STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 28

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA 28

GÜNTER GRASS
WERK UND REZEPTION

Hrsg./Red.
Mirosław Ossowski

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO
GDAŃSK 2013

Redaktor tomu/Herausgeber
Mirosław Ossowski

Komitet Redakcyjny / Herausgeberbeirat
Danuta Olszewska (przewodnicząca), *Grażyna Łopuszańska*, *Andrzej Kątny*, *Mirosław Ossowski*, *Anna Socka* (sekretarz), *Marian Szczodrowski*

Rada Naukowa / Wissenschaftlicher Beirat
Bernd Ulrich Biere (Koblencja), *Marek Jaroszewski* (Warszawa), *Hans Wolf Jäger* (Brema), *Stefan Michael Newerkla* (Wiedeń), *Christoph Schatte* (Poznań), *Eugeniusz Tomiczek* (Wrocław), *Zenon Weigt* (Łódź)

Recenzenci/Gutachter
Prof. dr hab. Roman Dziergwa
PD Dr. habil. Jürgen Joachimsthaler

Adres Redakcji /Anschrift der Redaktion:
Instytut Filologii Germańskiej
ul. Wita Stwosza 55, Pl 80–952 Gdańsk
E-Mail: sekger@univ.gda.pl

Auf dem Umschlag eine Zeichnung von Andrzej Taranek Lelewela-Straße (früher Labesweg) in Danzig-Langfuhr, Wohnort von Günter Grass (Zeichnung aus dem Jahre 2007)

Skład i łamanie / DTP
Marek Smoliński

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków Fundacji im. J.G. Herdera przy Uniwersytecie Gdańskim

Wersją pierwotną Studia Germanica Gedenensia jest wersja drukowana

Copyright by Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Gdański, 2013

ISSN 1230–6045
ISBN 978–83–7865–121–5

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81–824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
wyd.ug.gda.pl, kiw.ug.edu.pl

Inhaltsverzeichnis

Editorial (*Mirosław Ossowski*) 7

LITERATUR – POLITIK – ÜBERSETZUNG – GESCHICHTE

Florian Reinartz
Landschaften der Deutschen Einheit bei Günter Grass 9

Ingo Reiff
Konfigurationen des Jüdischen im Werk von Günter Grass 19

Lidia Burakowska-Ogińska
Realsozialismus zwischen Schein und Realität. Politische Gesinnung von Günter Grass im polnischen Kontext 31

Daria Szymborska
Günter Grass. Das Ende einer moralischen Instanz oder Das „gebrannte Kind" seiner Zeit? 43

Astrid Maria Ottilie Shchekina-Greipel
„Aus dem Tagebuch einer Schnecke" – Probleme einer russischen Übersetzung in den 1990er Jahren 53

IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN UND DIE BEZÜGE ZUR BILDENDEN KUNST

Julia Kanchana Schlichting
Die 'Nach-Vergangenheit' als neues Zeitfenster und die Bedeutung des Siebzehnjährigen – Zur Poetologie des Zweifels 65

Anemarija Ručević
Die weibliche Figur Tulla Pokriefke in „Katz und Maus" und „Im Krebsgang" 75

Viktoria Krason
Bildende Kunst und Imagination in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel" 85

Anna Kowalewska-Mróz
Beschreibung und Deutung des Gemäldes „Der Zinsgroschen" von Anton Möller im Roman „Der Butt" von Günter Grass 97

DANZIG ALS ERINNERUNGSORT – REZEPTION IN POLEN

Mirosław Ossowski
Günter Grass' literarische Freundschaften in Polen – ihre Bedeutung für sein frühes Werk und dessen polnische Rezeption 107

Joanna Bednarska-Kociołek
Das Alte lebt im Neuen. Die Stadttransformationen im polnischem Gdańsk im Werk von Günter Grass 119

Wacław B. Maksymowicz
Czy wciąż „brakujące ogniwo"? O czytaniu „Psich lat" 131

ESSAYS

Norbert Honsza
„Eine Maulschlacht auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten". Günter Grass: „Was gesagt werden muss" 141

Zbigniew Światłowski
Die Kaschubei, Grass' Herzland 147

Michał Borek
Kulturelle Vielfalt im Werk von Günther Grass. „Oh, heilige Handlung des Essens, die du die Völker verbindest." Über den süß-sauren Gaumenschmaus im Haus Mazerath 151

MISZELLEN

Ewa Jarosz-Sienkiewicz
Das reflektierte Gestern bei Gabriele Stötzer 155

REZENSIONEN

Peter Oliver Loew, *Literarischer Reiseführer Danzig. Acht Stadtspaziergänge* (Potsdamer Bibliothek Östliches Europa. Kulturreisen), Potsdam 2009, 407 S.
Danziger Identitäten. Eine mitteleuropäische Debatte, hg. v. Basil Kerski (Potsdamer Bibliothek Östliches Europa. Geschichte), Potsdam 2011, 288 S.
(*Marion Brandt*) 165

Feridun Zaimoglu: *Ruß*, Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag 2011, 267 S.
(*Anna Daszkiewicz*) 171

Die Autorinnen und Autoren 175

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Editorial

Der 85. Geburtstag von Günter Grass im Oktober 2012 wurde für die Danziger Germanistik zum Anlass, den 28. Band der „Studia Germanica Gedanensia" dem in Danzig geborenen und der Stadt in vielerlei Hinsicht verpflichteten Autor zu widmen. Die vorliegende Publikation mit Beiträgen aus Polen, Deutschland, Russland und Kroatien ist überwiegend mit den Prosawerken von Grass, von der Danziger Trilogie bis hin zu den autobiographischen Büchern der letzten Jahre sowie seinem öffentlichen Engagement gewidmet. So bietet sie in gewissem Maße einen Überblick über den jetzigen Stand der breiten und thematisch heterogenen Grass-Forschung. Sie zeigt ebenfalls das andauernde, ja steigende Interesse der Literaturwissenschaftler am Werk des Nobelpreisträgers, denn neben den Aufsätzen und Essays der erfahrenen Generation der polnischen Grass-Forscher, zu der insbesondere Norbert Honsza, Wacław B. Maksymowicz und Zbigniew Światłowski gehören, finden sich darin auch acht Beiträge von Doktoranden sowie polnischen und deutschen Wissenschaftlern, die an der vom 27. Juni bis zum 1. Juli 2012 an der Universität Gdańsk organisierten Internationalen Sommerwerkstatt „Günter Grass. Werk und Rezeption" teilnahmen: Joanna Bednarska-Kociołek, Anna Kowalewska-Mróz, Victoria Krason, Ingo Reiff, Anemarija Ručević, Julia Kanchana Schlichting, Daria Szymborska und Astrid Maria Ottilie Shchekina-Greipel. Der Band enthält aber auch andere Beiträge, die bei der Redaktion der „Studia Germanica Gedanensia" eingereicht wurden. Dazu gehören die Aufsätze von Lidia Burakowska-Ogińska, Ewa Jarosz-Sienkiewicz, Mirosław Ossowski und Florian Reinartz. In den Band aufgenommen wurden ferner die zwei besten Essays des literarischen Wettbewerbs „Kulturelle Vielfalt im Werk von Günther Grass", der im Juni 2012 in Danzig organisiert wurde. Sie wurden der Redaktion freundlicherweise von dem Organisator dieses Wettbewerbs, dem Herderzentrum in Danzig, übergeben. Neben dem Text von Zbigniew Światłowski gehört dazu der Beitrag von Michał Borek.

Der Band verdankt seinen Titel der Internationalen Sommerwerkstatt für Doktoranden in Danzig, die u.a. der Darstellung der eigenen Projekte der Teilnehmer, dem Erfahrungsaustausch auch mit den älteren Grass-Forschern, der Besichtigung der von Grass dargestellten Örtlichkeiten sowie der Begegnung mit dem Schriftsteller in seiner Geburtstadt diente. Die Gliederung der Beiträge in verschiedene thematische Bereiche folgt zum Teil dem Programm dieser Veranstaltung. Dies betrifft etwa den ersten Themenkreis, „Literatur – Politik – Übersetzung", der hier um den Aspekt Geschichte ergänzt wird und mit fünf Beiträgen der umfassendste Teil der Publikation ist. Übernommen wurde auch der Themenkomplex „Identitätskonstruktionen und die Bezüge zur bildenden Kunst". Ein anderer

Themenkreis der Werkstatt, „Danzig als Erinnerungsort", wird hier um die polnische Rezeption von Grass erweitert. Damit ist das Forschungsfeld des Bandes weitgehend abgesteckt. Die Einteilung soll jedoch nur der ersten Orientierung dienen, denn in den einzelnen Aufsätzen wird eine mehrfach differierende und übergreifende Problematik thematisiert. Die Publikation ist im Übrigen auch keine Dokumentation der Sommerwerkstatt, denn einige der aufgenommenen Beiträge wurden von den Teilnehmern noch wesentlich bearbeitet und bereichert, so dass diese von den Nachwuchswissenschaftlern vorbereiteten Texte wissenschaftlich gewichtige Aufsätze darstellen. Im vierten Teil des Bandes „Essays" finden sich drei weitere Beiträge über Grass, die in ihrem Duktus der essayistischen Form folgen und eine persönliche Sicht auf sein Werk bieten. In „Miszellen" dagegen ist der Beitrag dem lyrischen Werk der modernen deutschen Schriftstellerin Gabriele Stötzer gewidmet. Der Band beinhaltet auch drei Rezensionen: Marion Brandt bespricht den „Literarischen Reiseführer Danzig" von Peter Oliver Loew und den von Basil Kerski herausgegebenen Sammelband „Danziger Identitäten. Eine Mitteleuropäische Debatte", während Anna Daszkiewicz den neuesten Roman „Ruß" von Feridun Zaimoglu erörtert.

Es sei an dieser Stelle allen Personen, Institutionen und Organisationen gedankt, die zum Erfolg der Internationalen Sommerwerkstatt und damit nicht zuletzt zur Entstehung dieser Publikation beigetragen haben. Genannt seien in erster Linie Miłosława Borzyszkowska-Szewczyk und Anastasia Telaak, Mitverantwortliche für das inhaltliche Konzept und die Organisation der Tagung. Unser besonderer Dank gilt Günter Grass für sein Interesse und für seine Bereitschaft, sich mit den Teilnehmern der Sommerwerkstatt am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk zu treffen. Seine Lesung mit einer anregenden Diskussion war der Höhepunkt der Veranstaltung. Dank sei auch der Günter Grass Gesellschaft in Danzig, dem Mitorganisator der Sommerwerkstatt, ausgesprochen, die die Veranstaltungen zum Jubiläum des Schriftstellers, zu dem der Stadtpräsident Paweł Adamowicz ihn nach Danzig eingeladen hatte, angeregt hat, sowie den deutschen Partnern, dem Medienarchiv Günter Grass Stiftung in Bremen und der Friedrich Ebert Stiftung, die das Institut für Germanistik an der Universität Danzig bei der Organisation der Tagung unterstützt haben. Wir danken Kolleginnen und Kollegen im Institut für ihre Unterstützung der Publikation, darunter Frau Agnieszka Kallas, die die englischen Zusammenfassungen freundlicherweise durchgesehen hat, darüber hinaus Herrn Jan Menkens sowie dem Steidl-Verlag für die freundliche Genehmigung des kostenlosen Abdruckes von urheberrechtlich geschützten Werken. Den Rezensenten des Bandes, Prof. Dr. Roman Dziergwa und Prof. Dr. Jürgen Joachimsthaler, sei für die wertvollen Hinweise gedankt.

Mirosław Ossowski

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

LITERATUR – POLITIK – ÜBERSETZUNG – GESCHICHTE

Florian Reinartz
Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen

Landschaften der Deutschen Einheit bei Günter Grass

Güntera Grassa krajobrazy niemieckiej jedności – Od połowy lat osiemdziesiątych Günter Grass podejmował problematykę przyszłych zjednoczonych Niemiec w rysunkach i literackich opisach krajobrazu. Celem tego artykułu jest pokazanie cech charakterystycznych, powiązań i różnic jego metaforycznych wizji krajobrazu oraz przemianę jego poglądów na temat jedności Niemiec. Przedmiotem są opisy i rysunki krajobrazu od „Martwego lasu" do „Rozległego pola".

Słowa kluczowe: Niemiecka jedność, krajobraz w sztuce, krajobrazy.

Landscapes of German unity in selected works of Günter Grass – Since the mid-1980s, Günter Grass had brought up the issue of the future unified Germany. This article focuses on presenting characteristic features, connections and differences of Grass's metaphorical visions of the landscape and transformation of his views on the unity of Germany. This connection confirms the way in which the story was told and illustrated, since intermediality is among the most eminent features of this presentation. I will focus on depictions of landscapes in texts and pictures from "Totes Holz" to "Ein weites Feld".

Key words: German unity, landscape in art, landscapes.

Tritt der Begriff „Landschaft" im Kontext der Deutschen Einheit 1989/90 auf, denkt man an ein in Deutschland viel bemühtes Zitat. Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl sagt in einer Fernsehansprache am 1. Juli 1990:

> „Durch eine gemeinsame Anstrengung wird es uns gelingen, Mecklenburg-Vorpommern und Sachsen-Anhalt, Brandenburg, Sachsen und Thüringen schon bald wieder in blühende Landschaften zu verwandeln, in denen es sich zu leben und zu arbeiten lohnt."[1]

[1] Helmut Kohl, Fernsehansprache zur Währungsunion zwischen BRD und DDR am 1. Juli 1990. Vgl. http://helmut-kohl.kas.de/index.php?msg=555 (Aufruf: 04.12.2012).

Ein Jahr später bekräftigt Helmut Kohl dieses Bild: „Und ich bin mehr denn je davon überzeugt, dass wir in den nächsten drei bis vier Jahren in den neuen Bundesländern blühende Landschaften gestalten werden." Noch 1998 verwendet die CDU die „blühenden Landschaften" als Wahlslogan auf Plakaten. Als Gerhard Schröder im selben Jahr das Amt des Bundeskanzlers übernimmt und den ‚Aufbau Ost' zur „Chefsache" erklärt, blühen in den neuen Bundesländern allerdings vor allem die Arbeitslosenquote und die Zahl der Langzeitarbeitslosen.

Auch Günter Grass hat das, was er mit der bevorstehenden Einheit Deutschlands und der Zukunft eines vereinigten Deutschland verbindet, in Bildern von Landschaften ausgedrückt. Die Grass'schen Einheitslandschaften – alles andere als blühend, wie sich im Folgenden zeigen wird – sind Jahre vor der Wiedervereinigung und vor Helmut Kohls oft bemühter Landschaftsmetapher Motive in bildkünstlerischen Werken, Gedichten, Essays und erzählerischen Texten. Eigenarten, Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Landschaftsmetaphern und eine mögliche Entwicklung in Bezug auf das Thema Deutsche Einheit aufzuzeigen, soll Ziel dieses Beitrages sein. Dabei werden zeichnerische Darstellungen ebenso in den Blick genommen wie literarische und essayistische Äußerungen und das Verhältnis zwischen diesen Ausdrucksformen des doppelbegabten Künstlers Günter Grass.

Dass Grass als Landschaftsdichter auftritt, erscheint nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass er als bildender Künstler mitunter Landschaftsmaler ist, und dass ihm auch Landschaftsbilder – *ut pictura poesis* – den Boden für seine wörtlichen Bilder liefern und umgekehrt. Im Gegensatz zu dem ebenso doppelbegabten Goethe erscheinen bei Grass Landschaften in erster Linie als Kulturlandschaften und als politische Landschaften. Dies dokumentierten in anschaulicher Weise die Ausstellung „Diesseits und jenseits von Arkadien. Goethe und Grass als Landschaftszeichner" des Günter Grass Hauses in Lübeck im Jahr 2004 sowie der dazugehörige Katalog.[2] Wie Artinger darin festhält, sind die zivilisationskritischen Aspekte der Grass'schen Landschaftszeichnungen vor allem ab Mitte der achtziger Jahre vorherrschend.[3] Die Phase, in der Grass von Landschaftsstilleben und Reisezeichnungen, die sein zeichnerisches Werk seit den fünfziger Jahren durchziehen, Abstand nimmt und Landschaften als Fläche zivilisationskritischer und politischer Aussagen bebaut, beginnt mit Grass' Calcutta-Aufenthalt. Er selbst stellt fest:

> „Wenn ich von einer Landschaft sprechen will, die innerhalb meines Schaffensprozesses prägend gewesen ist, so gilt das für den halbjährigen Aufenthalt in Calcutta. Dort ging es mir um ganz andere, durch Menschen hergestellte Landschaften, zum Beispiel Müllandschaften."[4]

---

[2] Vgl. Kai Artinger (Hg.), Diesseits und jenseits von Arkadien. Goethe und Grass als Landschaftszeichner, Göttingen 2004.

[3] Vgl. Kai Artinger, Jenseits von Arkadien. Landschaftszeichnungen im bildkünstlerischen Werk von Günter Grass, in: Artinger, Diesseits und jenseits von Arkadien, S. 77.

[4] ‚Die in sich geschlossene Idylle nehme ich wahr im Verhältnis zu ihrer Gefährdung'. Günter Grass im Gespräch mit Kai Artinger, Hans Wißkirchen und Daniela Hermes, in: Artinger, Diesseits und jenseits von Arkadien, S. 121.

In seiner Phase „Baum- und Walddarstellungen (achtziger und neunziger Jahre)“ konzentriert Grass sich auf das Waldsterben als Folge der Beherrschung und Ausbeutung der Natur durch den Menschen. Der Wald, sowohl mit der Epoche der Romantik als auch mit deutscher Identität verbunden, diese ‚deutsche' Landschaft hat sich zum ausgehenden 20. Jahrhundert „vom Märchenwald zum toten Wald“ gewandelt.[5] Grass findet sterbende Wälder vor, das genaue Gegenteil einer blühenden Landschaft also. Er zeichnet „Totes Holz“ in farblosen, schroffen Bildern und in unterschiedlichen Techniken, konzentriert sich einzig auf dieses Motiv.[6] Diese Zeichnungen verbindet er mit aphoristisch-essayistischen Kommentaren und mit Zitaten aus dem Waldzustandsbericht aus dem Jahr 1989: „Radikal: Was mit den Wurzeln ans Licht kam. (Ein Artikel über das Waldsterben endet mit dem Wort Panikblüte)“[7]. Kontrastierend zitiert er den Waldzustandsbericht „als Dokumentarsatire“[8]:

> „Der Forschungsbeirat ‚Waldschäden/Luftverunreinigungen' stellte bereits in seinem 2. Bericht von 1986 fest, daß infolge der Schadstoffeinträge eine Versauerung der Waldböden auf großer Fläche angenommen werden muß und der Waldboden sich zunehmend als Risikofaktor für heutige und künftige Waldgenerationen erweist.“[9]

„Totes Holz“ schließt hier an die Apokalypse „Die Rättin“ an, in der das Waldsterben bereits sämtliche Hoffnungen in die Kraft des Märchens, die noch in „Der Butt“ ausdrücklich bekräftigt wird, in Frage stellt.[10] Ist das Waldsterben in „Die Rättin“ ein globales Thema und verliert hier seine symbolische Bedeutung,[11] verbindet es sich in „Totes Holz“ mit dem innenpolitischen der Deutschen Einheit, der Grass mit Mahnungen, teils auch bereits mit resignativen Aussagen begegnet. „Mit Glasnost in den Wäldern beginnen“[12], den Wald also transparent, durchsichtig zu machen (wie die wörtliche Übersetzung von ‚Glasnost' lautet), bedeutet für Grass ironisch gewendet einen Kahlschlag im doppelten Sinn: Kahlschlag in den Wäldern und „Kahlschlag in den Köpfen“ der Deutschen in Bezug auf die zerfallende DDR und die angestrebte Einheit. Das Kahlschlagwort wiederholt sich in „Totes Holz“; Grass benennt insgesamt neun lithographische Blätter mit „Kahlschlag in unseren Köpfen“. Im Harz, dem Wald im Herzen Deutschlands, dessen Darstellung in einer im 17. Jahrhundert begründeten Tradition steht, den Goethe insgesamt fünf Mal besucht und den Heine mit romantischen Bildern eindringlich schildert – Grass zitiert in „Totes Holz“ den sorglosen Satz „Nach diesem Geschäfte ging ich noch auf dem Brocken spazieren“ aus der „Harzreise“ –,

---

[5] Vgl. Irmgard Elsner Hunt, Vom Märchenwald zum toten Wald: ökologische Bewußtmachung aus global-ökonomischer Bewußtheit. Eine Übersicht über das Grass-Werk der siebziger und achtziger Jahre, in: Gerd Labroisse und Dick van Stekelenburg (Hg.): Günter Grass. Ein europäischer Autor? Amsterdam/Atlanta 1992, S. 123–148.

[6] Gabriele Merkes-Irro analysiert exemplarisch einige der Zeichnungen und verortet sie kunsthistorisch, vgl. Gabriele Merkes-Irro, Vom Verlust eines qualitativen Naturerlebens. Die Zeichnungen zu „Totes Holz“, in: Artinger, Diesseits und jenseits von Arkadien, S. 27–31.

[7] Günter Grass, Totes Holz, Göttingen 2002, unpaginiert – S. 8.

[8] Volker Neuhaus, Günter Grass, Stuttgart 2010, S. 202.

[9] Grass, Totes Holz, unpaginiert – S. 8.

[10] Vgl. Neuhaus, Günter Grass, S. 193.

[11] Vgl. Peter Joch, Zauber auf weißem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass, Göttingen 2000, S. 79.

[12] Grass, Totes Holz, unpaginiert – S. 89.

unmittelbar an der innerdeutschen Grenze, wird das Bild des Kahlschlags aufgelöst und konkretisiert: „Alles so offensichtlich. Hast du noch Worte? Wo Deutschland an Deutschland grenzt, zeichnet sich die Wiedervereinigung als Kahlschlag ab.“[13]

Angesichts der Eindrücke vom sterbenden deutschen Wald mahnt Grass hier aber noch, das Thema Umweltzerstörung nicht der Tagespolitik unterzuordnen, die inzwischen von Debatten über die sich anbahnende Deutsche Einheit beherrscht wird: „Während die Mauer löchriger wurde und viele Menschen, um Jahrzehnte gealtert, sich wiedersahen, wuchs – ohne Schlagzeilen zu machen – unser aller Ozonloch, dieser gänzlich humorlose Spielverderber.“[14]

In seinem „Nachruf“ am Ende des Bandes „Totes Holz“, der mit „Die Wolke als Faust überm Wald“ betitelt ist, wird dann bereits Grass' Verbitterung angesichts der bevorstehenden Einheit und angesichts des Umgangs mit der DDR und ihren Bürgern offenbar:

> „Wirtschaftlich geht es uns bestens. Und auch sonst ist, seitdem die Mauer fällt, alles offen. Die drüben müssen uns das nur nachmachen, dann geht es auch ihnen bald bestens wie uns. Und weg von der Braunkohle müssen die. Und endlich begreifen, daß Leistung nur zählt. Und keine Berührungsangst haben; wir beißen ja nicht.“[15]

Die mit westdeutscher Stimme gesprochene Forderung „weg von der Braunkohle“ führt Grass von den kahlgeschlagenen Wäldern an der innerdeutschen Grenze in eine weitere Landschaft und zu einem weiteren Landschaftsbild der Deutschen Einheit. Bereits in „Totes Holz“ heißt es:

> „So heißen die Ortschaften hier: Hemmschuh, Zinnwald, Gottgetreu… (Bei großflächigem Abbau von Braunkohle für Heiz- und sonstige Zwecke, und während, gebietsweise rauchverhangen, die Deutsche Demokratische Republik mit letzter Anstrengung vierzig Jahre alt wird, wollen die Bäume – Wir haben es satt! – auswandern, doch wohin?)“[16]

Deutlich erkennbar liegt hier der Übergang von der Phase der Baum- und Walddarstellungen zu den „‚Abraumlandschaften' aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre“[17], die als logische Konsequenz des Kahlschlags erscheinen. Nachdem der Kahlschlag das Dickicht des Waldes durchsichtig gemacht hat, ist der Blick auf diese neue, wüstenhafte Landschaft frei: „Kahlschlag? Nun ja. Doch mehr Aussicht seitdem.“[18]

In der Lausitz, in der Nähe des kleinen Ortes Altdöbern, zeichnet und beschreibt Grass die brachliegende, stillgelegte DDR-Wirtschaft anhand der durch Braunkohletagebau aufgerissenen, aufgeschütteten und deformierten Landschaft. Mehr noch: Auch diese abgebaute und ausgebeutete Landschaft steht ihm dabei nicht nur für die wirtschaftliche Vergangenheit der DDR und – inzwischen aber eher hintergründig – für die Zerstörung

---

[13] Grass, Totes Holz, unpaginiert – S. 78.

[14] Ebd, S. 98. Peter Joch deutet diesen zunehmenden Einfluss der Tagespolitik als Verblassen des Themas Deutsche Einheit vor der globalen Situation, vgl. Joch, Zauber auf weißem Papier, S. 80.

[15] Grass, Totes Holz, unpaginiert – S. 106.

[16] Ebd, S. 84.

[17] Artinger, Jenseits von Arkadien, S. 80.

[18] Grass, Totes Holz, unpaginiert – S. 17.

der Natur durch den Menschen, sondern auch für die negativen Prognosen, die Grass angesichts der Einführung der D-Mark und der freien Marktwirtschaft für das vereinigte Deutschland aufstellt:

> „Sobald ich vormittags am Grubenrand saß [...], wollte mir die zuunterst liegende Wüstenei zum Bild der DDR werden, nicht allein der vergangenen, die durch Mißwirtschaft ruiniert wurde, nein, der zukünftigen, durch Federstrich demnächst angeschlossen auch."[19]

Die Bilder dieser Wüstenei des Braunkohletagebaus werden auch in Skizzen und Kohlezeichnungen festgehalten und bilden die anschauliche Grundlage für Grass' erneute und zusammengefasste Kritik am Einheitsprozess in seinem „Brief aus Altdöbern" und dem „Bericht aus Altdöbern". In der bibliophilen Ausgabe des „Briefes" in der Reihe „Signatur", die 1991 erscheint,[20] verbindet er erneut Text und Landschaftszeichnung miteinander und versetzt seine alten ‚Wappentiere' – Vögel, Hahn, Butt, Ratten und Schnecke – in die Braunkohlelandschaft Altdöberns.[21] Statt des von Grass immer wieder geforderten wirtschaftlichen „Lastenausgleichs" zwischen den beiden deutschen Staaten wird Grass an dieser planmäßig deformierten und nun ausgedienten Landschaft deutlich, wie die Bilanz der Rechnung für den‚Aufbau Ost' aussehen wird: „Förderbänder, die ausgedient haben. Wessen Gedärm liegt zuhauf? Warten auf das versprochene Wunder. Draufzahlen! ruft jemand über Lautsprecher wiederholt: Draufzahlen!"[22]

Den „Bericht aus Altdöbern" trägt Grass am 16. Juni 1990 im Berliner Reichstag zur Gründung des „Kuratoriums für ein demokratisch verfasstes Deutschland" vor. Darin heißt es:

> „Mein Blick vom Grubenrand und also vom Stadtrand Altdöberns in den Braunkohletagebau, dieser Blick auf eine offene, nicht mehr verheilende Wunde – denn noch vor der Erschließung der Grube wurde das Grundwasser gesenkt –, mein Einblick also in die Folgen von Folgen so falscher wie gewaltsamer wirtschaftlicher Entscheidungen hat mich gelehrt, daß die neuerdings anstehenden falschen und gewaltsamen Entscheidungen das zerstörerische Werk unter anderem Markenzeichen fortsetzen werden, auch wenn der Bürgermeister von Altdöbern, ein, wie er sagt, grundsätzlich optimistischer Mensch, davon träumt, daß eines Tages die Abraumhalden begrünt und die Grubenlöcher als liebliche Seen die begrünten Hügel spiegeln werden."[23]

Während die „lieblichen Seen" und die „begrünten Hügel" hier regelrecht als Vorwegnahme der „blühenden Landschaften" Helmut Kohls erscheinen, stellt für Grass die Ausbeutung der Natur die dem „Markenzeichen" übergeordnete Konstante dar.

Weiterhin enthält der Bericht auch den von Grass immer wieder vorgebrachten Einwand, die Vereinigung der beiden deutschen Staaten würde einen Verfassungsbruch, mindestens aber eine Verfassungsbeugung zur Grundlage haben. Er beruft sich dabei auf

---

[19] Günter Grass, Werke, Göttingen 2007, Bd. 12, S. 278.
[20] Günter Grass, Brief aus Altdöbern, in: Signatur. Zeit. Schrift. Bild, Nr. 14, Remagen-Rolandseck 1991.
[21] Vgl. Neuhaus, Günter Grass, S. 186.
[22] Grass, Werke, Bd. 12, S. 289.
[23] Ebd., S. 280–281.

den bis Ende September 1990 geltenden Artikel 146 des Grundgesetzes, der die Gültigkeit dieses Grundgesetzes an die Gültigkeit der Verfassung knüpft.[24] Diese Verfassung müsse, so Grass, im Falle einer Einheit neu beschlossen und durch das deutsche Volk bestätigt werden. Mit dieser Forderung will Grass vor allem die Mitwirkung der DDR-Bürger und deren Identifikation mit der künftigen, gemeinsamen Verfassung stärken. Den Grundgesetzartikel 146 sieht er jedoch untergraben zugunsten des sogenannten Beitritts-Artikels 23 des Grundgesetzes.[25] Nach diesem ist das bestehende Grundgesetz in den Gebieten anzuwenden, die der Bundesrepublik Deutschland beitreten.

Der Gedichtband „Novemberland. 13 Sonette" resümiert 1993 rückblickend den Prozess der Deutschen Einheit. Mit diesen Gedichten gehen nach dem vorigen Wechsel des Ausdrucksmediums von der Wortkunst zur Bildkunst die Landschaftsbilder wieder in Landschafts-Wortbilder über.[26] Das Novemberland Deutschland, zu diesem Zeitpunkt von rechtsradikalen Anschlägen erschüttert, liegt, wie es heißt, zwar „breit" und in seiner „Schönheit weit gehügelt", ist jedoch „verflucht zu tugendhaftem Fleiß"[27] der Marktwirtschaft. „Karg war die Ernte, reich die Beute"[28], lautet Grass' Bilanz zur Währungs- und Wirtschaftsunion und zur Arbeit der Treuhandanstalt in dem Gedicht „Späte Sonnenblumen". Nebel und Regen – die Stimmung von „Totes Holz" aufnehmend – prägen in dem schmalen Band die Landschaft des wiedervereinigten Novemberlandes Deutschland, das sich neue Grenzen schafft und zur Festung auftürmt:

„Weil in der Mitte liegend, reich und ungeschützt,
hat planend Furcht ein Bauwerk ausgeschwitzt:
als Festung will Novemberland sich sicher machen
vor Roma, Schwarzen, Juden und Fellachen.
Nach Osten hin soll Polen Grenzmark sein;
so schnell fällt nützlich uns Geschichte ein.
das Burgenbauen war schon immer unsre Lust,
den Wall zu ziehn, die Mauer zu errichten,
und gegen Festungskoller, Stumpfsinn, Lagerfrust
half stets ein Hölderlin im Brotsack mit Gedichten."[29]

---

[24] Grundgesetz Artikel 146 [24. Mai 1949 bis 29. September 1990]: „Dieses Grundgesetz verliert seine Gültigkeit an dem Tage, an dem eine Verfassung in Kraft tritt, die von dem deutschen Volke in freier Entscheidung beschlossen worden ist."

[25] Grundgesetz Artikel 23 [24. Mai 1949 bis 23. September 1990]: „Dieses Grundgesetz gilt zunächst im Gebiet der Länder Baden, Bayern, Bremen, Groß-Berlin, Hamburg, Hessen, Niedersachsen, Nordrhein-Westfalen, Rheinland-Pfalz, Schleswig-Holstein, Württemberg-Baden und Württemberg-Hohenzollern. In anderen Teilen ist es nach deren Beitritt in Kraft zu setzen."

[26] Zum wiederholten Wechsel des Mediums zwischen Wortkunst und Bildkunst vgl. ausführlich: Volker Neuhaus, „Bin ich nun Schreiber oder Zeichner?" Zum Verhältnis von dichterischem und bildkünstlerischem Werk bei Günter Grass, in: Marion Brandt, Marek Jaroszewski und Mirosław Ossowski (Hg.), Günter Grass. Literatur – Kunst – Politik, Gdańsk 2008, S. 217–225.

[27] Grass, Werke, Bd. 1, S. 285.

[28] Ebd., S. 287.

[29] Ebd., S. 293

Bemerkbar wird hier, dass sich Grass weniger mit den von Menschenhand deformierten, ausgeraubten Landschaften auseinandersetzt als vielmehr mit den von Menschenhand geschaffenen Grenzen, dem Boden, der Heimaterde. Von der zerstörten Natur in „Totes Holz" über die willentlich und planvoll deformierten Landschaften bei Altdöbern geht Grass deutlich erkennbar zu den politischen und soziokulturellen Landschaften über; Vermessung, Grenzziehungen und Raumnutzung geraten in den Blick. Dies gilt bereits für die Versöhnungsfriedhöfe in der Erzählung „Unkenrufe". Die sterbende oder bereits tote Landschaft wird zur Konstante: Grass ist über die Landschaft des „Toten Holzes" und die toten Abraumlandschaften des Braunkohletagebaus zu einer Landschaft gelangt, die nur noch Tote beherbergt. Doch wird auch diese Landschaft den Regeln der Marktwirtschaft untergeordnet, in „Unkenrufe" kommt es gar zu einer „neuen deutschen Landnahme"[30]. Die Idee der Versöhnungsfriedhöfe scheitert an dieser wirtschaftlichen Vereinnahmung und erweist sich als ebenso utopisch wie die der „blühenden Landschaften" in den neuen deutschen Bundesländern, da sie denselben kapitalistischen Regeln zum Opfer fällt bzw. Teil dieser Regeln wird.

Die kapitalistische „Landnahme" wird in „Ein weites Feld" konkret auf die ehemalige DDR bezogen. Hier ist die städtische Landschaft das auf städtebauliche und ökonomische Aspekte gerichtete „weite Feld", das es aufzuteilen und zu bebauen gilt. Die von Fontane entliehene Wendung ist eine Raummetapher, die Fonty mitunter konkret auf die Deutsche Einheit anwendet, wenn er sagt: „Doch die Schuld ist ein weites Feld und die Einheit ein noch weiteres, von der Wahrheit gar nicht zu reden."[31] An anderer Stelle redet Fonty über „den Klassenfeind und die Gefahr des ‚kapitalistischen Zugriffs' […]; oder er sprach wieder einmal vom ‚zu weiten Feld', einer Fläche, die ausgeschritten, vermessen werden müsse, so stetig sie wachse und sich ins Unermeßliche zu verlieren drohe."[32]

Das „weite Feld" weist also hier einerseits auf die Komplexität und historische Weite, die der Einheitsproblematik innewohnt, andererseits auf kapitalistisches Wachstum ins Unendliche, auf das der Kapitalismus ausgelegt ist, und das eine Form neuer „Landnahme" nach sich zieht. Fonty und sein so genannter „Tagundnachtschatten" Hoftaller, beide mit DDR-Biographien ausgestattet, werden Zeugen, wie die kahlen und abgebauten Flächen und Landschaften vermessen, in Zahlen verwandelt und nach marktwirtschaftlichen Wachstumsregeln neu gefüllt werden: „Sie überquerten ein Jahrzehnte lang wüstes Niemandsland, das nun als Großfläche nach Besitzern gierte; schon gab es erste, einander übertrumpfende Projekte, schon brach Bauwut aus, schon stiegen die Bodenpreise."[33]

Dies wird Fonty und Hoftaller unter anderem dort deutlich, wo auch Grass düstere Landschaftsbilder eines abgebauten Landes gezeichnet hat, im Braunkohlegebiet von Altdöbern in der Lausitz. Grass führt seine Figuren also in die gleiche Gegend, die auch für ihn eine Landschaft der Einheit ist. Mehr noch: In den Worten seiner Figuren Hoftaller und Pfarrer Bruno Matull zitiert Grass regelrecht aus eigenen Aufsätzen, Tagebucheinträgen,

[30] Grass, Werke, Bd. 7, S. 829.
[31] Grass, Werke, Bd. 8, S. 293–294.
[32] Ebd., S. 477.
[33] Ebd., S. 13.

Reden und Gesprächen.[34] Landschaften und ihre bildliche Bedeutung werden auch an anderen Stellen in „Ein weites Feld" auf auszumessende Flächen und ihren potenziellen wirtschaftlichen Nutzen reduziert. Hoftaller bemerkt beispielsweise:

> „Und mit der harten Mark kommen ne Menge Aufkäufer. Sind übrigens schon da, um sich Greifbares auszugucken. Na, Fonty, diese Sorte kennen Sie doch. Sind alle vom Stamme Nimm, Ihre Treibels und Konsorten. Die machen bei uns ihren Schnitt. Für all diese Raffkes ist das hier Niemandsland. Die sehen nur Baugrund. Hier ein Stück, da ein Stück raus. Filetstücke nennen die das. Am Potsdamer Platz schnibbeln sie jetzt schon rum. Nicht nur die Japse. Klar doch: Mercedes voran!"[35]

Die Landschaft als verheißungsvolle Metapher ist nur noch im zitierten Bild Helmut Kohls vorhanden, wenn Bruno Matull zweifelt:

> „Und ist nicht wiederum neuer Glaube – diesmal der Glaube an die Allmacht des Geldes – billig zu haben und doch hoch im Kurs? Und sind uns nicht abermals Perspektiven vorgezeichnet, die jedermann, der ihnen gläubig folgt, in Kürze Gewinn und dort, wo das Graue obsiegt hat, das Trugbild blühende Landschaft verheißen?"[36]

Nicht zufällig endet der Roman „Ein weites Feld" mit dem Text einer Landschaftspostkarte, die Fonty nach seinem Verschwinden aus dem vereinigten Deutschland von einer unbekannten Gegend aus an das ihm so gewogene Fontane-Archiv in Potsdam schreibt:

> „Mit ein wenig Glück erleben wir uns in kolossal menschenleerer Gegend. La petite trägt mir auf, das Archiv zu grüßen, ein Wunsch, dem ich gerne nachkomme. Wir gehen oft in die Pilze. Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich. Übrigens täuschte sich Briest; ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab..."[37]

Die „kolossal menschenleere Gegend" ist ein unbekannter und geradezu utopischer Ort, unpolitisch und reine Naturlandschaft. Selbst das aus dem „Butt" bekannte „in die Pilze gehen", der Geschlechtsakt, fügt sich natürlich in diese Landschaft ein. Dem „weiten Feld" der Deutschen Einheit wird notwendigerweise ein Ende abgesehen, das resignativ und eskapistisch anklingt wie Grass' eigene Tagebucheinträge. Fast verbittert stellt er fest, wie der Mond, fester Bestandteil der romantischen Landschaft, die Nacht der deutschen Wiedervereinigung erhellt: „Dem Kohl gelingt aber auch alles! Sogar Vollmond am Tag der Deutschen Einheit."[38] Zwei Tage darauf diagnostiziert er an sich eine „seltsame Mischung aus Erschöpfung und Genugtuung, weil zum Thema Deutschland alles gesagt und geschrieben ist."[39]

Man mag Grass hier widersprechen dürfen: Die eigentliche literarische Verarbeitung der Deutschen Einheit findet erst ab 1990 allmählich mit der Erzählung „Unkenrufe", dem Gedichtband „Novemberland" und schließlich im oftmals so genannten ‚Wenderoman' „Ein weites Feld" statt. Dies lässt sich anhand der Landschaftsdarstellungen im geschriebenen

[34] Vgl. Günter Grass, Als der Zug abfuhr: Rückblicke auf die Wende, Göttingen 2009.
[35] Grass, Werke, Bd. 8, S. 135.
[36] Ebd., S. 301.
[37] Ebd., S. 776.
[38] Günter Grass, Unterwegs von Deutschland nach Deutschland. Tagebuch 1990, Göttingen 2009, S. 166.
[39] Ebd., S. 167.

