 7/. Wer in seinem ersten Satz zugibt, er sei zwar nicht gesund und normal, und dann zu erzählen beginnt, und wer allzuoft seine eben erzählten Geschichten als eine Lüge entlarvt, um nun jetzt und endlich ihre wahren und richtigen Versionen zu erzählen, der verunsichert und zwingt den Leser zu der Frage: warum sollte man ihm überhaupt glauben. Oder anders, woran erkennt man eigentlich, was wahr und was nicht wahr ist; gibt es in diesen Texten überhaupt einen Maßstab, ein Kriterium, an denen man Wahrheit von der Lüge absondern könnte?

Spätere Texte treiben dieses heikle Spiel mit der Unzuverlässigkeit weiter. In „Im Krebsgang“ wird ein erfolgloser Versuch unternommen, für einen Stoff

¹³ Für Grass ist Auschwitz der Fixpunkt seines schriftstellerischen und politischen Selbstverständnisses

¹⁴ Vgl. Die Novelle „Unkenrufe“, die, wie V. Neuhaus schreibt, noch stärker als Grass' frühere Werke vom Sterben handle, „von der Ruhe der Toten und dem Frieden des Todes – und von der Störung der Totenruhe <...>. Volker Neuhaus: *Günter Grass*, Stuttgart Weimar, 2010, S. 207.

einen interessierten und frei erzählenden Erzähler zu finden. Die zwei Überinstanzen im Hintergrund, der Alte und die Mutter, trauen sich nicht, aus welchem Grunde auch immer, diese Geschichte zu erzählen, und sie delegieren diese Aufgabe auf einen mittelmäßigen Journalisten, den diese Geschichte eher blockiert, als zum freien Erzählen animiert. Er, der am 30. 1. 1945 erst zur Welt kam, ist als Erzähler über weite Strecken darauf angewiesen, was er sich über die Katastrophe dieses Tages angelesen oder von der Mutter angehört hat. Und diese Instanzen sind in seinen Augen keine Garantie. Dass er der Mutter nicht alles glaubt, wird bei dem Streit um sein Geburtsdatum und seinen Geburtsort deutlich. „Aber das stimmt alles nicht. Mutter lügt. <...> Aber sie will keine Niederkunft auf der *Gustloff*. Lügt sich zwei Matrosen zusammen, die mich in der Kajüte des Maschinenoffiziers abgenabelt haben“ /K, 146–147/. Er kann aber von seiner Geburt nur das wissen, was ihm die Mutter erzählt hat, zieht daher zwangsläufig den Kürzeren. Obwohl er spürt, dass seine Mutter lügen mag, kann er seine Geburtsversion nur als eine Vision formulieren, da er kein Kriterium hat, um seine Mutter der Lüge zu überführen. Ähnlich ist auch die Erzählinstanz der Autobiografie unzuverlässig, da jede Erinnerung, wie der alte Ich-Erzähler beteuert, die sich an Weitliegendes erinnert, äußerst unzuverlässig ist. „Die Box“ treibt diese Frage auf die Spitze, indem die Kinder von ihrer Perspektive aus über ihren Vater erzählen, der also zugleich die fiktive Vaterfigur und der reale Autor ist. Was sie erzählen und formulieren, hat einen doppelten Ursprung. Ihre Sätze hat der Vater als realer Autor ausgedacht, er legte sie aber den Kindern in den Mund, die auf dieses Spiel eingehen, obwohl sie sich über dessen seltsame Regeln keine Illusionen machen. „Und dann soll auch noch alles unter Papas Regie laufen. Er denkt sich uns einfach aus!“ ruft Nana. „Und mir legt er Wörter in den Mund, die absolut nicht meine sind“, beklagt sich Tadel /B, 170/. Wahrlich ein Spiegelkabinett der vermeintlichen Identitätssuche. Es ist eine lustige und ironische Variation auf das Thema, wie zuverlässig und glaubwürdig man sich durch eine fremde Perspektive erblicken kann und wie ehrlich und glaubwürdig wohl alle wohlgemeinten Versuche sein werden, das Eigene im Fremden zu finden.

