

„Günter Grass. Texte nach 2000“. Vorlesung im Rahmen des Kurses Tendenzen in der dtshp. Prosa nach 2000. März 2012.

Handout, warum, was, Reihenfolge der Textausschnitte

Ich schicke meinen Ausführungen eine persönliche Bekenntnis voraus: ich bin kein besonderer Kenner des Werkes von G. Grass, als Student habe ich ihn – mit Ausnahme etwa des Romans Die Blechtrommel eher gemieden. Interessant ist oder eher war er für mich eher in bezug auf seine politischen Vorträge, wo er als einer der prominentesten Autoren gilt, die, wie es so schön auf deutsch heisst – an Deutschland leiden. Obwohl Grass also kein Lieblingsautor von mir ist, versuche ich Ihnen meine recht mühsame Erfahrung mit den durchaus anspruchsvollen Texten von G. nach 2000 zu vermitteln, wobei ich nicht zweimal wiederholen muss, dass sie in den nächsten Minuten nicht nur mit Antworten sondern oft mit Fragen versehen werden, auf die ich keine klare Antwort habe, weil, je mehr ich mich mit ihm beschäftigte, desto spannender aber zugleich undurchschaubarer wurde es für mich. Um dieses Chaos zu minimalisieren, versuche ich das Thema in möglichst klaren und handfesten Thesen abzuhandeln, weil es an sich schon unklar genug ist.

Auf dem Programm stehen Texte aus der Zeit nach 2000, also die Novelle: der Krebsgang (2002), die Autobiographie Beim Häuten der Zwiebel (2006) und Die Box. Dunkelkammergeschichten (2008). Weil mir drei Texte zu wenig waren, beschloss ich noch einen vierten dazu zuzunehmen, nämlich den Roman Die Blechtrommel 1959. Und zwar aus mehreren Gründen:

Erstens: der erste Anlass war die Zeitschrift der Spiegel, der 2006 die Autobiografie und den Roman zusammenbrachte: 1. Das Bild: im Matrosenanzug trommelt der Blechtrommler auf einen Helm mit den ss Runen.

–

Zweitens: nicht selten bin ich in der sekundärl. auf Studien gestossen, die auf eine enge Verwandtschaft zwischen der B. und den späten Texten hinweisen. So heisst es etwa, die erstmalige verwendung der autobiografischen Form stellt keinen absoluten Bruch in Grass werk dar. Vielmehr bildet sie den vorläufigen endpunkt einer längeren entwicklungslineie. iWeiter wird auf darauf verwiesen, dass beide Texte mit dem Genre der Autobiografie spielerisch umgehen. Blechtrommel ist als Roman über weite Strecken eine fiktive Autobiografie,

Beim Häuten der Zwiebel ist eine Autobiografie des Menschen und Schriftstellers Grass, die aber durchaus mit Mitteln der fiktionalen Prosa arbeitet. – oder es wird darauf hingewiesen, dass da ähnliche, ja identische Motive vorkommen 2. : dazu die Passage im Zwiebelkeller, nicht im Beim Häuten der Zwiebel, sondern schon in der Blechtrommel. Für mich stand also fest: die Spätprosa ist ohne die Blechtrommel nicht zu bewältigen, nicht zu verstehen.

Bevor ich die Thesen sprechen lasse, sollte noch schnell geklärt werden, worum es in den Texten geht, und welche Reaktionen sie hervorgerufen haben. Falls die meisten von ihnen die Texte kennen, könnte der erste Teil übersprungen werden.

Nun Die B. – Roman, in dessen Mitte der sonderbare Ich erzähler steht, namens Oskar Matzerath. Das besondere an ihm ist: er erzählt als eingesperrter Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt über seine Vorgeschichte, über seine Kindheit in – Danzig und auch die späteren Jahre in der BRD, bis zu seiner Inhaftierung. Und das wichtigste an ihm ist, dass er beschließt, nicht mehr körperlich zu wachsen, also er beschließt der Welt der Erwachsenen nicht zuzugehören, er ist aber den Erwachsenen gleichzeitig mental ebenbürtig. Oskar wird also für ein ewiges Kind gehalten, das aber mental durchaus erwachsen ist. Dies ermöglicht ihm manches zu sehen, was man sonst nicht zu sehen bekommt.