Wort wie in der Zeichnung nachweisen. Nach der Hinwendung zum weltpolitischen Thema der Umweltzerstörung in den frühen achtziger Jahren und dem Verstummen über die Müllberge Calcuttas, die eine zeichnerische Verarbeitung des globalen Themas nach sich ziehen, werden kahlgeschlagene und abgebaute Landschaften für Grass zu einer Projektionsfläche der Deutschen Einheit. Die sprachliche Verarbeitung des Themas Deutsche Einheit findet dann bis nach 1990 fast ausschließlich auf der Ebene von Essays, Reden und Gesprächen[40] oder – wie im Fall von „Totes Holz" – in einer nüchtern kommentierenden „Dokumentarsatire" statt. Der tote Wald und die toten Abraumlandschaften finden gleichermaßen Eingang in Wort und Bild, kommentieren und ergänzen sich gegenseitig. Mit „Unkenrufe", „Novemberland" und vor allem mit „Ein weites Feld" werden die Landschaften durch totes Zahlenmaterial beschrieben und sie werden zu reinen Kapitalflächen, die sich einer zeichnerischen Darstellung notwendigerweise entziehen.

[40] Vgl. Grass, Als der Zug abfuhr.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Ingo Reiff
Universität zu Köln

Konfigurationen des Jüdischen im Werk von Günter Grass

Konfiguracja żydowskości w twórczości Güntera Grass – Artykuł analizuje konfigurację problematyki żydowskiej w twórczości Güntera Grassa. W nawiązaniu do poetologicznej interpretacji przez Grassa wypowiedzi Theodora W. Adorno o Auschwitz zostały zbadane struktury literackie, którymi Grass posłużył się w celu przedstawienia problematyki żydowskiej i Shoah, ponadto form charakterystyki postaci żydowskich lub istotnych dla ich charakterystyki postaci ogniskujących.

Słowa kluczowe: Grass, postaci żydowskie, żydowskość, Shoah.

Configurations of Jewishness in the works of Günter Grass – The essay analyses configurations of Jewishness in the works of Günter Grass. Against the backdrop of Grass's poetologial examination of Theodor W. Adorno's Auschwitz dictum, the author of the article considers the literary structures underlying Grass's description of Jewishness and the Shoah as well as the arrangement of Jewish characters or focalizers relevant for the narration of Jewish characters.

Key words: Grass, Jewish figures, Jewishness, Shoah.

Die Stellung des Jüdischen im literarischen Werk von Günter Grass ist eine in der Forschung sehr umstrittene Frage. Die Forschungsdiskussion ist gekennzeichnet durch verschiede Ansätze und Stellungnahmen unterschiedlicher Qualität.[1] Der vorliegende Aufsatz widmet sich dem von Julian Preece postulierten Desiderat, die kritische Forschung müsse die fiktionalen jüdischen Charaktere im narrativen Kontext der jeweiligen Werke betrachten.[2] Mit Blick auf ausgewählte Werke sollen Konfigurationen des Jüdischen herausgearbeitet werden als dichterische Strukturen, die sich mit jüdischen Figuren, dem Judentum und der Shoah

[1] Manche Kritiker kommen zu dem Schluss, Grass' Figurenzeichnung sei stereotypisch, die Darstellung des Jüdischen berge sogar latent antisemitische Züge; andere widersprechen dieser These vehement. Eine hervorragende und präzise Zusammenfassung der verschiedenen Positionen bietet Julian Preece, Günter Grass, his Jews, and their Critics: from Klüger and Gilman to Sebald and Prawer, in: Pól O'Dochartaigh (Hg.): Jews in German Literature since 1945: German-Jewish Literature? German Monitor 53 (2000), S. 609–623.

[2] „What is needed in critical writing about Günter Grass is [...] a preparedness to view his fictional Jewish characters in the narrative context of the novels as a whole, where they are each time components in a much larger scheme." (Preece, Günter Grass, his Jews, and their Critics, S. 621.)

als Teil narrativer Schemata beschäftigen, um zu einer literaturwissenschaftlich fundierten Charakterisierung des Jüdischen in Grass' Œuvre beizutragen.

Seine im Februar 1990 gehaltene Frankfurter Poetik-Vorlesung stellt Grass unter den Titel „Schreiben nach Auschwitz" und betont damit die einschneidende Bedeutung der Shoah für seine schriftstellerische Arbeit. Er begreift darin den Holocaust als Zivilisationsbruch und nie dagewesene Zäsur, der man sich als Kulturschaffender nach 1945 zu stellen hatte, insbesondere als deutscher Schriftsteller. Diese Erkenntnis erlangte Grass, der sich schon seit den 1960ern dazu bekannt hat, in seiner Jugend ein fanatischer Anhänger der nationalsozialistischen Idee gewesen zu sein, nicht unmittelbar. Vielmehr wollte er die im Zuge der Aufklärungsarbeit durch die Alliierten nach 1945 mit Berichten und Fotos dokumentierte systematische Vernichtung von Juden und anderen Menschen durch die Deutschen zunächst nicht wahrhaben. „Niemals würden Deutsche so etwas tun"[3], so glaubte er. Am Ende eines persönlichen und künstlerischen Bildungs- und Reifeprozesses, bei dem zunächst der „angelernte Antisemitismus zum angelernten Philosemitismus"[4] geworden war, nimmt Grass die historische Realität des Holocaust an und zieht die Konsequenz:

> „Das wird nicht aufhören, gegenwärtig zu bleiben; unsere Schande wird sich weder verdrängen noch bewältigen lassen; die zwingende Gegenständlichkeit dieser Fotos – die Schuhe, die Brillen, Haare, die Leichen – verweigert sich der Abstraktion; Auschwitz wird, obgleich umdrängt von erklärenden Wörtern, nie zu begreifen sein."[5]

Grass hatte zu Beginn der fünfziger Jahre die Schuld der Deutschen begriffen, konnte aber der sich daraus ableitenden Verantwortung künstlerisch noch nicht gerecht werden. In seiner Arbeit als in multiplen Kunstformen aktiver Künstler und Schriftsteller bezog er sich zunächst auf die reine Form.[6] Theodor Adornos oft verkürzt rezipiertes Diktum, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch,[7] deutete auch Grass anfänglich als Verbot, das der Entfaltung seiner künstlerischen Schaffenskraft entgegenstand. Es brauchte wiederum einen persönlichen Reflexionsprozess, bis er Adornos provokative Reflexion

---

[3] Günter Grass, Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung, in: Daniela Hermes (Hg.): Essays und Reden III. 1980–1997, Werkausgabe Bd. 16, Göttingen 1997, S. 235–264, hier S. 236.

[4] Ebd., S. 239.

[5] Ebd., S. 236 (Hervorh. IR).

[6] Die beiden frühen programmatischen Essays „Die Ballerina" (1956) und „Der Inhalt als Widerstand" (1957) entstehen unmittelbar vor Beginn der Manuskriptarbeiten für „Die Blechtrommel" und zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung des Schriftstellers mit dem Verhältnis von Form und Inhalt, die nach Jurgensen bis heute die Grundlage für Grass' literarisches Schaffen bildet (vgl. Manfred Jurgensen, Die gegenständliche Muse. Der Inhalt als Widerstand, in: ders., Grass. Kritik – Thesen – Analysen, Bern/München 1973, S. 199–201, hier S. 199). Die Ballerina als Repräsentantin der reinen Form dient Grass als Negativfolie für sein poetologisches Paradigma: „Der Inhalt ist der unvermeidliche Widerstand, der Vorwand für die Form." (Günter Grass, Der Inhalt als Widerstand, in: Daniela Hermes (Hg.): Essays und Reden I. 1955–1969, Werkausgabe Bd. 14, Göttingen 1997, S. 16–22, hier S. 16.)

[7] Vgl. Theodor W. Adorno, Kulturkritik und Gesellschaft [1951], in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, Frankfurt 2003, S. 11–30, hier S. 30; Maren Röger, I.B6: Adorno-Diktum, in: Torben Fischer und Matthias N. Lorenz (Hg.): Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung" in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945, Bielefeld 2007, S. 38–39.

zur Daseinsberechtigung der Kunst nach Auschwitz stattdessen als Maßstab deuten konnte und als Aufruf, den nicht zu kittenden Zivilisationsbruch Auschwitz als Zäsur bei seiner künstlerischen Arbeit stets zu reflektieren.[8]

Die Entwicklung von Grass' literarischer Beschäftigung mit dem Jüdischen ist nur in dem Spannungsfeld zwischen Adornos kategorischem Auschwitz-Imperativ und den Schwierigkeiten zu begreifen, denen sich der Künstler Grass angesichts der sich der Abstraktion verweigernden zwingenden Gegenständlichkeit beim literarischen Umgang mit der Thematik zu stellen hatte. Ein literarisches Symptom dieser von Grass postulierten ‚zwingenden Gegenständlichkeit' ist der Knochenberg nahe der Luftwaffenbatterie Kaiserhafen, der im zweiten Buch des Romans „Hundejahre" mehrmals erwähnt wird. Der Bezug zum nur 37 Kilometer von Danzig entfernten Konzentrationslager Stutthof wird im ganzen Roman nie explizit hergestellt; dieses Ausbleiben einer eindeutigen Zuordnung des ganz offensichtlich für menschliches Leid und Tod stehenden Knochenberges reflektiert die fehlende Kommunikation fast aller Figuren über das, was in Stutthof passiert.[9] Analog zu den Schuhen, Brillen, Haaren und Leichen, die Grass in seiner Rede „Schreiben nach Auschwitz" erwähnt, ist der für alle Danziger sichtbare, sich nächtlich stets vergrößernde Knochenberg von derart zwingender Gegenständlichkeit, dass der Abstraktionsschritt von ihrer Materialität auf die systematische Vernichtung im KZ Stutthof offenbar für die Mehrheit undenkbar ist. Der Knochenberg, als Symbol für den Zivilisationsbruch der Shoah, ist ein Skandalon, das die Menschen zwar wahrnehmen, für das sie aber keine Worte finden können oder über das sie nicht sprechen möchten, um sich den nationalsozialistischen Herrschenden nicht verdächtig zu machen: „Niemand sprach von dem Knochenberg. Aber alle sahen rochen schmeckten ihn."[10] Einzig Tulla Pokriefke widersetzt sich dem allgemeinen Verschweigen, wettet mit den anderen Protagonisten, dass der Berg aus menschlichen Knochen besteht, und holt als Beweis sogar einen menschlichen Schädel aus dem Knochenberg – wofür sie von Walter

---

[8] Eine wichtige Person in diesem Erkenntnisprozess ist Paul Celan, mit dem Grass während seiner Pariser Zeit ein enges Verhältnis hatte: „Ich verdanke Paul Celan viel: Anregung, Widerspruch, den Begriff von Einsamkeit, aber auch die Erkenntnis, daß Auschwitz kein Ende hat." (Grass, Schreiben nach Auschwitz, S. 30) Der in einem Briefwechsel dokumentierte intensive Austausch zwischen Grass und dem jüdischen Lyriker Celan, dessen Familie der Shoah zum Opfer fiel, ist für Grass' Entwicklung des literarischen Umgangs mit dem Judentum von kaum zu überschätzender Bedeutung (vgl. Arno Barnert, Eine ‚herzgraue' Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass – Eine Erstveröffentlichung, in: Text. Kritische Beiträge 9 (2004), S. 65–127).

[9] Aufgrund von diversen Anspielungen auf Stutthof wird deutlich, dass die Existenz des nahen Konzentrationslagers durchaus bekannt war; zum einen durch das Gerücht, es werde dort Seife aus menschlichen Knochen hergestellt, zum anderen durch die im alltäglichen Sprachgebrauch übliche, humoresk-verharmlosende Verwendung des Wortes ‚Stutthof' als Ort, an den man nach einem Vergehen geschickt werde. Es wird jedoch in den „Hundejahren" nicht konkret über die Vernichtung von Menschenleben in dem KZ Stutthof gesprochen, obwohl zum Beispiel bekannt war, dass zwei ukrainische Angestellte des Tischlers Liebenau dorthin geschickt wurden, nachdem sie des Beischlafs mit der jungen Tulla Pokriefke verdächtigt worden waren. Siehe Sheridan Burnside, „Niemand sprach von dem Knochenberg". Die Darstellung des Konzentrationslagers Stutthof in Günter Grass' Roman *Hundejahre*, in: Wojciech Lenarczyk, Andreas Mix, Johannes Schwartz und Veronika Springmann (Hg.): KZ-Verbrechen. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung, Berlin 2007, S. 191–204, hier S. 194; S. 201–202.

[10] Günter Grass, Hundejahre, Werkausgabe Bd. 5, hg. v. Volker Neuhaus, Göttingen 1997, S. 402.

Matern, dem späteren Feldwebel und SS-Mann, wortlos geohrfeigt wird.[11] Die (gewollte oder ungewollte) Unfähigkeit, sich kommunikativ mit dem zwingend sich Aufdrängenden auseinanderzusetzen, beschränkt sich nicht allein auf das Personal der „Hundejahre", sondern berührt auch die Schwierigkeit des Künstlers, der Shoah gerecht zu werden.

In Anbetracht der ausführlichen Darstellung historischer Ereignisse in Danzig von der Zwischenkriegszeit bis 1945 ist die vergleichsweise randständige (Dar-)Stellung der Shoah und jüdischer Figuren in Grass' Frühwerk zunächst frappierend, aber aus verschiedenen Gründen plausibel. Die Fokalisierungsperspektiven in der ‚Danziger Trilogie' sind überwiegend dem kleinbürgerlichen Milieu entnommen, dem Grass selbst entstammt. Seine autobiographischen Äußerungen legen nahe, dass er wenig bis gar keinen Kontakt zu jüdischen Menschen hatte. Da der erzählerische Impetus der ‚Danziger Trilogie' ganz dezidiert die ‚poetische Rettung' (Enzensberger) des Milieus seiner Kindheit und Jugend war, steht das Jüdische für ihn zunächst im Hintergrund. In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, dass Grass' Texte bei aller historischen Akkuratesse keine wissenschaftlichen oder dokumentarischen Schriftstücke sind, sondern literarische Werke bleiben, die nicht auf historische Vollständigkeit und Objektivität verpflichtet sind; vielmehr werden Konfigurationen von Menschen geschildert, die in einem bestimmten historischen Umfeld in einem bestimmten Milieu leben.[12] Wenn Grass sich später auch aus dem persönlichen Mikrokosmos löst und sich der jüdischen Geschichte seiner Heimatstadt literarisch widmet (s.u.), so ist Alvin Rosenfelds These, Grass' Beitrag zur Literatur, die sich mit dem Holocaust beschäftigt, sei relativ unbedeutend, tendenziell zuzustimmen.[13]

Die relative Randständigkeit der jüdischen Thematik, begünstigt durch die Schwierigkeit, eine adäquate literarische Form zu finden und den Bezug auf das persönliche Kindheitsmilieu, bedeutet aber nicht, dass sie von Grass ignoriert wird. Vielmehr lässt sich anhand zweier Stellen in der ‚Danziger Trilogie' nachweisen, dass Grass um einen adäquaten erzählerischen Umgang mit der Shoah bemüht ist. Sowohl die bereits erwähnte Knochenberg-Episode aus „Hundejahre" als auch das zentrale „Blechtrommel"-Kapitel „Glaube Hoffnung Liebe", in dem die Zerstörung jüdischer Geschäfte in Danzig während der Reichskristallnacht im Jahre 1938 erzählt wird, stechen kompositorisch aus dem jeweiligen Roman heraus, da Grass sich der märchenhaften Beschwörungsformel „Es war einmal" bedient:

> „Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Sigismund Markus und verkaufte unter anderem auch weißrot gelackt Blechtrommeln. Oskar, von dem soeben die Rede war, war der Hauptabnehmer dieser Blechtrommeln, weil er von Beruf Blechtrommler war und ohne Blechtrommel nicht leben konnte und wollte. Deshalb eilte er auch von der brennenden Synagoge fort zur Zeughauspassage, denn dort wohnte der Hüter seiner Trommeln; aber er fand ihn in einem Zustand vor, der ihm das Verkaufen von Blechtrommeln fortan oder auf dieser Welt unmöglich machte. [...] Sie, dieselben

[11] Vgl. Burnside, „Niemand sprach von dem Knochenberg", S. 196–197.

[12] Vgl. ebd., S. 199.

[13] Vgl. Alvin H. Rosenfeld, Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust [Orig.: A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature, 1980], übers. v. Annette und Axel Dunker, mit einem Vorw. v. Dieter Lamping, Göttingen 2000, S. 18.

> Feuerwerker, denen ich, Oskar, davongelaufen zu sein glaubte, hatten schon vor mir den Markus besucht, hatten Pinsel in Farbe getaucht und ihm quer übers Schaufenster in Sütterlinschrift das Wort Judensau geschrieben, hatten dann, vielleicht aus Mißvergnügen an der eigenen Handschrift, mit ihren Stiefelabsätzen die Schaufensterscheibe zertreten, so daß sich der Titel, den sie dem Markus angehängt hatten, nur noch erraten ließ. Die Tür verachtend, hatten sie durch das aufgebrochene Fenster in den Laden gefunden und spielten nun dort auf ihre eindeutige Art mit dem Kinderspielzeug."[14]

> „Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar, und sie nahmen ihm seinen Spielzeughändler. Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt."[15]

Von der brennenden Synagoge über das beschmierte Schaufenster und das zerstörte Geschäft bis hin zum Tode Sigismund Markus' werden sämtliche materiellen, gegenständlichen und persönlichen Verbrechen, die an jüdischen Bürgerinnen und Bürgern in dieser Nacht verübt wurden, in diesem Kapitel schlaglichtartig benannt. Der Protagonist Oskar, durch den diese Beschreibung fokalisiert wird, sieht als Spross einer kleinbürgerlichen Langfuhrer Familie sämtliche an der jüdischen Bevölkerung verübten Gräueltaten. Grass stellt damit die in der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft gängige Wendung, man habe ja nichts gewusst, in Frage; zumindest hätte man sehen und wahrnehmen können, dass ein Verbrechen an den Juden begangen wurde. Die Bedeutung der Wahrnehmung – des Sehens, Riechens, und Schmeckens – ist auch in der entsprechenden Stelle in „Hundejahre" wichtig. In einem von Harry Liebenaus späteren Liebesbriefen an Tulla Pokriefke heißt es:

> „Es war einmal ein Mädchen, das hieß Tulla und hatte eine reine Kinderstirn. Aber nichts ist rein. Auch der Schnee ist nicht rein. Keine Jungfrau ist rein. Selbst das Schwein ist nicht rein. Der Teufel nie ganz rein. [...] Und die Knochen, weiße Berge, die geschichtet wurden neulich, wüchsen reinlich ohne Krähen: Pyramidenherrlichkeit. Doch die Krähen, die nicht rein sind, knarrten ungeölt schon gestern: Nichts ist rein, kein Kreis, kein Knochen. Und die Berge, hergestellte, um die Reinlichkeit zu türmen, werden schmelzen kochen sieden, damit Seife, rein und billig; doch selbst Seife wäscht nicht rein."[16]

Die Märchenform eröffnet einen aus Zeit und Raum losgelösten Erkenntnisraum, der es Grass ermöglicht, sich den Folgen der Shoah literarisch anzunähern, ohne auf dokumentarisch-historische Vollständigkeit festgelegt zu werden. Außerdem drückt sich auf Textebene die Schwierigkeit aus, die Gräuel der Shoah im wahrsten Sinne des Wortes zu begreifen – „Die Blechtrommel" und „Hundejahre" entstanden notabene in den 1950er und -60er Jahren, in denen die deutsche Schuld an der systematischen Judenvernichtung in vielen gesellschaftlichen Schichten tabuisiert war. Die enumerative Beschwörung des Nicht-Reinen, des Befleckten, ergo des Schuldhaften steht für die Manifestation der den Deutschen zufallenden, nicht zu tilgenden Schuld. Gleichzeitig ruft das Bild der aus Knochen hergestellten, paradoxerweise unreinen Seife das in der Nachkriegszeit kursierende

[14] Günter Grass, Die Blechtrommel, Werkausgabe Bd. 3, hg. v. Volker Neuhaus, Göttingen 1997, S. 259–260.
[15] Ebd., S. 264.
[16] Grass, Hundejahre, S. 388–389.

(und bis heute kolportierte) ‚Märchen' im umgangssprachlichen Sinne auf, das aus Knochen von in den Konzentrationslagern umgebrachten Menschen Seife hergestellt wurde. Textintern verweist die Nennung dieses Gerüchts implizit auf den unausgesprochenen Zusammenhang zwischen Knochenberg und Stutthof, da das Gerücht, dort werde Seife aus menschlichen Überresten hergestellt, von Harry Liebenau in einem früheren Brief erwähnt wird: „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.'"[17]

Die für eine Betrachtung des Jüdischen relevanten Figuren fallen in zwei Kategorien: zum einen jüdische Figuren und jüdisch konnotierte Figuren, zum anderen Protagonisten, Erzähler bzw. Focalizer, die jüdische Personen beschreiben oder Aussagen über das Judentum und die Shoah treffen. Exponierte jüdische Figuren sind der Spielzeughändler Sigismund Markus und der Treblinka-Überlebende Mariusz Fajngold („Die Blechtrommel") sowie der ‚Halbjude' Eduard Amsel („Hundejahre"). Es gibt wenige Nebenfiguren jüdischen Glaubens, z.B. Schmuh, den Wirt des Düsseldorfer Zwiebelkellers („Die Blechtrommel")[18], oder die jüdischen Kolleginnen und Kollegen sowie die Schülerschaft der von der realen Person Ruth Rosenbaum geleiteten jüdischen Oberschule in „Aus dem Tagebuch einer Schnecke". Nicht-jüdische Figuren der zweiten Kategorie sind im Grunde alle Erzähler bzw. Focalizer jener Prosawerke, in denen jüdische Figuren vorkommen oder das Judentum und die Shoah verhandelt werden. Besonders hervorzuheben sind hier Oskar Matzerath, Harry Liebenau, Tulla Pokriefke, Paul Pokriefke sowie der ‚Alte' in „Im Krebsgang" – wobei das Jüdische in so vielen Werken Grass' thematisiert wird, dass ein vollständiger Überblick an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.[19] Sonderfälle sind der ‚Wahljude' Wolfgang Stremplin[20] („Im Krebsgang") und Hermann Ott, genannt Zweifel („Aus dem Tagebuch einer Schnecke"). Der Mensch an sich ist bei Grass ein ambivalentes Wesen, die allermeisten profilierten literarischen Figuren in seinem Werk befinden sich in einem grauen Feld des Dazwischen. Insofern ist die Ambivalenz in der Gestaltung jüdischer Figuren nicht speziell auf das Jüdische fokussiert, sondern auf das Menschsein an sich.[21] Grass hat von seinem Freund Paul

---

[17] Grass, Hundejahre, S. 354. Vgl. Burnside, „Niemand sprach von dem Knochenberg", S. 194. Siehe auch Fußnote 8. Nicht mit eindeutigen, sondern verschleiernden Worten über den Holocaust zu sprechen, ist nicht nur in der Bevölkerung verbreitet, sondern in spezieller Weise auch in der akademischen Sprache; Grass parodiert diese von Martin Heidegger entlehnte, von Uneigentlichkeit und ausgestellter Komplexität geprägte Sprache in „Hundejahre" und kritisiert in Form dieser Sprachkritik die dahinterstehende Ideologie (vgl. Volker Neuhaus, Günter Grass, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar 2010, S. 33).

[18] Erst vor wenigen Jahren hat Sabine Richter diese mit der berühmten Trauerepisode im Zwiebelkeller verknüpfte Figur als jüdische Figur charakterisiert. Vgl. Sabine Richter, Das Kaleidoskop des Günter Grass: Jüdische Karikaturen aus der Kaschubei, in: Andrzej Kątny (Hg.): Das literarische und kulturelle Erbe von Danzig und Gdańsk, Frankfurt am Main 2004, S. 47–53, hier S. 49–52.

[19] Vgl. Julian Preece, Bemerkungen zum Jüdischen im Werk und Denken von Günter Grass: Eine Antwort auf Gilad Margailt, in: Norbert Honsza und Irena Światłowska (Hg.): Günter Grass: Bürger und Schriftsteller, Wroclaw/Dresden 2008, S.153–169, hier S. 159.

[20] Vgl. Neuhaus, Günter Grass, S. 234.

[21] Diese These berührt die Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust und insbesondere die Frage, inwiefern ein deutscher, nicht-jüdischer Schriftsteller, zumal in seiner Jugend Luftwaffenhelfer und SS-Mitglied,

Celan Bestärkung darin erfahren, jüdische Figuren derart zu gestalten; „Er machte mir Mut, fiktive Gestalten wie Fajngold, Sigismund Markus und Eddi Amsel, keine edlen, sondern gewöhnliche und exzentrische Juden in meine kleinbürgerliche Romanwelt einzufügen."[22]

Die Konfiguration der jüdischen Figuren zeigt eine Bandbreite von Charakteristika, die sämtliche Facetten menschlicher Eigenschaften abdeckt. An dieser Stelle seien schlaglichtartig einige Überlegungen angestellt, die das Grass'sche Erzählen des Jüdischen in den Kontext der soeben beschriebenen poetologischen Ausgangslage und die diachron sich entwickelnden dichterischen Strukturen zeigt, die Grass verwendet. Sigismund Markus, der erste Jude in Grass' literarischem Werk, ist latent als guter Mensch charakterisiert, dem von den Deutschen großes Leid zugefügt wird. Markus ist als ‚symbolischer Vater'[23] Oskars und als Verkäufer von Oskars Blechtrommeln eine sehr exponierte jüdische Figur, die den Prozess der Shoah in Danzig am eigenen Leibe miterlebt und in der Reichskristallnacht am 9./10. November 1938 Selbstmord begeht. Ruth Klüger wirft Grass vor, mit der Figur des Markus das Ausmaß der Judenvernichtung auf ein erträgliches Maß zu reduzieren, da dieser als Einzelgänger nicht in die jüdische Gemeinde eingebettet sei und zudem anhand gängiger antisemitischer Klischees dargestellt werde.[24] Das Argument, Markus sei nur eine von Grass' grotesken Nebenfiguren, sucht Klüger zu entkräften, indem sie die These aufstellt, mit der bereits zitierten Stelle ‚Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt' reklamiere Grass einen Universalismus, der die Figur Sigismund Markus als quasi typische jüdische Opferfigur darstelle und an dieser Stelle sogar die Einzigartigkeit und Willkürlichkeit des Holocaust verschweige.[25] Unabhängig von der Fragen nach der Korrektheit dieser These ist festzuhalten, dass der Focalizer dieser Stelle nicht Grass ist, sondern Oskar, und demnach die persönliche Trauer Oskars um den Spielzeughändler im narrativen Kontext glaubwürdig ist; Oskars Roman ist ein literarischer Text und kein auf dokumentarische Objektivität verpflichteter Sachtext.[26] Die antisemitischen Stereotype etwa über das Aussehen Markus' sind in dem kleinbürgerlichen Milieu, aus dem Oskar stammt und dessen Strukturen er als Trommler mit aufklärerischem Impetus offenlegen will, fest verankert.

---

jüdische Figuren in ihrer menschlichen Ambivalenz und mit ihren dialektalen und äußerlichen Eigenheiten darstellen darf oder kann.

[22] Grass, Schreiben nach Auschwitz, S. 30.

[23] Vgl. Preece, Günter Grass, his Jews and their Critics, S. 617.

[24] Vgl. Ruth Klüger, Gibt es ein „Judenproblem" in der deutschen Nachkriegsliteratur?, in: dies., Katastrophen. Über deutsche Literatur, erw. Neuaufl., Göttingen 2009, S. 9–39, hier S. 23–24.

[25] Vgl. ebd., S. 24.

[26] Eine in Bezug auf einzelne aus dem narrativen Kontext gelöste Textstellen oder Figuren erhobene Analyse von in literarischen Texten vorhandenem Antisemitismus „als bewusster oder unbewusster Teil kultureller Aussagen, deren Codierungen einen unterschiedlichen Grad an Dichte und Vermitteltheit aufweisen" ist epistemologisch fragwürdig, da in der germanistischen Literaturwissenschaft bis heute ein Methoden- und Theoriedefizit bzgl. dieser wichtigen Forschungsfrage vorhanden ist (Mona Körte, „Juden und deutsche Literatur". Die Erzeugungsregeln von Grenzziehungen in der Germanistik, in: Werner Bergmann und Mona Körte (Hg.): Antisemitismusforschung in den Wissenschaften, Berlin 2004, S, 353–374, hier S. 353). Eine belastbare Aussage über Antisemitismus in Grass' Werken erfordert die Entwicklung eines methodischen Instrumentariums und die Berücksichtigung der gesamten Konfigurationen des Jüdischen, wie sie in ihren Grundzügen im vorliegenden Aufsatz beschrieben werden.

Binäre Figurenkonstellationen bzw. „in Freund-Feindschaft verbundene[] Paare[]“[27] sind im gesamten Werk Grass' eine gängige Struktur, insbesondere auch in Bezug auf jüdisch konnotierte Figuren: Ben und Dieter in der „Rede von der Gewöhnung“ [1967], Wolfgang Stremplin und Konrad Pokriefke in „Im Krebsgang“ und, sozusagen als Urbild dieser Konstellation, Walter Matern und Eduard Amsel in „Hundejahre“. Die Beziehung zwischen Amsel und Matern ist eine Täter-Opfer-Konstellation bewusster Gegensätze: „Künstler und Täter, Beobachtender und Handelnder. Wo Amsels Charakteristikum das erkennende Auge ist, ist Materns Kennzeichen die handelnde, prügelnde ideologisch fixierte Faust.“[28] Amsel entstammt väterlicherseits einer jüdischen Linie und wird im Roman als ‚Halbjude' bezeichnet. In seiner Arbeit als Künstler baut Amsel Vogelscheuchen, deren programmatische Wirkung er aus Otto Weiningers Schrift „Geschlecht und Charakter“ [1903] ableitet. Trotz seiner eigenen jüdischen Herkunft produziert Weininger antisemitische Klischees (Unsportlichkeit, fehlende künstlerische Begabung etc.), damit jüdische Menschen daran ex negativo ihre jüdische Identität überwinden können – ein Mechanismus, dem Eduard Amsels Vater in „Hundejahre“ sehr eifrig anhängt.[29] Eduard Amsels Vogelscheuchen sollen nun analog dazu unerwünschte menschliche Eigenschaften verkörpern. Amsels Vogelscheuchen beziehen sich also auf den Menschen an sich, nicht speziell auf Juden: „Die Vogelscheuche wird nach dem Bild des Menschen erschaffen.“[30] Als einer der schärfsten Kritiker der Grass'schen Judendarstellungen kritisiert Gilad Margalit neben dem Bezug Eduard Amsels auf Weiningers Theorie – obwohl dieser Bezug im Roman ja offen benannt wird – vor allem, dass die Figur Amsels mit antisemitischen Stereotypen und Klischees behaftet sei, zum Beispiel dadurch, dass Amsel (der in der komplexen Erzählfiktion der „Hundejahre“ unter diversen Namen figuriert) in der Nachkriegszeit als ‚Goldmäulchen' finanziell sehr von seiner Tätigkeit auf dem Schwarzmarkt profitiert.[31] Zum einen wird die Geschäftstüchtigkeit Amsels ausdrücklich nicht von seinem jüdischen Vater, sondern von seiner Mutter hergeleitet, wie Neuhaus feststellt.[32] Zum anderen bedeutet die Projektion antisemitischer Klischees auf eine literarische Figur nicht automatisch eine Unterstützung solchen Gedankenguts; vielmehr ist die komplexe, vielschichtige Figur Amsel im Konnex mit seinem Gegenpart Matern als literarische Projektionsfläche gesellschaftlicher Realitäten zu betrachten, die Grass in seinen Werken behandelt. In der symbolischen Konfiguration Amsel – Matern verteilt Grass die Schuld am Holocaust eindeutig an Matern. Dies wird nicht in Frage gestellt durch die Darstellung Amsels als ambivalente Figur; vielmehr ist es im Kontext von Grass' skeptischem Menschenbild zu sehen, dem eben auch jüdische Figuren unterliegen. Zudem ist festzuhalten, dass die absolute Mehrzahl von Grass' Prosafiguren stereotypisiert, karikiert oder parodiert werden; daher wird man der narrativen

[27] Neuhaus, Günter Grass, S. 110.

[28] Ebd., S. 111.

[29] Vgl. ebd., S. 112.

[30] Grass, Hundejahre, S. 42. Neuhaus analysiert diesen Komplex konzise in: Neuhaus, Günter Grass, S. 110–117.

[31] Gilad Margalit, Grass und das jüdische Alter Ego, in: Klaus Michael Bogdal, Matthias N. Lorenz und Klaus Holz (Hg.): Literarischer Antisemitismus nach Auschwitz, Stuttgart 2007, S. 159–169, hier S. 162.

[32] Vgl. Neuhaus, Günter Grass, S. 112.

Struktur in seinen Werken auch nur in der Betrachtung ihrer narrativen Konfiguration, d.h. in ihrer Stellung zu anderen Figuren gerecht.[33]

Die Figur Hermann Ott ist eingebunden in einen komplexen, auf drei Zeitebenen spielenden Erzählzusammenhang aus Tagebuch, Dokumentation und fiktiven Elementen. Neben dem Bericht über Grass' Wahlkampf für Brandt im Jahre 1969 und Reflexionen über Dürers Stich ‚Melencolia I' ist das Schicksal der Danziger Juden zentrales Thema. Um die Geschichte der Danziger Synagogengemeinde möglichst korrekt darzustellen, reist Grass während der Arbeit an dem Tagebuch zur Recherche nach Israel, um mit jüdischen, aus Danzig emigrierten Zeitzeugen zu sprechen, u.a. mit Erwin Lichtenstein, der an seinem 1973 erschienenen Werk „Die Juden der freien Stadt Danzig unter der Herrschaft des Nationalsozialismus" arbeitete, das Grass als Manuskript einsehen durfte.[34] Auf der Basis von Daten und Fakten aus der Geschichte der jüdischen Gemeinde in Danzig gestaltet Grass nach dem Vorbild biographischer Aspekte des jüdischen Literaturkritikers Marcel Reich-Ranicki die Figur Hermann Ott als Focalizer, der die Vertreibung der Juden aus Danzig am eigenen Leibe miterlebt

Erzählerischer Impetus sind seinen Kindern in den Mund gelegte Fragen nach dem Schicksal der Danziger Juden, die exakt jene Aspekte der Shoah berühren, für die Grass in seinem Frühwerk keine Worte gefunden hatte: „›Was war denn los mit denen?‹ [...] ›Wie viele waren das denn genau?‹ ›Und wie hat man die gezählt?‹"[35] Aus diesen Fragen entwickelt Grass sein Vorhaben, in „Aus dem Tagebuch einer Schnecke" zu erzählen

> „wie es bei mir zu Hause langsam und umständlich am hellen Tag dazu kam. Die Vorbereitung des allgemeinen Verbrechens begann an vielen Orten gleichzeitig, wenn auch nicht gleichmäßig schnell; in Danzig, das vor Kriegsbeginn nicht zum deutschen Reich gehörte, verzögerten sich die Vorgänge: zum Mitschreiben für später..."[36]

Ott ist charakterisiert als Skeptiker, der weniger politisch als philosophisch-weltanschaulich denkt: „Also bewarb sich Ott aus politischen Gründen? – Eigentlich nein. Denn wie er gegen die Nazis war und – mit Schopenhauer als Hegelfeind – gegen die Kommunisten, so sprach er auch skeptisch über den Zionismus."[37] Die Figur Ott steht für die Entwicklung einer narrativen Struktur, die es Grass ermöglicht, die Shoah erstmals in seinem Werk in einen größeren narrativen Zusammenhang zu stellen. Ott fungiert in dieser Struktur als Focalizer, der als nicht-jüdischer, mit der jüdischen Gemeinde solidarischer Danziger die Shoah miterlebt und es Grass ermöglicht, mit seinen Kindern als vorgeblichen, fiktionalisierten Adressaten von den historischen Fakten zu abstrahieren.

---

[33] Im Übrigen ist es Aufgabe der Leserschaft, im hermeneutischen Prozess Stilmittel wie Ironie, Parodie etc. bei der Gestaltung von literarischen Figuren zu erkennen; eine Offenlegung jener durch den Schriftsteller würde die verwendeten Mittel als textinterne Strategien zugleich unterminieren.

[34] Vgl. Preece, Bemerkungen zum Jüdischen, S. 166–167.

[35] Günter Grass, Aus dem Tagebuch einer Schnecke, Werkausgabe Bd. 7, hg. v. Volker Neuhaus, Göttingen 1997, S. 15.

[36] Ebd., S. 16.

[37] Ebd., S. 41.