Um dies als These auszudrücken: Grass relativiert oft und gern die Relationen und Koordinaten, dank denen wir die Glaubwürdigkeit des Erzählers beurteilen könnten. Wenn man sich als Leser auf dieses Spiel einlässt, steht man als potentieller Kritiker mit leeren Händen da. Die Frage nach der erzählerischen, moralischen oder menschlichen Integrität des Erzählers oder der Erzählergruppen, die in den hier untersuchten Texten oft seltsame Allianzen bilden,¹⁵ scheint fehl am Platze, unangebracht. Oskar ist freilich recht unmoralisch, zynisch, un-

¹⁵ „Warum erst jetzt?“, sagte jemand, der nicht ich bin /K, 7/. Der Erzähler der Novelle „Im Krebsgang“ ist von Beginn an auf jemanden angewiesen, den er aber nicht einfach als einen an sich existierenden Menschen definiert, sondern als den, der „nicht ich bin.“ So sind beide

zuverlässig und unglaubwürdig, er bekennt sich aber dazu, macht daraus keinen Hehl. Ihn zu kritisieren und zu moralisieren wäre aber müßig, weil ein moralisch einwandfreier Vorbildsmensch, dessen Worte man gleich drucken könnte, nie derart hätte demaskieren können. Je mehr er seine Unzuverlässigkeit und Amoralität herausstellt, desto mehr ist auf ihn Verlass, wenn es darum geht, die amoralische Welt darzustellen. Der Vater in „Die Box“ ist ein selbstgefälliger Patriarch, der immer recht haben muss, doch da diese verletzenden Sätze seine Kinder sagen, kann man ihn nicht von vornweg verurteilen, zumal er ihnen diese Sätze selbst in den Mund gelegt hat. Wer sich selbst derart ironisieren kann, dem ist einiges zu verzeihen. Ähnlich wird es wohl auch um die Einstellung zu der eigenen Vergangenheit während des Krieges in der Autobiografie bestellt sein. Auch hier ist man nicht gewillt, den jungen Grass für etwas zu verurteilen, wozu sich der alte Grass nur mühsam durchdringt.

Grass und seine Erzählinstanzen scharf zu kritisieren fällt auch deshalb schwer, weil, und das könnte die nächste These sein, sein jeweiliges Erzählverfahren meist höchst funktional und erkenntnisfördernd ist. Der zu kleine und daher übersehene Oskar wird von seiner erwachsenen Umgebung nicht ernstgenommen, da er aber über ein durchaus erwachsenes Gehirn verfügt, wird sein Blick unbarmherzig und scharf wie ein Messer. Der Bewusstseinshorizont dieser Figur gibt sich beschränkt, er ist aber fast uneingeschränkt. Als erlebende Figur wusste Oskar jederzeit mehr, als er zu wissen schien. Und zugleich weiß er als Ich-Erzähler mehr, als einem personalen Ich-Erzähler zusteht. Er tendiert daher eher zum auktorialen, allwissenden Erzähler, der zu Recht von sich behaupten kann, schon damals so ziemlich alles gewusst zu haben. Der Auftragneber „Im Krebsgang“ behauptet, die Ereignisse um W. Gustloff müssen erzählt werden, sie zu meiden und zu verschweigen sei ein Versäumnis, das sich rächen würde. Da er es aber selbst nicht schafft, (er)findet er einen Ersatzerzähler, der in der Zange steckt zwischen der Mutter, die ihn zwingt, und dem Sohn, der dieselbe Geschichte in Internetdiskussionen nachholt. Dieses Erzählverfahren ermöglicht hier also Folgendes: dass der Alte dank diesem Ersatzerzähler die Geschichte doch zu erzählen schafft, die zu erzählen er nicht imstande zu sein behauptet. Er hat durch diesen Trick nicht nur seine moralischen Skrupeln, es überhaupt zu erzählen gültig gemacht, sondern auch seine Hemmungen und Angst überwunden, es erzählen zu können.

Das alte sich erinnernde Ich der Autobiografie betrachtet seine jüngere Version im Laufe der Jahre und ab und zu spricht es von ihr, als wäre es eine andere Person, ein Objekt, ein Fremder, Träger seines Namens etc. Beide Figuren der Autobiografie, der alte wie der junge Grass, sind existentiell identisch, doch

unzertrennlich miteinander verbunden und aufeinander angewiesen, sie können sich hintereinander verstecken oder einander instrumentalisieren.