Die Novelle Im Krebsgang ist eine von einem Journalisten erzählte Novelle über den Untergang des Schiffes Wilhelm Gustloff an einem symbolträchtigen Datum, am 30. 1. 1945. An diesem Tag jährte erstens Hitlers Machtübernahme 1933, zweitens wurde an diesem Tag das überfüllte Schiff W. Gustloff versenkt, an dessen Bord unter anderem Tausende deutsche Flüchtlinge waren, die meist in der eiskalten Ostsee ertranken. Und drittens ist an diesem Tag eben der Erzähler geboren, der im Gegensatz zu tausenden anderen diese Katastrophe überlebte, und genau am 30. 1. aus Bauch seiner Mutter kroch, wo unzählige Kinder starben. Der quasi in der Stunde Null geborene ist von dieser symbolischen Dreierheit gezeichnet, und versucht im Krebsgang von der Vorgeschichte dieser Katastrophe aber auch von der Nachgeschichte zu erzählen, also vom W. Gustloff, dann von dem Schiff und dann vom Umgang mit dieser Katastrophe in drei Generationen einer Familie. Die Erste Generation repräsentiert hier die Zeitgenossin der Katastrophe, Tulla Pokriefke, die Mutter

des Ich erzählers. Sie spricht für diejenigen, die dieses schreckliche Ereignis vergessen wollen, es aber nicht können, sie erzählt dialektal und sentimental. Aufschreiben kann sie ihre Erinnerungen jedoch nicht, dazu bedarf sie eines zweiten, indirekten Zeugen, ihren Sohn Paul, der zum Ich Erzähler der Novelle wird. Sie und der Alte *anonymer Auftraggeber, hinter dem der reale Autor G. Grass steckt, fordern ihn auf, Erinnerungen aufzuschreiben. So muss er sich erinnern, auch wenn er vergessen will. Und die dritte Generation repräsentiert hier Tullas Enkel Konrad, der über das Schiff im Internet chatet. Er will diese Geschichte nicht vergessen, obwohl er es durchaus hätte machen können. Er inszeniert im Chat einen Streit um die Vergangenheit (*Gedächtniskultur), den er dann in Realität umsetzt. Wurde der reale W. Gustloff von dem Juden namens David Frankfurter ermordet, verübt Konrad ein Attentat mit vertauschten Rollen. Am Hitlers Geburtstag und an dem Ort, wo früher Gustloff Denkmal stand, erschießt er seinen Chat-Kontrahenten, der sich als Jude stilisiert, obwohl er keiner ist.

In Beim Häuten der Zwiebel versucht der alte G. Grass Erinnerung seiner Jugend bis etwa 1959 zu beschreiben, seine Ambition ist, sich in den Kopf des jungen Grass derart zu versetzen, damit die Motivation für manches Handeln verständlich wird. 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. Als etwas unabschliessbares, was nirgendwann und nirgendwo endet, unter der letzten Haut der Zwiebel befindet sich ja nichts festes, und zugleich als etwas, was den Blick trübt, wenn die Zwiebel geschnitten wird. Ausgeglichen wird dieses lebendige unendliche Erinnern, das ja auch subjektiv ist, also schönreden, rosafarben, also fabulieren kann, durch das Bild des Bernsteins, der gefragt wird, wenn von der Haut der Zwiebel nichts mehr abzulesen ist. In solchen Fällen hat der Bernstein immer etwas verkapselt, was man sich jetzt genau ansehen kann, nur sind die verkapselten Lebewesen tot und erstarrt.

Und schliesslich Die Box 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 Erinnerung erzählen lässt. Er

arrangiert also dieses Gespräch, bleibt aber im Hintergrund als bei den Gesprächen nicht präsent, doch – es ist ja sein Text – als nachwie vor agierende Akteur und Erzähler. In den erzählten Geschichten geht es neben dem Verhältnis der Kinder zu dem Vater *also der Familie) um das Fotoapparat der Fotografin Maria Alma, die für Grass viele Jahre fotografierte, ihre Agfa Box ist ein Wunder. Es sieht und fotografiert, was man sonst nicht sehen kann, also Vergangenheit, Wünsche, Ängste und Zukunft. 3