In der Erzählfiktion schlägt sich das nieder in der Darstellung jüdisch konnotierter Teilräume der Stadt Danzig. Hatte Grass in der ‚Danziger Trilogie' noch vorwiegend Topographien des kleinbürgerlichen Milieus seiner Protagonisten im Blick, so ermöglichen ihm Zweifels Geschichte und die dokumentarische Erzählung der Geschichte der jüdischen Gemeinde, das ‚jüdische' Danzig zu vermessen:

> „Bei mir zu Hause wurden gegen Ende Oktober 1937 – zehn Jahre war ich alt und begriff nicht – die jüdischen Markthändler vom Danziger Wochenmarkt vertrieben. Nur in der Häkergasse, abgesondert, durften sie ihre Reißverschlüsse und ihren Zwirn, ihre Holzkohle und ihr Backobst, ihre Kartoffeln und ihr Gemüse ausbreiten."[38]

Die Reichskristallnacht wird diesmal nicht bezogen auf eine einzelne jüdische Person, sondern durch die Beschreibung gewaltsamer Akte der Nazis auf den Märkten und Straßen Danzigs erzählt. Wie ein Palimpsest werden die Lebensräume der Juden in Danzig, denen vormals der Handel und der Alltag eingeschrieben waren, überschrieben durch Gewalt und Mord:

> „An jenem Sonnabend [...] begann auf allen Danziger Märkten und gleichfalls in den Geschäftsstraßen die Gewalt volkstümlich zu werden: Kurzwaren-Sortimente, sperrhölzerne Backobstkisten, die Kartoffelkörbe und das geschichtete Gemüse der jüdischen Händler wurden gefleddert, gestürzt und zermanscht. Mehreren jüdischen Geschäften in der Altstadt fielen die Schaufensterscheiben in Scherben. Diebstahl in zwei Juweliergeschäften konnte zwar nachgewiesen werden, blieb aber ohne Richter."[39]

Die in den früheren Werken keine Rolle spielenden jüdischen Teilräume der Stadt werden zum Handlungsträger, anhand dessen die sich sukzessiv verschlimmernde Gewalt gegen die jüdische Bevölkerung diskursiv erzählt wird. Als Mikrokosmos bieten diese topographischen Beschreibungen den Sagbarkeitsraum für die Verbrechen, die im Namen der Shoah im gesamten Deutschen Reich verübt wurden.

Die Betrachtung der Konfigurationen des Jüdischen zeigt eine diachrone Entwicklung in Grass' schriftstellerischer Auseinandersetzung mit den Themen Judentum und Shoah sowie der Gestaltung seiner jüdischen Figuren. Grass nutzt diverse literarische Gestaltungsmittel auf Erzähl- und Figurenebene sowie verschiedene Stilmittel, um der jüdischen Thematik gerecht zu werden. In ihrer Chronologie dokumentieren die einzelnen Werke zum einen die fortwährende poetologische Auseinandersetzung mit dem nach Adorno unausweichbaren Erzählstoff. Zum anderen sind Grass' Werke immer auch Artefakte, welche den gesellschaftspolitischen und diskursiven Zeitgeist ihrer Entstehungszeit bis heute prägen und widerspiegeln.[40] Eine Verkürzung von Grass' skeptischem, die Farbe Grau zum Grundwert

[38] Ebd., S. 89–90.

[39] Ebd., S. 91.

[40] Die Wirkmächtigkeit von Grass' Literatur hat sich gezeigt in der andauernden Debatte um die erinnerungskulturellen europäischen Opferkonkurrenzen, deren Entstehung Grass mit seiner 2002 erschienenen Novelle „Im Krebsgang" entscheidend geprägt hat. Die Analyse dieser Novelle wie auch anderer Prosawerke auf Konfigurationen des Jüdischen hin ist ein Desiderat, das an dieser Stelle aus Platzgründen nicht eingelöst werden kann.

erhebenden Menschenbild auf eine angeblich eindimensionale „Ambivalenz [...] der nationalsozialistischen Vergangenheit [und den] Juden gegenüber“[41] verkennt, dass Grass' seit den fünfziger Jahren fortdauernde Versuche, einen adäquaten literarischen Modus für die Darstellung der Shoah zu finden, eine schriftstellerische Problematik darstellen und keine ideologische.

[41] Margalit, Grass und das jüdische Alter Ego, S. 169.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Lidia Burakowska-Ogińska
Wyższa Szkoła Studiów Międzynarodowych /
Hochschule für Internationale Studien in Łódź

Realsozialismus zwischen Schein und Realität. Politische Gesinnung von Günter Grass im polnischen Kontext

Socjalizm realny między pozorem a rzeczywistością. Poglądy polityczne Güntera Grassa a realia polskie – Twórczość Güntera Grassa nie tylko fascynuje oryginalnością jego poglądów, lecz przede wszystkim funkcjonuje jako narzędzie do egzegezy rzeczywistości i realiów społeczno-politycznych. Pisarz w wyrafinowany sposób balansuje pomiędzy bacznym oglądem procesu deformacji idei socjalistycznych a odważną próbą przywrócenia im autentyzmu. Powszechnie przyjęte wzory pojmowania myśli politycznej podaje w wątpliwość, domagając się jednocześnie gruntownej ich przebudowy. Poniższy artykuł to zwięzłe studium myśli politycznej Güntera Grassa z odwołaniami do kontekstu sytuacyjnego doby realnego socjalizmu w Polsce.

Słowa kluczowe: Grass, socjalizm, marksizm, Polska, Solidarność.

Real Socialism between imagination and reality. Political views of Günter Grass and the Polish context – The output of Günter Grass is not only a fascinating introduction to the insight into his views, but first of all it is a tool for interpretation of reality and socio-political context. The writer in a sophisticated way analyzes the process of deformation and distortion of socialism in the Eastern Block and tries to reconstruct the authentic meaning of socialist ideas. The following article is a study of the political thought of Günter Grass with regard to the situational context of real socialism in Poland.

Key words: Grass, socialism, Marxism, Poland, Solidarity.

1. Einführende Exkursion

In der Geschichte Polens gibt es ein paar wichtige Daten von unglaublich großem historischen und symbolischen Wert. Ein Durchschnittsmensch mit einem Gespür für Geschichte und Politik hätte kein Problem, sie chronologisch zu ordnen. Entscheidend für den geschichtlichen Werdegang dieses Landes sind in der Tat viele bahnbrechende Entwicklungsmomente, die nicht nur das Schicksal der Nation und zugleich das polnische Selbstverständnis beeinflusst haben, sondern weit über die identitätsstiftende ‚Polonitas' hinausgehen. Die gegenwärtige Geschichte kennt drei solche historische Wendepunkte: das Kriegsende von 1945, den August 1980 und die Wende 1989/1990.

Der Zeitraum von 44 Jahren zwischen den beiden Eckdaten stellt ein wichtiges Kapitel in der Geschichte Polens dar. Es gibt allerdings eine zunehmende Tendenz, diese „schwarze" Zeitperiode zu verwischen und zu verdrängen. Dennoch bleibt sie immer noch tief im nationalen, sozialen sowie politischen Bewusstsein verwurzelt. Da das polnische Gebiet damals zum Schauplatz wechselvoller politischer Umwälzungen wurde, erwecken diese ab den 60er Jahren das zunehmende Interesse der westlichen intellektuellen Eliten. Viele Vertreter des politischen Denkens und der Kultur lieferten ausführliche Informationen zur Lage der Ostblockländer und der dort herrschenden Realität.

2. Verzerrtes Bild des Marxismus

Bevor man die in Polen initiierte realsozialistische Formel im Werk von Günter Grass zu reflektieren beginnt, sollte man sich mit seinen politischen Ansichten[1] vertraut machen. Das Politische ist für Grass nicht ein bloßes Handwerk der Politiker, sondern steht direkt im Zentrum seiner Interessen als Bürger und kritischer Intellektueller. Die Kenntnis jener Anschauungen trägt wesentlich zur Erweiterung der Betrachtungsweise um die rational-pragmatische Dimension bei. Es steht seit Langem fest: Zum Grass'schen Repertoire gehört nicht nur literarisch-künstlerische Aktivität, sondern auch sein politisch motiviertes Engagement und sein genuin sozialkritisches Temperament. Bereits die Nennung seines Namens löst ein festes Spektrum von Konnotationen aus. Mit Recht stellt Hanspeter Brode fest, dass:

> „Grass ein enges Netz von Anspielungen, Verweisen, Vor- und Rückdeutungen knüpft, um auf diese Weise Schauplatz und Personenumfeld, historisch-politische Thematik und Chronologie als zusammenschließendes Band um seine Bücher zu [legen]."[2]

Wer sich mit Günter Grass und insbesondere mit seinem essayistischen Werk auseinandersetzt, wird schnell feststellen, dass er sich auf unwegsames Gelände begeben hat. Man kommt gleich zu dem Schluss, dass sein reichhaltiges Betätigungsfeld, konzentriert auf das Denken, Schreiben und Handeln, eine Art Ganzheit bildet. Auf der einen Seite steht eine kritische Zeitzeugenschaft, auf der anderen Seite seine schriftstellerisch-künstlerische

---

[1] Zum politischen Engagement bei Günter Grass siehe u.a.: Ewa Jarosz-Sienkiewicz, Politisch oder nicht politisch? Zur Rezeption der frühen Lyrik von Günter Grass vor dem Mauerfall, in: Norbert Honsza, Irena Światłowska (Hg.), Günter Grass. Bürger und Schriftsteller, Wrocław – Dresden 2008, S. 211–222; Hans Egon Holthusen, Günter Grass als politischer Autor, in: dies., Plädoyer für den Einzelnen, München 1967, S. 40–68; Heinz Ludwig Arnold, Großes Ja und kleines Nein. Fragen zur politischen Wirkung des Günter Grass, in: Manfred Jurgensen (Hg.), Grass, Kritik – Thesen – Analysen, Bern 1973, S. 87–96; Heinz Ludwig Arnold, Godło Republiki, Polityczny Günter Grass, Przegląd Artystyczno-Literacki 10/ 2000, S. 5–13; Heinz Ludwig Arnold, Franz Josef Görtz (Hg.), Günter Grass. Dokumente zur politischen Wirkung, München 1971; Kurt Lothar Tank, Deutsche Politik im literarischen Werk von Günter Grass, in: Manfred Jurgensen, Grass, Kritik – Thesen – Analysen, Bern 1973, S. 167–189; Magdalena Latkowska, Günter Grass i polityka, Warszawa 2008; Piotr Buras, Güntera Grassa lekcje polityki, Przegląd Polityczny 46–47/2000, S. 123–132.

[2] Hanspeter Brode, „Dass du nicht enden kannst, das macht dich groß." Zur erzählerischen Kontinuität im Werk von Günter Grass, in: Franz Josef Görter (Hg.), Günter Grass: Auskunft für Leser, Darmstadt 1984, S. 75–94, hier S. 80.

Potenz. Der Bruch zwischen diesen beiden Polen existiert in der Tat nicht, auch wenn dies behauptet wird.[3] Bei der Analyse des Grass'schen Werkes wird der Leser sehr oft mit den Elementen seiner Weltsicht konfrontiert. Es besteht daher kein Zweifel, dass in seinem Prosawerk umfangreiche politikwissenschaftliche Kenntnisse und persönliche Ansichten unbestreitbar miteinander verknüpft sind. In seinem Fall haben wir mit einer außergewöhnlichen Sensibilität für politische Vorgänge zu tun, die von einer leidenschaftlichen Rhetorik und einer brisanten Ideenpalette begleitet wird. Auf das Gerüst seiner kühn formulierten Anschauungen weist Heinrich Vormweg hin, der ihn als einen modern denkenden Dichter mit einem Hang zum Revisionismus bezeichnet.[4] Das Ziel des Autors ist es, zum Wesen der Sache durchzudringen und jedes Problem aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Mit Esprit, Originalität und beißender Ironie tritt er für ein erneuertes Realitätsbild ein und versucht Einspruch gegen erstarrte Normen zu erheben, um das gegebene Zivilisationsgefüge zu überwinden. Unermüdet konfrontiert er die Öffentlichkeit mit unbequemen Fragen nach dem tatsächlichen Sinn des Sozialismus und den eigentlichen Wurzeln des Kommunismus.

Dieser überzeugte Sozialdemokrat bietet somit interessante und erfrischende Einblicke in die Geschichte der linken Bewegung. Laut Vormweg empfindet Grass eine tiefe Begeisterung für den klaren historisch-ökonomischen Wirklichkeitsbezug in den Schriften von Marx, aber zugleich eine besondere Abneigung gegen die Doktrin des 20. Jahrhunderts. Diese im Gefolge des Krieges entstandene postmarxistische Strömung bevorzugt schon eine zentralisierte Staatsmaschinerie mit dem starren Glauben an Wirtschaft und Militarismus.[5]

Es kann also nicht verwundern, dass jeder irreführende Missbrauch des Wortes ‚Sozialismus' bei dem Essayisten auf scharfe Kritik und Ablehnung stößt. Grass argumentiert gegen die im öffentlichen Diskurs verbreitete Verflechtung dieser Ideologie mit der leninistisch-stalinistischen Entwicklungspraxis. Dabei handelt es sich um eine Scheinverwandtschaft, denn beide Konzepte sind schließlich in zwei völlig verschiedene Richtungen bzw. zu zwei unterschiedlichen Systemen entwickelt worden. Grass grenzt die Begriffe scharf voneinander ab, weil:

> „[...] nicht Marxsche Theorie, sondern die durch Lenin eingesetzte Parteidiktatur zwangsläufig Stalin und dessen Methoden produziert hat, [so] ist es falsch und irreführend, den Leninismus als folgerichtige Weiterentwicklung des Marxismus zu begreifen."[6]

Demzufolge sei also „die verfälschende Klitterung" Marxismus/Leninismus abzulehnen.[7] Der geschichtlichen Entwicklung nach kommen die Ideologien des Kommunismus und des

---

[3] Vgl. Zbigniew Światłowski, Günter Grass, Warszawa 1987, S. 124. Siehe auch: Dirk Grathoff, Schnittpunkte von Literatur und Politik: Günter Grass und die neuere deutsche Grass-Rezeption, in: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Bd. 1, Frankfurt am Main 1970, S. 134–152.

[4] Vgl. Heinrich Vormweg, Günter Grass, übers. v. Jerzy Łukosz, Wrocław 2000, S. 105. Siehe auch: Renate Gerstenberg, Zur Erzähltechnik von Günter Grass, Heidelberg 1980, S. 124; Tim Boßmann, Der Dichter im Schussfeld: Geschichte und Versagen der Literaturkritik am Beispiel Günter Grass, Marburg 1997, S. 71; Wolfgang Beutin, Der Fall Grass: Ein Deutsches Debakel, Frankfurt am Main 2008, S. 88.

[5] Vormweg, Günter Grass (Anm. 4), S. 107.

[6] Günter Grass, Sieben Thesen zum demokratischen Sozialismus. Rede in Bièvres bei Paris, in: Volker Neuhaus, Daniela Hermes (Hg.), Essays und Reden II. 1970–1979 Werkausgabe, Bd. 15), Göttingen 1993, S. 339–343, hier S. 340.

[7] Vgl. ebd., S. 340.

Sozialismus im 19. Jahrhundert auf. Anfangs waren sie jedoch noch nicht besonders differenziert. Erst im Laufe der Geschichte kam es zur endgültigen ideologisch-programmatischen Spaltung im Rahmen der europäischen Arbeiterbewegung. Während Lenin und die Bolschewiki ihre Theorien auf Dogmatismus und revolutionäre Methoden stützten, lehnte der gemäßigte Flügel der Menschewiki dagegen „die Idee der Hegemonie des Proletariats in der bürgerlich-demokratischen Revolution"[8] ab und wollte auf radikale Forderungen und Lösungen verzichten. Im 20. Jahrhundert begann man, allerdings nur theoretisch, zwischen Kommunisten und den sozialistischen Parteien zu unterscheiden. Die internen Meinungsverschiedenheiten, die letztendlich zur Bildung einer neuen kommunistischen Fraktion führten, werden in den offiziellen Debatten oftmals übersehen oder einfach vergessen. In der Öffentlichkeit dominiert das moralische Schwarz-Weiß-Schema, nach dem fälschlicherweise ein Gleichheitszeichen zwischen die beiden Systeme gesetzt wird.

Der Autor geht in seinen Erwägungen noch weiter, indem er die leninistischen Herrschaftsstrukturen als geistig indoktrinierende und politisch totalitäre Deformation bezeichnet. Diese habe nichts Gemeinsames mit der ursprünglichen ideologischen Basis.[9] Seine Kritik am umstrittenen Konzept des Kommunismus stützt er auf die Theorie des Staatskapitalismus:

> „die Theorie des Marxismus und die noch ältere Idee eines freiheitlichen Sozialismus [ist] durch Lenin zu einem autoritären Staatskapitalismus verfälscht worden [...] und wer die Tatsache ignoriert, dass das leninistisch-stalinistische System keiner Reform mehr fähig ist und, gefangen von seiner eigenen Ideologie, nur noch imperiale Ansprüche erhebt, dem ist verborgen geblieben, dass sich die Sowjetunion an den imperialen Ansprüchen der USA misst."[10]

Die politisch-militärische Praxis der stalinistischen Ära ist nach Grass eine ungeschickte, aber gefährliche Form des Staatsimperialismus – das Werkzeug zur Expansion des sowjetischen Monopolismus. Der Verfasser behauptet, dass die beiden wichtigsten Seiten des Ost-West-Konfliktes: Sowjet-Russland und die Vereinigten Staaten in ihren Bemühungen und ähnlichen politisch-sozialen Systemen in der Tat sehr ähnlich und gleich gefährlich sind. Das leninistische Modell der politischen Führung weicht also vom marxistischen Ideologiekonzept sowie vom freiheitlichen Sozialismus ab. Es ist ein Irrtum anzunehmen, dass jede linke wirtschaftspolitische Richtung mit der im Ostblock praktizierten Politik identisch ist. Nach Meinung des Schriftstellers kann man heute über eine konstante Diskreditierung der linksgerichteten Bewegungen sprechen, denn „[...] ursozialdemokratische Forderungen sind als Revisionismus verketzert worden: unter Berufung auf Marx, doch seit Lenin im Widerspruch zu Marx"[11].

---

[8] Josef Stalin zitiert nach: Ulrich Weißgerber, Giftige Worte der SED-Diktatur: Sprache als Instrument von Machtausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR, Berlin 2010, S. 191.

[9] Vgl. Grass, Sieben Thesen (Anm. 6), S. 342.

[10] Ebd., S. 430–431. Siehe auch: Günter Grass, Pierre Bourdieu, Zivilisiert den Kapitalismus! Günter Grass und Pierre Bourdieu im Gespräch, in: Werner A. Perger, Thomas Assheuer (Hg.), Was wird aus der Demokratie?, Opladen 2000, S. 99.

[11] Grass, Sieben Thesen (Anm. 6), S. 340.

In manchen Publikationen scheint Grass diese moralische Diffamierung des Begriffes ‚Sozialismus' zu beklagen. Dann schreibt er: „O bärtiger, großer Marx! Was haben sie dir dort angetan? In welchem Gefängnis würdest du heute dort sitzen?"[12] Man kann mit dem sentimentalen Ton dieser Aussage nicht einverstanden sein, aber es ist unmöglich, die Richtigkeit dieser Auffassung zu widerlegen. Die Verformungen und Entstellungen des Marxismus im 20. Jahrhundert haben zu einer dauerhaften Belastung und Verzerrung der sozialistischen Ideen geführt. Folglich werden unterschiedliche Interpretationen von Marx oder dem Marxismus miteinander verknüpft, obwohl „die Deformationen der Marxschen Theorie kein Ergebnis ihrer inneren Logik waren, sondern der äußeren Umstände, die auch von Marx nicht vorausgesehen werden konnten"[13]. Der von Grass kritisierte Realsozialismus nahm im Laufe der Zeit ein imperiales Ausmaß an, das nichts Gemeinsames mit den Konzepten des Ursprungsvaters hatte. Es bleibt also unbestritten, dass Marx die Ausbreitung seiner sozialistischen Ideen ganz anders verstanden hat.[14]

Hinsichtlich der Betrachtung von Machtdimensionen nimmt der Autor eine ausgewogene Stellung ein. Er ist sich dessen bewusst, dass jede Art der Machtausübung zum Zwecke der Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse und Instinkte missbraucht werden kann. Nach Zbigniew Światłowski sind alle totalitären Bestrebungen für Grass auf die gleichen emotionalen Vorlagen zurückzuführen, die letztendlich zu den gleichen Ergebnissen führen. Alle auf Erneuerung basierenden Konzepte sind Symptome der Degeneration in der Gesellschaft, die nicht in der Lage ist, den fundamentalen Bedürfnissen jedes Einzelnen gerecht zu werden.[15] Totalitäre Systeme leben von der menschlichen Sehnsucht nach einem (meistens schwer erreichbaren) Existenzideal, und zu ihren Opfern werden oft Menschen mit dem Hunger nach Normalität und aktiver Veränderung. Grass behauptet, es gebe kein allgemein gültiges, spontanes Phänomen der Ideologiebildung, aber der Nährboden jeder Radikalisierung sei die Entartung des Menschen und die ansteckende Abweichung von ideologischen Grundsätzen. Eine extreme Ideologisierung kann in jedem Lebensbereich stecken, was ihre Gefahr und Unberechenbarkeit noch vergrößert. Beim Besuch in Danzig im Jahr 1981 sagte der Autor Folgendes:

> „Jede Macht – ob religiös oder politisch – die nur eine Wahrheit, eine einzige Wirklichkeit und nur eine Interpretation davon anerkennt, ist totalitär. Das hat im Laufe der Jahrhunderte die Katholische Kirche bewiesen. Das haben auch Ideologien unseres Jahrhunderts gezeigt."[16]

Solche Aussagen, kühn, provokativ, aber äußerst zutreffend, können Verwirrung und Bestürzung hervorrufen. Wacław Sadkowski stellt aber eindeutig fest: „dieser sarkastische Ton der Anklagen, die von Grass offen, furchtlos und kompromisslos formuliert werden

---

[12] Günter Grass, Was ist des Deutschen Vaterland? Rede im Bundestagswahlkampf. Daniela Hermes (Hg.), Günter Grass. Essays und Reden I. 1955–1969 (Werkausgabe, Bd. 14), Göttingen 1993, S. 110–120, hier S. 115.

[13] Seweryn Żurawicki, Czy marksowska teoria rozwoju społecznego jest aktualna, in: Opinie Krytyczne. Pismo lewicy 1993, nr 1(4), S. 3–26, hier S. 4.

[14] Vgl. ebd.

[15] Vgl. Światłowski, Günter Grass (Anm. 3), S. 86

[16] Grass, Hegel i Syzyf, in: Maria Janion, Günter Grass i polski Pan Kichot, Gdańsk 1999, S. 9–32, hier S. 26 (Übersetzt von L. B.-O.).

[...], weckt Unruhe und reizt zum Widerstand. Trotzdem ist es schwer, die Richtigkeit dieser Angriffe zu widerlegen."[17] Die Erwägungen des Schriftstellers wirken wie ein Impuls, mit Hilfe dessen sich die durch politische und soziale Korrektheit bedingten Ansichten revidieren lassen. Dies ist umso mehr wichtig, weil es diesem Analytiker und Erneuerer mit unvergleichlichem Gespür für Zeitgeist immer noch gelingt, seine zeitgemäße Sichtweise auch für den Umgang mit den traditionellen Dingen zu nutzen und das Wesentliche daran zu erkennen.[18] Seine Aufgabe liegt darin, die menschliche Aufmerksamkeit auf die aus der Öffentlichkeit verbannten Themen zu lenken und eine neue, erfrischende Betrachtungsweise zu erlangen. Die Freiheit seiner Gedanken und die Kraft seines ungebundenen Geistes sind im Stande, die meist erstarrten und konservativen Überzeugungssysteme in einen mentalen Aufruhr zu versetzen.

3. Polens Sonderweg im Realsozialismus

Der Schriftsteller zeigt in seiner historischen Argumentation deutlich die Dialektik der totalitären Systeme, die irrationale und destruktive Bahnen einschlagen und somit zum Spiel von Täuschung und Illusion werden. Grass engagiert sich immer für die fassbare ‚weite Wirklichkeit', konzentriert sich in seiner nüchtern und lakonisch formulierten Essayistik ganz auf das Hier und Jetzt. Er war nie ein Verfechter jeglicher Utopie – egal ob realpolitischer oder sozialer Natur.

Die Lektüre seiner essayistischen Texte und die Beschäftigung mit den rednerischen Schriften lassen einen zu dem Schluss kommen, dass alle totalitären Bewegungen die entscheidenden Determinanten der Geschichte nicht zu verändern versuchen. Ihr Ziel ist es, diese objektiven Normen einfach zu ignorieren und „im Himmel der reinen Ideen" zu schweben. Das Ringen mit der Wirklichkeit assoziieren sie nur mit dem Niedergang und dem Verfall, deswegen versucht jedes repressiv-autoritäre Herrschaftssystem nach einer völlig vereinheitlichten Welt zu streben und zwingt der unbegrenzt pluralistischen Realität eine Art Homogenität auf.[19] Dieses Prinzip gilt als Ultima Ratio jeglicher Form von Totalitarismus.

Das Ultima-Ratio-Prinzip entschied über die gleiche, isomorphe Politik, die in den sowjetischen Satellitenstaaten betrieben wurde. Den Bürgern der osteuropäischen Länder hat man die paternalistische, zentralisierte Fürsorglichkeit des Staates und einen sich ständig ausweitenden Schematismus aufgezwungen. Bereits zur Gründung des Ostblocks wurde der kommunistische Staatsmonolith zum staatstragenden Mythos erhoben. Auf polnischem Boden kam es in den 70er Jahren infolge der politischen Ereignisse zu der als positiv empfundenen Veränderung dieser Situation. Der Machtwechsel von Gomułka zu Gierek bot eine Chance, diese erzwungene realsozialistische Gleichheit zu überwinden. Und tatsächlich:

---

[17] Wacław Sadkowski, Tchnienie nadziei. Wokół polskich akcentów w prozie Güntera Grassa, in: Literatura na świecie, Warszawa 1976, 3 (59), S. 122–125, hier S. 124.

[18] Vgl. Vormweg, Günter Grass (Anm. 4), S. 170.

[19] Vgl. Światłowski, Günter Grass (Anm. 3), S. 86–87.

„Die Ära des als Reformer angetretenen KP-Chefs Gierek begann mit vielen Hoffnungen."[20] Es kam zu einer einschneidenden Kursänderung: Durch ausländische Kredite wurden neue Industriebetriebe gegründet, der Lebensstandard der Bürger stieg wesentlich und das Land öffnete sich dem Westen gegenüber. Der neue Parteichef sollte diese Homogenität und gleichgeschaltete Identität zugunsten des vielfältigen Pluralismus aufgeben.

Grass bleibt jedoch skeptisch in Bezug auf initiierte politische Veränderungen in Polen. Für ihn stellt der Machtwechsel nur eine personelle Änderung dar, wo ein Gesicht durch ein anderes ersetzt wird. „Der neue Gomulka heißt Gierek"[21], und das System bleibt immer noch gleich – nach wie vor intransparent, versteinert und beschädigt. Der Personenwechsel brachte nichts außer neuer Misswirtschaft, resümierte 1982 Grass.[22] Der Dekade von Gierek endete mit einer beispiellosen wirtschaftlichen und politischen Krise.[23] Auch die in den 70er Jahren weit verbreitete Meinung, dass Gomulka die ganze Nation enttäuscht und ihre Hoffnungen nicht erfüllt hat, kommentierte er ausführlich in einem Artikel für die „Süddeutsche Zeitung". Der Essayist vertritt die Meinung, dass nicht der erste Sekretär die Liberalisierungsideen von 1956 verriet, sondern die größte Schuld für die Dezember--Revolte 1970 der Hauptgründer dieses verformten Systems trug:

> „Nicht Gomulka versagte. Der Versager hieß und heißt Lenin. Nicht der starr linientreue, in so vielen Gefängnissen geschundene Gomulka hat das System erfunden, an dem er scheiterte, sondern der unsterbliche und unfehlbare Wladimir Iljitsch Lenin erfand als Teufelskerl die zentralistisch geführte, bürokratisch verwaltete Parteidiktatur. Ihn halte ich für den genialsten Fehlkonstrukteur der modernen Geschichte."[24]

Die polnischen Politiker jener Zeit hielt der Autor nur für Instrumente des krankhaften Staatsapparates, für dessen Verdorbenheit er, wie schon früher angemerkt, Lenin und Stalin verantwortlich machte. In der Grass'schen Bewertung der polnischen Volksrealität artikuliert sich seine Konzeption des demokratischen Sozialismus. Wie schon angedeutet wurde, sah er in der realsozialistischen Praxis eine erzwungene, verkrüppelte Realisierung der linken Ideen, die dem amerikanischen Kapitalismus im imperialistischen Gepräge gleicht. Das in Osteuropa initiierte System unterzog er einer scharfen, konstant scharfen Kritik, so dass selbst der Regierungswechsel im Dezember 1970 seiner Meinung nach keinen wirklichen Umbruch darstellte.

Außerdem sind seine Essays und Artikel eine kritische und bissige Auseinandersetzung mit den fatalen Mechanismen der Weltpolitik. Bemerkenswert ist die Kraft seiner Reden,

---

[20] Kristin Schlesiger, Die Entwicklung des Transformationsprozesses in Polen. Eine Untersuchung der Parlamentswahlen von 1989 bis 1997 in Polen. Grin Verlag 2003, S. 3. Vgl. auch: Peter von der Lippe, Viktor Heese, Reinhold Kosfeld, Investitionszyklen in Polen, Berlin 1984; Paulina Gulińska-Jurgiel, Die Presse des Sozialismus ist schlimmer als der Sozialismus. Europa in der Publizistik der Volksrepublik Polen, der ČSSR und der DDR, Bochum 2010, S. 80.

[21] Günter Grass, Was nicht vom Himmel fällt, in: Heinz Ludwig Arnold, Franz Josef Görtz (Hg.), Günter Grass – Dokumente zur politischen Wirkung, Edition Text+Kritik, München 1971, S. 235–237, hier S. 235.

[22] Vgl. Günter Grass, Der Dreck am eigenen Stecken. Der freie „Westen" und das Kriegsrecht in Polen, in: Essays und Reden. III. Band 1980–1997 (Werkausgabe, Bd. 16), Göttingen 1997, S. 35–38, hier S. 38.

[23] Vgl. Andrzej Szwarc, Marek Urbański, Paweł Wieczorkiewicz, Kto rządził Polską? Nowy poczet władców – od początków do XXI wieku, Warszawa 2007, S. 709.

[24] Vgl. Grass, Was nicht vom Himmel fällt (Anm. 21), S. 235.

in denen mit Präzision und analytischer Distanz alle Elemente des zeitgenössischen politischen Spektakels vereint werden. Auf der anderen Seite gelingt es dem Autor auf raffinierte Weise die Bedeutung der politischen Manöver zu entlarven, die die Gesellschaft und den Weltfrieden bedrohen. Grass formt daraus eine düstere Vision der Wirklichkeit, die von zwei entgegengesetzten, aber gleich gefährlichen Systemen geplagt wird. Er beklagt die Tendenz der Großmächte, sich in regionalen Konflikten mit Waffenhilfe zu engagieren und somit gegen die Grundsätze der friedensstiftenden Politik zu verstoßen. Diese Taktik treibt seiner Meinung nach erneut das Wettrüsten an. Besonders kritische Anmerkungen werden zum Imperialismusdrang der Vereinigten Staaten angeführt. Vor allem die massiven militärischen Interventionen in Vietnam und Korea stoßen bei ihm auf absolute Ablehnung.

Als 1981 in Polen das Kriegsrecht verhängt wird, reagiert Grass auf diese außerordentliche Situation mit Trauer und Empörung. Die schwerwiegendsten Einwände erhebt er gegen Reagans Administration. Die angewandten Sanktionen gegen Polen führten nur zur Unterversorgung und verschärften die wirtschaftlich-politische Lage des Landes:

> „Als über Polen das Kriegsrecht verhängt wurde, stellt dieses neue Beispiel machtpolitischer Brutalität nicht nur den Ostblock und dessen Führungsmacht bloß; auch die Heuchelei des Westens trat zutage. Da beteuerten die Feinde und Verächter der heimischen Gewerkschaften lauthals ihre Solidarität mit der polnischen Gewerkschaft ‚Solidarność' Die Freunde und Nutznießer mittelamerikanischer Diktaturen spielen sich – allen voran der US-Präsident Reagan – als Tugendwächter auf, dazu berufen, das am polnischen Volk begangene Unrecht zu verurteilen. Und alle, die seit Jahren den Boykott Südafrikas als Maßnahme gegen die dort praktizierte Rassendiskriminierung entweder unterlaufen oder als untaugliche Sanktion ablehnen, waren schnell bereit, das russische und das polnische Volk mit Boykott zu bestrafen."[25]

Für Grass ist das eine neue Form der politischer Staatsgewalt und pure Hypokrisie, welche die eine Militärdiktatur lauthals anprangern und eine andere zugleich unterstützen lässt. Während das Regime in Griechenland als bloßes „Kavaliersdelikt" empfunden wird, reagiert man auf die polnischen Probleme mit einer äußerst restriktiven Haltung. Seine polemischen Analysen führt er u.a. in einem Essay von 1982 durch. Schon der ironisch formulierte Titel des Beitrags zieht ein ernüchterndes Fazit: „Der Dreck am eigenen Stecken. Der ‚freie Westen' und das Kriegsrecht in Polen." Der Text handelt vom einsamen Kampf der Polen um die Normalität und tadelt eine kalte, ablehnende Distanz beiderseits des Eisernen Vorhangs. Die polnischen Freiheitsbestrebungen liegen selbstverständlich nicht im Interesse Moskaus, aber erstaunlicherweise erregen sie auch im Westen kaum Aufmerksamkeit. Der Essayist bedauert: „[...] aus den Lagern der beiden in der Sache so gegensätzlichen und ideologisch verfeindeten Weltmächte klang es gleichlaut und verteufelnd gleichgestimmt über Polen und polnische Not hinweg, auf Kosten Polens."[26] Er ruft zur Solidarität mit dem Nachbarvolk auf und bittet öffentlich um eine vielseitige Hilfe und Unterstützung:

> „Wir sind mit Polen durch Nachbarschaft, durch blutige Geschichte, durch immer noch lastende Schuld verbunden. Eine weitere Verbundenheit wäre möglich und ist notwendig. Sie heißt Solidarität des deutschen Volkes mit dem polnischen Volk. Helfen wir, wo wir können: mit kritischen

[25] Grass, Der Dreck am eigenen Stecken (Anm. 22), S. 35.
[26] Ebd., S. 35.

Argumenten, mit Geld, mit Lebensmitteln, aber auch, indem wir uns jede Anmaßung verweigern, die selbstgerecht vorgibt, den Kommunismus bestrafen zu wollen, doch am Ende nur die Not des polnischen Volkes vermehrt. Und wagen wir einen weiteren Schritt, indem wir versuchen, unsere Hilfsaktionen mit denen der DDR zu koordinieren. Die gemeinsame Vorgeschichte der beiden deutschen Staaten ist gezeichnet von Unrecht und abermals Unrecht, begangen an Polen. Deshalb stellt sich die Solidarität mit Polen als gemeinsame, als nationale Aufgabe."[27]

Grass hält die von den USA eingeführten wirtschaftlichen Sanktionen für haltlos und unberechtigt. Er spricht von Arroganz und Zynismus der US-Politiker, welche die rechtsextreme Diktatur in Nicaragua jahrelang finanziell und logistisch unterstützen. Der Essayist geht noch weiter und entdeckt überraschenderweise eine Verwandtschaft zwischen der polnischen Gewerkschaft ‚Solidarność' und den Sandinisten Nicaraguas.[28] Diese Assoziation verursachte Unzufriedenheit bei den führenden Dissidenten in Polen.[29] Den antikommunistischen Untergrund und die linksorientierte Partei miteinander zu vergleichen, klang für sie wie ein Absurdum.[30] Nach Ansicht des Autors gehen diese Bewegungen auf die gemeinsamen ideologischen Wurzeln zurück und wachsen auf einem ähnlichen sozialistisch-katholischen Boden.[31] Weil jedoch beide Länder in einer chronischen, politisch-wirtschaftlichen Abhängigkeit an der Peripherie zweier Supermächte liegen, scheint diese Ähnlichkeit lächerlich zu sein. Auch für Grass ist dieses spezifische „Spiegelphänomen" (vor allem die politisch-religiöse Verwurzelung) ein echtes Novum. In einem Gespräch mit den Bewohnern von Danzig stellt er jedoch fest: „Im Laufe der Zeit verlor die ‚Solidarność` unter dem Einfluss der Kirche ihren ursprünglichen, linken Charakter und gewann immer mehr an rechts-nationaler Ausprägung."[32] Bekannt für seine kritische Haltung zur Religion und zur klerikalen Mentalität führt er eine Analyse zum Themenkomplex Staat – Kirche – Gesellschaft durch und unterzieht in seiner rationalen Vorgehensweise die katholische Kirche in ihrer gegenwärtigen Gestalt genauso einer genaueren Beobachtung wie den Staat. Die Kirche mit ihrem Dogmatismus, ihrem spirituellen Absolutismus, einer fast unantastbaren Stellung und ihrer menschenverachtenden Arroganz nimmt politisch-ideologische Züge an, was diese Institution in Misskredit bringt und die Grundfesten ihrer Glaubensgemeinschaft

[27] Ebd., S. 38.

[28] Mehr dazu: Dick van Stekelenburg, Der Ritt auf dem Jaguar – Günter Grass im Kontext der Revolution, in: Dick van Stekelenburg, Gerd Labroisse (Hg.), Günter Grass, ein europäischer Autor, Amsterdam – Atlanta 1992, S. 169–205, hier 191; Timm Niklas Pietsch, Wer hört noch zu? Günter Grass als politischer Redner und Essayist, Essen 2006, S. 227.

[29] Mehr zum kontroversen Verhältnis von Grass und der ‚Solidarność' siehe: Marion Brandt, Trudna przyjaźń. Günter Grass a opozycja w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, in: Günter Grass. Socjaldemokrata łączący Polskę i Niemcy, Warszawa 2008, S. 42–53; Marion Brandt, Eine schwierige Freundschaft. Günter Grass und die Opposition im Polen der 70er und 80er Jahre, in: Marion Brandt, Marek Jaroszewski, Mirosław Ossowski (Hg.), Günter Grass. Literatur – Kunst – Politik. Dokumentation der internationalen Konferenz 4–6.10.2007 in Danzig, Gdańsk 2008, S. 277–287.

[30] Bis heute dominieren immer noch negative Urteile über den Vergleich mit dem „para-kommunistischen Regime" der Sandinisten. Vgl. FAZ-Gespräch. Tusk kritisiert Grass, FAZ 10.12.2007.

[31] Vgl. Grass, Der Dreck am eigenen Stecken (Anm. 22), S. 41.