es wird der Eindruck suggeriert, der jüngere sei jemand anderer. Dort, wo der Junge sich dem Zugriff des Alten geradezu entzieht, denkt man fast, es sei eine literarische Figur, die mit Eigenleben versehen ist. Fragt man dann, was das Ziel dieser starken Distanz von seiner eigenen Jugend sein könnte, drängt sich zunächst die Antwort auf, da wolle sich einer von sich selbst lossagen, sich vor sich in der dritten Person verstecken, um sich der Verantwortung zu entziehen. Aber eben von dieser Versuchung ist die Rede zu Beginn der Biografie, und ihr folgt ein klares Nein zu der dritten Person und ein nicht weniger deutliches Ja zu der ersten: „Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in der dritten Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch immer noch liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas. Aber läßt sich, was anfang, was auslief, so genau auf den Punkt bringen? Was mich betrifft, schon“ /Z, 7/. Er ist sich dieser Gefahr bewusst, und dadurch entkräftet er sie. Plausibler scheint mir eine andere Lösung zu sein: der Blick des Alten ist ein registrierender, ein emotionslos registrierender. Er bittet nicht in jedem zweiten Satz um Verständnis für die Taten des Jungen, er gibt aber zugleich den anderen wenig Chance, sich für diesen Jungen zu schämen, denn das tut er selber zur Genüge, ohne es zur Schau zu stellen, ohne sich demonstrativ an die Brust zu schlagen. Der Alte ist weder klüger, noch moralischer als der Junge, er erhebt sich nirgendwo über den Jungen, er macht ihn nicht fertig, wie es an einer Stelle heißt, aus einer privilegierten Position von oben herab, einfach aus dem Grunde, weil ihm das der Junge nicht abkaufen würde. Er läßt sich von ihm als sein frühes Selbstbild nicht ausbeuten /vgl. Z 37/. Der Alte weiß um seine Schuld, aber er macht dem Jungen nirgendwo den Prozess, er stellt ihn vor kein Tribunal, vor dem er sich zu rechtfertigen hätte. Er ist kein Richter dieses Jugendlichen, der seinen Namen trägt.

Ich glaube, ob das eine These hergibt, weiß ich nicht, dass es zum großen Teil mit Grass' Konzept des Antibiographiesromans zusammenhängt, der schon für die Blechtrommel konstitutiv war. In der Autobiografie scheint er ihn folgerichtig und konsequent angewendet und fortgesetzt zu haben. Warum sollte der Alte der Autobiografie klüger sein als der Junge, wenn schon Oskar allen deutlich genug gezeigt hatte, dass der Kleine und Junge alles wissen kann und klüger sein kann als die Großen und Alten. So wie er sich im gewissen Sinne des Wortes nicht entwickelte und gleich alles wusste, ja sogar die Zukunft skeptisch erahnte und sich im Laufe des Lebens das längst Gewusste nur bestätigen ließ. entzieht sich auch der junge Protagonist der Autobiografie allen moralisierenden Versuchen seines älteren und nur in dieser Hinsicht privilegierten Träger seines Namens. Oder aus der Perspektive des alten Ich gesehen: als befände sich das alte Ich zwischen der Pflicht, sein junges Leben zu verurteilen, und dem Verbot, es zu verurteilen, nur weil es jetzt weiss, was es damals nicht gewusst hat. So betrachtet, wusste Oskar Matzerath schon zu Kriegsbeginn so

viel, als hätte er bereits den Krieg samt seinen Folgen bearbeitet. Er hat bereits damals den skeptischen Blick der Nachkriegsjahre verinnerlicht. Er steht daher dem alten Ich der Autobiografie im nichts nach. Den Vorsprung, den Oskar gegenüber seinen Zeitgenossen hatte, von Altersgenossen ganz zu schweigen, will aber der alte Grass der Autobiografie gegenüber seinem jungen Selbstbild nicht zur Geltung bringen.

Grass' Absage an die positive Variante des Bildungsromans scheint auch in der Autobiografie mit der Vorliebe für Aspekte der Schelmen- oder Pikaroromane einherzugehen. Auch ein älterer Pikaro ist nicht zwingend gebildeter, humaner oder vernünftiger als ein junger. In der Sekundärliteratur stößt man auf weitere Belege dieser Richtung, manchmal hilft da Grass selber, wenn er das Pika-romilieu zitiert: ein über weite Strecken vagabundierender Außenseiter in der Hauptrolle, der einen Herzbruder bei sich hat, eher niedrige Motive (Pissen in den Kaffee), eine gewisse Unbekümmertheit und viele andere.¹⁶ Diesbezüglich wäre auch etwa die nicht selten monierte Tatsache, Grass schenke fast keine Aufmerksamkeit der inneren, intellektuellen Seite des Helden, weshalb man kläglich wenig über die Motivation erfahre, warum ein junger Mensch sich vom Nationalsozialismus angesprochen fühle, darauf zurückzuführen, dass man hier den Strukturen des Schelmenromas gehorcht. (Übrigens, auch „Im Krebsgang“ steht paradoxerweise nicht das zentrale Ereignis im Mittelpunkt, es wird eher drum herum geschrieben, wichtiger scheinen seine Ursachen, Gründe und Folgen zu sein.) So verstanden wäre die Struktur des Schelmenromans für Grass in der Autobiografie eine willkommene Chance, sich selbst möglichst nahe zu kommen, und dabei eine literarisch schon erprobte Pose eines skeptischen Betrachters zu bewahren, dem alle Überheblichkeits- und Moralisierungsgesten fremd sind. Solch ein schelmenhafter Erzähler kann sogar auf nackte und reale Tatsachen verzichten, er muss sich nicht zwingen, sich möglichst genau zu erinnern, da er weiss, dass auch Lügner manchmal der Wahrheit näher kommen, und Geschichten spinnen, in denen es „tatsächlicher als im Leben zugeht“ /Z, 10, 11/.