Reaktionen: Bei der Box habe ich keine Nennenswerten bemerkt, ausser den Protesten der Kinder, die sich wieder mal von ihrem Vater betrogen gefühlt haben, um so stärker war die Resonanz bei Krebsgang und vor allem Zwiebel. Die Novelle, so heisst es oft, ist entstanden, um das lange andauernde und politisch allzukorrekte Tabu zu brechen, das verbot, über alle Kriegsereignisse zu sprechen, in denen die Deutschen als Opfer stehen. Wenn ja hier unter anderem über Tendenzen der neuesten Prosa gesprochen werden soll, dann wäre dies wohl das Einzige, was Grass mit anderen Autoren gemeinsam hat. – Denn es gibt Stimmen, die fragen, ob es auch in der deutschen Literatur so um 2000 nicht schon an der Zeit wäre, das Leiden der deutschen Bevölkerung im Krieg zu thematisieren, die deutsche Opferrolle zu kultivieren.. da wird Grass Novelle als eines der ersten und besten Beispiele genannt. Befürworter dieser Tendenz lobten den Autor der Novelle als nützlichen Tabubrecher, der der deutschen L. ein Thema wiedergab, über das bis jetzt meistens geschwiegen wurde. Auf der anderen Seite wurde Grass als böswilliger stichwortgeber des deutschen revanschismus gebrandmarkt, also als jemand, der im Namen der deutschen Opfer die deutsche Schuld *Täterrolle) relativiere, indem er darauf hinweist, dass die Deutschen in dem selbstverschuldeten Krieg auch die Opferrolle beanspruchen können.

Die heftige Diskussion im Sommer 2006 nachdem Zwiebel herauskam entzündete sich an dem hier 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. (Als 14 jähriger war ich ein Hitlerjunge, als 16 jähriger wurde ich Soldat, und mit 17 Jahren war ich ein amerikanischer Kriegsgefangener). Dass er diese Tatsache so lange verschwieg, 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 Moralapostel vom Sockel gestürzt, andere verteidigten den Schritt als etwas zu spät, doch trotz allem mutig.

Nun kommen wir zu den Thesen.

Die erste lautet: Grass Texte entspringen meist einer doppelten Obsession. Er ist von der Vergangenheit besessen, die aber nie als vergangene, sprich als historisierte, ad akta gelegte, auf sich gelegte, geklärte, oder anders kaltgestellte dargestellt wird. Daher besteht er so vehement auf dem Vergegenwärtigen der Vergangenheit, darauf, dass jedes Schweigen, Verschweigen, Beschweigen über das Vergangene einmal gebrochen werden muss, koste es, was es wolle. Geschichtsversessenheit und Tabubruch sind bei ihm immer eng verbunden, wie er es selbst bei der Nobelpreisrede nahegelegt hat: Schriftsteller dürfen die Vergangenheit nicht ruhen lassen, sie reißen zu schnell vernarbte Wunden auf, graben in versiegelten Kellern Leichen aus, betreten verbotene Zimmer. So missachtet sein Oskar in der B. jede Diskretion, jedes Beschweigen dessen, was vor dem Krieg und während des Krieges getan wurde, er entlarvt jede Lüge, die sich die Menschen zurechtgeflickt haben, damit sie angesichts ihrer Schuld nicht zusammenbrechen müssten; kurz und gut: vor Oskars unmoralischem aber scharfem Blick ist niemand ein Held. Im Krebsgang gelingt es Grass ein für die Bundesrepublik unumstrittenes Tabu in Frage zu stellen, indem er einen bis dahin gemiedenen Teil der deutschen Vergangenheit zum Thema machte, das endlich mal verdienen sollte, möglichst seriös bearbeitet zu werden, jedenfalls anders als es die Neonazis machen. In Beim Häuten der Zwiebel rechnet er mit seinem eigenen Tabu ab, das er in der Biografie bis jetzt schonend ausgeklammert hatte, um schliesslich in Die Box das Augenmerk der Leser auf seine nicht gerade ausgezeichnete Vater- und Ehemannrolle zu lenken.