[32] Anna Górajek, Wydarzenia społeczno-polityczne w Polsce w niemieckiej literaturze i publicystyce lat osiemdziesiątych (1980–1989), Wrocław 2006, S. 472.

selbst ad absurdum führt. Es besteht für Grass kein Zweifel, dass zur Erhaltung des Nationalbewusstseins unter dem polnischen Volk u.a. der katholischen Kirche eine entscheidende Bedeutung zukam. In vielen Essays wird sie als Integrationsfaktor für kulturelle Identität und nationales Selbstverständnis der Polen dargestellt. Der Autor sieht ihr Engagement und die starke Unterstützung in kritischen Momenten der Geschichte Polens,[33] aber seiner Meinung nach ist das oft verborgenes taktisches Manöver. In Zeiten des Realsozialismus balanciert die katholische Kirche zwischen den beiden Konfliktparteien, der Regierung und der Gesellschaft, und passt sich geschickt, einem Chamäleon gleich, jeder Stimmung in der Gesellschaft an. Grass schildert diese Institution als „bewegende Kraft zwischen der Regierung und der Opposition, die im Eigeninteresse vermittelt"[34]. Er gelangt noch über diese Feststellung hinaus zu der Erkenntnis, dass der Katholizismus in seinem Radikalismus dem kommunistischen Regime nicht nachgibt[35]:

> „Die orthodoxen kommunistischen Parteien in den kommunistischen Staaten, Leninismus – Stalinismus, sind ja ähnlich organisiert wie die katholische Kirche: undemokratisch, von oben nach unten. Beide Organisationen haben ein ‚Zentralkomitee', und beide sind schwer zu reformieren, weil es Pyramidengebäude sind, die keine Unruhe an der Basis vertragen, weil dann die Pyramide zum Einsturz kommt."[36]

Und weiter:

> „[...] an der Substanz, am hierarchischen Gebäude des Katholizismus auf der einen, des Kommunismus leninistisch-stalinistischer Prägung auf der anderen Seite, ändert sich nichts. Das kann sich nur ändern durch eine wirkliche, starke Basisbewegung, etwa wie es in Polen der Fall ist mit Solidarność."[37]

Der Verfasser drückt mehrmals seine Unterstützung für die politischen Veränderungen in Polen aus, die zur Gründung der ersten im Ostblock unabhängigen Gewerkschaft beitragen. Mit Stolz weist er auf die Rolle seiner Heimatstadt[38] als Wiege der ‚Solidarność' hin, was zugleich Gdańsk (und auch Kaschuben[39]) zum Symbol für den Sturz des Kommunismus in Europa erhebt.

Die zweite Säule seiner intellektuellen Philosophie ist neben dem demokratischen Sozialismus die Idee der demokratischen Bürgergesellschaft und die des gesellschaftlichen Pluralismus. Die Ereignisse der 80er Jahre in Polen, d.h. die Entstehung von ‚Solidarność' und ihre Freiheitsbestrebungen hat er in eben diesen Kategorien sehen lassen. Grass begrüßte

---

[33] Vgl. Günter Grass mit Robert Stauffer, Einsicht ist nicht immer gerade eine christliche Tugend gewesen, in: Volker Neuhaus (Hg.), Günter Grass. Gespräche. Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. 10, Darmstadt, Neuwied 1987, S. 295–306, hier S. 298.

[34] Górajek, Wydarzenia społeczno-polityczne (Anm. 32), S. 472.

[35] Mehr dazu: Dieter Stolz, Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf: Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956–1986), Würzburg 1994, S. 305.

[36] Grass, Einsicht ist nicht immer (Anm. 33), S. 302.

[37] Ebd., S. 302.

[38] Vgl. Brandt, Eine schwierige Freundschaft (Anm. 29), S. 45.

[39] Siehe auch: Adam Krzemiński, Lekcje dialogu Mowy, eseje i wywiady (Grass, Weizsäcker, Küng, Dönhoff, Habermas, Winkler, von Thadden i inni), Wrocław 2010, S. 30.

ausdrücklich die polnische ‚Solidarność' als Demokratisierungstendenz[40] und sah in ihren Aktivitäten das wachsende bürgerliche Bewusstsein. Das sozialpolitische Engagement war immer ein wichtiger Teil seiner Lebensphilosophie und gerade die polnische Gewerkschaft verkörperte für ihn ein programmatisches Ideal (Sozialismus + Demokratie und Pluralismus + Aktivismus). Sie hat auch das Monopol der Partei in Frage gestellt, was letztendlich zum politischen Pluralismus geführt hat.

Die polnische Volksbewegung und die freie Gewerkschaft erscheinen ihm aber nicht nur als Vorzeichen des sozialdemokratischen Aufbruchs, sondern auch als dringende, moralische Notwendigkeit eines erneuerten Solidaritätsgefühls und Hilfsmittel gegen den kapitalistischen Wahn.[41]

4. Schlussbemerkungen

Grass versucht in seiner Analyse hinter die versteckten Funktionsweisen des Sozialismus zu kommen und dabei objektive Tatbestände und Verhältnisse aufzuzeigen. Die Darstellung dieses Themenkomplexes erfolgt jedoch aus der Perspektive des überzeugten Sozialisten. Er konzentriert sich vor allem auf die Betonung der Unterschiede zwischen dem ursprünglichen bzw. demokratischen Sozialismus und dem im Rahmen des Warschauer Paktes realisierten System. Es ist die Rede von der Grausamkeit und Verderbtheit der sozialistischen Ideale, die zwei große Akteure der politischen Szene zugelassen haben, nämlich Joseph Stalin und Wladimir Lenin. Seiner Meinung nach tragen sie die Hauptschuld für die katastrophale Verdrehung der marxistischen Ideale. Er lehnt dabei jede Form des politischen Radikalismus ab, indem er tiefe Verwandtschaft zwischen dem westeuropäischen Kapitalismus und dem Realsozialismus aufzeigt. Seine Haltung des Nonkonformismus und Misstrauens gegenüber den standardisierten und vereinfachten Denkgewohnheiten manifestieren sich in einem ideenreichen und vielschichtigen Diskurs.

---

[40] Siehe: Kai Schlüter, Günter Grass im Visier – Die Stasi-Akte. Eine Dokumentation mit Kommentaren von Günter Grass und Zeitzeugen, Berlin 2010, S. 333.

[41] Vgl. Brandt, Eine schwierige Freundschaft (Anm. 29), S. 45.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Daria Szymborska
Uniwersytet Gdański, Universität Gdańsk

Günter Grass. Das Ende einer moralischen Instanz oder Das „gebrannte Kind" seiner Zeit?

Günter Grass. Koniec moralnej instancji albo „sparzone dziecko" swojego czasu? – Twórczość literacka Güntera Grassa, jego polityczne zaangażowanie oraz przypisywana mu funkcja sumienia narodu do dzisiaj są przedmiotem licznych debat oraz naukowych analiz, wywołując przy tym wiele kontrowersji. Zarzucano mu upolitycznianie, pornografię a nawet demoralizację. Po wyznaniu „Byłem w Waffen-SS" próbowano odbudować autorytet moralny pisarza, podkreślając niejednokrotnie, że tuż za krytyką reżimu nazistowskiego powinna była pójść ze strony pisarza refleksja o własnej przeszłości.

Słowa kluczowe: Polityka, moralność, kontrowersje, Waffen-SS.

Günter Grass. The end of a moral instance or "a scalded child" of his time? – Günter Grass's literary output, his political involvement, and the function of the conscience of the nation assigned to him, until today have been the subject of numerous debates and academic analyzes, resulting in a lot of controversies. He was accused of politicizing, pornography and even demoralization. After confessing 'I was in the Waffen-SS' there came an attempt at rebuilding his moral authority, with a repeated emphasis that after the criticism of the Nazi regime Grass should have reflected on his past.

Key words: Politics, morality, controversies, Waffen-SS

Der Lyriker Artur Międzyrzecki hat umsichtig festgestellt, dass die Antwort auf die Frage, ob einer der bekanntesten deutschen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts Günter Grass im Stande ist, als Mensch zu überraschen, nicht eindeutig wäre:

> „Als eine öffentliche Persönlichkeit überrascht er nicht, weil seine Ansichten ziemlich bestimmt sind und man erwarten kann, dass die Reaktion Grass' sehr oft eine polnische ist, denn er nimmt eher eine polnische als deutsche Stellung ein. Außerdem ist diese Reaktion auch demokratisch, gerecht und ich denke, dass er in dieser Hinsicht nicht überrascht, weil er ein Mensch ist, der scheinbar Barrieren der Gerechtigkeit und des Maßes einmontiert hat [...]. Aber als Schriftsteller schon ja, denn wenn man regelmäßig an Prosa arbeitet, bekommt man für seinen Fleiß gewöhnlich ein paar Seiten mehr. Und wenn das ein so begabter und bekannter Schriftsteller macht wie Günter Grass, sind die Überraschungen viel größer."[1]

[1] Artur Międzyrzecki, in: Der Lyriker Artur Międzyrzecki über Günter Grass und die Ausstellung, in: Der Aufenthalt von Günter Grass in Danzig am 30. Mai 1993. Dokumente gesammelt von Anna Sobecka, Radioaufnahme: Radio Gdańsk S.A. in Danzig. Dieses Dokument wurde vom 17. Juni bis zum 30. September 2011 auf

Dieser Aussage von Międzyrzecki kann man meiner Meinung nach aus Zeitperspektive zustimmen. Schon als zwanzigjähriger Junge, der sein Bewusstsein des gebrannten Kindes den Lesern in seinen Werken vorführen wird,[2] hat er seine Berufung zum literarischen Schaffen entdeckt. Um die Wende 1946/1947, als er als Koppeljunge in einem Kalibergwerk arbeitete, wurde ihm die erste Lektion der Politik erteilt. Mit dieser Erfahrung hat er sich in seiner Rede „Ich klage an" auseinandergesetzt. Bei Stromsperren haben „kleine harmlose Nazis", „verbitterte Kommunisten und Altsozialdemokraten"[3] fruchtbare Gespräche geführt. Für den jungen Grass spielten diese Debatten damals eine wichtige Rolle, was der Leser diesen Worten entnehmen kann:

> „Ich hörte zu und lernte dort viel. Zum Beispiel, wie rasch sich die kleinen harmlosen Nazis und die verbitterten Kommunisten einigten, wenn es den trockenen Sozialdemokraten ans Zeug gehen sollte. Das hat sich bis heute nicht geändert. [...] Weiter lernte ich dort im Kalibergwerk, ohne Ideologien zu leben."[4]

Um die von Grass erwähnte politische Auseinandersetzung kreisen die meisten seiner Bücher, zu denen vor allem „Die Blechtrommel", „Katz und Maus", „Hundejahre", „Im Krebsgang" oder „Beim Häuten der Zwiebel" gehören. In ihnen bemüht sich der Schriftsteller nicht so sehr, die verfängliche Frage zu beantworten, wie man in und mit Totalitarismus leben kann, sondern vielmehr einerseits wie man nicht verführt wird, und andererseits – wie man gegen jede Ideologie kämpfen kann. Auf dieses Komplexthema kommt in den 80er Jahren Maria Janion zurück. Die bekannte polnische Literaturwissenschaftlerin hat in einem Grass-Symposium darauf aufmerksam gemacht, dass dank dem Werk von Günter Grass das Ausmaß des totalitären Regimes so deutlich ans Licht gebracht wurde. Und hier ist es nicht wichtig, ob damit eine religiöse oder politische Macht gemeint wird. In diesem weltweit geführten Diskurs über das Problem der Ideologie hebt der Autor der „Blechtrommel" 1981 hervor:

> „Jede Macht [...], die nur eine Wahrheit, die ausschließlich eine Wirklichkeit und zugleich eine Auslegung dieser Wirklichkeit anerkennt, halte ich für totalitär. Das hat schon im Laufe der Jahrzehnte die Geschichte der Kirche bewiesen. Das haben die Ideologien unseres Jahrhunderts bestätigt."[5]

Wie Günter Grass selbst akzentuiert, war sein ganzes Leben von Politik geprägt.[6] Der Präsident der Bremischen Bürgerschaft Christian Weber hatte in der Einladung zur Eröffnung der vom 4. November bis zum 17. Dezember 2010 dauernden Ausstellung unter dem

---

der Ausstellung in Danzig „Z Gdańska do Lubeki. Günter Grass i Polska" präsentiert. Polnische Übersetzungen im ganzen Text: D.S.

[2] Vgl. Heinrich Vormweg: Günter Grass, Wrocław 2000, S. 22.

[3] Günter Grass, Ich klage an, in: Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Werkausgabe in zehn Bänden, hg. v. Volker Neuhaus, hier Bd. IX, hg. v. Daniela Hermes, Darmstadt 1987, S. 127.

[4] Ebenda.

[5] Günter Grass, in: Günter Grass i polski Pan Kichot, hg. v. Maria Janion, Gdańsk 1999, S. 23.

[6] Vgl. Günter Grass, Harro Zimmermann: Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche, Göttingen 1999, S. 70.

Titel „Der politische Günter Grass" eine kurze Bilanz gezogen: „Günter Grass, der Literaturnobelpreisträger, engagiert sich wie kein zweiter deutscher Schriftsteller für die Belange und Rechte von Minderheiten, für soziale Gerechtigkeit und Demokratie. Und er ergriff Partei, wenn es ihm vor allem als Bürger geboten erschien."[7]

Die Tatsache, dass der Schriftsteller sich politisch engagiert hat, liegt dementsprechend auf der Hand. In der Diskussion zum 60. Geburtstag von Günter Grass hat man das spezifische Verhältnis des Autors von der „Blechtrommel" zur Politik akzentuiert und darauf aufmerksam gemacht, dass er als kein politischer Schriftsteller, sondern eher als politischer Bürger verstanden werden sollte.[8] Wie man aus Grass' Kommentaren, Essays und politischen Reden erfahren kann, geht sein politisches Engagement schon auf das Jahr 1961 zurück.[9] Aus der Analyse der politischen Texte Grass' geht hervor, dass in den 60er Jahren drei wichtige Ereignisse sein politisches Engagement stark beeinflusst haben: der 5. Schriftstellerkongress in Ostberlin im Mai 1961, der Bau der Berliner Mauer und die Wahlkampagnen von Willy Brandt, an denen Grass persönlich teilnahm. Auf dem erwähnten Schriftstellerkongress hat sich Grass entschieden für die Meinungsfreiheit der Schriftsteller in der DDR eingesetzt. In Antwort auf die in „Die Welt" veröffentlichte Frage des ostdeutschen Ministers für Kultur, wer die größten Werke der Literatur geschaffen hat, wenn nicht die DDR-Schriftsteller, hat Grass folgendes festgestellt:

> „Dieses Deutschland mag politisch zweigeteilt sein, aber die Sprache als Gemeinsames ist ihm geblieben [...]. Mir ist die Demokratie eine Welt, in der ich zwar lebe und die ich bejahe, die ich aber für sehr umstritten und gefährdet halte. [...] Diese Demokratie erlaubt mir aber, meine Bücher zu schreiben und zu veröffentlichen. Keines meiner Bücher, die ich geschrieben habe, hätte ich in diesem Staat veröffentlichen können, und so geht es meinen Kollegen. [...] Lassen Sie die Taten sehen! Geben Sie den Schriftstellern die Freiheit des Wortes!"[10]

Für diese Worte sowie die These, dass es auch in Westdeustchland, Frankreich und England hervorragende Schriftsteller gibt, die aber in der DDR nicht veröffentlicht werden dürfen, wurde Grass von seinen ostdeutschen Kollegen heftig kritisiert.

Auch in demselben Jahr hat die DDR-Regierung die Entscheidung getroffen, die Berliner Mauer zu errichten, damit die Bürger das Land nicht mehr verlassen. Als ein wichtiges Symbol des Konflikts im Kalten Krieg teilte die Berliner Mauer vom 13. August 1961 bis zum 9. November 1989 das deutsche Gebiet. Grass, der nach seiner Rückkehr aus Paris in dieser Zeit in Berlin lebte, appellierte zuerst an die DDR-Schriftsteller um die Stellungnahme zu dieser Frage. Zusammen mit Wolfdietrich Schnurre hat er sich an die Mitglieder des Deutschen Schriftstellerverbandes gewendet, um ihnen die Tragweite dieses Vorhabens zu veranschaulichen. Die beiden Autoren haben hervorgehoben, dass es so etwas wie „Innere Emigration" auch vor dem Zweiten Weltkrieg nie gegeben hat. Dementsprechend ist jeder, wer schweigt, zugleich mitschuldig.

---

[7] Vgl. Einladung des Präsidenten der Bremischen Bürgerschaft Christian Weber zur Eröffnung der Ausstellung „Der politische Günter Grass", 04. November 2010, Festsaal des Hauses der Bürgerschaft, Bremen.

[8] Vgl. Das Vivum des Günter Grass – Eine Diskussion zum 60. Geburtstag von Günter Grass, dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 328.

[9] Vgl. Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik, Göttingen 1997, S. 101.

[10] Günter Grass: Wer könnte uns das Wasser reichen? Ders.: Essays, Reden, Briefe, Kommentare, S. 28–29.

Am 14. August hat Günter Grass im offenen Brief an Anna Seghers seine Unzufriedenheit und Angst vor der Ideologie der sozialistischen Regierung zum Ausdruck gebracht. Julian Preece betonte, dass Grass nicht an die DDR-Politiker: Walter Ulbricht oder Erich Honecker geschrieben hat,[11] sondern an diejenige Schriftstellerin, die „meine [Grass'] Generation oder jeden, der ein Ohr hatte, nach jenem nicht zu vergessenden Krieg unterrichtete, Recht und Unrecht zu unterscheiden"[12]. Grass bittet die Autorin des Buches „Das siebte Kreuz" um die Stellungnahme und den Protest gegen die auf dem deutschen Boden so deutlich spürbare Ungerechtigkeit.

Mit den Erfahrungen des gebrannten Kindes ist Günter Grass in die Gruppe 47 eingetreten, die für seine politische Weltsicht eine große Rolle spielte. Der Spiritus Rector dieser Gruppe war Hans Werner Richter, um den sich vor allem junge Autoren und Kritiker versammelten, die nach dem Zweiten Weltkrieg endlich öffentlich von dem Potenzial des literarischen Wortes Gebrauch machen wollten. Alle Mitglieder hatten dann – worauf Walter Jens aufmerksam machte – ein besonderes Gefühl, nämlich „das Gefühl, nicht allein zu sein, sondern Freunde zu haben, die mehr als Kollegen sind – Freunde, die für sie, die Kombattanten im Kreis um Hans Werner Richter, die Gruppe 47 zu einer Vereinigung machen"[13]. Günter Grass schätzte die Zugehörigkeit zu der Gruppe sehr hoch. Für ihn selbst war sie „eine Schule seltsamer Art", in der ihm Toleranz und Respekt anderen Menschen gegenüber beigebracht wurden. Der Krieg hatte zur Folge, dass der Schriftsteller schnell reif wurde und diese Lektion schnell begreifen musste. Wie aber Hans Werner Richter hervorgehoben hat, war diese Generation der Kinder des Krieges damals die einzige Hoffnung auf die bessere Zukunft, auf den besseren Anfang:

> „Diese Generation ist unsere Hoffnung. Was wir verlangen, ist eine radikale Demokratie, ein freiheitlicher Sozialismus und ein vereintes Europa. Was wir kritisieren, sind die Reste des Nationalismus, die sich abzeichnenden Ansätze zur Restauration und die Umerziehungspolitik der Besatzungsmächte."[14]

Anfang der 60er Jahre, nach dem großen Erfolg des ersten Romans von Günter Grass „Die Blechtrommel", wurde der Schriftsteller – wie einer der brillantesten Kenner seines literarischen Schaffens, Per Øhrgaard, erwähnt – zum Politiker.[15] Ein Wendepunkt in seinem Leben war die Begegnung mit dem deutschen Politiker und Mitglied der SPD Egon Bahr, der einen Wunsch aussprach, einen Kontakt mit den Schriftstellern aus der Gruppe 47 aufzunehmen. 1961 hat das Mitglied der Gruppe 47 Günter Grass auf diese Weise seinen politischen Lehrmeister Willy Brandt kennen gelernt, für den er sich entschieden hat, Reden zu schreiben und ihm in den Wahlkampagnen zu helfen. Diesem Sozialdemokraten wurde im Wahlkampf 1961 von Konrad Adenauer die uneheliche Herkunft vorgeworfen, was – neben der Emigration nach Norwegen im Jahre 1933 – der Bundeskanzler in seiner

---

[11] Vgl. Julian Preece: The Life and Work of Günter Grass. Literature, History, Politics, New York 2001, S. 75.

[12] Günter Grass: Und was können die Schriftsteller tun?, in: Heinz Ludwig Arnold, Franz Josef Görtz: Günter Grass – Dokumente zur politischen Wirkung, München: Edition Text+Kritik 1971, S. 6.

[13] Hans Werner Richter: Hans Werner Richter und die Gruppe 47, München 2007, S. 24.

[14] Ebd., S. 54.

[15] Per Øhrgaard: Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt, München 2007, S. 73.

Rede in Regensburg sehr deutlich angedeutet hat.[16] Die Reaktion des Schriftstellers war sehr schnell. Claudia Mayer-Iswandy schreibt:

> „Er solidarisierte sich sofort mit Brandt, den er dafür bewunderte, dass er als knapp Zwanzigjähriger 1933 schon deutlich die Zeichen der Zeit erkannt hatte und emigriert war. So begann Grass damit, Kernsätze, Schlussfloskeln und Zitate für Brandts Reden zusammenzutragen."[17]

Grass versuchte in seinen Reden den Wähler auf das ungerechte politische Agieren von Konrad Adenauer aufmerksam zu machen. In seiner zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises in Darmstadt getragenen „Rede über das Selbstverständliche" klagte er über den deutschen Opportunismus, unreflektierten Materialismus und die Niederlage der aufklärerischen Vernunft. Mit bitteren Worten hat der Autor gewarnt: „Wir wissen: Die Verbreitung der Diffamierung ist seuchenhaft."[18] Deswegen hat Günter Grass im Jahre 1961 erstmals dafür gesorgt, dass die Wähler ihre Stimmen unvoreingenommen abgeben. Der Schriftsteller schrieb:

> „Der 13. August hat uns alle hellwach gemacht. Die Stimme des Einzelnen bekommt Gewicht und macht – gerade weil die Lage ernst ist – die Stärke der Demokratie deutlich. Wie nie zuvor wird uns das Wort Selbstbestimmung wertvoll und ersetzlich. Wir rücken näher zusammen. Berlin und seine Not ist uns nah. Nützt die Stunde und verwandelt den 13. August, den Tag zynischer Gewalt in einen Tag selbstbewusster und in Freiheit geborener Demokratie. Die Wahlurne ist in unserem Land keine leere Staffage, sondern das wichtigste Werkzeug der Demokratie."[19]

Vier Jahre später hat Günter Grass darauf hingewiesen, dass der Ort des Schriftstellers nicht abseits oder über der Gesellschaft ist, sondern inmitten dieser Gesellschaft, was auch der Schriftsteller 1973 in Israel hervorgehoben hat: „Meine Möglichkeiten als Schriftsteller sind begrenzt; deswegen habe ich als Bürger in der Politik meine Verantwortung übernommen."[20] Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Grass in die SPD erst 1982 eingetreten ist, der er 10 Jahre lang treu blieb. Die Entscheidung über den Austritt hat er 1992 auf Grund der Unterschiede, die ihn und die SPD-Politiker bezüglich der Asylfrage geteilt haben, getroffen.

1965 hat die SPD die Wahl verloren. Jedoch schon vier Jahre später, im Jahre 1969, gelang es dem von Grass unterstützten Willy Brandt endlich Bundeskanzler zu werden. Seine Politik der kleinen Schritte, verstanden auch als „Versöhnung der Deutschen mit einem Teil ihrer Geschichte"[21], wurde nicht nur in ganz Deutschland anerkannt, sondern auch weltweit. Für seine Ostpolitik, die auf die Entspannung mit den osteuropäischen Staaten gezielt war, wurde Brandt mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet. Im Jahr 1972 konnte sich

---

[16] Vgl. Günter Grass über das Verhältnis zur SPD im Gespräch mit Harro Zimmermann, dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 60.

[17] Claudia Mayer-Iswandy: Günter Grass, München 2002, S. 93–94.

[18] Günter Grass: Rede über das Selbstverständliche, in: Essays, Reden, Briefe, Kommentare, S. 141.

[19] Vorschläge für Willy Brandt, AdK, Günter-Grass-Archiv, Nr. 1343.

[20] Willy Brandt und Günter Grass in Israel vom 07. bis zum 11. Juni 1973, AdK, Günter-Grass-Archiv, Nr. 10.151. 2.

[21] Vgl. Das Wappentier der Republik – Günter Grass, dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 84.

Günter Grass über den so lange erwarteten Sieg der Partei freuen. Für Grass bedeutete dieser Sieg etwas mehr als nur die Krönung seines politischen Engagements; der Schriftsteller interpretierte den Sieg als die Lektion der Demokratie, die die Wähler endlich gemacht haben. In einer seiner Reden äußerte er:

> „[...] Willy Brandt ist nicht nur der Mann der Ost- und Friedenspolitik, mit Willy Brandt verbindet sich vielmehr die alternative Idee des demokratischen Sozialismus. Diese Alternative wird von den Kommunisten und westdeutschen Konservativen gleichermaßen gefürchtet. Willy Brandt hat gezeigt, dass Sozialismus und Demokratie einander bedingen und voraussetzen."[22]

1999 wurde Günter Grass der Nobelpreis verliehen, eine Entscheidung, die die Schwedische Akademie mit folgenden Worten erklärt hat: Grass ist es nämlich gelungen, „in munter schwarzen Fabeln das vergessene Gesicht der Geschichte" zu zeichnen. Dieses vergessene Gesicht spiegelt sich nicht nur in seinen berühmten Werken, wie „Die Blechtrommel", „Hundejahre", „Im Krebsgang" oder „Unkenrufe", sondern auch in seiner politischen Tätigkeit wider. Den politischen Aspekt – so Janina Gesche – hat man auch bei der Preisverleihung zur Kenntnis genommen. Gesche hat die schwedischen Artikel analysiert und sich auf Per Olov Enquist berufen, der damals festgestellt hat: „Der alte Dinosaurier, der das politische Risiko in Kauf genommen hatte und sich getraut hatte, seine Hände mit der Wirklichkeit zu beschmutzen, ist damit ein atypischer Vertreter deutscher Gegenwartsliteratur."[23]

Man sieht, dass Grass nicht nur für SPD und Willy Brandt sein Wort ergriffen hat. Er protestierte gegen Hunger („Auch Hunger ist Krieg"), Arbeitslosigkeit, Ideologien, die Machtpolitik der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion. Er unterstützte die menschliche vernünftige Handlung und war zugleich für Abrüstung der BRD. Auch sein vorsichtiges, sogar skeptisches Verhältnis zur Wiedervereinigung Deutschlands fand wenig Resonanz bei den SPD-Politikern, insbesondere bei seinem Lehrmeister Willy Brandt.

Der Mythos des charismatischen, in aller Welt hoch geschätzten Günter Grass hatte jedoch ein Ende, als am 12. August 2006 die „Frankfurter Allgemeine Zeitung" ein Interview abgedruckt hatte, in dem sich der Schriftsteller dazu bekannte, Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein – ein Skandal, der in der Literatur- und Politikwelt alle Gemüter höchst bewegte. „Stern" reagierte auf das „zu späte" Bekenntnis des Autors mit folgender Feststellung:

> „Grass demonstrierte seine Welt- und Weitsicht in der Folge vor amerikanischen Raketendepots und in den Slums von Kalkuta. Er inspizierte die Revolution in Nicaragua und trat aus der SPD aus, als die Anfang der 90er Jahre für den ersten Krieg der USA gegen Irak votierte. Die deutsche Einheit war ihm anfangs ein Graus [...]."[24]

---

[22] Willy Brandt ist zurückgetreten, Günter Grass für „Kultur", 15. Mai 1974, AdK, Günter-Grass-Archiv, Nr. 1635.

[23] Zitiert nach Janina Gesche, Der Literaturpreis 1999 im Spiegel der schwedischen Presse, in: Günter Grass. Literatur, Kunst, Politik. Dokumentation zur internationalen Konferenz 4.–6. 10. 2007 in Danzig, hg. v. Marion Brandt, Marek Jaroszewski, Mirosław Ossowski, Gdańsk 2007, S. 201.

[24] Günter Grass in: Stern, Nr. 34, 17.08.2006, S. 40.

Und zum Schluss fügte man hinzu: „[...] Nur sein Grauen, sein Makel hat er verschwiegen – 61 Jahre und ein paar Monate."[25] Grass fühlte sich verpflichtet, Stellung zu der um ihn durch das Bekenntnis ausgelösten Debatte zu nehmen. Die heftige Kritik, der er vor allem als Mensch ausgesetzt wurde, machte ihn – wie er selbst damals sagte – zu Unmenschen.[26] Hermann Rudolph deutete sogar darauf hin, dass der Schriftsteller „Opfer einer Unerbittlichkeit gegenüber der eigenen Geschichte, die er selbst einst mit aufgebaut und vertreten hat"[27], wurde. Manche hatten Mitleid mit ihm, manche, wie z.B der ehemalige Präsident Polens Lech Wałęsa, forderten die Rückgabe der Ehrenbürgerschaft der Stadt Danzig. Auch einer der bekanntesten deutschen Journalisten und Literaturkritiker Hellmuth Karasek hat die Aberkennung des Literaturnobelpreises vorgeschlagen, was jedoch die Schwedische Akademie ausgeschlossen hat. Karasek vertrat die Ansicht, dass dem Schriftsteller das Bekenntnis, Mitglied der Waffen-SS zu sein, die Auszeichnung mit dem Literaturnobelpreis unmöglich machen konnte, „zumal deshalb, weil auch der Literatur-Nobelpreis mit einer moralisch-politischen Goldwaage austariert wird"[28]. Grass selbst hat sich jedoch nie als moralische Instanz bezeichnet, vielmehr sah er sich als Zeitgenosse, der sich dazu verpflichtet fühlte, von dem demokratischen Gut der Mitbestimmung Gebrauch zu machen.

Die Enthüllung Grass' rief das Treffen des Bundeskanzlers Helmut Kohl und des amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof „Kolmeshöhe" 1985 in Bitburg in Erinnerung, wo auch die Angehörigen der Waffen-SS beerdigt wurden. Manche Kritiker haben hervorgehoben, dass eben dieses politische Ereignis für Grass eine gute Gelegenheit gewesen wäre, die aus psychologischen Gründen verdrängte Einzelheit seines Lebens endlich auszusprechen. Das machte er aber nicht. Erst die Veröffentlichung seines autobiografischen Werkes „Beim Häuten der Zwiebel" und das Interview in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" riefen heftige Kontroverse und die Weltdebatte über die Wahrnehmung der NS-Vergangenheit hervor.[29] Seit der Veröffentlichung seines ersten erfolgreichen Romans „Die Blechtrommel" hat sich Grass schon daran gewöhnt, als Nestbeschmutzer und Pornograf bezeichnet zu werden. In diesem Fall ging es nicht – wie man im „Stern" lesen konnte – um fiktive Ereignisse, sondern um die Wahrheit, die so viele Jahre von dem Schriftsteller verheimlicht war. Er war sich dieser Kritik – wie ich an einer Stelle angedeutet habe – völlig bewusst und musste jetzt mit dem dunklen Kapitel seiner Gesichte konfrontiert werden. Der bekannte Biograf von Adolf Hitler, Joachim Fest, hat das Grass-Phänomen als gefährlich empfunden, weil Fest nicht im Stande war, zu begreifen, wie „sich jemand 60 Jahre lang ständig zum schlechten Gewissen der Nation erheben kann, gerade in Nazi-Fragen – und dann erst bekennt, dass er selbst tief verstrickt war"[30]. Jedoch für viele öffentliche Persönlichkeiten, wie z.B. für den Präsidenten der Akademie der Künste Klaus

---

[25] Ebd., S. 39.

[26] Vgl. Die Welt, 15. 08. 2006, S. 23.

[27] Hermann Rudolf, in: Der Tagespiegel, 20. 08. 2006, S. 8.

[28] Hellmuth Karasek, in: Welt am Sonntage, 13.08.2006, S. 6, zitiert nach: Britta Gries: Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen, Marburg 2008, S. 69.

[29] Vgl. Gries: Die Grass-Debatte, S. 36.

[30] Joachim Fest in: Stern, Nr. 34, 17.08. 2006, S. 43.

Ebd., S. 39.

Staeck, schien viel wichtiger die Gegebenheit zu sein, dass sogar nach seinem Bekenntnis „das künstlerische Werk und seine politische und moralische Integrität außer Zweifel waren“[31].

Auch Volker Neuhaus hat Günter Grass für einen Schriftsteller gehalten, der sich bewusst entschieden hat, „gegen die verstreichende Zeit“ zu schreiben. Die Wurzeln dieser schriftstellerischen Tätigkeit kommen auf die mit dem Dritten Reich verbundene idealistische Erziehung zurück, von der Grass als Kind noch begeistert war.[32] Als gebranntes Kind hat er das Werk „Verführtes Denken“ von Czesław Miłosz gelesen und war durch diese Lektüre ein bisschen erleichtert. Das von zahlreichen Ideologien geprägte 20. Jahrhundert verführte – so Grass – viele Intellektuelle, die daraus später Konsequenzen ziehen mussten.[33] Dasselbe traf auch auf ihn zu, wozu er sich selbst äußerte: „Ich gehöre zu dieser gebrannten Generation und habe daraus meine Konsequenzen gezogen.“[34] Die in der SS-Panzer-Division „Frundsberg“ verbrachte Zeit, die – wie es Grass in „Beim Häuten der Zwiebel“ berichtet – als Eliteeinheit genannt wurde (was der Wahrheit nicht entsprach), war für den Schriftsteller sehr schwer. Er beschreibt sie als „Drill im Ausbildungscamp, gefolgt von Chaos beim Kurzeinsatz an der Front und anschließender Flucht und Verwundung“[35]. Man hat auch hinzugefügt, dass:

> „tatsächlich die Waffen-SS, als Grass einrückte, kein Eliteverband mehr war, sondern eine Massenorganisation mit 900 000 Mann – darunter viele Wehrpflichtige und Tausende, die dem Nazi-Bild des arischen Recken in keiner Weise entsprachen. Wilddiebe wurden ebenso rekrutiert wie einige ehemalige KZ-Insassen.“[36]

Sein in den literarischen Werken so auffallendes Engagement, der Mut, die Wahrheit zu sagen, konnten ihn vor den Vorwürfen nicht schützen, die man ihm nach seinem Bekenntnis machte. Man betonte ironisch, dass der Moralapostel vom Sockel gestürzt ist, dass die moralische Instanz, für die sich jedoch Grass nie gehalten hat, angekratzt ist.[37] Derjenige, der früher die Maßstäbe gesetzt hat, hat die Tatsache verschwiegen, diese Ideologie zu unterstützen, die er in seinen Werken bekämpft hat. Mit diesem Ereignis – so empfinden viele Kritiker – kam auch das Ende einer moralischen Instanz. Ja, einer moralischen Instanz, weil sein Wort – wie Karin Cartal am 11. August 2006 festgestellt hat – nicht nur in Literatur zählt, sondern auch in der Politik, weil er sich als engagierter Schriftsteller unaufhörlich darin eingemischt hat.[38] Der Schriftsteller muss immer die Wache halten, während „die anderen“ nur

---

[31] Ebd.

[32] Vgl. Voker Neuhaus: Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass, München 1997, S. 16.

[33] Vgl. Zum Tod von Czesław Miłosz. Eine persönliche Erinnerung, dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 937.

[34] Günter Grass, in: Willi Gorzny (Hg.): Die Grass-Debatte. Berichte, Stellungnahmen, Kommentare, Interviews, Rezensionen, Lesebriefe – Bibliographie und Pressespiegel (12.8.–31.8.2006): Ich werde mich weiter als Bürger äußern, Pullach im Isartal 2006, S. 72.

[35] Stern, Nr. 34, S. 42.

[36] Ebd.

[37] Vgl. ebd., S. 38.

[38] „Fortsetzung folgt.“… Rede zur Verleihung des Literaturnobelpreises, dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 537.

sind, existieren. Emmanuel Levinas macht dabei darauf aufmerksam, dass dem menschlichen Sein eine besondere Dimension innewohnt, die im Stande ist, die Werthierarchie zu kontrollieren. Die Transgression dieses Bereichs vollzieht sich nur auf dem Weg einer Meditation, sogar Einsamkeit, und die Enthüllung dieser Richtlinien gehört schon zur Moralistik, durch die das ganze Leben von Günter Grass geprägt wurde.

Unter dem Begriff Moral (aus dem Lateinischen m o r a l i t a s) versteht man die Allgemeinheit der universellen Regeln, die beurteilen, welche Taten als gut und welche als schlecht empfunden werden könnten. Die Einstellung zum Thema „Moralisierung" ist in vielen Fällen sehr unterschiedlich, wie auch einseitig. Selbst Grass würde sich als moralistiche Instanz nicht bezeichnen.[39] Wie ich bereits geschrieben habe, ging es dem Schriftsteller nicht darum, zu moralisieren oder sogar ein Verhalten von den Menschen zu beurteilen. Er wollte dem Menschen nur vor Augen führen, welche Auswirkungen konkrete Handlungen und Entscheidungen mit sich bringen können.

Kann der Schriftsteller Günter Grass, der gegen die totalitären Systeme war und der sich immer für menschliche Werte einsetzte, sich weiter als Bürger äußern? Bestimmt ja. Es ist viel zu tun, weil das Böse nicht aufhört.

Die hier angeführten Beispiele hinsichtlich des politischen Engagements und der moralischen Haltung von Günter Grass erschöpfen bestimmt nicht die viele Facetten aufweisende Problematik seines Schaffens und Lebens. Als eine Art Resümee könnte ich die Worte vom Schriftsteller anführen, die die Debatte über das Ende der moralischen Instanz bei solcher – ich hoffe – positiven Analyse etwas mildern:

> „Ja, ich muss mit dieser Kritik leben, ich will das alles auch nicht zurückweisen, wenn ich das so zur Kenntnis nehme, werd' ich an meinen politischen Beurteilungen und meinen Einschätzungen nichts zurücknehmen. [...] Ich habe bestimmte soziale Mißstände in der Bundesrepublik kritisiert und angegriffen. [...] Das sind Einschätzungen, die ich auch aufgrund meiner Erfahrung gemacht habe. Wenn man mir das zum Vorwurf machen will, gut, das muss ich dann hinnehmen, [...] und ich werde mich auch weiterhin als Schriftsteller wie auch als Bürger äußern."[40]

---

[39] Vgl. Ein Gespräch mit Günter Grass: „Gesetze des Schreibens", dieses Dokument in Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen, DB 67.