Die Wahrheit seines Lebens in einem nackten oder subjektlosen Zustand ist nicht das, was Grass in der Autobiografie anpeilen würde. Der Weg zu ihr ist ja längst verriegelt nicht nur durch die Jahre, die ihn von ihr trennen, sondern auch durch G. Grass selbst, durch sein Selbstbild, durch seine Figuren, durch seine Literatur. Er ist, um es thesenhaft auszudrücken, einer der Autoren, bei denen sich die reale und literarische Wirklichkeit fast ununterscheidbar ineinander verzahnt haben. Auch in den fiktionalen Texten wie „Im Krebsgang“ oder „Unkenrufe“ kann er nicht umhin, sich in einer Megafiktion als Figur in seine eigene Fiktion hininzusetzen, sich in die Handlung einzumischen oder seine Existenz erwähnen zu lassen. Er lebt also in seinen Texten und seine Texte

¹⁶ Mehr dazu: Volker Neuhaus: Günter Grass..., S. 245.

greifen in sein Leben ein. Überdeutlich wird es in der Autobiografie: sie stellt keinen Versuch dar, zu harten, unumstritten wahren Fakten aus der Jugend zu gelangen. Eher ist hier das altgewordene Ich, das sich lange Jahre literarisch ausbeutete, auf der Suche nach den Resten seiner noch nicht beschriebenen und literarisch ausgewerteten Lebensspur. Hart ausgedrückt: wollte sich hier Grass an harte Fakten heranschreiben, müsste er seine Figuren zerstören, die ihm da ständig in die Quere kommen. Er kommt um sie aber nicht herum, er darf und kann sie nicht zerstören, er muss sich an ihnen entlang oder in den leeren Räumen zwischen ihnen erinnern. Er lebte all die Jahre nicht jenseits seiner Texte, sondern von Seite zu Seite, von Buch zu Buch. Das Leben und die Literatur bilden Einheit, ohneeinander können sie nicht existieren, zwischen Wahrheit und Dichtung kann und will Grass nicht unterscheiden. Er schreibt lebenslang an seinem Buch, und dieses Buch ist auch das einzige, was er aufschlagen kann, wenn er in hohem Alter im Buch seines Lebens blättern will.

Zwei letzte Thesen werden wohl nur deshalb gefallen, weil sie die kürzesten sind. Grass drückt seine schriftstellerische Maxime „gegen die verstreichende Zeit an<zu>schreiben“ oft in den Titeln seiner Texte metaphorisch aus. Dieses Bild /Im Krebsgang, Blechtrommel, Häuten der Zwiebel/ wird zum zentralen Motor des Erzählaktes. Ohne ihren Titel und den in dem Titel ausgedrückten Akt wären die Texte nie über ihre erste Seite hinausgekommen. Der Titel scheint auf das Erzählte weder nur zu weisen, noch hinzuweisen, sondern das, was er besagt und verspricht, vollzieht er auch gleichsam in einem performativen Akt. „Die Blechtrommel“ wird weniger erzählt als getrommelt: Oskar beschwört mit dem Trommeln die Vergangenheit herauf, die dann aufgeschrieben und nacherzählt wird. Wenn Oskar nicht trommeln kann, wird das, was er sonst herbeigetrommelt hätte, von dem Pfleger Bruno festgehalten. Krebsgang ist das zum Teil sich erinnernde Erzählverfahren, das der Ich-Erzähler der Novelle konsequent durchzieht, und das „Häuten der Zwiebel“ ist das Symbol für das ausschließlich sich erinnernde Erzählverfahren. Was von der Zwiebel nicht abzulesen ist und sich im Bernstein nicht verkapselt, darüber müssen wir entweder schweigen oder uns dazu etwas erfinden. – Und wenn die Zwiebel nichts mehr hergibt, dann ist die Autobiografie zu Ende.

Die allerletzte These ist eine persönliche. Es scheint mir, als wäre G. Grass seinen Lesern und Kritikern immer schon voraus. Er vermag es, Einwände, die man sich bei der Lektüre seiner Texte langsam summiert, Kritik, die man sich vorbereitet, in seine Texte zu integrieren, womit er die Kritik im voraus entkräftet. Er weiss, in welchen Lügen die Autoren gerne Zuflucht nehmen, mit welchen Halbwahrheiten sie sich ihre Arbeit einfacher machen, und er kennt genauso gut seine Leser und Kritiker. Seine Schwächen sind ihm nicht fremd, daher braucht er sich vor ihnen nicht zu verstecken, und er wünscht sich wohl auch Leser und Kritiker, von denen man dasselbe sagen könnte.