Charakteristisch ist, das könnte die zweite These *eher eine Halbthese) sein, dass in den jeweils früheren Texten der jeweils nächste Tabubruch schon angedeutet, doch nie voll herausgearbeitet wird. Bereits Die Blechtrommel weiss von der Opferrolle der deutschen Bevölkerung, vor allem der weiblichen, es ist dort die Rede von „Russen, die auf den deutschen Strassen überall Fahrräder, Nähmaschinen und Frauen ausprobierten.“ Mektwürdigerweise ist der dominante Erzähler nicht imstande, das Heikle, also die Vertreibung oder

Transport nach Deutschland selber zu erzählen und er delegiert es auf einen Ersatz Erzähler. Von der Vertreibung erzählt nicht der Oskar, sondern Bruno, sein Pfleger. *Das selbe passiert dann im Krebsgang: der Initiator der Novelle, der Alte *Grass) ist ausserstande diese Leidensgeschichte zu erzählen, so findet oder erfindet er einen Ersatzmann, der von dieser Geschichte Zeugnis abzulegen hat, obwohl auch ihm diese Aufgabe zu schaffen macht. Den letzten zwei Texten ist nicht 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 etwas absichtlich Unabgeschlossenes, Unfertiges. Als wären die einzelnen Bücher 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 Buches um eine mögliche Fortsetzung bitten, als möchte er dem Leser augenzwinkernd zu verstehen geben, er habe in dem eben abgeschlossenen Buch zu diesem Thema noch nicht das letzte Wort gesagt.

Ende: 4 Krebsgang. Das hört nicht auf. Nie hört das auf... Was hört da nicht auf? Die traurige Geschichte des 2. Wk. Wir sind nach wie vor in den 2 Wk. Verstrickt, weil sich immer jemand findet, dem diese Vergangenheit wichtiger als sein jetziges Leben ist. Cibule: 5 von Buch zu Buch, reich an Figuren.. doch keine Lust und keine Zwiebel. Ok, das Wichtige habe ich zwar gesagt, doch der Stoff würde noch manches hergeben, wenn man nur Lust und Zwiebel hätte. Die Box lässt die Tür noch offensichtlich offen. 6. Die Box bleibt bei dem Vater, weil da etwas bleibt, was tickt, ein Mangel, der noch nicht abgearbeitet wurde.

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 1968 für beendet erklärt haben, die meisten es um 1990 getan und die vorsichtigsten es nach 1993 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. Er wünscht sich Deutschland und braucht es in dessen Nachkriegszustand. Für ihn ist immer noch nicht alles abgearbeitet, die Schuldhypothek ist noch nicht bezahlt, Deutschland wurde noch nicht genug bestraft, das Ticken des Weckers, also unsere Zeit wird immer noch vor allem von dem Auschwitz bestimmt. Als Bürger war er lange Zeit gegen die Möglichkeit und dann auch gegen die Realität der deutschen Wiedervereinigung da in seinen Augen Auschwitz die Wiedervereinigung verbietet: - umstrittenes Argument, das davon ausgeht, dass nur ein kleines Deutschland die Wiederkehr der Barbarei verhindert, während ein grosses Deutschland eine künftige Auschwitz-Tragödie möglich macht. Und als Autor: die meisten seiner Bücher sind deutliche Beweise dafür, dass in seinen Augen alle Lebendige wie auch Tote Menschen nach wie vor den Gesetzmässigkeiten der Nachkriegszeit unterliegen. Nirgendwo und nirgendwann würde er behaupten, dass die Nachfolger vom NS nicht affiziert sind, er konzentriert sich immer darauf, wie konkret und wie stark man affiziert ist. Schablonenhaft gesagt: lebendige wie Tote Figuren seiner Bücher kreisen immer noch um Hitler als ihren Mittelpunkt. Er belastet sie, verunsichert sie, lässt sie nicht in Ruhe, sogar nach dem Tode: dazu Unknerufe:

Ähnliche Verunsicherung bekommen aber auch die Leser zu spüren. Auf die Erzähler ist bei Grass nur selten Verlass, ja ihre Unzuverlässigkeit scheint ihr wesentlicher und narrativ sehr produktiver Charakterzug zu sein. Man braucht sich nur die ersten Worte Oskars anzuschauen oder anzuhören, und man weiss, dass das von nun an Erzählte genauso gut anders hätte passieren können. 7 Anders gesagt, wer in seinem ersten Satz zugibt, er sei zwar nicht gesund und normal, und dann doch zu erzählen beginnt, und wer jede dritte oder vierte seiner eben erzählten Geschichten als eine Lüge entlarvt, um nun jetzt und endlich eine wahre Version davon zu erzählen, solch ein Erzähler verunsichert und zwingt den Leser zu der Frage: warum soll ich ihm überhaupt noch glauben. Oder anders, woran erkenne ich eigentlich, was wahr und was nicht wahr ist; gibt es in diesen Texten überhaupt einen Massstab, ein Kriterium, an denen ich die Wahrheit von der Lüge absondern könnte?