[40] Günter Grass, in: Ich werde mich weiter als Bürger äußern, S. 73.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Astrid Maria Ottilie Shchekina-Greipel
Russische Staatsuniversität für Geisteswissenschaften Moskau und Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

„Aus dem Tagebuch einer Schnecke" – Probleme einer russischen Übersetzung in den 1990er Jahren

„Z dziennika ślimaka" – problemy rosyjskiego przekładu z lat dziewięćdziesiątych XX wieku – W czasach Związku Radzieckiego przetłumaczono na język rosyjski niewiele utworów Güntera Grassa. Oceniano bardzo krytycznie pisarza i jego twórczość, co miało związek z jego poglądami politycznymi. Zmieniło się to po upadku systemu radzieckiego. Grass stał się szeroko znanym autorem. W Związku Radzieckim literatura podlegała cenzurze, która ingerowała w teksty zagranicznych pisarzy według określonych kryteriów. Na podstawie analizy książki „Z dziennika ślimaka" autorka pokazuje, że miało to także wpływ na przekłady we wczesnym okresie postsowieckim w latach dziewięćdziesiątych XX wieku.

Słowa kluczowe: translacja, okres postsowiecki, „Z dziennika ślimaka", cenzura.

"From the Diary of a Snail" – Problems of a Russian translation in the 1990s – Günter Grass's works were rarely published in the USSR. He and his work were looked at very critically and it was mostly connected with the political views. This situation changed after the fall oft the Soviet regime. Grass became a widely known author. In the Soviet Union, literature was always under censorship, so texts of foreign writers were often changed according to certain criteria. On the basis of the novel "From the Diary of a Snail" the author shows that this (the practice of censorship) had an influence on translations in the early post-Soviet era, in the 1990-ies.

Key words: translation-analysis, post-soviet era, "From the Diary of a Snail", censorship.

Deutschsprachige Literatur wurde in der Sowjetunion nicht als Ganzheit gesehen, sondern gesondert für die einzelnen Länder betrachtet. Für die BRD-Literatur war Heinrich Böll der meistübersetzte Autor; der in der Bundesrepublik nicht minder bekannte Günter Grass wurde dagegen sehr spärlich übersetzt. So erschienen in russischer Übersetzung bis 1985 nur „Katz und Maus" (1968), „Das Treffen in Telgte" (1983), „Örtlich betäubt" (1984) sowie einige Gedichte (1983); 1985 wurde dann „Katz und Maus" zusammen mit „Örtlich betäubt" und „Das Treffen in Telgte" als Sammelband publiziert.

Die erste Rezession zu Günter Grass veröffentlichte Albert Karelskij 1965 in „Inostrannaja literatura". Darin gestand er Grass „großes Talent" zu, kritisierte jedoch zugleich seine „unvernünftige Jagd nach der literarischen Mode, die aber nicht als Rechtfertigung für den

originellen Schriftsteller gelten könne“[1]. Grass’ Satire stufte Karelskij zudem als reaktionär ein. Nach dieser ersten Beurteilung war man fortan im Umgang mit Grass vorsichtig. Immer wieder wurde ihm zwar „Talent“ bescheinigt, man zweifelte aber an seiner „politischen Reife“[2]. Ljudmila Černaja, vor allem auch als Böll-Übersetzerin bekannt, beschrieb Günter Grass 1969 als „Ritter der sozialdemokratischen Partei“, in dessen Rolle er sowohl die versöhnliche Politik der SPD wie ihren Antikommunismus vertrete. Obwohl Černaja den „Antifaschismus“ und „Antimilitarismus“ von Grass positiv bewertete, schloss sie ihre Betrachtungen mit den Worten:

> „Günter Grass akzeptiert alles in der deutschen Gesellschaft (ohne Ausnahme, aber unter Vorbehalten), bis hin zu den vor kurzem verabschiedeten reaktionären Gesetzen in der Bundesrepublik Deutschland, und sogar bis hin zur Neonazi-Partei, die nach seiner Meinung nicht verboten werden sollte. Diese Thesen brauchen keinen Kommentar [...]. Ganz klar: Toleranz soll ihre Grenze haben. Und die Grenzen sollen scharf umrissen sein. [...]. Zum Faschismus muss man ‚nein’ sagen. Kategorisch und unwiderruflich.“[3]

1975 bezichtigte Irina Mlečina dann Günter Grass des „Formalismus“ und warf ihm engstirnige philosophische Konstruktionen vor. Er vertrete idealistische Anschauungen und positioniere sich als Gegner des Kommunismus. „Sein auf Reformismus und Antikommunismus angelegtes Rezept ist ein Mittel von vorgestern.“[4] Nach Vassiliev entspricht ihre Beurteilung völlig der marxistischen Theorie und der damals in der sowjetischen Literaturwissenschaft üblichen Methode.[5]

Vier Jahre später, 1979, meldete sich Albert Karelskij nochmals zu Wort. Er äußerte sich negativ zu Grass’ politischem Konzept eines „dritten Weges“, d.h. eines Kompromisses zwischen den Systemen. Karelskij verurteilte dies als „Utopie“. Von dem Standpunkt ausgehend, dass in der „Ideologie“ die eigentliche Voraussetzung für die Poetik liege, betrachtete er „Die Blechtrommel“ als ideologische Parodie und als „Antibildungsroman“. Nach solch negativen Beurteilungen konnte das nächste Werk von Grass, „Das Treffen in Telgte“, erst 1983 publiziert werden.

1978 wurde Grass schließlich von Vladimir Steženskij und Ljudmila Černaja in ihrem Buch über den „literarischen Kampf in der BRD“ positiv als Kritiker des politischen Systems und der Gesellschaft in der BRD beurteilt, da:

> „Grass [...] vor allen Leuten Schmutzwäsche gewaschen [hat], hat nicht nur die politischen Auswüchse des Dritten Reichs in einem abstoßenden Licht gezeigt, sondern auch das Leben, die Neigungen und

---

[1] Albert Karelskij, Bleck i niščeta satiry (Glanz und Elend der Satire), in: Inostrannaja literatura, Nr. 6, Moskau 1965, S. 265. Gennady Vassiliev: Günter Grass: Geschichte der Rezeption in der Sowjetunion und in Russland, in: Die Medien und Günter Grass, hg. v. Hanjo Kesting, Köln 2008, S. 77–89, hier S. 77.

[2] Vgl. Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 79

[3] Ljudmilla Černaja, Granizy terpimosti. Nel’zja vsegda govorit’ „da“ i ne vse kompromisy chorioši, in: Inostrannaja literatura, Nr. 5, Moskau 1969, S. 252 Zitiert nach: Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 80.

[4] Irina V. Mlečina, Literatura i obšestvo potreblenija. Zapadnogermanskij roman 60-ch i načala 70-ch godov [Literatur und Konsumgesellschaft: Der westdeutsche Roman der 60er und Anfang der 70er Jahre], Moskau 1975, S. 71–72. Zitiert nach: Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 83.

[5] Vgl. Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 83.

> den Geschmack des nationalsozialistischen Philisters aufgezeigt und mit erbarmungslosem Sarkasmus ‚alles Sakrale' im Bonner Staat verhöhnt."[6]

Im Jahre 1985 erschien auch der bereist erwähnte Sammelband mit „Katz und Maus", „Örtlich betäubt" und „Das Treffen in Telgte".

Bereits dieser kurze Überblick über die Rezeption von Grass zeigt, dass in der sowjetischen Literaturwissenschaft die politische Einstellung dieses Schriftstellers und sein politisches Engagement die eigentliche Grundlage für die Bewertung seines Werkes bildeten. Nach dem Zerfall der Sowjetunion nahm das Interesse am berühmten deutschen Autor deutlich zu: Es wurden zehn weitere Werke veröffentlicht, und zwar sowohl Romane und Erzählungen als auch verschiedene Reden, Interviews und Essays. Doch die Mehrheit der kritischen Artikel über Grass konzentrierte sich auch weiterhin auf die politischen Ansichten des Autors.[7] 1997 erschien schließlich eine vierbändigen Werksausgabe mit einer Auflage von 3000 Exemplaren. Irina Mlečina schrieb das Vorwort und lehnte sich dabei sehr stark an ihren früheren Text an, in dem sie 1975 allerdings betont hatte:

> „Die Wirkungskraft der gesellschaftlichen Kritik, die von Grass' Werken ausgeht, die den Stempel eines großen Talents tragen, wird bedeutend geschwächt und zum Teil auf Null reduziert, da er nicht nur das soziale Gegenmittel der bürgerlichen Pest aufzeigt, sondern auch versucht, auf jede Art und Weise die Idee der historischen Alternative der bürgerlichen Gesellschaft bloßzustellen, welche er schonungslos in seinen besten Romanen verspottet."[8]

1997 dagegen ist durchaus eine ideologische Kehrtwendung zu konstatieren: Alles, was Grass sage, sei den Russen von heute sehr nah; jeder Leser könne sogleich merken, dass er mit einem großen Künstler des 20. Jahrhunderts zu tun habe.[9]

„Katz und Maus" und „Örtlich betäubt" – erstmals während der Sowjetzeit publiziert – wurden nun neu übersetzt. Es fehlen allerdings bis jetzt kritische Analysen dieser Übersetzungen aus den 1990er Jahren. „Aus dem Tagebuch einer Schnecke" wurde erstmals 1993 übersetzt, dann in die Werkausgabe von 1997 aufgenommen und zweimal, 1999 und 2001, in der gleichen Übersetzung von verschiedenen Verlagen nochmals publiziert. Die Übersetzung stammt von Evgenija Kazeva und Elena Mihelevič. Erstere fungierte als Herausgeberin und zeichnete für die Kommentare verantwortlich, ihre Tochter Elena ist als „Redakteurin" angeführt.[10] Die Einzelausgaben erschienen ohne Vorwort; in der Werkausgabe geht Mlečina in ihrem einleitenden Text auf „Aus dem Tagebuch einer Schnecke" zwei Seiten lang ein. Die Motivation von Grass wird wie folgt gesehen:

---

[6] Vladimir Steženskij und Ljudmila Černaja, Literaturnaja bor'ba v FRG. Moskau 1978, S. 120, zitiert nach: Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 87.

[7] Vgl. Vassiliev, Günter Grass. Geschichte der Rezeption, S. 89.

[8] Mlečina, Literatura i obšestvo potreblenija, S. 94. Übersetzt v. A. Shchekina-Greipel.

[9] Vgl. Irina Mlečina, Chudožestvennyj mir Gjuntera Grassa, hg. v. E. Kazeva, in: Gjunter Grass, Sobranie Sočinenij v četyrech tomach, Bd. 1, Charkow 1997, S. 5–26, hier S. 26.

[10] Vgl. Evgenija Kazeva, Moj ličnoj voennyj trofej [Meine persönliche Kriegsbeute], http://magazines.russ.ru/znamia/2002/3/kac-pr.html, Stand: 25. Juli 2012.

„Seinen Streit mit der Gegenwart weiterführend (und sich auf seine eigenen, nicht besonders erfolgreichen Erfahrungen im Wahlkampf beziehend) und dies wie immer mit einer Betrachtung der Vergangenheit verbindend, schreibt Grass [...] ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke'."[11]

Dieser sehr subjektiv anmutenden Wertung der Wahlkampferfahrungen von Grass folgt keinerlei weitere Erläuterung. Mlečina bewertet die Textpassagen, die sich mit dem Schicksal von Zweifel befassen, als die gelungensten: „Die Geschichte von Zweifel und mit ihm die Verfolgung und Vernichtung der Danziger Juden reißen den Leser ebenso mit, wie die besten Seiten in den früheren Romanen von Grass."[12] Obwohl auch in diesem Teil des Vorworts viele Textpassagen wortgleich mit dem Artikel von 1975 übereinstimmen, modifiziert bzw. korrigiert Mlečina ihre alten Ansichten, wenn sie betont:

„Wenn der heutige Leser sich auf die Ausführungen von Grass über die Schnecke als Symbol für den Fortschritt einlässt, auf seine Verneinung von gewaltsamen Mitteln zur Veränderung der Gesellschaft, so kommt er nicht umhin zu schätzen den politischen Scharfblick, sein intuitives Verständnis für die humanen Prinzipien der gesellschaftlichen Entwicklung, sein emsiges Bemühen, alles Mögliche zu tun, damit diese Bewegung ohne Blutvergießen verläuft. Das von Grass in einer anderen historischen Situation in Europa und in Deutschland Geschriebene erweist sich unerwartet als äußerst bedeutend und aktuell für uns, für Gedanken über die zukünftigen Wege des russischen Lebens."[13]

Überraschend ist zudem, dass auf dem Klappentext im dritten Band der Werkausgabe die Erzählung vorgestellt wird als: „[...] publizistischer Bericht über den Wahlgang, der am 05. März 1969 stattfand, als der Sozialdemokrat Gustav Heinemann zum Präsidenten der BRD gewählt wurde."[14] Diese Information widerspricht zweifelsfrei dem Inhalt des Buches.

Publikationen in der UdSSR unterlagen einer strengen Zensur, egal ob es sich um in- oder ausländische Werke handelte. Henry Glade und Dorothea Mayer haben 1989 eine Analyse der westdeutschen Belletristik in russischer Übersetzung von 1980–1986 durchgeführt und dabei 32 Werke untersucht. Sie gliederten die Zensureingriffe vor allem in den moralisch-sittlichen Bereich und in Manipulationen auf politisch-gesellschaftlichem Gebiet, wobei bei letzterem vor allem Themenbereiche zensiert wurden, in denen die Sowjetunion in einem schlechten Licht dargestellt wurde.[15]

Es liegt daher nahe zu fragen, inwiefern sich diese Traditionen nach dem Zusammenbruch des sowjetischen Systems verändert haben bzw. ob sich die Folgen der Zensur auch bei dieser in den 90er Jahren erstmals erschienenen Übersetzung weiterhin beobachten lassen. Darüber hinaus ist zu fragen, wo die Vorzüge und Schwächen der Übersetzung liegen. Im Folgenden sollen die wichtigsten Ergebnisse der Analyse der neuen russischen Übersetzung von „Aus dem Tagebuch einer Schnecke" präsentiert werden:

---

[11] Mlečina, Chudožestvennyj mir Gjuntera Grassa. Übersetzt v. A. Shchekina-Greipel, S. 16.

[12] Ebd.

[13] Ebd., S. 17

[14] Vgl. Grass: Sobranie Sočinenij. Übersetzt v. A. Shchekina-Greipel, Bd. 3, S. 608.

[15] Vgl. Henry Glade, Dorothea Mayer, Sowjetische Verstöße gegen das Welturheberrecht. Westdeutsche Belletristik in russischer Übersetzung 1980–1986, Bericht des BIOst Nr. 40/1989, S. 1–2.

1. Unkenntnis von deutschen Realien

Viele der deutschen Realien, die im Text anzutreffen sind, werden falsch übersetzt. So wird beispielsweise die Textstelle „Und die Bettmüpfel Betthupfer auf platzvollem Kopfkissen, wo sie warten und zartbitter schöntun: Sarotti"[16] in der Übersetzung verändert in

> „И хлебные крошки в постели, и кузнечики на туго набитой подушке, что поджидают тебя и грустно красуются в ‚Саротти'."[17] (Und die Brotkrümel im Bett und die Grashüpfer auf dem vollgefüllten Kopfkissen, wo man dich erwartet und traurig im ‚Sarotti' protzt.)

Dies führt den Leser zu ganz anderen Assoziationen, genauso wie die Transformation von „Was sich treu bleibt: Ladenhüter"[18] in „Верна себе лишь хранительница лавки"[19] (Es bleibt sich nur die Hüterin des Ladens treu).

Diese fehlerhaften Übersetzungen verwirren den Leser und erschweren das Textverständnis. Vor allem bei einem Autor wie Günter Grass, der sich selbst oft der Groteske bedient, werden so ganz neue Assoziationsfelder geschaffen, die vom Autor nicht intendiert waren.

2. Unkenntnis der modernen (west-)deutschen Sprache

An vielen Stellen wird deutlich, dass die Übersetzer viele Ausdrücke der modernen (west-) deutschen Sprache nicht kennen. So wird auf die Frage, wer denn Schuld an Augsts Selbstmord habe, im Original geantwortet: „Gott, weil seinetwegen [...]."[20] Aus dem „schuldigen" Gott wird in der Übersetzung der Ausruf „Боже"[21] (Oh Gott). Auch Schmeichelhaftes für den Autor wird hinzugedichtet, so wird aus „'Örtlich betäubt' wird verrissen"[22] in der Übersetzung „Роман ‚под местным наркозом' раскупается в считанные дни"[23] (Der Roman „Örtlich betäubt" ist innerhalb weniger Tage ausverkauft).

Die Übersetzungsmängel in diesen beiden ersten Bereichen wären nicht so gravierend, wenn sie nicht so zahlreich vorhanden wären. Es könnten viele Beispiele aufgelisteten werden, wo die Fehler das Textverständnis erschweren und stellenweise den Text geradezu verfälschen. Dies ist sicherlich auf die Isoliertheit der sowjetischen Germanistik in sowjetischer Zeit zurückzuführen, die einen Austausch von Wissen stark einschränkte und keine Möglichkeit bot, (West)Deutschland und seine Realität kennenzulernen. Somit interpretierten die Übersetzer viele Textstellen falsch.

---

[16] Günter Grass: Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Werkausgabe, hg. v. Volker Neuhaus und Daniela Hermes, Bd. 7, Erstausgabe Mai 1972, 1. Auflage 1997, S. 232, im Weiteren: Tagebuch.

[17] Grass, Sobranie Sočinenij, Bd. 3, Iz dnevnika ulitki, S. 33–564, im Weiteren: Iz dnevnika, hier S. 516.

[18] Tagebuch, S. 179.

[19] Iz dnevnika, S. 472.

[20] Tagebuch, S. 177.

[21] Iz dnevnika, S. 471.

[22] Tagebuch, S. 253.

[23] Iz dnevnika, S. 533.

3. Veränderungen im politisch-gesellschaftlichen Gebiet

Veränderungen in der Übersetzung, die sich auf den politisch-gesellschaftlichen Bereich beziehen, sind für das Textverständnis des russischen Lesers sehr problematisch, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen wird oft von den Übersetzern gar nicht erkannt, dass es sich um politische Anspielungen handelt, und deshalb werden diese nicht äquivalent oder falsch übersetzt. Zum anderen werden dem Leser keinerlei Orientierungshilfen geboten. So wird man etwa in dem der Werksausgabe beigefügten Vorwort nicht in die gesellschaftlichen und historischen Hintergründe eingeführt, ohne die dieser Text jedoch kaum zu verstehen ist. Wenig helfen auch die 52 vorhandenen Erläuterungen, die nicht durch Fußnoten gekennzeichnet sind, sondern am Ende des Textes unter Angabe der Seitenzahl aufgeführt werden. Eine der sich durch den ganzen Text hindurch ziehenden Falschübersetzungen ist die Gleichsetzung der „Schwarzen" mit den „Klerikern" oder „Katholiken" oder „Schwarzen". So wird die Textstelle „[...] wo es gilt, den Überläufer Rehs zu schlagen, der bei den Schwarzen kandidiert"[24] mit „Моей задачей было победить перебежчика Ре, который выставил свою кандидатуру от католиков"[25] (Meine Aufgabe war es, den Überläufer Re zu besiegen, der seine Kandidatur für die Katholiken aufstellt). Auf die Frage, für wen die Jugendlichen stimmen werden, wird im Original geantwortet: „Na schwarz, wie gelernt."[26] Daraus wird in der Übersetzung „Ясно, за клириков, как их учили"[27] (Klar, für die Kleriker, wie man sie gelehrt hat). Knapp 100 Seiten später wird die Farbe schwarz als Symbol für die CDU/CSU jedoch beibehalten und wortwörtlich übersetzt: „Am 28. September 1969 fielen die Schwarzen von 47,6 auf 46,1 Prozent."[28] Dabei wird weder im Vorwort, noch als Anmerkung oder als Texteinschub der Zusammenhang zwischen „Schwarz", „CDU" und „Klerus" erklärt. Dem russischen Leser, dem dieser Kontext fremd ist, wird so das Textverständnis stark erschwert. Die falschen Übersetzungen verwischen die politischen Implikationen des Textes. Dies gilt beispielsweise für folgende Textstelle: „Weil er zweimal Doktor ist, wird er von Hinterbänklern, die im Wirtshaus Rheinlust Wahlen gegen Bierrunden verwetten und sich Kanalarbeiter nennen, doppelt Gustav genannt."[29] In der Übersetzung heißt es:

> „Он дважды доктор, парламентарии-заднескамеечники, которые в трактире Райнлуста при выборах держат пари на пиво для всех и называют себя каналопроходчиками, зовут его дважды Густавом."[30] (Da er zwei Mal Doktor ist, nennen ihn die Parlamentarier-Hinterbänkler, welche im Wirtshaus des Rajnlusts während der Wahlen um Bier wetten und sich Kanalwärter nennen, doppelt Gustav.)

Dabei muss betont werden, dass es sich bei den „Kanalarbeitern" um eine Gruppierung innerhalb der SPD-Fraktion handelte, die sich oft in diesem Wirtshaus traf. Die gemachten

[24] Tagebuch, S. 235.
[25] Iz dnevnika, S. 518.
[26] Tagebuch, S. 192.
[27] Ebd., S. 483.
[28] Ebd., S. 290, Iz dnevnika, S. 565.
[29] Tagebuch, S. 1.
[30] Iz dnevnika, S. 337.

Anspielungen können in der Übersetzung nicht erkannt werden und gehen damit für den Leser verloren; der Zusammenhang zwischen „Hinterbänklern", „Kanalarbeitern" und „Wirtshaus Rheinlust" erschließt sich in keiner Weise. Viele weitere vergleichbare Beispiele ließen sich anführen.

4. Veränderungen im moralisch-sittlichen Bereich

Besonders hervorzuheben sind auch jene Entstellungen bzw. Missverständnisse, die sich auf den moralisch-sittlichen Bereich beziehen. Dabei muss jedoch zunächst festgehalten werden, dass es durchaus Passagen gibt, die ohne Veränderungen übernommen sind. Als Beispiel kann die durch Zweifel beschriebene Heilung von Lisbeth dienen:

„Sogleich nach Beginn der Behandlung (Beckenpartie bis zum Schambein) steigerte sich L. St. in einen Erregungszustand, der nach etwa vier Minuten Dauer zum Orgasmus der Patientin führte. Nach zehnminütiger Pause (bei angesetzter Sogschnecke) kam es nach kurzer, doch von Beginn an starker Erregung abermals zum Orgasmus, wobei die Patientin zweimal den Vornamen des bei Kriegsbeginn gefallenen Roman Bruszinski (Vater ihres verstorbenen Sohnes Hannes) ausrief. Das Anschwellen der Schamlippen und reichlicher Ausfluß zeigten normal-geschlechtliches Verhalten an."[31]

Der einleitende Satz jedoch – „Wie Lisbeth als Frau normal wurde"[32] – wurde verändert zu: „Как Лизбет стала нормальной женщиной"[33] (Wie Lisbeth zu einer normalen Frau wurde). Die Übersetzung entfernt somit den sexuellen Aspekt der Aussage. Die an die Kinder gerichteten Ausführungen fehlen dagegen völlig:

> „(Mehrere Schweizer haben es mir bestätigt: ‚De Schnägg' oder ‚s'Schnäggli' oder ‚Du chlyne heerzige Schnägg' sind nicht nur in Zürich-Niederdorf, sondern auch in ländlichen Kantonen vulgäre und zärtliche Benennungen der Vagina; bildlicher als Fötzchen oder Möse.) Ihr habt es gut. Laura wird ihr Schnäggli hüten, Franz und Raoul werden s'Schnäggli suchen, und Bruno wird viele Schnäggehüüsli bewohnen."[34]

Dies kann zum Teil am Umgang der Übersetzer mit Dialektausdrücken liegen – wie im Folgenden noch näher zu beschreiben ist. Die dialektale Lexik hätte somit wenigstens in eine umgangssprachliche Variante transferiert werden müssen. Man kann aber darüber hinaus wohl mit einiger Berechtigung annehmen, dass die alten Zensurrichtlinien im Kopf der Übersetzer oder Redakteure noch weiter wirkten und deshalb lediglich die stark an medizinische Abhandlungen erinnernde Beschreibung der Heilung von Lisbeth nicht verändert wurde. Für diese These spricht auch folgende Textstelle: „Er sucht nicht nur das Loch, wollte mehr loswerden als nur das bißchen. Aber Lisa blieb trocken und bekam die Augen nicht zu. Stumm blieb sie unter seinen Stößen, die ins Leere gingen."[35] In der Übersetzung heißt es dagegen:

---

[31] Tagebuch, S. 264, Iz dnevnika, S. 542.
[32] Tagebuch, S. 263.
[33] Iz dnevnika, S. 542.
[34] Tagebuch, S. 264.
[35] Ebd., S. 196.

„Ему необходимо было куда-то излить все, что его переполняло, а не только эту малость. Но Лзбет оставалась безучастной и глаза не закрывала. Она молча лежала бревном, и весь его пыл уходил в пустоту“[36]. (Für ihn war es notwendig, alles, was ihn überfüllte, zu ergießen, aber nicht nur diese Wenigkeit. Aber Lisbet blieb teilnahmslos und schloss die Augen nicht. Sie lag wie ein Holz und sein Staub ging ins Leere).

Der aus dem Kontext klar als Vagina der Frau zu verstehende Ausdruck „das Loch“ wird zu einer äußert komplizierten Beschreibung, für die man einiges an Phantasie braucht, um zu verstehen, wovon hier die Rede ist. An vielen weiteren Stellen ist eine Abflachung der derben Ausdrucksweise festzustellen. So wurde: „Ruhm ist etwas, das anzupissen Spaß zu bereiten scheint“[37] zu: „Кажется, слава у многих вызывает желание как-то ее прищучить“[38]. („Es scheint, als ob Ruhm bei vielen den Wunsch hervorruft, ihn hart anzugreifen“).

Paradoxerweise kommt es aber an anderen Stellen auch zu einer Verderbung der Sprache. So wurden relativ beschreibende Ausdrücke gröber als im Original übersetzt: Aus: „[...] nur noch auf kommunaler Ebene wird Frankenwein getrunken und örtlicher Geniste und Filzvorkommen gedacht“[39] wird:

„Только на муниципальном уровне сидят за стаканом вина, а думают про себя о своем вонючем болоте и угнездившихся в нем упырях“[40] (Nur auf kommunaler Ebene sitzt man mit einem Glas Wein, aber man denkt bei sich über seinen stinkenden Sumpf und in ihm eingenistete Blutsauger).

Durch die abschwächende Übersetzung wird hier die für Grass typische prägnante Ausdrucksweise stark verändert und ist somit dem Leser nicht mehr zugänglich. Die klare Benennung sexueller Vorgänge bei Grass wird in der Übersetzung bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt, womit das Interpretationsvermögen und die Vorstellungskraft des Lesers herausgefordert bzw. oft überfordert werden. Die angeführten Beispiele zeigen, dass die alten Moralvorstellungen unbewusst noch immer weiter wirken und als innere Zensur fungieren.

Für die durch die Übersetzerinnen anscheinend willkürlich vorgenommene Verderbung der Sprache gibt es allerdings keine Erklärung.

5. Verlorene Wortspiele

In der Übersetzung gehen auch sehr viele der Wortspiele und Anspielungen verloren. So lässt Grass den Lehrer Ott den Spitznamen „Zweifel“ tragen, was viele Wortspiele nach sich zieht. In der Übersetzung bekommt Ott den Spitznamen „Skeptiker“, obwohl es im Russischen ein Äquivalent für das Wort „Zweifel“ – *somnenie* – gibt. Wo im Original das Lexem „Zweifel“ entweder für die Person oder den Zustand benutzt wird, wird folgendermaßen

[36] Iz dnevnika, S. 487.
[37] Tagebuch, S. 83.
[38] Iz dnevnika, S. 397.
[39] Tagebuch, S. 89.
[40] Iz dnevnika, S. 402.

verfahren: Aus: „Jetzt wird es still in meinem Hotelzimmer. Zweifel kommt auf..."[41] wird in der Übersetzung: „Теперь в моем гостиночном номере тихо – сейчас появится..."[42] (Jetzt ist es still in meinem Hotelzimmer – jetzt erscheint...). Was oder wer erscheint, wird nicht ausgesprochen. „Kein Platz für Zweifel"[43] wird mit „И исчезнут сомнения" [44] (und die Zweifel vergehen) übersetzt, wobei „Zweifel" im Sinne des Zustands interpretiert und durch das Verb „vergehen" die Zweideutigkeit aufgehoben wird.

Auch die für den Text zentrale „Schneckenmetapher" wird in der Übersetzung stark beschnitten bzw. ihrer komplexen Semantik beraubt. Wie bereits erwähnt, ist jene Textstelle, in der die „Schnecke" eindeutig sexuelle konnotiert ist (De Schnägg, s'Schnäggli), einfach gestrichen. Dies betrifft aber auch die Anspielungen auf das Wort Schnecke in Ortsnamen wie „Zurück aus Schnecklingen, komme ich mir schnell vor"[45], wobei der Ortsname „Schnecklingen" unübersetzt bleibt. Es gibt zwar in den Anmerkungen eine Erklärung,[46] dass „Schnecklingen" vom Wort „Schnecke", also auf Russisch „ulitka", gebildet wurde. Im Text findet sich jedoch kein Verweis auf die Worterklärung, so dass der Leser wohl eher zufällig darauf stoßen wird. Zwei Seiten später heißt es im Original:

> „Später kam ich in ähnlich um ihren Ruf und Stillstand besorgte Städtchen, die winklig und enggeführt vom Durchgangsverkehr verstopft waren, in Abgasen konserviert zu sein schienen und Schnecklar, Schneckstetten hätten heißen können."[47]

In der Übersetzung wird daraus:

> „Позднее я побывал и в других, столь же оберегающих свою репутацию и неизменность городках, где улочки извилисты и забиты транзитным транспортом, словно законсервированы выхлопными газами, им тоже под стать называться улиточными именами."[48] (Nachher war ich in anderen, ebenso ihre Reputation und ihre Unveränderlichkeit behütenden Städtchen, wo die Sträßchen verwinkelt und von Durchgangsverkehr verstopft waren, als ob sie von den Abgasen konserviert wären, sie könnten auch mit Schneckennamen genannt werden).

Zum einen wird hier eine erklärende anstatt einer direkten Übersetzung gewählt, zum anderen macht die Textstelle wenig Sinn, wenn der Leser die erste nicht verstanden hat.

6. Dialekte oder regionale Varianten des Deutschen im Original

Auch werden praktisch alle Dialektausdrücke von den Übersetzerinnen völlig ignoriert. Diese Lexeme werden – wie bereits gezeigt – einfach weggelassen oder in die Literatursprache übertragen. So fehlt Annas Schweizerdeutsch ebenso wie Stommas und Lisbeths

[41] Tagebuch, S. 28.
[42] Iz dnevnika, S. 353.
[43] Tagebuch, S. 259.
[44] Iz dnevnika, S. 538.
[45] Tagebuch, S. 45, Iz dnevnika, S. 366.
[46] Vgl. Grass: Sobranie Sočinenij, Bd. 3, S. 601.
[47] Tagebuch, S. 46.
[48] Iz dnevnika, S. 367.

am Kaschuben-Deutsch orientierte Ausdrucksweise. Lisbeth sagt beispielsweise: „Vaddä is mid-dem Rad unterwejens. Ech mecht miä kimmern, häddä jesacht.“[49] Dies wird zu: „Отец уехал на велосипеде. Мне сказал приглядеть тут“ [50] (Der Vater ist mit dem Rad weggefahren. Hat mir gesagt, ich soll hier acht geben.) Stommas Behauptung: „Ech kann machen, was ech will. Keen Aas wird miä da reinreden“[51], wird zu: „Я могу делать что хочу. И никто мне словечка поперек не скажет“[52] (Ich kann machen was ich will. Und niemand sagt mir ein Wörtchen dagegen). Diese Vorgehensweise kann zwar damit erklärt werden, dass die russische Sprache dialektal vergleichsweise schwächer ausgeprägt ist, es gibt jedoch auch Ausspracheunterschiede in verschiedenen Landesteilen und das sogenannte „Prosto-retschie“, die einfache Sprache, mit der sich wohl ein „russischer“ Stomma ausgedrückt hätte. Durch das Weglassen dieser Ausdrucksformen verblassen die Charaktere in ihrer Darstellung und Ausdruckskraft.

7. Kürzungen

Auffällig ist außerdem, dass viele Textteile ohne offensichtlichen Grund weggekürzt wurden. Dies betrifft neben den bereits erwähnten Dialektwörtern und Ausdrücken auch Ortschaftsnamen: „Während einer Stunde Bahnfahrt fiel auf, wie besessen schwäbische Ortschaften Esslingen, Plochingen, Nürtingen, Metzingen heißen [...].“[53] In der russischen Variante fehlen alle Ortsbezeichnungen, auch Textstellen wie: „Graue Wörter: Topfboden Nachteil Knopfloch Nebelwerfer Sachzwang. Augusts Tat eine Verzweiflungstat nennen.“[54] Es gibt auch in diesem Fall keine überzeugend zu begründende Erklärung für das Streichen dieser Textsegmente. Das unmotivierte Weglassen dieser Textteile ist vielmehr ein massiver Eingriff in den Text.

8. Hinzufügungen

Andere Stellen werden dagegen von den Übersetzerinnen ohne ersichtlichen Grund bzw. ohne Notwendigkeit „verlängert“ bzw. paraphrasiert. So heißt es im Original:

> „Ich habe sie mit ihrer Kriechsohle auf den Bunker gesetzt. Verkantet und um sein Schlussfeld gebracht, überdauert er zwischen Dünen: nicht zu verkaufen, nicht zu sprengen. (Soll ich ihr, weil sie eine Nacktschnecke ist, den Atlantikwallbunker als Haus entwerfen und bis ins Detail zeichnen? Sehschlitze, Betonstrukturen, deutsche Wertarbeit?).“[55]

---

[49] Tagebuch, S. 195.
[50] Iz dnevnika, S. 487.
[51] Tagebuch, S. 161.
[52] Iz dnevnika, S. 458.
[53] Tagebuch, S. 218, Iz dnevnika fehlt, S. 504.
[54] Tagebuch, S. 200, Iz dnevnika fehlt, S. 499.
[55] Tagebuch, S. 175.

In der Übersetzung wird dagegen daraus:

„Я посадил слизня на бункер. Вывороченная из земли и лишенная сектора обстрела бетонная глыба все еще торчит меж дюнами: ни продать, ни взорвать. Может, я должен представить себе, что этот бункер – часть Атлантического вала – домик этого слизня, а потому мне следует нарисовать его во всех подробностях? То есть и смотровые щели, и железобетонные блоки – свидетельства высокого качества немецких изделий?" [56] („Ich setzte die Nacktschnecke auf den Bunker. Der aus der Erde entwurzelte und um das Schussfeld gebrachte Betonklotz ragt immer noch zwischen den Dünen: nicht zu verkaufen, nicht zu sprengen. Vielleicht sollte ich mir vorstellen, dass dieser Bunker – ein Teil des atlantischen Walls – das Haus einer Nachtschnecke ist, und deshalb sollte ich ihn in allen Details aufzeichnen? Das heißt, die Sehschlitze, die Stahlbetonblöcke – Zeugen hoher Qualität deutscher Erzeugnisse?)

„Viel Zärtlichkeit, Neugierde, als gäbe es noch Höhlen, noch unbekannte"[57] wird wiederum zu: „Его охватывала нежность, даже рождалось любопытство, как будто его ожидало что-то неведомое."[58] (Ihn umfing Zärtlichkeit, sogar Neugierde wurde geboren, als ob ihn etwas noch Unbekanntes erwarten würde). Durch diese Einschiebungen wird nicht nur häufig der Sinn verfälscht, sondern auch der knappe Erzählstil zerstört. Auch hierfür ließen sich viele weitere Beispiele aufzählen.

Insgesamt ist festzustellen, dass diese in den neunziger Jahren entstandene Übersetzung große Mängel aufweist. Die Zensurschnitte im moralisch-sittlichen Bereich scheinen aus der Sowjetzeit übernommen zu sein. Die Textveränderungen und -verfälschungen im politisch-gesellschaftlichen Bereich sind dagegen weniger von den alten „Schutzfunktionen bei der Darstellung der Sowjetunion" bestimmt. Sie können zum Großteil auf die Unkenntnis deutscher Realien in diesem Bereich bzw. der modernen (west-)deutschen Sprache zurückgeführt werden. Dieses Faktum ist allerdings bei einem Autor wie Günter Grass, der dafür bekannt ist, engen Kontakt mit seinen Übersetzern zu pflegen, sehr erstaunlich. Ewgenija Kazeva war seit 1987 mit Grass persönlich bekannt und traf ihn mehrmals in Berlin, auch waren er und seine Frau bei ihr in Moskau zu Besuch. Sie und ihre Tochter wurden von ihm sogar zur Nobelpreisverleihung 1999 nach Stockholm eingeladen.[59]

Da die Erzählung für Russland auf Grund ihrer Darstellung der politischen Selbstorganisation von Wählergruppen im Moment auf großes Interesse stoßen könnte, die vorliegenden Auflagen aber so gut wie nicht im Handel erhältlich sind (es war mir nur möglich, gebrauchte Exemplare zu bestellen), sollte eine Neuauflage dieses Werks erfolgen. Dabei sollte es sich aber um eine neue oder zumindest stark überarbeitete Übersetzung mit einem fundierten Vorwort handeln, mit dem die Leserschaft über die politischen Rahmenbedingungen der im Roman abgebildeten Gesellschaft informiert wird. Darüber hinaus sollten markierte Fußnoten bzw. Erläuterungen am Ende der Erzählung zum historischen Hintergrund geboten werden.

---

[56] Iz dnevnika, S. 469.
[57] Tagebuch, S.196.
[58] Iz dnevnika, S. 487.
[59] Vgl. Evgenija Kazeva: Moj ličnoj woennyj trofej.

Abschließend sei angemerkt, dass sich bereits Bemühungen abzeichnen, russische Übersetzungen von Grass' Werken mit einem kommentierenden Konzept anzubieten: „Im Krebsgang", „Katz und Maus", „Unterwegs von Deutschland nach Deutschland" und „Unkenrufe" wurden mit Nachworten und Fußnoten versehen. Es wurden auch Radiosendungen und Lesungen des Übersetzers Boris Chlebnikow in Bibliotheken veranstaltet, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich mit den Werken von Günter Grass vertieft auseinanderzusetzen.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN UND DIE BEZÜGE
ZUR BILDENDEN KUNST

Julia Kanchana Schlichting
Georg-August-Universität Göttingen und Harvard University

Die 'Nach-Vergangenheit' als neues Zeitfenster und die Bedeutung des Siebzehnjährigen – Zur Poetologie des Zweifels[1]

‚Nach-Vergangenheit' jako nowy wymiar czasu a znaczenie siedemnastolatka – wokół poetologii wątpienia – W utworach „Idąc rakiem" (2002), „Przy obieraniu cebuli" (2006) i „Skrzynka" (2008) Günter Grass wywołuje refleksję nad problemami pamięci i (nie)możliwością dokładnego pamiętania. W sferze fikcji wiąże on dystans czasowy z przypominanymi tematami, wykorzystując odkrywczą w jego twórczości przestrzeń ‚Nach-Vergangenheit' jako stwarzający nowe perspektywy wymiar czasu. Ponadto badane są postaci siedemnastolatków, które w przekroju jego twórczości zajmują eksponowaną pozycję.

Słowa kluczowe: Zapamiętywanie, ‚Nach-Vergangenheit', siedemnastolatek.

'Nach-Vergangenheit' as the new dimension of time and the meaning of seventeen-year-old – around poetology of doubts – In his works of "Crabwalk" (2002), "Peeling the Onion" (2006) and "The Box" (2008) Günter Grass reflects on the problem of memory and the (im)possibility of precise remembering. He uses the time lag for the topics connected with the World War II and in this way he achieves a new perspective ‚Nach-Vergangenheit'. In addition to this, characters of the seventeen-year-olds, who are highly profiled in the whole work of Günter Grass have been analysed.

Key words: memorization, ‚Nach-Vergangenheit', seventeen-year-old.

[1] Dies ist ein Teil des vorläufigen Titels meiner Dissertation „Poetologie des Zweifels – Erzählen und generationelle Erinnerung in der ‚Erinnerungstrilogie' von Günter Grass", die ich an der Georg-August-Universität Göttingen am Lehrstuhl von Prof. Dr. Dr. h.c. Heinrich Detering schreibe. Für diesen Aufsatz werden zwei wesentliche Erkenntnisschwerpunkte der Forschungsarbeit vorgestellt.

Günter Grass' Werke „Im Krebsgang"[2] (2002), „Beim Häuten der Zwiebel"[3] (2006) und „Die Box"[4] (2008) weisen als zentrales Prinzip der Narration die Ästhetisierung vom Akt des Erinnerns und vom Anspruch auf Erinnerung zu Themen des Zweiten Weltkriegs anhand drei unterschiedlicher fiktionaler Texte auf, indem sie einen jeweils anderen erinnernden Erzählvorgang haben.

Grass macht sich zur Aufgabe, die scheinbare Echtheit und Authentizität von Erinnerungsleistung auf drei verschiedenen Wegen bzw. in drei Werken kritisch zu hinterfragen, und spielt damit den neuesten Erkenntnissen der Hirnforschung in die Hände, die nach Wolf Singer keinerlei Grundlage für den Glauben an Authentizität geben.[5] Das mündet in die Fragestellung, in welcher Weise die Distanz und die Diskrepanz zwischen Eindruck und Ausdruck von Erinnerungen als Grundlage kritischer reflexiver Darstellungskunst eingesetzt werden und wie ihre Umsetzung und Umsetzbarkeit aussehen kann. Aleida Assmann wirft in diesem Kontext des Wahrheitsproblems[6] die provokante Frage auf, inwieweit Authentizität von Erinnerungen und Erzählungen im Licht der kritischen Reflexion, der berechtigten Skepsis sowie der Dekonstruktion von Mythen und Fiktionen in den Erinnerungen überhaupt noch eine Berechtigung haben können.[7] In diesem Sinne fordern das autobiografische Schreiben und der Prozess des Erinnerns die Skepsis als grundsätzliche Haltung gegenüber der Wahrheitsfindung und den Zweifel als Verfahren, Quellenkritik zu äußern, heraus. Denn die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses und der Erinnerungen zu postulieren, darf nicht heißen, dass sich die Menschen „von Wahrheitsfragen, Pflichten und Verantwortung so einfach lösen könnten"[8]. Es ist die Aufgabe des Künstlers, in diesem Fall des Schriftstellers, sich dieser komplexen Thematik des Erinnerns bewusst zu werden und sie im besten Fall künstlerisch in dieser Vielschichtigkeit darzustellen.

Es geht Grass in den genannten Werken insbesondere um das In-Zweifel-Ziehen von Erinnerungsleistung und der damit verbundenen Skepsis gegenüber allen erzählbaren Wahrheiten. Sein Ansatz, der in meiner Forschungsarbeit als „Poetologie des Zweifels" überschrieben ist, spiegelt sich auch in dem radikalen Satz von Christa Wolf wider: „Wie man es erzählen kann, so ist es nicht gewesen."[9] Der Autor erreicht mit den drei Werken ein Nachdenken über die Echtheit von Erinnerungen, gerade von Zeitzeugen des Zweiten

---

[2] Günter Grass, Im Krebsgang (GA, 10), in: Ders., Günter Grass, Gesamtausgabe (GA), 12 Bände, Göttingen 2007. Diese Ausgabe wird ab sofort mit GA und dem betreffenden Band abgekürzt.

[3] GA, 10.

[4] Günter Grass, Die Box, Dunkelkammergeschichten, Göttingen 2008. Dieses Werk ist zu spät für die Gesamtausgabe erschienen und muss daher als Einzelband zitiert werden.

[5] Wolf Singer, Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen, in: http://www.brain.mpg.de/fileadmin/user_ upload/images/Research/Emeriti/Singer/Historikertag.pdf (letzter Zugriff 20.07.2012. Singer ist Direktor des Max-Planck-Instituts für Hirnforschung und hat auf dem 43. Historikertag über dieses Thema gesprochen.

[6] Vgl. Aleida Assmann, Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung, München 2007 S. 23–25.

[7] Vgl. Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit, Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, S. 132.

[8] Ebd., S. 136.

[9] Dieser Satz war das Motto einer Ausstellung über Christa Wolf anlässlich ihres 75. Geburtstages 2004 in der Akademie der Künste in Berlin.

Weltkrieges, indem er diese nicht dekonstruiert, sondern zeigt, wie man mit ihnen umgehen sollte. Man muss ihnen mit positivem Zweifel und gesunder Skepsis gegenübertreten und darf sie nicht als Wirklichkeit, sondern muss sie als Wirklichkeitskonstrukte verstehen.

In der Novelle „Im Krebsgang" liefert Grass einen Versuch, das komplexe Phänomen von Gedächtnisleistung und Erinnerungsvermögen, von traumatischen Kriegserlebnissen und deren Verarbeitungsmechanismen künstlerisch umzusetzen, die Graustufen von Täter- zu Opferperspektive zu beleuchten und dabei Fakten und Fiktion(en) so zu verknüpfen, dass ein verwobenes Gesamtbild entsteht. Es ist nach dem Verständnis von Grass ein Erzählen „nach Art der Krebse, die den Rückwärtsgang seitlich ausscherend vortäuschen, doch ziemlich schnell vorankommen"[10], mit dem der Streit der Generationen um die Erinnerung von ihm ästhetisch aufbereitet und problematisiert wird.

In „Beim Häuten der Zwiebel", diesem ohne von Günter Grass mit einer Gattungsbezeichnung versehenen Werk, werden verschiedene Versionen des Selbst (des Erzählers) figurativ und fiktional aufgegliedert. Somit entstehen dem Fiktiven angenäherte Charaktere, die je nach ihrem Alter, den Erfahrungen und Erlebnissen nur bestimmte Ausschnitte aus dem Leben dieses Gesamt-Ichs darstellen können. So versucht Grass kontextbezogen durch die Augen von den nach Alter aufgespalteten Versionen des Selbst erzählen zu lassen und bringt dabei Fakten und Fiktionen zusammen. Auf einer Metaebene werden die Erinnerung als Medium sowie die Erinnerungsleistung und das (Un-)Vermögen des Gedächtnisses problematisiert. „Beim Häuten der Zwiebel" muss aufgrund seiner vielschichtigen Ich-Konstruktion mit Autoren wie Christa Wolf in Verbindung gebracht werden, die das Phänomen des „Ich und der andere"[11] oder aktueller ausgedrückt „Wer bin ich – und wenn ja wie viele?"[12] literarisch aufgearbeitet haben. Wolf lässt in „Was bleibt"[13] beispielsweise eine Ich-Erzählerin einen ständigen inneren Monolog führen, in dem sie sich teilweise in „Du", „Ich" und noch ein „Drittes" spaltet.

In „Die Box" mit dem Untertitel „Dunkelkammergeschichten" sprechen die Kinder des Ich-Erzählers in Verachtfachung als differente Erinnerungsinstanzen. Die Begründung ist dieselbe wie in „Beim Häuten der Zwiebel"[14]: Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Der Schriftsteller gestaltet die Erinnerungsgespräche der Kinder über ihren Vater mithilfe eines Fotoapparats, der Fotos aus der Vergangenheit produzieren kann sowie auch Zukunftsbilder fabriziert. Zudem ist die Fotobox in der Lage, die Wünsche derjenigen, die sie ablichtet, bildlich zu zeigen. Über diese Zwischeninstanz, die erzählstrategisch als Variation, Ergänzung und Korrektur fungiert, wird erinnerte Wirklichkeit durch das Medium eines fotografischen Objektivs sowohl objektiviert als auch zugleich möglicherweise in Dunkelkammern manipuliert in Frage gestellt. Bezüglich „Die Box" spricht Grass in einem Gespräch mit

[10] GA, 10, S. 8.

[11] Heidi Gidion: Bin ich das? Oder das? Literarische Gestaltungen der Identitätsproblematik, Göttingen 2004, S. 9.

[12] Richard D. Precht: Wer bin ich – und wenn ja, wie viele? Eine philosophische Reise, Berlin 2007.

[13] Christa Wolf: Was bleibt, Frankfurt am Main 1990.

[14] GA, 10, 210.

Ulrich Wickert vom „Einbruch der Fiktion“[15], der darin sichtbar werde, dass zu den unterschiedlichen medialen Inszenierungsebenen die Erzählhaltung kontrastiv gesetzt werde. Zum einen ist ein Fotoboxobjektiv dafür zuständig, dokumentarische Fotos aus der Vergangenheit preiszugeben, zum anderen beginnt dieses Werk in der typischsten Form eines Märchenanfangs: „Es war einmal ein Vater, der rief, weil alt geworden, seine Söhne und Töchter zusammen [...].“[16]

Das Dokumentarische dieses Werkes steht nicht nur im konträren Wechselspiel mit der märchenhaft anmutenden Erzählung. Die Fotografie wird bei Grass nicht nur nach den Regeln der Fotoästhetik verwendet, sondern lichtet Wünsche und Erscheinungen ab und integriert diese in das Bildmaterial, das die Vergangenheit festhält und damit mehr als nur Gedächtnisbilder darstellt. Die Fotografie als „key memorabilia“[17] ist eine Mischung aus Fakten, vorgeblichen Tatsachen und der Fantasie und wird damit zum Medium der Präsenz und der Zeugenschaft. Überdies stellt Siegfried Kracauer in seinem Essay „Die Photographie“[18] das Verhältnis zwischen der Bildproduktion und der Gedächtnisfähigkeit des Menschen dar und führt aus, dass der Fotografie eine „dämonische Zweideutigkeit“ innewohnt.[19] Diese Zweideutigkeit, besonders ausgedrückt in dem Grad der Dokumentation und Fantasie sowie in der Versinnbildlichung abstrakten Geschichtswissens, manifestiert sich in Grass’ „Die Box“.

Neben der Darstellung von Erinnerungsleistung und -(un)vermögen benötigt Grass etwas, das er in den frühen Werken, beispielsweise in denen der Danziger Trilogie, noch nicht hatte: Zeit, und konkret den zeitlichen Abstand zum Zweiten Weltkrieg, in dessen verstreichender Zeit Vergangenheitsbewältigung und verarbeitung bei Individuen wie der Gesellschaft in unterschiedlicher Weise geglückt und verunglückt ist.

Mit „Im Krebsgang“ wird das von Günter Grass genannte Geschichtskonzept der ‚Vergegenkunft’[20] zum beherrschenden Konstruktionselement der Narration. Grass entwickelt ein kunstvoll arrangiertes Erzählen nach (Fortbewegungs-)Art der Krebse, „der Zeit eher schrägläufig in die Quere [zu] kommen“[21]. Die Grass’sche Wortschöpfung ‚Vergegenkunft’ zeigt die gleichzeitige Präsenz aller drei Zeitstufen, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, und verknüpft damit begrifflich drei Realitätsebenen miteinander. Diesem Anliegen hat der Schriftsteller bereits in seinen frühen Werken Ausdruck verliehen und eine Form gegeben.[22] Er richtet den Fokus im Spätwerk erneut auf diesen ebenfalls selbst formulierten Grundsatz: „Ein Schriftsteller [...] ist jemand, der gegen die verstreichende Zeit

---

[15] Nachzuhören unter: http://www.libri.de/shop/action/magazine/29437/guenter_grass_im_interview.html (letzter Zugriff 30.07.2012.)

[16] Grass: Die Box, S. 7.

[17] Vgl. Heiner Boehncke, Clair obscur, W.G. Sebalds Bilder, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg): W.G. Sebald, Text + Kritik, Heft 158, Göttingen 1988, S. 50–51.

[18] Siegfried Kracauer, Die Photographie, in: Siegfried Kracauer: Aufsätze 1927–1931, Frankfurt am Main 1990, S. 83–98, hier 87.

[19] Vgl. auch Siegfried Kracauer, Das Ästhetische Grundprinzip, Berlin 1960.

[20] Grass benutzt diesen Terminus erstmals im Jahr 1980 in „Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus“ („Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft, geläufig“, GA, 7, S. 106), dann in unterschiedlichen Interviews und Diskussionen.

[21] GA, 10, S. 8.

[22] Die ‚Vergegenkunft’ wird in „Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus“ (1980) (GA 7) zum Konstruktionsprinzip erhoben. Auch das „Treffen in Telgte“ (1979) und „Die Rättin“ (1986) bestehen in einer Kon-

anschreibt.“[23] Die Zeit – wohlgemerkt – verstreicht, die Geschichten aber bleiben, so jedenfalls lassen es die unterschiedlichsten Erzähler im Gesamtwerk verlauten: „Nichts ist vorbei, alles kommt wieder […]“[24], „Gibt es Geschichten, die aufhören können?“[25], „Das hört nicht auf. Nie hört das auf“[26].

In „Im Krebsgang“, „Beim Häuten der Zwiebel“ und „Die Box“ konzentriert Grass seine Aufmerksamkeit nicht nur auf die vergangene Zeit des Zweiten Weltkriegs und die unmittelbar nachfolgende Nachkriegszeit, sondern poetisiert eine reflexive zeitliche Dimension, von der aus auf das Jahrhundert der Kriege aus der Sicht des neuen Jahrhunderts zurückgeblickt wird. Grass schreibt demnach nicht nur gegen die verstreichende Zeit an, sondern fügt mit meiner in der Forschungsarbeit als ‚Nach-Vergangenheit’ bezeichneten und herausgearbeiteten neuen raumzeitlichen Perspektive der zeitlichen Einteilung in Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft und ‚Vergegenkunft’ eine weitere Zeitebene ein: die ‚Nach-Vergangenheit’. Sie ermöglicht es, Bewusstseinsverschiebungen und neue Wahrheitskonstrukte im Spiegel der Zeit sichtbar zu machen. Sie umfasst die Zeit, die in einer längst vergangenen Gegenwart gelebt worden und bereits selbst wieder Vergangenheit geworden ist. In diesem Sinne meint die ‚Nach-Vergangenheit’ den zeitlichen Perspektivpunkt, in der die Nachkriegszeit selbst wieder zur Vergangenheit geworden ist, die abgeschlossen als Geschichtsstoff in Epochendarstellungen von Historikern nachzulesen ist. Diese Zeit wird zu einer neuen, zweiten Vergangenheit nach dem Krieg, durch die das Reflektieren über die direkte Kriegs- und Nachkriegszeit erst möglich wird.[27] Diese zeitliche Dimension hat es für den Autor Grass beim Verfassen der Danziger Trilogie schlichtweg nicht gegeben.

Das kann am Beispiel des Untergangs der ‚Wilhelm Gustloff’ veranschaulicht werden. In der Danziger Trilogie wird der Untergang der ‚Wilhelm Gustloff’ von unterschiedlichen Erzählern nur am Rande des Erzählhorizonts angesprochen. Kein Kontext und keine Wertung liegen in ihren Äußerungen, sie finden keine Sprache, die die Katastrophe ausdrückt. In „Die Blechtrommel“ ist es Oskar, der sich seiner Fasson gemäß und in der Rolle des unzuverlässigen Erzählers ungenau erinnert, wobei der Erzähler nicht unzuverlässiger sein kann als es die Wirklichkeit ist.[28] Zum anderen korrespondiert Oskars Erzählverhalten in diesem spezifischen Fall des Schiffsunterganges gerade dort mit der Wirklichkeit, wo sie im Dunklen liegt, nicht aufgearbeitet ist, vage bleibt und nur unzuverlässig Fakten preisgibt, die von einem niemals objektiven Erzähler erzählt werden. Diese „deep memory“[29] ist nicht ausdrückbar,

struktion, vergangene Fakten in die Gegenwart zu transportieren, um damit Zukünftiges zu problematisieren oder vorwegzunehmen.

[23] GA, 5, S. 426.

[24] GA, 3, S. 621.

[25] GA, 4, S. 113.

[26] GA, 10, S. 205.

[27] Bei traumatischen Ereignissen wird in der Psychologie als Faustregel angenommen, dass es mindestens eine ganze Generation braucht, bis traumatisierte Menschen überhaupt in der Lage sind, sich ihren Erlebnissen zu stellen. Bei den Erlebnissen des Zweiten Weltkriegs wird gar von zwei und mehr Generationen ausgegangen.

[28] Per Ohrgaard: Günter Grass, Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt, München 2007, S. 13.

[29] James E. Young, Toward a received history of the Holocaust, in: History and Theory, Vol. 36, No. 4, Theme Issue 36: Producing the Past: Making histories Inside and Outside the Academy, Wesleyan University 1997, S. 21–43, hier S. 23.

kann benannt, aber nicht beschrieben werden. In den beiden anderen Werken der Danziger Trilogie wird ebenfalls auf die ‚Wilhelm Gustloff' rekurriert, indem ihr Name genannt und das Ausmaß des Schreckens nur angedeutet wird. In „Hundejahre" wird beispielsweise angedeutet, dass Tulla tot sei, weil sie sich auf die ‚Wilhelm Gustloff' eingeschifft hat. Alles in allem kommt die frühe Erzählung in diesem Punkt nicht über eine kurze im weitesten Sinne nicht reflektierte Betrachtung von Splittern der Katastrophe hinaus und sie kann es auch gar nicht, folgt man Young in seiner Theorie der „deep memory"[30].

Grass selbst äußert sich in einem Gespräch[31] dazu in der Weise, dass er sagt, er habe vorher (in den frühen Werken) nicht die Form für diesen Stoff der ‚Wilhelm Gustloff' gefunden. Ein bis zwei Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ist die Zeit noch nicht reif, die Geschichte der ‚Wilhelm Gustloff' zu erzählen, es gibt auf der einen Seite Dringlicheres zu berichten als einen Schiffsuntergang und auf der anderen Seite ist dieser Fall so prekär, dass er sogar 60 Jahre später zu einem Diskurs über Opfer- und Täterrollen führt. In der Tat konnte er die Erzählform, „der Zeit eher schrägläufig in die Quere [zu] kommen"[32], nicht eher finden, als bis die Zeit vergangen war. Erst die ‚Nach-Vergangenheit' ermöglicht beispielsweise den Konstruktionsrahmen von „Im Krebsgang", in dem Grass eine ‚Generationenverstrickung' entfaltet, die ihren Ausgang in einer historischen Katastrophe während des Zweiten Weltkriegs nimmt. Die einseitigen Erinnerungen der Großmutter Tulla dekonstruieren die Vergangenheit durch die subjektive Auswahl ihrer Erfahrungen und konstruieren zugleich in der Gegenwart eine neue, andere Wahrheit, die ihr Sohn, der Ich-Erzähler, nicht hören will. Die nachfolgenden Generationenvertreter werden aufgrund der unterschiedlichen Rezeption von Erfahrungs- und Wissensgemeinschaften und deren vermeintlichen Wissens unbewusst und bewusst in spezifischer Weise geprägt, sodass Zeitzeugen und Nachgeborene zu unterschiedlichen und neuen Wahrheiten kommen. Dabei wird die Problematik des Verschweigens und die Unfähigkeit der Verarbeitung von Erlebnissen aufgezeigt.

Über das Zeitfenster der ‚Nach-Vergangenheit' ergeben sich vielfältige Perspektiven, die es ermöglichen, auf die Kriegsvergangenheit mit reflexivem Abstand und erweiterten Einordnungskategorien wie der von Schuld, Scham und besonders der nachwachsenden Scham zu blicken und Zusammenhänge zu erkennen. Dabei können gefühls- und wertfreie(re) Dimensionen der Aufarbeitung entfaltet werden, die als Bezugsgrößen nicht fehlen dürfen, gerade wenn es darum geht, das Erinnerungs(un)vermögen zu problematisieren. Es ergibt sich eine andere Zeitwahrheit, die nicht wahrer oder unwahrer als die Wahrheit der ‚Vergegenkunft' der 50er und 60er Jahre ist. Sie ist im Spiegel der Zeit und durch neue gesellschaftliche Verhältnisse anders wahr als die Wahrheit der direkten Nachkriegszeit.

Im Vergleich zu anderen Autoren ist Grass' Zeitmodell ein echtes mit der Zeit arbeitendes Erzählmodell.

---

[30] Ebenda, S. 23–25.

[31] Diese Aussage ist in einem privaten Interviewgespräch mit Günter Grass im April 2009 in seinem Haus in Behlendorf im Kontext der Dissertation von ihm selbst so geäußert worden. Dieser Gedanke ist zudem in schriftlich abgedruckten Interviews nachzulesen.

[32] GA, 10, S. 8.

> „Die Katastrophe läuft jetzt seit 11.32 Uhr [...], aber die Uhrzeit, die gleichmäßig wie vor dem Angriff vorbeischnurrt, und die sinnliche Verarbeitung der Zeit fallen auseinander. Mit den Hirnen von morgen könnten sie [...] praktikable Notmaßnahmen ersinnen."[33]

schreibt Kluge in Bezug auf die menschliche Verarbeitungsfähigkeit von traumatisierenden Kriegserlebnissen. Dieses Zitat lässt sich insoweit weiterdenken, als dass praktikable Reflexionsmaßnahmen erst mit den Hirnen von übermorgen in einer Zeit der ‚Nach-Vergangenheit' geschaffen werden können. Uwe Timm beispielsweise konstruiert in „Am Beispiel meines Bruders"[34] aus dem Jahr 2003 über das Medium des Tagebuchs die vergangene Zeit und evoziert aus den Berichten des gefallenen Bruders vergangene Zeit. Grundsätzlich kann bei Timm gesagt werden, dass es sich bei seinem Erzählen, im Vergleich zu Grass, um eine Innenschau des in den Krieg verstrickten Menschen handelt, um das Verstehen- und Nachvollziehen-Wollen, das Erkennen und Nichterkennen von Motiven und Handlungen, die für die heutige Zeit grundsätzlich nicht im Verstehensspektrum liegen. Damit schafft Timm eine „hoch authentische Erinnerungsliteratur"[35]. Timm reflektiert dabei die schriftlichen Fixierungen des Bruders während der Kriegsgefechte, fügt so aber keine neue Zeitebene der Reflexion ein, denn seine eigenen Gedanken zu den Notizen sind die aus der Perspektive der Gegenwart. Eine Autorin jüngeren Jahrgangs, die andere Möglichkeiten der zeitlichen Einordnung hat, ist beispielsweise Katharina Hacker mit dem Werk „Eine Art Liebe"[36] (2003). In diesem funktioniert die Rekonstruktion von Erinnerung aus zweiter Hand über Zettel und Notizen von Moshe an Sophie. Auch in diesem Fall wird die vergangene Zeit und die bereits gelebte Nachkriegszeit als Vergangenheit nicht zum Thema und nicht als Verständigungsrahmen genutzt. Es wird über das Medium der Zettel und Notizen versucht, in die zu rekonstruierende Zeit einzutauchen.

Ähnliches geschieht auch in Christa Wolfs „Kindheitsmuster"[37] aus dem Jahr 1979. Dieser Roman ist genau zwanzig Jahre zu früh für das Zeitmodell ‚Nach-Vergangenheit' geschrieben worden, weil es zu dem Zeitpunkt keine reflexive, bereits wieder abgeschlossene, Vergangenheit zur Nachkriegsvergangenheit gegeben hat. In diesem Reisebericht ins Ich wird die Zeit in mehrfacher Hinsicht gebrochen, es gibt kein chronologisches Erzählen. Die einzige vergangene Zeit nach dem Krieg ist die Kriegsvergangenheit, die versuchsweise abgebildet wird durch unterschiedlichste Erzählfäden aus einer einzigen zeitlichen Perspektive heraus, die der 70er Jahre. Sie konnte damit keine Metaebene einfügen, was für Grass mit der ‚Nach-Vergangenheit' und der Konstruktion der ‚Generationenverstrickung' in „Im Krebsgang", also der Verzögerung von weiteren 30 Jahren und einer im klassischen Sinne weiteren Generation, möglich ist.

---

[33] Alexander Kluge, Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945, Frankfurt am Main 2008, S. 30.

[34] Uwe Timm, Am Beispiel meines Bruders, Köln 2003.

[35] Michael Braun, Wem gehört die Geschichte? Tanja Dückers, Uwe Timm, Günter Grass und der Streit um die Erinnerung in der deutschen Gegenwartsliteratur, in: Erhard Schütz und Wolfgang Hardtwig (Hg.), Keiner kommt davon, Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945, Göttingen 2008, S. 100–114. hier S. 112.

[36] Katharina Hacker, Eine Art Liebe, Frankfurt am Main 2003.

[37] Christa Wolf, Kindheitsmuster, Weimar 1976.

Neben der zeitlichen Dimension von ‚Vergegenkunft' und ‚Nach-Vergangenheit' hat Grass eine auffallende Figur entwickelt, die im Gesamtwerk und auch in den in meiner Forschungsarbeit zugrunde gelegten Werken markant hervortritt: der Siebzehnjährige.

In „Im Krebsgang" kulminiert die Generationenverstrickung in der Figur des Siebzehnjährigen bei zwei von drei Protagonisten, die siebzehnjährig sind, als ihnen unerhörte Begebenheiten widerfahren bzw. sie sie auslösen.

Günter Grass, selbst als Siebzehnjähriger Kriegsteilnehmer, **ästhetisiert** Erinnerungen und Erfahrungen in fiktionalisierter Form in „Beim Häuten der Zwiebel", indem er verschiedene Selbst-Versionen – dem Fiktiven angenäherte Charaktere – zueinander montiert, die sich in verschiedenen Entwicklungsstufen befinden. Dabei ist die markante Selbst-Version die des 17jährigen während des Krieges, auf die immer wieder rekurriert wird. Mit Blick von diesem erinnerungs- und erfahrungsbezogenen Werk auf das Gesamtwerk kann folgende These aufgestellt werden: Unterschiedliche Figuren in Grass' Werk, die den Zweiten Weltkrieg erlebt haben und in der Folge mit den (unbewältigten) Erfahrungen und deren Verarbeitung und somit Deutungshoheit und -vielfalt von (eigenen) Handlungsweisen und Entscheidungen konfrontiert sind, haben in der Narration von Grass häufig das Alter von siebzehn Jahren. Ihnen allen ist gemein, dass sie sich zu den traumatischen Erlebnissen des Krieges zu positionieren versuchen, gleichzeitig ein Leben in Schuld führen und mit nachwachsender Scham ertragen und daran schließlich scheitern.

„Als Joachim Mahlke nach Kriegsbeginn vierzehn Jahre alt wurde"[38] gibt erst auf den zweiten Blick Auskunft über das tatsächliche Alter Mahlkes und zwar erst, wenn man weiß, dass sich die Geschichte drei Jahre nach Kriegsausbruch zuträgt. Siebzehnjährig ist auch der Erzähler Pilenz und auch Tulla ist in „Katz und Maus" teilweise und dann in „Hundejahre", weil sie am 11. Juni 1927 geboren ist, siebzehnjährig und dazu noch Angehörige desselben Jahrgangs wie Grass selbst.[39] In „örtlich betäubt" aus dem Jahr 1969 heißt es:

> „(‚Was meinen Sie, Scherbaum? Das müßte Ihre Generation doch interessieren. Wir waren damals siebzehn, wie Sie heute siebzehn sind. Und gewisse Gemeinsamkeiten, kein Eigentum, das gruppeneigene Mädchen und die absolute Frontstellung gegen alle Erwachsenen lassen sich nicht übersehen; auch der vorherrschende Jargon in der 12 a erinnert mich an unseren Betriebsjargon...') Allerdings war Krieg damals."[40]

Neben den Protagonisten sind auch Randfiguren häufig siebzehn Jahre alt, so wie beispielsweise in „Aus dem Tagebuch einer Schnecke" ein siebzehnjähriger jüdischer Gymnasiast des Kronprinz-Wilhelm Gymnasiums, der sich am Reck erhängt, nachdem ihn seine Mitschüler in der Toilette gezwungen hatten, seine beschnittene Vorhaut zu zeigen.[41]

Die siebzehnjährigen Figuren haben alle eines gemeinsam: in ihnen versammeln sich Tatendrang, Männlichkeit vor allen Dingen in körperlicher Ausrichtung und das Messen

---

[38] GA, 4, S. 7.
[39] GA, 4, S. 301.
[40] GA, 5, S. 13–14.
[41] Vgl. GA, 5, S. 308.

mit Gleichaltrigen. Diese oft als typisch männliche Attribute zugeschriebenen Charakterzüge, die auch Frauen wie Tulla auf sich vereinen können, münden aufgrund der Zeit des Zweiten Weltkrieges fast zwangsweise darin, dass die Siebzehnjährigen ihre Männlichkeit im Kontext von Krieg erfahren. So wird es in „Beim Häuten der Zwiebel" deutlich, wenn es heißt:

> „Und es war wohl auch so, daß wir Jungs uns zu Männern aufpumpten, wenn wir stramm mit der Knarre bei Fuß standen, sie präsentierten oder geschultert trugen. Womöglich nahmen wir den Spruch ‚Das Gewehr ist die Braut des Soldaten' wörtlich."[42]

Es ist dabei bedeutsam, dass das Wehrfähigkeitsalter zum Eintritt in die Bundeswehr bis zum heutigen Tag in Deutschland auf die Vollendung des 17. Lebensjahres festgelegt ist; dieses Mindestalter galt auch im Zweiten Weltkrieg.[43]

Der Siebzehnjährige ist als ein durch die Umstände reiferer Jugendlicher im Gesamtwerk von Grass eine aufschlussreiche Figur, weil sie einerseits noch unbedarft, naiv und leichtgläubig sein kann und auf der Suche nach sich selbst erst Persönlichkeit entfaltet und kräftigt. Andererseits aber verfügt die Figur über eine Reflektiertheit und über die Fähigkeit, moralisch Falsches von Richtigem zu unterscheiden; sie kann als durchaus verantwortlich für ihr Tun und Handeln beschrieben werden. Die Ambivalenz zwischen sozialem Ort und sittlichem Empfinden macht die Brisanz dieser Figur des Siebzehnjährigen aus. Daraus ergibt sich ein Konflikt, in dem das Persönlichkeitsbild und die Frage nach Selbstfindung berührt werden, was in dem folgenden Zitat aus „Zunge zeigen" veranschaulicht ist: „Als der Siebzehnjährige in Toulon – auf Bildungsreise – Galeerensklaven in Ketten sah, war sein Menschenbild grundiert; nur noch ausgemalt mußte es werden"[44]. Die Figur des Siebzehnjährigen wird als eine Figur gezeigt, deren Menschenbild – bisher nur, aber doch eben schon – grundiert, also in gewisser Weise vorgeformt ist, was die Brisanz des Siebzehnjährigen ausmacht. Diese Grundierung besteht aus eindrücklichen und selbst erlebten Bildern oder anderen entscheidenden Prägungen. Sie ist die erste Schicht eines Bildes, die als Unterlage vieler bei Grass in grau gefassten Eindrücke bleibt, sie kann aus- und übermalt werden und bleibt doch bestehen. Genauso bleiben die Zwiebelhäute, auch wenn sie von neuen Zwiebelschichten überdeckt werden, erhalten und so kann ein Häuten der Zwiebeln zu alten Eindrücken, Erlebnissen und Erinnerungen führen, wie Grass anschaulich demonstriert hat.

Die Frage, ob einem Siebzehnjährigen in relativer Nachfolge des Krieges dieses Reflexionsverhalten möglich ist, kommt rhetorisch daher und steht in inhaltlicher Nähe zu der Erkenntnis von Kluge,

---

[42] GA, 10, S. 290.

[43] Lediglich in den letzten Kriegsmonaten (ab Januar 1945) wurde die Mindestaltersgrenze auf das vollendete 15. Lebensjahr herabgesetzt, um Nachschubkräfte zu rekrutieren. In „Beim Häuten der Zwiebel" hat Grass literarisch umgesetzt, wie sich Freiwillige im Alter von noch nicht 17 Jahren zum Militärdienst anmelden wollten und als zu jung mit den Worten „Mein Jahrgang sei noch nicht reif" (GA, 10, S. 279) und „Nur keine Ungeduld, Jungchen, euch holt man früh genug..." (GA, 10, S. 280) nach Hause geschickt wurden.

[44] Günter Grass, Zunge zeigen, Göttingen 1988, S. 30. In diesem Werk wird das Zungezeigen als ein Ausdruck von Scham der Göttin Kali beschrieben, die sich für ihre eigene Zerstörungskraft schämt (vgl. S. 34).

> „dass Erfahrung im realen Sinn aufgrund der überwältigenden Rapidität und Totalität der Zerstörung schlechterdings nicht möglich war und erst auf dem Umweg über späteres Lernen zu machen ist."[45]

Hier schließt sich der Kreis zur ‚Nach-Vergangenheit' und der spezifischen ‚Poetologie des Zweifels', über die dieses Reflexionsverhalten der fiktiven Figuren in je unterschiedlicher Weise vom Autor Günter Grass in seinen Werken demonstriert wird.

---

[45] W.G. Sebald: Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Versuch über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung mit Anmerkungen zu Kasack, Nossack und Kluge, in: Alexander Kluge, Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945, S. 130.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Anemarija Ručević
Đakovo / Universität Zadar

Die weibliche Figur Tulla Pokriefke in „Katz und Maus“ und „Im Krebsgang“

Kobieca postać Tulli Pokriefke w „Kocie i myszy” oraz w „Idąc rakiem” – W przedłożonym artykule analizowana jest postać Tulli Pokriefke w oparciu o dwa utwory: Kot i mysz” (1961) oraz „Idąc rakiem” (2002), w których odgrywa ona istotną rolę. Artykuł poświęcony jest zagadnieniom: jak Günter Grass ukazuje tę prawdopodobnie najważniejszą i najbardziej znaczącą postać w powojennej literaturze niemieckiej, jaką rolę pełni ona w obydwu utworach i czy po prawie 40 latach chodzi o tę samą, czy też inną postać.

Słowa kluczowe: postaci kobiece, Tulla Pokriefke, femme fatale, obiekt pożądania, konflikt generacji.

The female figure of Tulla Pokriefke in “Cat and Mouse” and “Crabwalk” – In this article the female character of Tulla Pokriefke will be analysed on the basis of two works, in which she plays an important role: “Cat and Mouse” (1961) and “Crabwalk” (2002). The article is to present how this probably most important and most significant heroine in postwar German literature, Tulla Pokriefke, is shown by Günter Grass, what role she plays in these two novellas and whether or not it still is the same character after almost 40 years.

Key words: female characters, Tulla Pokriefke, femme fatale, an object of desire, generation gap.

Günter Grass ist eine längst selbst gewordene Mediengeschichte, Nobelpreisträger, ein Autor von Weltformat und der wahrscheinlich bedeutendste Vertreter der deutschen Nachkriegsliteratur. Er ist auch ein Schriftsteller, der sich immer an der Grenze zur Provokation bewegt und für den es keine Tabuthemen zu geben scheint. Er ist einer derjenigen, die bewusst provozieren und schockieren, aber auch zum Nachdenken anregen und die Reaktionen der Kritiker und Medien nicht scheuen.

Diese Arbeit bezieht sich auf die Darstellungen der weiblichen Figuren in Grass’ Werken und behandelt insbesondere die Fragen: Folgt der Autor den überkommenen Klischeevorstellungen oder nicht? Wie und in welcher Form reflektieren seine weiblichen Charaktere die männlichen Ideale und Phantasien und wie viele reale Informationen erhalten wir über das frühere Leben der Frauen? Diesbezüglich wird in diesem Beitrag die Figur der Ursula (Tulla) Pokriefke in den Novellen „Katz und Maus“ und „Im Krebsgang“ näher analysiert, da sie doch in beiden Werken eine wichtige Rolle spielt.

Grass-Lesern wird diese weibliche Figur auch aus dem Roman „Hundejahre“ bekannt sein. Dort erfahren wir unter anderem, wie sie zu ihrem Namen gekommen ist:

> „Liebe Cousine, [...] du wurdest auf den Namen Ursula getauft, aber von Anfang an Tulla gerufen. Wahrscheinlich leitet sich dieser Rufname von dem Koschnäwjer Wassergeist Thula her, der im Osterwicker See wohnte und verschieden geschrieben wurde.“[1]

Im Roman bekommt Tulla, neben den Erzählern, eine der Hauptrollen; an sie richten sich die Briefe, die ihr Cousin Harry Liebenau schreibt. Diese Liebesbriefe erreichen Tulla nie, denn sie dienen Liebenau nur als Schreibanlass:

> „Liebe Cousine Tulla, man rät mir, Dich und Deinen Rufnamen an den Anfang zu setzen, Dich, da Du überall Stoff warst, bist und sein wirst, formlos anzusprechen, als beginne ein Brief. Dabei erzähle ich mir, nur mir und unheilbar mir; oder erzähle ich etwa Dir, daß ich mir erzähle?“[2]

Man erfährt Tullas Lebensgeschichte. Es wird erzählt von ihrem Aussehen und Verhalten, ihrem Hausen in einer Hundehütte (nachdem ihr Bruder Konrad ertrunken ist), dem Quälen ihrer Mitmenschen (Jenny Brunies, Felsner-Imbs, Amsel u.a.), dem Schulverweis wegen unmoralischen Verhaltens bis hin zum geplanten und bewussten Schwangerschaftsabbruch durch Auf- und Abspringen von der Straßenbahn. Es sind zum Teil Informationen, die sich auch in den beiden Novellen, „Katz und Maus“ und „Im Krebsgang“, wiederfinden. Bemerkenswert ist, dass Tulla in fast allen Situationen eine Opportunistin ist. Bleibt sie es jedoch auch bis zum Ende?