Spätere Texte treiben dieses heikle Spiel mit der Unzuverlässigkeit weiter. Im Krebsgang wird ein erfolgloser Versuch unternommen, für einen Stoff einen interessierten und frei erzählenden Erzähler zu finden. Die zwei Überinstanzen

im Hintergrund, der Alte und die Mutter, hätten das Zeug, diese Geschichte zu erzählen, trauen sich aber nicht, und delegieren diese Aufgabe auf einen mittelmässigen Journalisten, den diese Geschichte eher blockiert, als zum freien Erzählen animiert. Er ist als Erzähler über weite Strecken darauf angewiesen, was er sich über dieses Ereignis angelesen oder von der Mutter angehört hat. Und diese Instanzen sind in seinen Augen keine Garantie. Die Mutter ist offensichtlich auch unzuverlässig, wie man bei dem Streit um Geburtsversionen sieht: er zieht den kürzeren, was kann er er ja von seiner Geburt wissen, er spürt zwar, dass sie lügt, aber er hat kein Kriterium, um sie der Lüge zu überführen⁸. Der Erzählinstanz der Zwiebel bleibt auch nichts anderes übrig, als unzuverlässig zu wirken, da der alte Grass sich an weitliegendes erinnert, und jede Erinnerung ist, wie er oftmals beteuert, äusserst unzuverlässig. Die Box treibt diese Frage auf die Spitze, indem die Kinder von ihrer Perspektive aus über ihren Vater erzählen, der aber zugleich der Autor ist. Ihre Geschichten und Meinungen stammen von ihnen, und zugleich nicht. Der Vater hat ihre Sätze ausgedacht, er legt den Kindern Sätze in den Mund, die gar nicht ihre sind, wie es da einmal heisst.⁹ Es ist eine Variation auf das Thema, wie zuverlässig man sich durch eine fremde Perspektive erblicken kann und wie ehrlich sind die Versuche, das eigene im fremden zu finden.

Um dies als These auszudrücken: Grass relativiert oft und gern die Reaktionen und Koordinate, 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 oder Stimmen *die untereinander oft seltsame Allianzen bilden¹⁰ (zacatek krebsgangu) scheint dann irgendwie fehl am Platze, nicht angebracht. Oskar ist freilich recht unmoralisch, zynisch, unzuverlässig und unglaubwürdig, und er bekennt sich dazu. Ihn deshalb zu kritisieren wäre eitel, weil ein moralisch einwandfreier Vorbildsmensch, dessen Worte man gleich drucken könnte, nie derart hätte demaskieren können. Das führt zu einer fast ketzerischen Schlussfolgerung: je mehr der Erzähler seine Unzuverlässigkeit und Amoralität ausstellt, 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 verneweg verurteilen, zumal er ihnen diese Sätze selbst in den Mund gelegt hat. Wer sich selbst derart ironisieren kann, dem würde ich persönlich alles 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, als Erzähler nur mühsam mit Hilfe der Erinnerung durchdringt, eines unzuverlässigen Mediums.

Grass und seine Erzählinstanzen scharf zu kritisieren fällt auch deshalb schwer, weil, und das könnte die nächste These sein, sein jeweiliges Erzählverfahren meistens 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. Das Bewusstseinshorizont dieser Figur ist für seine Umgebung beschränkt, als Ich Erzähler weiss Oskar aber wesentlich mehr als einem personalen Ich E. zusteht. – er tendiert, was seine Wissensmöglichkeiten betrifft, eher zum auktorialen, allwissenden Erzähler --- fragen sie mich nicht, woher ich das weiss, oskar wusste damals so ziemlich alles.