Eines steht fest: wenn man Grass’ Werke liest, erkennt man, dass seine Figuren nicht immer einfach gestaltet sind. Ganz im Gegenteil: meist handelt es sich um gespaltene, zerissene Personen, um sehr komplexe Charaktere mit einer versteckten Botschaft, die der Schriftsteller genau durchdacht hat und gezielt einsetzt. Die beiden Werke werfen für die Analyse folgende Fragen auf: Wer ist die kleine und eigenartige Göre aus Danzig, die immer den Geruch von Tischlerleim mit sich trägt? Was für eine Rolle spielt sie im Leben des Joachim Mahlke in „Katz und Maus“, eines Jungen, der sich in der Welt nicht zurechfindet und am Ende daran scheitert? Welche Rolle gab ihr Grass in der Novelle „Im Krebsgang“ und warum ist es ihr so wichtig, dass ihre Geschichte aufgeschrieben wird? Handelt es sich in beiden Novellen um die gleiche Person, um Ursula (Tulla) Pokriefke? Hat es Günter Grass wirklich geschafft, das anarchische Kind mit Punkt- Komma-Strich-Gesicht in „Katz und Maus“ wieder aufleben zu lassen, und wenn ja, auf welche Art und Weise?

Grass ist es mit der Novelle „Im Krebsgang“ gelungen, der Figur der Tulla neues Leben einzuhauchen (mit ein paar äußerlichen Veränderungen) und sie mit einer verdeckten Botschaft geschickt einzusetzen. Wie schon zu Anfang erwähnt, ist Grass nicht einer der Schriftsteller, die sich für den leichten Weg entscheiden; er gehört zu denen, die bewusst den schweren wählen, die Tabuthemen nicht scheuen, was sich auch in diesen beiden Novellen zeigt: Grass macht auf die Folgen des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges aufmerksam. Er hat in einer von Schuld und Verdrängung geprägten Nachkriegszeit und

---

[1] Günter Grass: Hundejahre, München 1999, S. 153.
[2] Ebd., S. 151.

ebenfalls der Gegenwart mit diesem politischen und geschichtlichen Abschnitt, mit der NS-Vergangenheit, abgerechnet. Dies gelingt, indem er uns seine Ideen und Gedanken präsentiert, unter anderem durch die Figur Tulla Pokriefkes.

> „Sein Verhältnis zu Tulla Pokriefke zählte nicht, war besonderer Art und wäre als Zirkusnummer [...] nicht ohne gewesen, denn Tulla, ein Spirkel mit Strichbeinen, hätte genausogut ein Junge sein können. [...] Tullas Gesicht wäre mit einer Punkt Komma Strich Zeichnung wiederzugeben. Eigentlich hätte sie Schwimmhäute zwischen den Zehen haben müssen, so leicht lag sie im Wasser. Immer [...] stank sie nach Tischlerleim, weil ihr Vater in der Tischlerei ihres Onkels mit Leim zu tun hatte. Sie bestand aus Haut, Knochen und Neugierde."[3]

Auf diese Weise lernen wir Tulla Pokriefke, eine der Figuren in Grass' Novelle „Katz und Maus" kennen. Im Mittelpunkt dieser Novelle, die den Zeitraum zwischen 1940–1944 beschreibt, befindet sich der Schüler Joachim Mahlke, der einen übergroßen Adamsapfel hat und dessen Geschichte von seinem ehemaligen Mitschüler Pilenz erzählt wird. Bei jenem handelt es sich um den Versuch eines jungen Menschen, in einer sehr unmenschlichen Zeit zu überleben und sich in einer an Regeln und Konventionen gewöhnten Gesellschaft zurechtzufinden. Am Ende jedoch scheitert er daran. Joachim Mahlke ist ein Außenseiter. Er unterscheidet sich sowohl äußerlich als auch innerlich wesentlich von seinen Mitschülern. Es folgen einige Beispiele:

> „Nur Mahlke besaß lange, wenn auch vom vielen Tauchen gelbliche Nägel und bewahrte sich ihre Länge, indem er weder kaute noch Möwenmist kratzte."[4]

> „Aber auch Mahlkes Rücken, eine streckenweis käsige, von den Schultern abwärts krebsrot verbrannte Fläche, der sich immer wieder beiderseits der reibbrettartig durchtretenden Wirbelsäule neuverbrannt die Haut schälte, wurde mit Graupeln beworfen [...]."[5]

> „Mahlke trug im Winter wie im Sommer altmodische hohe Schuhe, die er von seinem Vater geerbt haben mochte. An einem Schnürsenkel für hohe Schuhe trug Mahlke den Schraubenzieher am Hals."[6]

Er ist „krumm und grobknochig"[7]. Seine kennzeichnenden äußeren Merkmale sind sein Adamsapfel und sein Geschlechtsteil. Bei der Frage nach der späteren Berufswahl, antwortet er: „Ich werde einmal Clown werden und die Leute zum Lachen bringen."[8] Der Clown ist für Mahlke die komische Figur aus dem Zirkus mit kalkweißem Gesicht, rotem Mund und abstehenden Ohren. Der Clown repräsentiert den Außenseiter, der nicht nach dem Besonderen strebt, sondern wie die anderen sein möchte – einfach normal. So ist es auch bei Mahlke: sein einziger Kontakt mit den anderen Menschen besteht darin, sie zum Lachen zu bringen. Sonst ist eine Beziehung nicht möglich: er ist der Gesellschaft mit ihren Regeln hilflos und allein ausgeliefert. Obwohl ihn seine Misserfolge traurig machen, gibt er die Hoffnung nicht auf. Hätte er Erfolg und würde in die Gesellschaft aufgenommen, wäre er kein echter

[3] Günter Grass: Katz und Maus. Eine Novelle, München 1999, S. 38.
[4] Ebd., S. 8.
[5] Ebd., S. 11.
[6] Ebd., S. 12.
[7] Ebd.
[8] Ebd., S. 23.

Clown mehr. Mit seinem Aussehen und seiner Kleidung entspricht er einem Clown. Es scheint jedoch eine Bedrohung für ihn zu geben, von der im Folgenden die Rede sein wird.

„Sonst war mit Mädchen nicht viel bei ihm los."[9] Für Mahlke gab es, wenn überhaupt, nur eine Frau – das war die Jungfrau Maria aufgrund ihrer Reinheit und Leidensfähigkeit. Daher erklärt sich auch sein immer größer werdender Marienkult und seine selbst ge- und erbaute Marienwelt, in die er sich des Öfteren zurückzieht. Auch das Erscheinen von Tulla löst bei Mahlke nichts aus. Das kleine, dünne und leichte Mädchen schließt sich Mahlke und seinen Mitschülern auf einem alten Schiffswrack an und lenkt (als einziges Mädchen in der Gruppe) das Interesse auf sich, indem sie die Jungen der Reihe nach zum Masturbieren herausfordert. Gezielt provozierend, schafft sie es, sogar den keuschen Mahlke dazu zu überreden. Sie wählt nicht nur den richtigen Augenblick (nachdem Mahlke aus dem Wasser aufgetaucht ist), sondern auch die richtige Formulierung (da sie eine gewisse Unfähigkeit bei ihm vermutet): „oder kannste das nich?"[10]. Bei den beiden handelt es sich keineswegs um eine sexuelle Beziehung. Die entscheidende Frage „Darfste nich?"[11] unterstellt Mahlke eine Fremdbestimmung, die er nicht akzeptieren will und nicht tolerieren kann. Um seine schon zu Anfang angenommene Außenseiterrolle in der uniformierten und an Regeln gewöhnten Welt zu bewahren und unter dem Zwang, sich beweisen zu müssen, erfüllt er Tullas Wunsch: er tut etwas, was er nicht tun will, und verstößt so gegen sein Reinheitsideal.

Auf diesen äußerlichen Zwang hin reagiert er gewalttätig und „wischte Tulla links rechts mit Handfläche und Handrücken das kleine und gedrängt gezeichnete Gesicht"[12]. Die Ohrfeigen machen Tulla nichts aus, denn sie hat es geschafft, Mahlke aus seiner Reserve zu lokken. Sie hat sich ganz auf ihr Ziel fokussiert und es am Ende auch erreicht: s i e hat Mahlke zur Teilnahme verführt.

Ihr Äußeres hat nichts Weibliches, ganz im Gegenteil: sie ist eher knabenhaft gebaut, ohne Rundungen. In „Katz und Maus" ist Tullas auffälligste Eigenschaft ihre Neugier, ihre erlebnishungrige Entdeckerlust, die immer gleich bleibt; in der Novelle ist sie der Gegenpol, das Gegenstück zur konservativen Gesellschaft, die nur nach Regeln funktionieren kann. Sie ist das ungehemmte und natürliche Leben ohne Kultur und Sitte. Sie hat weder Zukunftsträume und Ideale wie Joachim Mahlke (das Heldentum und den Wunsch, eines Tages das Ritterkreuz zu erhalten), noch hängt sie der Vergangenheit nach wie der Erzähler Pilenz (der aus Schuldgefühlen und wegen des Verrats an Mahlke seine Geschichte erzählt). Sie hat keine Persönlichkeitsprobleme oder Komplexe. In der Novelle ist sie eine Nebenperson, eine Randfigur, die vom Erzähler als „Splitter im Fleisch"[13] bezeichnet wird. Sie ist der Störfaktor in der sozialen und kulturellen Welt der Novelle, in einer an Regeln gewöhnten Gesellschaft, mit dem keiner zurechtkommt. Sie repräsentiert eigentlich Grass' Heldenbild, denn sie ist es, die sich nicht in die Gesellschaft hat einfügen lassen, die sich nicht dafür begeistert und auch nicht an das Regime anpasst. Damit macht Grass auch auf

[9] Ebd., S. 37.
[10] Ebd., S. 39.
[11] Ebd.
[12] Ebd., S. 40.
[13] Ebd., S. 100.

das Hitlerregime aufmerksam, d.h. er übt mit der Figur der Tulla Pokriefke Kritik an dem damals herrschenden System.

Für den Erzähler Pilenz wird sie zur (unbewußten) Rivalin, die ihm den Lohn für seine Bemühungen um Mahlke einfach abnimmt. Sie hat etwas, was Joachim Mahlke sich nur sehr schwer und mit viel Mühe und dann auch nie ganz erkämpfen kann: die Aufmerksamkeit und Zuneigung der anderen, denn ganz gleich, wo sie erscheint, wird sie zum Mittelpunkt, ohne es richtig zu wollen. Sie hat die Zugehörigkeit und Unabhängigkeit der Gruppe. Sie lebt ganz in der Gegenwart und geht darin völlig auf, sie lebt im Hier und Jetzt ohne Angst vor dem Fremden und Neuen und bildet somit den starken Mittelpunkt der Gruppe.

Obwohl er seine Außenseiterrolle mit Mut, Leistungen und Anerkennung kompensieren möchte, scheitert Joachim Mahlke am Ende: er wird zwar als junger Panzergrenadier ausgezeichnet und will bei seinem Heimaturlaub in Danzig einen Vortrag vor der Schülerschaft halten, was ihm allerdings, aufgrund des früheren Ordendiebstahls, verwehrt wird. Es findet eine innere Veränderung bei ihm statt: er will nicht mehr in den Krieg zurück und wechselt von der religiösen, reinen Jungfrau Maria zu der geheimnisvollen, verführerischen, sinnlichen und in der Zwischenzeit weiblich gewordenen Tulla. Mahlkes Einstellung gegenüber Frauen hat sich geändert: die ihn am Anfang nicht interessierende Tulla ist „ein Luder"[14] geworden. Indem Mahlke sich mit ihr einlässt, wählt er seinen eigenen Untergang. Er endet einsam und isoliert von der Welt.

Tulla gehört sicherlich nicht zu jenem Typ Frauen, der den von Problemen geplagten Mann rettet und ihm hilft. Sie ist von ursprünglicher Eigenart, nicht milieugebunden, eine komplexe vieldeutige Person. Das wirft folgende Fragen auf: Ist sie wirklich die dämonische „femme fatale" und eine mythische Figur? Ist sie vielleicht sogar die Ursache für das männliche Versagen? Ist sie verantwortlich für Mahlkes Scheitern (er wurde zum Deserteur) oder hat sie ihm vielleicht sogar geholfen?

Nach Erscheinen in der Danziger Trilogie („Katz und Maus", „Hundejahre"), war es fragwürdig, ob es für Tulla eine Zukunft gäbe. Die Antwort lautet: ja, die gibt es. Grass hat sie als Oma ergrauen lassen und sie als Hauptprotagonistin eingesetzt. Sie meldet sich „Im Krebsgang" wieder zu Wort, dieses Mal als eine Art Puppenspielerin, die die Fäden in ihren Händen hat und somit auch die Kontrolle über ihre Mitmenschen. Ihre Eigenart, Komplexität und Vieldeutigkeit ist ebenfalls in diesem Werk sichtbar. Sie ist – wie keine andere Figur in der Novelle – eine Gefangene der NS-Geschichte, eine Figur, die um Gehör kämpft und es bei den Neonazis findet. Ihre sich ständig wiederholende Lebensgeschichte in Form von Erinnerungen und dem noch nicht verarbeiteten Trauma sind der Grundstein dieser Erzählung.

Tulla ist die zentrale Figur der Novelle. Sie ist nicht nur das Gegenstück, sondern viel mehr die unbelehrbare Gegenspielerin ihres kraftlosen Sohnes Paul Pokriefke. Sie ist eine der wenigen Überlebenden nach dem Untergang des KdF-Schiffes Wilhelm Gustloff am 30. Januar 1945 (man bemerke hier die Zahlensymbolik, am 30. Januar 1933 wurde Adolf Hitler Reichskanzler). Kurz nach der Rettung bringt sie ihren Sohn Paul auf dem Torpedoboot Löwe zur Welt. In dieser Szene wird sie fast übermenschlich dargestellt: für jede andere

[14] Ebd., S. 172.

Frau wäre solch eine Geburt ein Alptraum gewesen, aber Tulla meinte nur: „[...] das jing wie nix. Ainfach rausjeflutscht biste.“[15] Paul wächst vaterlos auf, was ihn entscheidend prägt, da seine Mutter, die in „Katz und Maus“ als eine frühreife Göre mit großer Wirkung auf das andere Geschlecht beschrieben wird, selbst nicht weiß, wer Pauls Vater ist:

> „Weiß der Teufel, wer Mutter dickgemacht hat. Mal soll es [...] ihr Cousin im dunklen Holzschuppen gewesen sein, mal ein Luftwaffenhelfer der Flakbatterie nahe dem Kaiserhafen [...], dann wieder ein Feldwebel, von dem es hieß, er habe beim Zeugungsakt mit den Zähnen geknirscht. Einerlei, wer sie gestoßen hat, für mich hieß ihr beliebiges Angebot: vaterlos geboren und aufgewachsen, um irgendwann Vater zu werden.“[16]

Seine Mutter, „dieses verflucht zähe Miststück“[17], erlebt die Schiffskatastrophe als lebenslängliches Trauma, von dem sie sich nicht lösen kann. Für sie ist die Katastrophe immer noch aktuell: „Kann man nich vergässen, sowas. Das heert nie auf.“[18] Oder: „Womit sie bei ihrem eigentlichen Thema, dem fortwährend sinkenden Schiff war.“[19] Oder auch: „[...] sie lebt nach einem anderen Kalender.“[20]

Sie ist eine Augenzeugin und Überlebende, die nach dem Sprachrohr sucht, das ihre Geschichte, die sie selbst nicht in Worte fassen kann, für die Nachwelt festhält. Sie versucht es zunächst bei ihrem, mittlerweile als Journalist arbeitenden Sohn, indem sie ihn mehrmals dazu drängt, ihre Geschichte und das Unglück der Schiffskatastrophe aufzuschreiben: „Das mußte aufschraiben. Biste ons schuldig als glicklich Ieberlebender. Werd ech dir aines Tages, klitzeklain, ond denn schreibste auf....“[21] Allerdings stößt sie auf absoluten Widerstand und Desinteresse Pauls, der sich erst an das Thema wagt, nachdem ihm sein Verleger den Auftrag erteilt. Nachdem sie bei ihrem Sohn gescheitert ist, wendet Tulla sich ihrem Enkel Konrad zu. Sie nimmt ihn mit zu Vertriebenentreffen und von diesem Zeitpunkt an wird Konrad ihr Liebling. „Aus mainem Konradchen wird mal bestimmt was Großes. Nich son Versager wie du.“[22] Durch seine Recherchen stößt der in der Zwischenzeit geschiedene Paul auf Internetseiten, auf denen er seinen Sohn als Rechtsradikalen findet und somit Tullas Einfluss auf Konrad sichtbar wird. Paul fühlt sich gezwungen und macht es sich zur Lebensaufgabe, seine eigene Geschichte zu erzählen – die vom Untergang der Gustloff und von seiner Geburt. Er glaubt, dass Konrads Besessenheit von der Vergangenheit aufhört, wenn es sein „Zeugnis ablegen wird“[23]. Die Novelle wird zur Lebensbeichte des Journalisten, beeinflusst durch seine archaische Mutter, die beim Gerichtsprozess ihren Enkel, der den Mord an Wolfgang Stremplin alias David Frankfurter beging, mit allen Mitteln, jedoch erfolglos, verteidigt.

---

[15] Günter Grass: Im Krebsgang. Eine Novelle, Göttingen 2002, S. 145.
[16] Ebd., S. 151.
[17] Ebd., S. 19.
[18] Ebd., S. 57.
[19] Ebd., S. 157.
[20] Ebd., S. 11.
[21] Ebd., S. 31.
[22] Ebd., S. 45.
[23] Ebd., S. 19.

Tullas Figur und Lebensgeschichte ist ziemlich verschlungen: ein Luder mit erotischer Neigung wird nach dem Krieg SED-Mitglied und Stalin-Anhängerin: „sie hat am Tag, als Stalins Tod bekannt wurde, bei uns in der Küche Kerzen aufgestellt und richtig geweint. Nie wieder habe ich sie so weinen sehen."[24] Und „sie soll sich in ihrem Betriebskollektiv vor den versammelten Genossen ‚Stalins letzte Getreue' genannt haben"[25]. Im wiedervereinigten Deutschland wählt sie die PDS, geht dann auf sentimentale Rentnertour in die alte Heimat Danzig und Langfuhr und findet am Ende zum Katholizismus zurück: „Sie gab sich katholisch und hatte in einer Ecke ihres Wohnzimmers eine Art Hausaltar eingerichtet, auf dem, zwischen Kerzen und Plastikblumen [...], ein Marienbildchen aufgestellt stand."[26]

Grass will uns das deutsche Schicksal in einer sehr unruhigen Zeit zeigen und das am Beispiel einer eindrucksvollen, aber keineswegs zuverlässigen Zeugin, da sie sich in ihrer Einfalt für unterschiedliche Ideologien begeistert und leicht einspannen lässt.

Es folgt ein kurzer geschichtlicher Rückblick: die 1960er Jahre waren im Osten und im Westen eine Zeit des Umbruchs. Mit dem Rücktritt von Bundeskanzler Adenauer endet 1963 die sog. Adenauer-Ära. Danach erlebt die Bundesrepublik eine neue Qualität in der Politisierung der Gesellschaft. Das gilt besonders für die Jugend, die die etablierte Politik in Frage stellt und Veränderungen fordert. Prägend für die 1960er Jahre war der Mauerbau 1961, der die Teilung Deutschlands endgültig besiegelt. Die DDR widmet sich nach dem Mauerbau der Ausbildung von Staat und Gesellschaft. Die 1970er und 1980er Jahre waren hingegen eine Zeit der Bewährung: Wirtschaftskrisen, knapper werdende Energien und Umweltprobleme dämpfen den Fortschritt und das Wirtschaftswunder, das seit Ende der 1940er Jahre anhielt. Dieses wirtschaftliche Wachstum war nicht mehr selbstverständlich und dazu kam die Ölkrise (1973), die Auslöser für die schwerste Wirtschaftskrise seit Kriegsende war. In den westlichen Industriestaaten wuchsen die Zahl der Arbeitslosen und die Verschuldung.[27]

Die Deutschen haben nach dem Krieg verschiedene Themen gemieden, verschwiegen oder verdrängt. Diese Themen wirken jedoch noch bis heute nach, wobei natürlich die Nazizeit unter Hitler am schwersten wiegt. Die Deutschen waren damals unumstrittene Täter (Judenvertreibung, Holocaust u.a.), aber eben auch Opfer (Flucht, Vertreibung, Blutzeugen u.a.). Ebenso unumstritten sind die Verbrechen, die geschahen. Da jedoch die Kriegsgeneration schwieg, erhielt die jüngere Generation keine Antworten auf ihre Fragen. Am Ende des Krieges wurde auch „der Untergang des einst beliebten KdF-Schiffes im Reich nicht bekannt gegeben. Solche Nachricht hätte der Durchhaltestimmung schaden können. Nur Gerüchte gab es."[28]

Grass hat in „Im Krebsgang" verdeutlicht, wie unterschiedlich das Maß an Geschichte auf mehrere Generationen wirken kann. Es ist ein Versuch mit der Vergangenheit abzuschließen:

---

[24] Ebd., S. 39.
[25] Ebd., S. 40.
[26] Ebd., S. 212.
[27] Vgl. http://www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/index.html (20.5.2012).
[28] Ebd., S.153.

„Dieses Thema tickt bei mir schon sehr lange... Themen wie die Flucht und Vertreibung von über 10 Millionen Menschen aus den verlorenen Ostprovinzen sind in Westdeutschland weitgehend verdrängt worden, und in der DDR gab es sie überhaupt nicht."[29]

Obwohl die Geschichte bis in die Gegenwart reicht, werden die noch immer ungelösten und unaufgearbeiteten Probleme sichtbar. Grass verbindet die Erinnerung an das Unglück und die Geschichte mit dem immer noch herrschenden Verdrängungsmechanismus der Menschen.

Tullas Suche nach dem Sprachrohr ist eigentlich nichts anderes als Grass' Plan und Versuch, endlich Licht ins Dunkel zu bringen, die Geschichte von Flucht und Vertreibung zu erzählen, die schon längst vergessen schien.

Die zweideutige, jedoch liebenswerte Tulla, eine bedeutende Figur der Nachkriegsliteratur, fungiert hier als Beispiel: sie sendet klare Botschaften, obwohl sie sehr viele Verstrickungen beinhaltet. Grass lässt der erfundenen weiblichen Figur Tulla Pokriefke eine große Aufgabe zuteilwerden: sie soll dafür sorgen, dass nicht vergessen wird, was eigentlich längst verdrängt und verschwiegen worden war, und dass das in der Gegenwart nicht mehr existierende Interesse für die Kriegsopfer wieder geweckt und belebt wird. Hier sind die Frauen aufgerufen, ihre Erinnerungen nicht aufzugeben; die Erinnerungen an einen Krieg, der von Männern geführt wurde und dessen Ausgang allen bekannt ist. Tulla ist nicht nur eine Repräsentantin der Überlebenden dieses Krieges, eine Überlebende nach der Katastrophe des KdF-Schiffes Wilhelm Gustloff, sondern auch ein Symbol für unzählige Mädchen und Frauen des Dritten Reiches. Sie dient als Symbol für die Folgen des Krieges und für das Verlangen, ihr (un)gelebtes Leben festzuhalten und das Traumatische und den Verlust zu bewältigen (die sog. V e r g a n g e n h e i t s b e w ä l t i g u n g). Diesen Wunsch nach dem Festhalten, nach dem immer wieder suchenden Sprachrohr kann man auch als Erinnerung deuten, als kollektive Erinnerung eines Volkes. Mit der auf den Schreibenden angewiesenen Figur der Oma Tulla Pokriefke wird dieses Volk auf zweierlei Weise dargestellt: Es hat zum einen die Geschichte erlebt, zugleich stellt es aber auch die Masse und das Publikum dar, das sein Bild vom Vergangenen haben will.[30]

Die Erinnerung spannt sich über drei Generationen: Tulla repräsentiert die erste Generation, die der Überlebenden; die zweite Generation, deren Thema nicht das Trauma, sondern die Folgen für die eigene Identitätsfindung ist, bestimmt die Erzählperspektive der Novelle, denn diese Generation lebt im Schatten der ersten und der gewaltigen historischen Ereignisse. Für diese Generation steht Paul Pokriefke, der sich der Vergangenheit verweigern will, nicht aber von ihr loskommen kann. Er ist unmittelbar mit ihr verbunden und muss sich am Ende auch dem Wunsch seiner Mutter beugen und auf Forderung seines Verlags die Geschichte aufschreiben. Die dritte Generation nun zeigt einen Willen zur Teilnahme an Großkollektiven. Sie bedient sich moderner Medien, des Internets und der Chatrooms,

---

[29] http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/buecher/index0,page=1309780, chunk =3.html (14.12.2011).

[30] Vgl. Ulrike Prokop, Trauma und Erinnerung in Günter Grass' „Im Krebsgang". In: Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Bd. 23, Würzburg, 2004, S. 125–128.

in denen die Katastrophe in Form von verstreuten Informationen als Puzzle wieder zusammengefügt wird. Diese Generation betreibt die erneute Inszenierung des vergangenen nationalen Themas.

Man kann sagen, dass im Zentrum der Handlung das Verhältnis zwischen den Generationen steht, genaugenommen das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, das schon zu Beginn gestört ist: eine gewalttätige Mutter, die ihr Kind und Kindeskind bis in die dritte Generation zu Delegierten macht. Ihr von Gewalt bestimmter Sohn nimmt den Auftrag an, ihre Erinnerungen aufzuschreiben. Er verweigert jedoch die Perspektive auf die erste, die Kriegsgeneration, die in Tullas Beschreibungen und Erinnerungen gewalttätig und fremdartig ist. Obwohl die zweite Generation, d.h. Paul Pokriefke, eigentlich die Sprecherposition hat, kommen ihre Probleme und ihr Drama kaum zum Ausdruck, im Gegensatz zu der dritten Generation in der Person des Konrad Pokriefke, die vollständig funktionalisiert wird.

Grass benutzt die Figur der Tulla Pokriefke nicht nur für die Darstellung des Schicksals von vielen Frauen und Mädchen im Dritten Reich, sondern auch um die Folgen dieser Epoche zu zeigen, nicht nur für die Angehörigen der Kriegsgeneration, sondern auch für die darauffolgenden Generationen, die sich ebenfalls mit der Geschichte auseinandersetzen müssen. In der Öffentlichkeit sprach man aus Unwissenheit, Angst und Unfähigkeit der Medien nicht über die Vergangenheit und spricht auch heute nur selten darüber: „Gibt es Geschichten, die aufhören können?"[31] Nein, denn manche haben kein Ende: „Das hört nicht auf. Nie hört das auf."[32]

Grass' Tulla Pokriefke ist eine normale, bürgerliche Frau, aus dem Alltag, aber eben auch eine Frauenfigur, die aus männlicher Perspektive betrachtet wird. Sie ist nie alleine, sondern immer in enger Verbindung und Beziehung zu einem der männlichen Protagonisten: in „Katz und Maus" ist es Joachim Mahlke und „Im Krebsgang" sind es ihr Sohn Paul Pokriefke sowie ihr Enkel Konrad Pokriefke. Außerdem ist sie in den Werken, in denen sie auftaucht, eine Opportunistin, ein Symbol für das opportunistische Verhalten.

Grass' Frauenfigur fungiert als Objekt männliche Phantasie: je weniger man von der Frau weiß, desto interessanter wird sie und desto mehr reizt sie die Männer und erweckt ihre Begierde (Tulla in „Katz und Maus"). Jedoch ist diese Frauenfigur keineswegs schuld am männlichen Versagen, vielmehr sind es die Männer, die für ihr Versagen eine Rechtfertigung bei der weiblichen Sinnlichkeit suchen. Wurde Joachim Mahlke wirklich wegen Tulla zum Deserteur? Oder hat er nur bemerkt, dass er ein Objekt des Ärgerns und der Verspottung ist, dass er missbraucht wird und dass er in einer solchen Welt und Gesellschaft nicht leben will oder kann? Ist er darum auf das Schiffswrack, in seine Marienwelt, geflohen? Mahlke sucht Rückhalt bei Tulla, weil er sich selbst nicht gestehen will, dass er sich in einer unmenschlich Welt nicht zurechtfinden kann, dass in einer solchen Gesellschaft kein Platz für ein Individuum ist und dass man seine Träume und Wünsche nicht ausleben kann, weil man grausame Gesetze und Normen befolgen muss.

Trägt die mittlerweile ergraute Tulla, „die Hexe mit Fuchspelz"[33], die alleinige Schuld für Pauls verkorkstes Leben, für sein persönliches Drama und für Konrads Verbrechen? Ist

[31] Grass: Katz und Maus, S. 135.
[32] Grass: Im Krebsgang, S. 216.
[33] Ebd., S. 193.

Paul nicht selbst schuld? Er sucht nun einen Sündenbock, um die Schuld von sich zu weisen und um sich nicht eingestehen zu müssen, dass er selbst versagt hat – bei sich, seiner Frau und seinem Sohn.

Die schon in „Katz und Maus" und „Hundejahre" von auffallender Eigenart geprägte Tulla, die Personifikation der Sinnlichkeit, erhält in dieser Novelle noch ein weiteres Attribut: sie ist auch die Personifikation der Boshaftigkeit, der Bösartigkeit, sichtbar vor allem durch ihre Beziehung zur Schulfreundin Jenny (der sie in ihrer Kindheit Streiche gespielt und die sie tyrannisiert hat). Was an der Figur von Tulla noch außergewöhnlich und interessant zu sein scheint, ist ihr Danziger Dialekt, den sie, außer bei offiziellen Anlässen, überall verwendet. Der Autor, Günter Grass, wollte gewiss die Heimat Danzig wieder als Bezug zu seiner persönlichen Geschichte in die Novelle einschließen.

In den beiden Novellen wird sichtbar, auf welche Art und Weise Menschen manipuliert werden und wie man sie für eine Idee begeistern kann. Die Geschichte kann unterschiedlich aufgefasst werden und sie kann sich auch verschieden auswirken. Der Autor zeigt ebenfalls, welche Folgen diese Manipulationen für die Beteiligten und deren Familien haben können. Grass ist ein Schriftsteller, der immer etwas zu sagen hat. Seine Prosa – dies hat man bereits zu Beginn seiner großen schriftstellerischen Laufbahn bemerkt – „reißt manchmal hin und provoziert manchmal zum Widerspruch. Aber man kann ihr gegenüber nie gleichgültig sein. Sie stammt aus der Feder eines echten Talents."[34]

---

[34] Marcel Reich-Ranicki, in: Die Kultur, 15. November 1958.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Viktoria Krason
Günter Grass-Haus. Forum für Literatur und Bildende Kunst/
Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck

Bildende Kunst und Imagination in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel"

Sztuka i imaginacja w książce Güntera Grassa „Przy obieraniu cebuli"

Artykuł zajmuje się relacjami pomiędzy literaturą a sztuką piękną prezentowanymi w autobiograficznym dziele Güntera Grassa „Przy obieraniu cebuli" w aspektach fabuły, stylu oraz graficznego projektu książki. Główną tezę eseju stanowi twierdzenie, że narrator postuluje podstawowe pokrewieństwo między dyscyplinami artystycznymi, snując refleksje nad pojęciem imaginacji. Ten związek potwierdza sposób, w jaki historia została opowiedziana i zilustrowana, ponieważ intermedialność należy do najwybitniejszych cech tej prezentacji.

Słowa kluczowe: sztuka, obraz, imaginacja, pamięć, intermedialność

Visual Arts and Imagination in Günter Grass's "Peeling the Onion" – The article focuses on the relation between literature and visual arts in the plot, discourse and graphic design of Günter Grass's "Peeling the Onion". The main point of the essay is the assumption that the narrator suggests an elementary affinity between different forms of expression when he reflects on the term "imagination". His statement is supported by the occurence of intermediality which is recognizable in the book.

Key words: art, image, imagination, memory, intermediality.

„Was unterscheidet einen so profunden, in sich gekehrten Lyriker von einem Menschen, der ein Augenmensch, ein Bild-Mensch, ein Bildner ist?", fragte Hans Mayer Günter Grass in einem Rundfunkgespräch über das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst am 21. Juni 1999 und bat den „Malerpoeten"[1] um eine Charakterisierung des eigenen Schaffens im Gegensatz zu demjenigen eines ausschließlich schreibenden Dichters wie Paul Celan.[2] Behandelt wurde in dieser Debatte das Verhältnis von Wort und Bild im Werk

[1] Günter Grass hatte 1972 mit anderen sogenannten Doppelbegabungen die Gruppe der Berliner Malerpoeten gegründet. Vgl. Aldona Gustas (Hg.), 10 Jahre Berliner Malerpoeten, Katalog zur Ausstellung vom 13.9.–24.10.1982, Galerie im Rathaus Tempelhof, Berlin 1982.

[2] „Dieselbe Tinte – Günter Grass und Hans Mayer im Gespräch über das Wort und das Bild", gesendet vom SWF am 21.06.1999. Das Dokument ist im Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen unter der DB-Nr. 371 verzeichnet. Es ist dort und in der Sammlungsausstellung des Lübecker Günter Grass-Hauses abrufbar.

Buchumschlag zu Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel", Göttingen 2006,
© Günter Grass Steidl Verlag

von Günter Grass, vier Tage nachdem er in Tübingen eine Poetik-Vorlesung in Form eines interdisziplinären Werkstattberichts gehalten hatte. Mayers hier zitierte Frage ist für den Aspekt der medialen Grenzüberschreitung in Günter Grass' Werk zentral, wurde bislang jedoch selten an Einzelarbeiten oder Werkkomplexen des Schriftstellers erörtert.[3] Einen besonders dankbaren Gegenstand stellt diesbezüglich „Beim Häuten der Zwiebel"[4] dar, denn in der autobiographischen Publikation des Literaturnobelpreisträgers spielt bildende Kunst eine ausgesprochen wichtige Rolle. Die darin thematisierte Lebensspanne zwischen dem mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges 1939 datierten Kindheitsende und dem erfolgreichen Prosadebüt von 1959 ist maßgeblich von dem Wunsch des Protagonisten

[3] Drei monografische Forschungsarbeiten zu Grass' Bildwerk wurden bisher publiziert: Angelika Hille-Sandvoss, Überlegungen zur Bildlichkeit im Werk von Günter Grass, zgl. Univ. Diss. Köln, Stuttgart 1987; Peter Joch, „Zaubern auf weißem Papier" – Das graphische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare, Göttingen 2000 und Katja Standfuss, Gegenständlichkeit: zur „neuen alle meine Möglichkeiten versammelnden Form". Die Text-Bild-Bände von Günter Grass (=Göteborger Germanistische Forschungen 5), zgl. Univ. Diss. Göteborg, Göteborg 2008.

[4] Günter Grass, Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006. Im Folgenden wird das Werk allein unter Angabe der in Klammern gesetzten Seitenzahl im Fließtext zitiert.

geprägt, Bildhauer werden zu wollen. Die Handlung umfasst nicht nur dessen Studium an den Kunstakademien in Düsseldorf und dem damaligen Westberlin, sondern auch das selbständige Fortbilden an Meisterwerken der Kunstgeschichte, die ihm noch in seiner Geburtsstadt Danzig durch Sammelbilder und Bücher zugänglich gewesen sind.

Ähnlich wie Günter Grass' in verschiedenen Ausführungen veröffentlichter „Werkstattbericht" kann auch „Beim Häuten der Zwiebel" im Sinne eines historischen Zeugnisses zur Rekonstruktion der bildkünstlerischen Prägung des Schriftstellers herangezogen werden.[5] Im Erinnerungsbuch fügt er viele der bereits aus jenen Vorgängertexten bekannten Informationen zusammen und ergänzt sie um Etappen, die vor seiner professionellen, 1947 mit einem Steinmetzpraktikum beginnenden Ausbildung lagen. Eine erste Untersuchung dieser Sequenzen leistete bereits Richard Schade, der das Thema Kunst in seinem Aufsatz deutlich als einen von drei wichtigen Schwerpunkten des Buches hervorhob und unter den Bildern, an die der Erzähler als Ziel seiner frühen Kunstfaszination erinnert, Motivquellen für spätere Texte des Autors ausmachte.[6]

Im Gegensatz zu Grass' früher publizierten Schriften handelt es sich bei seinem ohne Gattungsbezeichnung in Druck gegebenen Buch aus dem Jahr 2006 jedoch um einen Text, der durch zahlreiche Momente der Stilisierung und Fiktionalisierung eine Lektüre als „autobiographischer Roman"[7] nahelegt: Die über Möglichkeiten und Grenzen der Erinnerung reflektierende Erzählweise, die kritische Unterscheidung zwischen erzählendem und erzähltem Ich, die verschiedenen Erinnerungsmetaphern sowie die passagenweise aufgegriffenen Strukturen des Märchens, des Picaro- und Künstlerromans fordern eine weiter gefasste Fragestellung.[8] In meiner werkimmanenten Analyse werde ich deshalb den Fokus auf die Präsentation des Verhältnisses von Literatur und bildender Kunst im Erinnerungsbuch lenken und dabei die Gesamtkonzeption des intermedialen, mit Rötelzeichnungen von Günter Grass versehenen Werkes in Betracht ziehen. Handlung, Stil und grafische Gestaltung vermitteln gemeinsam eine disziplinenübergreifende Ästhetik, in deren Zentrum die Imagination angesiedelt ist.

---

[5] Fritze G. Margull (Hg.), Günter Grass. Vier Jahrzehnte: Ein Werkstattbericht, Göttingen 1991; Ders. (Hg.), Günter Grass. Fünf Jahrzehnte: Ein Werkstattbericht, Göttingen 2001.

[6] Richard E. Schade, Layers of meaning, war, art: Grass's "Beim Häuten der Zwiebel", in: The German Quarterly 80:3 (2007), S. 279–301.

[7] Vgl. Walter Hinck, Der Autobiograph und der fabulierende Erzähler Günter Grass, in: Literatur für Leser 31 (2008), S. 1–12, hier S. 8.

[8] Zu Grass' Umgang mit der autobiographischen Form vgl. Stuart Taberner, Private failings and public virtues: Günter Grass's "Beim Häuten der Zwiebel" and the exemplary use of authorial biography, in: Modern Language Review 103 (2008), S. 143–154; Sylvia Kokot, Erinnerung und Perspektive in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel", in: Konstruktion – Dekonstruktion 2009, S. 92–103; Volker Neuhaus, Günter Grass, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2010; Monika Shafi, Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel", in: Stuart Taberner (Hg.), The novel in German since 1990, Cambridge 2011, S. 270–283; Dieter Stolz, „Beim Häuten der Zwiebel" oder „Ich erinnere mich...", in: Marion Brandt, Marek Jaroszewski, Mirosław Ossowski (Hg.), Günter Grass, Literatur – Kunst – Politik. Dokumentation der internationalen Konferenz 4.–6.10.2007 in Gdańsk, Gdańsk 2008, S. 103–113, auf Polnisch in: Marion Brandt, Marek Jaroszewski, Mirosław Ossowski (Hg.): Günter Grass, literatura – sztuka – polityka. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej, Gdańsk 4.–6.10.2007, Gdańsk 2009, S. 105–115.