Der Auftraggeber im Krebsgang behauptet, diese Ereignisse müssen erzählt werden, sie zu mieden und zu verschweigen sei eine Versäumnis, die sich rächen würde. Da er es aber nicht schafft (er)findet einen Ersatzerzähler, der in der Zange steckt zwischen der Mutter, die ihn zwingt, und dem Sohn, der dieselbe Geschichte im Internetdiskussionen nachholt. 11, nur verweisen. Das Erzählverfahren ermöglicht hier also folgendes: dass der Alte dann doch durch diesen Trick mit diesem Ersatzmann die Geschichte zu Ende zu erzählen schafft, die zu erzählen er nicht imstande war und ist. Er hat durch diesen Trick seine moralischen Skrupel es nicht zu erzählen gütig gemacht, und zugleich seine Hemmungen und Angst es zu erzählen überwunden.

Das alte sich erinnernde Ich der Autobiografie betrachtet seine jüngere Version im Laufe der Jahre und ab und zu spricht es von ihr *dieser Version von sich selbst) als wäre es eine andere Person, ein Objekt, ein Er,(Träger meines Namens, er,). Beide Figuren, der alte und der junge, sind existentiell identisch, doch es wird der Eindruck suggeriert, der jüngere sei jemand anderer. Dort, wo der Junge sich dem Zugriff des Alten entzieht, denkt man fast, es sei eine

literarische Figur mit einem eigenleben. Das Ziel; warum diese Distanz von sich selbst. Am nächsten liegt die Vermutung, dadurch sagt es sich von sich los, er versteckt sich von sich selbst in der dritten Person, er entzieht sich der Verantwortung. Ja, aber eben von dieser Versuchung ist die Rede zu Beginn der Biografie 12. Also er ist sich dieser Gefahr bewusst, dadurch negiert er sie. Eher würde ich zu folgender Erklärung neigen: der Blick des Alten ist ein registrierender, ja fast emotionslos registrierender. Er bittet nicht in jedem zweiten Satz um Verständnis für die Taten des Jungen, er gibt aber zugleich den anderen nwenig Chance, sich für diesen Jungen zu schämen, denn das tut er selber zu Genüge. Der Alte ist also weder klüger noch moralischer als der Junge, er erhebt sich nirgendwo über den Jungen, er macht ihn nicht fertig, wie es da heisst, asu einer privligierten Position von oben herab. 13 Er weiss von seiner Scham, von seiner abzuarbeiteten Schuld, aber er macht mit dem Jungen nirgendwo einen Prozess, er stellt ihn vor kein Tribunal, vor dem er sich zu rechtfertigen hätte. Er ist kein Richter diesen Jugendlichen, der seinen Namen trägt. Ich glaube, ob das eine These hergibt, weiss ich nicht, dass darin G. Grass sein Konzept des Antibildungsromans, der schon für die Blechtrommel konstitutiv war, folgerreich und konsequent anwendete. Warum sollte der Alte der Autobiografie klüger sein als der junge, wenn schon der Oskar allen deutlich genug gezeigt hatte, das auch der kleine alles wissen kann und klüger sein kann als die grossen. So wie sich Oskar im gewissen Sinne des Wortes nicht entwickelte und gleich alles wusste, ja sogar die Zukunft skeptisch erahnte (im Haus Ruine, im Körper Skellet etc.)*und sein Leben also nur darin bestand, sich das gewusste, bestätigen zu lassen, ist auch der Weg des Protagonisten der Autobiografie kein musterhafter Weg, der auf die höhere Bildung und Harmonie mit der Welt hinausläuft. Man kann wohl sogar soweit gehen, , um zu behaupten, diese Absage an die positive Variante des Bildungsromans geht auch in der Autobiografie mit der Vorliebe für Aspekte der Schelmen oder Pikaroromane einher. Man findet in der Sekundärliteratur, nicht selten auch bei Grass selber, etliche Hinweise in diese Richtung: ein vagabundierender Aussenseiter in der Hauptrolle, Herzbruder, der aus der Patsche hilft. Vorliebe für eher niedrige Motive, eine gewisse unbekümmertheit, hang die dinge nicht immer todesernst zu nehmen, Wenig Aufmerksamkeit der inneren, intellektuellen Seite des Helden *einige monierten es: über NS herzlich wenig, über motivation, warum ein junger mensch sich angesprochen fühlt. Auch im

krebsgang schenkt er wenig Aufmerksamkeit dem zentralen Ereignis, er spricht eher drum herum, nicht das Ereignis ist so wichtig wie ihre Ursachen, Gründe und Folgen. So verstanden wäre die Struktur des Schelmenromans für den Alten Grass in der Autobiografie eine willkommene Chance sich selbst möglichst nahe zu kommen, und dabei eine literarisch schon erprobte Pose des skeptisch distanzierenden Betrachters zu bewahren. Solch ein Erzähler kann auf die nackten und realen Tatsachen verzichten, sie helfen ihm nicht weiter, da er weiss, dass in seinen Erinnerungen Geschichten gefunden oder erfunden werden, in denen es tatsächlicher als im Leben zugeht. 14

Die Wahrheit ist in der Tat nicht das, was Grass in der Autobiografie primär und ausschliesslich interessieren würde. Der Weg zu ihr ist ja längst verriegelt durch G. Grass selbst, durch sein Selbstbild, seine Figuren, ja seine Literatur, die bereits eine Eigendynamik entwickelt hat. Er ist, um es thesenhaft auszudrücken, einer der Autoren, bei denen sich die reale und literarische Wirklichkeit ineinander verzahnt haben. Er lebt in seinen Texten * auch in den fiktionalen wie Krebsgang, Unkenrufe kommt er als Figur oder Akteur im Hintergrund vor, in den autobiografischen ist es selbstverständlich, und seine Texte greifen in sein Leben ein. Überdeutlich wird es in der Autobiografie: sie ist kein Versuch zu harten, unumstrittenen wahren Fakten aus der Jugend zu gelangen, sondern das altgewordene Ich, das sich lange Jahre literarisch ausbeutete, so dass es nun nur noch Reste verwerten kann, 15 bemüht sich darum, in dem bis jetzt geschriebenen *(von 1959 bis jetzt) die eigene biografische Spur zu erwischen und das wenige, das ungenannt geblieben ist, zu finden und auszudrücken. Hart ausgedrückt: wollte er sich an die harten Fakten herschreiben, 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 lebt ja von Seite zu Seite, von Buch zu Buch. Das Leben und die Literatur bilden Einheit, zwischen Wahrheit und Dichtung kann und will Grass nicht unterscheiden. Da ganze Leben lang schreibt er an einem Buch, an dem Buch seines ganzen Lebens.

Nun kommen wir zu den zwei letzten Thesen, die, da sie sicher schon müde sind, kurz sein müssen. Grass Maxime „gegen die verstreichende Zerstörung anschreiben“ wird als Bild oft in den Titeln metaphorisch ausgedrückt. Dieses

Bild *Im Krebsgang, Blechtrommel, Häuten aber wird dann auch zum zentralen Motor des Erzählaktes. – Ohne ihren Titel, also ohne den Krebsgang, ohne die Trommel, ohne Zwiebel, ja im gewissen Sinne auch ohne die Box wären die Texte nie über ihre erste Seite hinausgekommen. Es ist nämlich so, dass der Titel auf das Erzählte weder weist, noch hinweist, sondern es im performativen Akt vollzieht. Gratulieren, Schwören. Die Titel sind also nicht nur sprechende, sondern sogar erzählende. Die Blechtrommel wird nicht erzählt, sondern getrommelt, O. beschwört mit dem Trommeln die Vergangenheit herauf, die nun nachgeschrieben und nacherzählt wird; wenn O. nicht trommeln kann, kann er nicht erzählen, und es müssen andere seine Geschichte erzählen. 16 Das Häuten der Zwiebel ist bereits der Akt des Erzählens, was von der Zwiebel nicht abzulesen ist und sich im Bernstein nicht verkapselt, darüber müssen wir entweder schweigen oder sich 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. – Einwände, die man sich bei der Lektüre langsam summiert, Kritik, die man sich vorbereitet, all das integriert er bereits selber in seine Texte, womit er die mögliche Kritik entkräftet. Er weiss, in welchen Lügen die Autoren gerne Zuflucht nehmen, mit welchen Halbwahrheiten sie sich ihre Arbeit einfacher machen. Er weiss von seinen Schwächen und er versteckt sich hinter ihnen nicht. Das mag den Kritiker deprimieren, stellt aber zugleich eine grosse Herausforderung dar. Meine Lehre aus dem Kurs bei G. Grass lautet: es gibt keinen Grund, diesen Autor zu meiden.