I. Kunst und Literatur im Werdegang des Protagonisten

Die Schulung des bildenden Künstlers ist im Erinnerungsbuch durch sein von früh an verfolgtes Berufsziel quantitativ präsenter als das Aneignen schriftstellerischer Kunstfertigkeit. Zudem lässt auch die Kontinuität, die der Erzähler zwischen einzelnen Episoden des bildkünstlerischen Werdegangs aufbaut, diese Seite seiner Ausbildung besonders deutlich hervortreten. Sie ist mitunter dafür verantwortlich, dass der Weg des erzählten Ich zur Künstlerschaft im Allgemeinen – wie bereits Monika Shafi konstatierte – als teleologische, wenn auch durch märchenhafte Züge ironisierte Entwicklung erscheint.[9]

Als erste Auseinandersetzung mit bildender Kunst wird in „Beim Häuten der Zwiebel" das Sammeln von Abbildungen bekannter Gemälde angeführt. Der Zehn- bis Zwölfjährige bezieht sie über Gutscheine, die den Zigarettenschachteln der Mutter und der Kunden ihres Kolonialwarenladens beigefügt sind, und ordnet die Bilder in drei Epochenalben ein. Jene „mit Hilfe gesammelter Zigarettenbilder fundierten Kunstkenntnisse" bieten ihm wiederum die Basis für eine weiterführende Lektüre von Knackfuß-Künstler-Monographien (52), werden bei dem ersten Vorsprechen des erzählten Ich in der Düsseldorfer Kunstakademie abgerufen und bereiten ihn auf Studienreisen nach Rom und Florenz vor (361, 362, 367).[10] Der Einblick, den die Kunsterzieherin Lilly Kröhnert dem Schüler in Werke der klassischen Moderne bietet, die 1944 kaum ohne propagandistischen Kommentar zugängliche waren (308), bewahrt ihn ein Jahr später davor, in eine elitäre nationalsozialistische Junker-Schule befördert zu werden (133) und sensibilisiert ihn für eine nähere Auseinandersetzung mit diesen Arbeiten in seiner Studienzeit (334). Des Heranwachsenden „Hunger nach Kunst" (297) überdauert die Jahre im Kriegseinsatz und schlägt in der Geschichte des erzählten Ich eine Brücke zwischen der Jugend in den ersten Kriegsjahren und dem studentischen Leben in der Nachkriegszeit.

Die literarische Bildung des angehenden Schriftstellers wird nicht in derselben Ausführlichkeit und Prägnanz geschildert wie die bildkünstlerische. Informationen über rezipierte Bücher und geschriebene Texte werden allerdings in sorgfältiger Parallelität zu der Beschreibung gesehener und selbst angefertigter Bilder in den Werdegang des bildenden Künstlers eingestreut: Genauso wie zu seinen Sammelbildern nimmt das erzählte Ich Zuflucht zu historischen Erzählungen (37), ebenso wie in Künstlermonographien vertieft es sich in die Bestände des mütterlichen Bücherschrankes (37) und widmet sich in der Düsseldorfer Praktikantenzeit Ausstellungen genauso wie dem Theater und den Büchern der Franziskanerbibliothek (309) sowie als Student wiederum Kunstausstellungen (334) und Rowohlts Rotationsromanen (342). Zu jeder Lebensphase bietet der Erzähler eine Bilanz der geschaffenen Arbeiten, die stets Produkte beider Disziplinen enthält: Texte und Bilder, die in Danzig-Langfuhr entstanden sind (62/63), Gedichte und Zeichnungen der „Lager- und Barackenzeit" (275), der Praktikumsphase (310), der Reisen nach Italien und Frankreich (366, 367, 371, 381) sowie der Düsseldorfer (385) und der Berliner Akademiejahre (425, 426).

---

[9] Vgl. Shafi (wie Anm. 8), S. 276–277.

[10] Vgl. Schade (wie Anm. 6), S. 297.

Zwischen den verschiedenen Auseinandersetzungen des erzählten Ich mit Kunst und Literatur zeigt die Handlung lange keine Verbindungen. Der Erzähler beschreibt die Tätigkeit des erzählten Ich in beiden kreativen Bereichen vielmehr als „Doppelspur" (467), deren Bahnen zunächst ohne Berührungspunkte nebeneinander verlaufen. In der letzten Berliner Studienphase wird das zweifache Engagement sogar als Konflikt im Selbstverständnis des Protagonisten hervorgehoben. Der Erzähler kleidet den literarischen Karriereschub von dem Gewinn eines Lyrikpreises 1955 über das erste Zusammentreffen mit der Gruppe 47 bis zum Erscheinen des ersten Gedichtbandes, den „Vorzügen der Windhühner" von 1956, in die Form eines Märchens und führt die Bezeichnung seiner doppelten Berufung in einer Kaskade von Variationen an, in welchen entweder die eine oder die andere Profession stärker betont wird:

> „Es war einmal ein Bildhauer, dem nebenbei und bei Gelegenheit Gedichte einfielen [...]. Und so ging das Märchen weiter: Der Dichter, der nebenbei Bildhauer war [...]. Und so fand das Märchen seine Fortsetzung: es war einmal ein junger Bildhauer, der trat zum ersten Mal als Dichter auf. [...] Danach wollte sich das Märchen nicht weiterhin runden [...]. Schon hatte der jüngst noch gepriesene Dichter wiederum als Bildhauer die Hände voller Ton und Gips, da ging das Märchen dann doch weiter." (457–464)

> „Spagat nennt man diese Turnübung. Hat sie mich, weil zu anstrengend, schier zerrissen? Bis dahin war ich nur zwischen Malern und Bildhauern bei Bier und Schnaps ein Tresensteher gewesen; nun sah man mich bis zum Morgengrauen mit Literaten bei Rotwein zusammenhocken." (469)

Es ist eher die Entscheidung für eine bestimmte soziale Rolle, verbunden mit dem entsprechenden Milieu, die den Widerstreit im Protagonisten auslöst, denn eine Zusammenführung der beiden Talente im ersten Buchprojekt gelingt völlig konfliktfrei. Sie wird für die zukünftige Arbeitsweise des Künstlers wegweisend und kennzeichnet den glücklichen Märchenschluss gleichermaßen wie die Veröffentlichung an sich:

> „In ganz eigener und dinglicher Weltsicht flossen Wort und Zeichen aus einer Tinte. Sobald ich mir den Ort meiner Zauberei auf Papier, das Kellergeschoß der Weltkriegsruine am Berliner Dianasee, zurückrufe, will es mir vorkommen, als hätte ich, ohne zu suchen, etwas auf vorgegebener Doppelspur gefunden, das der mir eigenen Egozentrik und meinem inneren Gelächter gemäß war, weshalb dem Autor die Veröffentlichung seiner Gedichte und Zeichnungen auf unverschämte Weise ganz selbstverständlich zu sein schien [...]." (466–467)

Eine „grafische Fortsetzung und Vorwegnahme der Gedichte" (467) zeichnet die Arbeit an den „Vorzügen der Windhühner" aus. Der Protagonist setzt sich gleichermaßen in Wort und Bild mit einzelnen Motiven, wie z.B. mit „nach menschlichem Ausmaß zu Bildmetaphern" werdenden Mücken, auseinander (466). Unterstützt wird dieser Vorgang von der seit dem Studienortwechsel nach Berlin in beiden Medien präsenten „dinglichen Weltsicht" des Bildhauers, Grafikers und Schriftstellers, mit welcher er sich bewusst gegen „den absolut behaupteten Vorrang gegenstandsloser Bilder" (422) in der Mitte der fünfziger Jahre positioniert. Der Text gibt also lediglich Auskunft darüber, dass die Zusammenführung der beiden Ausdrucksformen vorrangig aus der thematischen Festlegung auf einzelne Objekte hervorgeht, für die eine der wahrnehmbaren Wirklichkeit zugewandte

Arbeitsweise die Voraussetzung bildet. Weitere Informationen über das Verhältnis von Literatur und bildender Kunst bieten die bereits früher im Buch platzierten ästhetischen Reflexionen des Erzählers. Sie verweisen auf eine grundlegende Verwandtschaft der beiden Disziplinen.

II. Die Schwesternkünste im Erzählerdiskurs: Imagination als verbindendes Element

Da der Text über die innere Gedankenwelt des Protagonisten insgesamt wenig Auskunft gibt,[11] fallen drei Passagen zu dessen Kunstauffassung besonders ins Gewicht. Es ist der Begriff der Imagination, der den Mittelpunkt dieser Überlegungen bildet.

Den ersten Gedanken formuliert der Erzähler jeweils im Anschluss an die Darstellungen des Interesses, das er als Kind an den bereits erwähnten Zigarettenbildern und an historischen Erzählungen hatte. Beide Medien dienen dem Protagonisten als „Fluchtwege"(14): Er lebt „in Bildern" (12) und nutzt Bücher als „Schlupflöcher in andere Welten" (37). Dem Betrachten und Sammeln der Reproduktionen scheint dabei eine herausragende Rolle zuzukommen, da die Episode als erste Erinnerungssequenz des Buches an exponierter Stelle steht und, wie oben beschrieben, im Handlungsverlauf immer wieder aufgegriffen wird. Sie folgt direkt auf die poetologische Einleitung, in der der Erzähler seine Erkenntnisse über die Mechanismen von Erinnerung und Gedächtnis mitteilt sowie die Bedeutung von Gegenständen als Impulsgeber für das Abrufen seiner Geschichte und für das Entwickeln seiner Geschichten hervorhebt. Die Passage, in der der Erzähler daran erinnert, wie er „kindlich, später einfühlsam" mit seinen Klebebildern umging, knüpft an diesen Prolog an. Wie dort angekündigt, hilft hier ein Gegenstand, nämlich ein antiquarisch erworbenes Bilderalbum, der Erinnerung des Erzählers auf die Sprünge.[12] Durch die Betrachtung der Kunstwerke erinnert er sich daran, wie der Kunstgenuss es ihm als Kind ermöglichte, sich in alternative Wirklichkeiten und Rollen hineinzuversetzen und sich z.B. durch die Betrachtung von Parmigianinos Madonna in seiner Vorstellung selbst „als Engel innigst an ihrem rechten Knie zu reiben" (12). Vor allem die Bilder regen also die Einbildungskraft des Kindes an. Ihr wird auch die zweite, ausführlichere Reflexion gewidmet.

Die Episode fällt in die zweite Maihälfte des Jahres 1945, die der Protagonist in amerikanischer Kriegsgefangenschaft in der Oberpfalz zubringt. Gegenstand der Erzählsequenz ist eine außergewöhnliche Fortbildung im POW-Lager: Ein aus dem vormaligen Bessarabien stammender Koch bringt einer Gruppe hungriger Internierter ohne Zuhilfenahme von Lebensmitteln seine Kunst bei. Das erzählte Ich begeistert er mit der Fähigkeit, den Schülern das nicht Vorhandene mit Hilfe weniger Zeichnungen, Worte und Gesten so darstellen zu können, dass sie bei seiner Beschreibung einer Schweineschlachtung „glaubten, die immer matter quiekende Sau zu hören, die Wärme des Blutes zu spüren, den Blutgeruch einzuatmen" (206). Das Tier steht ihnen anschließend als „Wunschbild von Schweinekopfsülze"

[11] Vgl. Neuhaus (wie Anm. 8), S. 247.
[12] Vgl. Schade (wie Anm. 6), S. 292.

vor Augen (208). Darüber hinaus gelingt es dem Koch mit seinen Visionen von meisterhaft zubereiteten Speisen nicht nur für kurze Zeit tatsächlichen Hunger zu stillen, sondern auch die Zukunftsträume der Schüler zu beflügeln (209). Nicht umsonst wird direkt im Anschluss an die Geschichte ein gegen Ende der 60er Jahre stattfindendes Abendessen der Erzählerfamilie mit dem Verfasser des „Prinzips Hoffnung" erinnert. Die Kinder hören Ernst Bloch „so wortgläubig zu", wie das erzählte Ich dem Koch „zugehört hatte, als er das Würzkraut Beifuß jeglicher Gänsefüllung anbefahl" (214). Zu den Fähigkeiten des damaligen Kursleiters aber heißt es auf den Punkt gebracht:

> „Er war ein Meister der Beschwörung. Mit einer Hand nur zwang er gemästete Träume auf die Schlachtbank und unters Messer. Dem Nichts gewann er Geschmack ab. Luft rührte er zu sämigen Suppen. Mit drei genäselten Wörtern erweichte er Steine. Würde ich heutigentags meine mit mir alt gewordenen Kritiker versammeln und um ihn, den Ehrengast zu Tisch bitten, könnte er ihnen die Wunderwirkung freihändiger Imagination, also das Zaubern auf weißem Papier erläutern [...]." (204)

Thematisiert wird mit der Imaginationskraft eine zentrale ästhetische Kategorie, oder, um es mit Baudelaire als einem ihrer vehementesten Fürsprecher in der Begriffsgeschichte zu sagen, die „Königin der Fähigkeiten", die „die Menschen den geistigen Sinn der Farbe, des Konturs, des Tones und des Duftes gelehrt" und „die Analogie und die Metapher erschaffen" hat.[13] Nüchterner ausgedrückt handelt es sich um die schöpferische Fähigkeit, sich abwesende oder nicht existierende Objekte vorzustellen.[14] Wie psychologische Untersuchungen schon zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts zeigten, werden Imaginationen dabei als visuelle Bilder wahrgenommen.[15] Die Begabung, sich diese ins Bewusstsein zu rufen, ist genauso Bestandteil der Kunstwahrnehmung wie der Kunstherstellung: Aus rezeptionsästhetischer Perspektive stellt die Imaginationskraft die Fähigkeit dar, eine künstlerische Fiktion nachzuvollziehen. Aus produktionsästhetischer Sicht ist sie zugleich das elementare Talent eines jeden Künstlers, Fiktionen zu erschaffen.[16]

Es ist entsprechend nicht nur der Effekt der außergewöhnlichen Präsentation, an den der Erzähler sich erinnert. Er hebt explizit hervor, seine eigene Vorstellungskraft durch die Darbietung erweitert und eine Lehre in Bezug auf ihre Aktivierung in seinem späteren Schaffen gezogen zu haben:

> „[D]ank des Kochkurses ohne Zubehör – sofern von der Schultafel und ihren Kreidespuren abgesehen wird – kann ich mir dringlich Gewünschtes, sogar das Unerreichbare samt Geruch und Nebengeräusch vorstellen. [...] Damals, als inwendig der Hunger nagte, habe ich meinem Meister gut zugehört. Sobald Zutaten günstig zu haben waren, standen Luftsuppen, Wolkenklöße, Windhühner auf meinem Küchenzettel." (225–226)

---

[13] Charles Baudelaire, Der Salon von 1859, in: Henry Schumann (Hg.), Der Künstler und das moderne Leben. Essays. „Salons", intime Tagebücher, Leipzig 1990, S. 199–229, hier S. 210.

[14] Vgl. Mark-Georg Dehrmann, Einbildungskraft/Imagination, in: Achim Trebeß (Hg.), Metzler Lexikon Ästhetik, Stuttgart u. Weimar 2006, S. 89.

[15] Auf diese empirischen Erkenntnisse stützte sich bereits Jean-Paul Sartre in seiner bekannten Abhandlung zum Thema: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft (1940), Reinbek bei Hamburg 1980, S. 118.

[16] Vgl. Dehrmann (wie Anm. 14), S. 89.

Die Bedeutung, die der Erzähler der Schulung im Bereich der Imagination beimisst, bezieht er gerade dieser Formulierung nach auf beide künstlerische Ausdrucksformen. Sie enthält Anspielungen auf Arbeiten von Günter Grass, in welchen Wort und Bild zusammenkommen: die literarisch und grafisch umgesetzten „Vorzüge der Windhühner" und die Texte und Bilder verbindende Folge von Lithografien unter dem Titel „Küchenzettel." Imagination wird folglich als eine Eigenschaft hervorgehoben, die gleichermaßen den bildenden Künstler und den Schriftsteller kennzeichnet, beide Arten der Künstlerschaft also in grundlegender Form miteinander verbindet. Es wird mit dieser Passage jedoch nicht nur die für den Erzähler herausragende Fähigkeit eines Künstlers beschrieben, sondern auch ein Charakteristikum des Kunstwerks skizziert: Bei den Erzeugnissen des Kochkurses handelt es sich um Produkte, die als sinnlich erfahrbar vorgestellt werden können. Sie werden für den angehenden Künstler und Schriftsteller vorbildhaft.

Zu Beginn des achten Kapitels, mit dem die offizielle Ausbildung des Protagonisten zum Bildhauer ihren Anfang nimmt, beschreibt der Erzähler die Anziehung näher, die für ihn sowohl von der bildenden Kunst als auch von der Literatur ausging. Er setzt die Imagination des Künstlers zu der ihn umgebenden Wirklichkeit in Beziehung:

> „Von jung an: ihm [dem ‚Hunger nach Kunst'] war nicht beizukommen, weder mit asketischem Maßhalten – Beschränkung auf schwarzweiß – noch durch Sucht, die alles Papier beflecken wollte. Selbst Übersättigung bis zum Wortekel hat ihn nicht abstellen können. […] mein Hunger nach Kunst jedoch, das Bedürfnis, von allem, was stillhielt oder in Bewegung war, mithin von jedem Gegenstand, der Schatten warf, auch vom Unsichtbaren, etwa vom heiligen Geist und dessen Intimfeind, dem stets flüchtigen Kapital, sich ein Bild zu machen – und sei es, indem ich das päpstliche Geldinstitut Banco di Santo Spirito als Tempel des Obszönen mit Portalfiguren schmückte –, dieses Verlangen nach bildlicher Besitznahme war nicht zu stillen […]." (279)

Die in dem Mietshaus im Labesweg und in der imaginierten Lagerküche genährte Begeisterung für das Erleben und Kreieren von fiktiven Welten wird mit dieser Reflexion um den Anspruch erweitert, sich durch den künstlerischen Schaffensakt mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Das Ideal eines als Bild sinnlich wahrnehmbaren Kunstwerks wird in den Formulierungen ‚sich ein Bild von etwas machen' und etwas ‚bildlich in Besitz zu nehmen' mit der Zielsetzung verbunden, sich kritisch zu der umgebenden Welt zu positionieren.

Die drei skizzierten ästhetischen Überlegungen lassen sich als Bestandteile eines als Zirkel zwischen Kunstrezeption und -produktion vorstellbaren Entwicklungsprozesses im Bereich der Imagination lesen. Dieser beginnt mit einer Übung der kindlichen Einbildungskraft an Kunstwerken, die dem Betrachter eine eigene Welt als Fluchtmöglichkeit bieten; er wird über einen Lehrgang fortgeführt, der dem Helden zeigt, wie Imagination produktiv werden und eine Darstellungsform finden kann, und mündet schließlich in eine Charakterisierung der eigenen Kunstwerke, die in einem direkten Verhältnis zur Realität stehen und – da als „Bild" markiert – anschaulich sind. Sie sind folglich so konzipiert, dass sie wiederum selbst die Einbildungskraft ihrer Leser und Betrachter anregen.

Zusammenfassend sei gesagt, dass es der Erzählerdiskurs ist, der zum Ausdruck bringt, warum das literarische und bildnerische Schaffen für den Protagonisten und den zurückblickenden Erzähler nie einen Widerspruch dargestellt hat: Beide Disziplinen werden aus derselben Motivation heraus betrieben und für beide erhebt der Erzähler eine gemeinsame

ästhetische Kategorie zum Anspruch: Mit der Imagination wird die sinnliche, grafisch oder literarisch hergestellte Erfahrbarkeit eines Werkes als ein entscheidendes Kriterium für sein Gelingen unterstrichen. Da der Werdegang des Protagonisten als bildender Künstler in der Handlung, wie oben beschrieben, sehr präsent ist und per se eine Konzentration auf die visuelle Wahrnehmung mit sich bringt, legt der Text eine Prägung der geschilderten Ästhetik durch diesen Teil seiner Entwicklung nahe. Der Dichter als „Augenmensch" zeichnet sich also durch das Bestreben aus, auch seine Texte quasi-sinnlich rezipierbar zu machen. In „Beim Häuten der Zwiebel" wird diese ästhetische Auffassung nicht nur über den Erzählerdiskurs transportiert, sondern gleichzeitig auf stilistischer Ebene und durch die grafische Gestaltung des Buches vermittelt.

III. Stil und Buchgestaltung – sprachliche und grafische Bilder

Untersucht man zunächst die Art, wie der Erzähler im Detail seine Lebensgeschichte schildert, fällt auf, dass einzelne Erinnerungsmomente häufig als visuell wahrnehmbare Bilder beschrieben werden. Sylvia Kokot wies in ihrem Aufsatz über die fiktionalen Elemente der Autobiographie bereits deutlich darauf hin, dass das erzählte Ich das Leben in Bildern wahrnimmt, sogar als „Bildersammler" vorgestellt wird, und der Erzähler sich folgerichtig in Bildern erinnert.[17] Über sechzig Sequenzen werden im Text als „Bild" angeführt, wobei die Vergegenwärtigung einer Situation oder eines Objektes als sichtbares Bild oftmals über den Zusatz „ich sehe..." unterstrichen wird. In vielen Fällen differenziert der Erzähler die so markierten Darstellungen weiter aus, und zwar nicht nur, wie Kokot feststellt, indem er Bilder als fotografische oder filmische Bilder benennt.[18] Der Erzähler bezeichnet sie ebenfalls als Szenenbilder einer Theateraufführung (233, 350) oder aber als grafische (96, 228, 305, 340, 396) oder gemalte (134, 194, 387) Bilder. So wird beispielsweise der Versuch des Erzählers, sich an den Zustand des Protagonisten nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft zu erinnern wie folgt geschildert:

> „Erinnerungsschnipsel, mal so, mal so sortiert, fügen sich lückenhaft. Ich zeichne den Schattenriß einer Person, die zufällig überlebte, nein sehe ein fleckiges, sonst aber unbeschriebenes Blatt, das ich bin, sein könnte oder werden möchte, der ungenaue Entwurf späterer Existenz. [...]. Zudem biedern sich Wunschbilder an – der ernste, vergrübelte, zwischen Trümmern Sinn suchende Mann –, die zögerlich verworfen werden." (228)

Wie Kokot richtig hervorhebt, vermitteln die materialisierten Erinnerungsbilder die kreative, ästhetische Potenz der Erinnerung und ihres „Versteckspiels" (8).[19] Betrachtet man diese Eigenart der Erzählweise jedoch nicht nur vor dem Hintergrund der Gedächtnistheorie,[20]

[17] Vgl. Kokot (wie Anm. 8), S. 99.

[18] Vgl. ebenda und Alice Mazurek, „Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder". Der Erinnerungsprozess in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel", Marburg 2011, S. 153.

[19] Vgl. Kokot (wie Anm. 8), S. 99.

[20] Vgl. besonders Michael Paaß, Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass, Bielefeld 2009, S. 486–495; Alice Mazurek (wie Anm. 18).

sondern auch im Kontext der in Handlung und Erzählerdiskurs präsenten Trias aus Kunst, Literatur und Imagination, kann die Beobachtung weiter präzisiert werden: Erinnerungsmomente werden im Text als Gegenstand eines visuell erfahrbaren Kunstwerks präsentiert, das sich über die literarische Sprache konstituiert. Das in der Handlung vorgestellte Schaffen des Erzählers als Schriftsteller und bildender Künstler sowie seine Gedanken zur Imagination als einer unverzichtbaren Grundlage für die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen spiegeln sich in der Erzählweise. Durch den vollzogenen intermedialen Bezug des Textes auf Formen der bildenden Kunst werden Erinnerungen quasi-sichtbar und ihre Anschaulichkeit für den Leser gesteigert. Gleichzeitig reflektiert die Darstellungsweise die Distanz des Erzählers zu seinem Gegenstand, also vorrangig zu sich selbst, und macht die Unmöglichkeit der psychologischen Einfühlung in das erzählte Ich deutlich. Der im Erzählerdiskurs formulierte Wunsch, sich durch Literatur und bildende Kunst zu einem Objekt ins Verhältnis zu setzen, sich also von etwas „ein Bild zu machen", wird mit diesem Stilelement intermedial vorgeführt.

Eine weitere Umsetzung der ästhetischen Reflexionen des Erzählers findet sich in der grafischen Bilderfolge, die dem Buch beigegeben ist. „Beim Häuten der Zwiebel" wurde in der gebundenen Ausgabe mit dreizehn Abbildungen von Rötelzeichnungen ausgestattet, die Günter Grass 2006 angefertigt hat: Jeweils eine der Zeichnungen ziert den Schutzumschlag auf der Vorder- und auf der Rückseite; jeweils eine der verbleibenden Grafiken wurde zu Beginn oder zum Ende eines Buchkapitels platziert, so dass sich immer eine Zeichnung zwischen zwei Kapiteln befindet. Alle Arbeiten zeigen eine von schrägoben gesehene, halbe Küchenzwiebel. Von Zeichnung zu Zeichnung wird das Gemüse im Buch in stärker geschältem Zustand gezeigt.

Betrachten wir die Gestaltung des Umschlages, den der Leser und Betrachter vor Beginn der Lektüre wahrnimmt, im Detail (Abb. s.o., S. 82): Er zeigt auf beiden Seiten eine Zwiebelhälfte in nahezu ungeschältem Zustand. Das Objekt nimmt in beiden Fällen die ganze Breite der Bildfläche ein und überschreitet sie auf der Vorderseite sogar ein wenig zum Buchrücken und zur linken Buchklappe hin. Die Zwiebel wird unter Berücksichtigung von Einzelheiten wie des Strunks und der einzelnen Zwiebelhäute nahezu naturalistisch dargestellt und ihr Volumen durch die weiche Modulation des Schattens betont. Ein Hintergrund wird nicht angedeutet. Über der oberen Umrisslinie des Objektes steigen Schlieren empor, die aus angedeuteten Buchstaben zusammengesetzt sind. Das Bild auf der Vorderseite des Umschlages wird durch die Angaben von Autor und Titel oben und durch die Erwähnung des Verlages unten eingefasst. Der Titel ist nach dem Wort „Häuten" umgebrochen worden, weshalb „der Zwiebel", separat, direkt über der Pflanze zu lesen ist.

Beide Grafiken auf dem Umschlag korrespondieren aufs Engste mit dem Buchtitel, da sie den Beginn des darin zum Ausdruck gebrachten Prozesses zeigen: Der Betrachter erkennt die in zwei Hälften geteilte Pflanze, die zur Häutung bereit steht, und sieht die Vielzahl ihrer ablösbaren Schichten. Zugleich geben die Grafiken durch die Buchstaben, die die Zwiebeln umgeben, im Gegensatz zum Titel Auskunft darüber, was bei ihrer Häutung zu erwarten ist: Die Zwiebel wird im Bild als Quelle des Erzählens dargestellt. Die isolierte und exponierte Darstellung des profanen Objektes und seine Kombination mit einem Buchstabendunst zeichnet die Darstellung als Sinnbild aus – sie weckt die Erwartung einer mit ihr

verbundenen Bedeutung, die es zu entdecken gilt. Diese wird bereits auf den ersten Seiten des Buches eingelöst, wenn die für die Erzählung zentrale Erinnerungsmetapher über einen Vergleich aufgebaut wird: „Wenn ihr mit Fragen zusetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht, oft in Spiegelschrift oder sonstwie verrätselt." (9)

Die Metapher gründet also auf einer Strukturanalogie zwischen einem Objekt der wahrnehmbaren Welt und einem abstrakten Begriff und erlaubt auf diese Weise eine anschauliche Beschreibung von Erinnerungsmechanismen. Die Zeichnungen setzen die dingliche Entsprechung des Begriffes aus dem Bereich der Vorstellung ins grafische Bild um und machen sie visuell erfahrbar.

Über die Parallele zwischen dem das Buch bestimmenden Erinnerungsvorgang und den immer kleiner werdenden Zwiebeln der Bildfolge insgesamt gab bereits Richard Schade Auskunft: Bilderreihe und Narration entsprechen sich in ihrem prozessualen Charakter.[21] Die Grafiken unterstützen die Chronologie der Erzählung und verbinden die einzelnen Kapitel miteinander.

Genauso wie der Verwendung sprachlicher Bilder können dem Einsatz grafischer Bilder weitere Funktionen zugeschrieben werden, wenn man sie mit dem künstlerischen Werdegang des Protagonisten und den ästhetischen Reflexionen des Erzählers kontextualisiert: Die Abbildungen führen die in der Handlung thematisierte bildkünstlerische Betätigung des Erzählers vor. Als grafisches ‚Spiegelbild' einer Metapher, demonstrieren sie gemeinsam mit dem Text, wie zwei Disziplinen mit den ihnen eigenen Mitteln denselben Gedanken ausführen und ein Vorstellungsbild des Schriftstellers und bildenden Künstlers – die schließlich auch nur „imaginierte Zwiebel" [Hervorhebung V.K.] (65) – umsetzen können.

***

Die Analyse des Verhältnisses von Literatur und bildender Kunst im Leben und Schaffen des erzählten und erzählenden Ich hat erwiesen, dass der Erzähler die beiden Ausdrucksformen in seinen ästhetischen Reflexionen über den Begriff der Imagination zueinander in Beziehung setzt. Die Einbildungskraft und ihre sinnlich-anschauliche Transformation ins Kunstwerk werden dabei gleichermaßen als zentrale Fähigkeit des bildenden Künstlers und des Schriftstellers hervorgehoben. In den Erzeugnissen beider Gattungen ist es dem Erzähler ein Anliegen, sinnlich erfahrbare Fiktionen zu schaffen, die in direktem Bezug zur wahrnehmbaren Welt stehen und dazu beitragen, sie zu verstehen und sich zu ihr zu positionieren. Die Betonung des bildkünstlerischen Werdegangs im Buch suggeriert dabei, dass sich dieser ästhetische Anspruch maßgeblich der Auseinandersetzung des erzählten Ich mit bildender Kunst verdankt.

In Stil und Buchgestaltung werden die Überlegungen des Erzählers praktisch umgesetzt: Explizit als Werke der bildenden Kunst beschriebene Erinnerungen sowie grafische Bilder, die den Begriff der Erinnerung visuell vermitteln, demonstrieren in „Beim Häuten der Zwiebel", dass beide Kunstformen kombiniert werden können, um einander verstärkend ein kritisches, da sinnlich-erfahrbares Kunstwerk zu schaffen.

---

[21] Vgl. Schade (wie Anm. 6), S. 285.

Das Erinnerungsbuch vermittelt folglich auf allen Gestaltungsebenen einen grundlegenden Zusammenhang von Literatur und bildender Kunst. Text und Bild führen gemeinsam die Antwort aus, die Günter Grass Hans Mayer in dem zu Beginn meines Beitrages erwähnten Gespräch gab: „Ich mache mir ein Bild, jeweils, ob ich zeichne, oder ein Gedicht schreibe und hier kommen die Dinge schon zusammen."

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Anna Kowalewska-Mróz
Gdańsk / Danzig

Beschreibung und Deutung des Gemäldes „Der Zinsgroschen" von Anton Möller im Roman „Der Butt" von Günter Grass

Opis i interpretacja obrazu Antona Möllera „Grosz czynszowy" w powieści Güntera Grassa „Turbot" – Anthon Möller, gdański malarz manierysta pierwszej połowy XVII wieku, interesował Grassa w sposób szczególny. Szkicując w powieści „Turbot" główne cechy twórczości Möllera, pisarz nie podjął się jednak jej szczegółowej interpretacji. Wyjątek stanowi wprowadzenie do fabuły „Turbota" obrazu Möllera „Grosz czynszowy". Obraz ten jest jedynie pretekstem do wyeksponowania zajmującej pisarza problematyki. Dowodem obrazującym tę tezę jest fakt, że miejsce Chrystusa, który na obrazie „Grosz czynszowy" był postacią centralną, zajmuje fikcyjna bohaterka powieści – gospodyni domowa Agnieszka Kurbiela, kochanka i muza Möllera. To ona ewokuje i spaja ze sobą centralne wątki związane z przedstawieniem postaci malarza Möllera i jego malarstwa. Poniższa analiza pokazuje, w jaki sposób literacka interpretacja tego obrazu wykorzystana zostaje przez Grassa do pokazania ważniejszych wątków tej powieści.

Słowa kluczowe: Anton Möller, Günter Grass, Grosz czynszowy, Turbot, interpretacja sztuki w literaturze.

Description and interpretation of the picture "The Tribute Money" by Anton Möller in Günter Grass's novel "The Flounder" – Anthon Möller, Gdansk's Mannerist painter of the first half of XVIII century, caught Grass's interest in the exceptional way. While sketching the main characteristics of Möller's works in his novel "The Flounder", he did not decide to give its detailed interpretation. The exception is made by introducing Möller's picture "The Tribute Money" into the plot of "The Flounder". The picture was only a pretext to feature the issues that interested the writer. The proof illustrating this thesis is the fact, that Christ, who was the central figure in the picture "The Tribute Money", was replaced by the fictitious heroine of the novel – Agnieszka Kurbiela, the lover and the muse of Möller. She evokes and unites all the central plots connected with the presentation of the figure of Möller and his paintings. The analysis below shows how Grass took the advantage of the literary interpretation of this picture to present the most important plots of the novel.

Key words: Anton Möller, Günter Grass, The Tribute Money, The Flounder, interpretation of art in literature.

Kunst verortet uns in der Kultur, mit der wir uns verbunden fühlen, und ist Ausdruck des Strebens nach geistiger Entwicklung. Sie zeigt aus einer neuen Perspektive das scheinbar Vertraute und weckt das innere Bedürfnis, unsere Ansichten neu zu überdenken. Sie regt auch die Phantasie an und öffnet neue Perspektiven. Wie ich in diesem Aufsatz zeigen

werde, wurde für Günter Grass das Gemälde „Der Zinsgroschen" des Malers Anton Möller, an das er in seinem Roman „Der Butt" anknüpft, zu einer solchen Inspirationsquelle.

„Der Butt" von Günter Grass enthält ein Labyrinth von Erzählebenen und führt durch mehrere Epochen. Es gibt zwar nur zwei Erzähler – einen Protagonisten, der seit der Steinzeit die Hauptrolle in Verkörperung von mehreren Personen spielt, und einen Butt, der den Weltgeist verkörpert. Der Protagonist bewegt sich auf verschiedenen Zeitebenen, er erzählt aber aus der Perspektive der Gegenwart. Die neun Kapitel des Buches entsprechen den neun Monaten der Schwangerschaft. Dieses Thema weckt sein Interesse, denn seine Frau Ilsebill ist schwanger. Parallel dazu findet ein feministisches Tribunal gegen den Butt statt, der angeklagt wird, für den Niedergang der Menschheit verantwortlich zu sein, da er den Fortschritt unterstützt hat. Er hat nämlich den Mann angespornt, neugierig zu sein und ständig Neues zu erfinden. Dadurch schreitet die Menschheit scheinbar voran, tatsächlich aber geht sie unter. Das Matriarchat, das Geborgenheit und Ruhe bedeutete, verwandelt sich in das Patriarchat, das Fortschritt, aber auch Streit, Krieg und das ewig unerfüllbare Streben verkörpert. Darauf bezieht sich auch die dritte Erzählebene, in der der Protagonist seiner Frau Ilsebill erzählt, was er in verschiedenen Inkarnationen seit dem Neolithikum erlebt hat. Die im „Butt" dargestellten Ereignisse spielen sich vor dem Hintergrund geschichtlicher Episoden ab, die sich in Danzig oder seiner Umgebung ereigneten. Dazu gehören die Ankunft des heiligen Adalbert in Danzig, die Herrschaft des Deutschen Ordens, die Herrschaft des Bürgermeisters Eberhard Ferber in Danzig, die Einführung der Reformation durch Jakob Hegge, die Gründung einer Freien Stadt Danzig – zum ersten Mal in der Zeit der Napoleonischen Kriege, der Ausbruch des Ersten Weltkrieges und die 70er Jahre des 20. Jhs.

Im Verlauf seiner Zeitreise im „Butt" knüpft Grass bei der Darstellung der Barockzeit an zwei historische Gestalten an – an Anton Möller, einen der bekanntesten Maler seiner Epoche in Danzig,[1] und Martin Opitz – einen deutschsprachigen Schriftsteller, der sich als Sekretär des polnischen Königs Wladisław IV. Wasa (im Roman irrtümlicherweise als Wladimir VI. genannt) und dessen Hofhistoriograph in den letzten Jahren seines Lebens in Danzig aufhielt.[2]

Grass erzählt von der Begegnung der beiden Künstler. Aus den historischen Quellen geht jedoch hervor, dass sich Möller und Opitz in Danzig nicht begegnet sein konnten. Möller starb 1611 in dieser Stadt und Opitz kam vermutlich erst 1636 nach Danzig.

Diese Anpassung der historischen Fakten an die eigene Vision der Fabel hat Grass mit Sicherheit bewusst vorgenommen. Dank ihr stellt Grass ein Motiv dar, das in seinen Werken häufig vorkommt – das Motiv der Doppelbegabung. Was hier jedoch originell wirkt, ist der (verinnerlichte) Konflikt zwischen dem Maler und dem Schriftsteller: „Der Maler, der Dichter. Die beiden mochten sich nicht. Dem Opitz war der Möller zu derb; Möller sah Opitz als dünnbeinige Theorie. [...] Ich wollte ja Maler und Dichter zugleich sein: leichthin mit Rötelkreide und tüftelnd Versfüße zählend."[3] Auch Agnes Kurbiella trägt dazu bei,

---

[1] Vgl. Teresa Grzybkowska, Florendzko-flamandzki styl Antona Möllera, in: Grzybkowska, Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury antycznej miasta 1520–1620, Warszawa 1990. S. 138–157.

[2] Frank Fischer, Danzig. Die zerbrochene Stadt, Berlin 2006, S. 148.

[3] Günter Grass, Der Butt. Roman (Werkausgabe, hrsg. v. Volker Neuhaus u. Daniela Hermes, Bd. 8), Göttingen 1997, S. 352–353.

dass die beiden Künstler als eine Person gesehen werden können. Für beide ist sie Köchin, Geliebte und Muse. Die gegenseitige Beziehung der beiden Künstler kommt am stärksten zum Ausdruck, wenn beide – Opitz an der Pest und Möller an Altersschwäche – in demselben Jahr, 1639, sterben.

Über das Werk von Möller erfahren wir, als ein Kunsthistoriker in der Gerichtsverhandlung gegen den Butt einen Diavortrag hält, damit „das nichtsahnende Publikum sieht, wie vielversprechend der Maler Möller begonnen hat, wie rasch er allegorisch wurde und wie erbärmlich sein immerhin witziges Talent verlumpte"[4].

Dank diesem Vortrag wird der „Butt"-Leser mit dem Werk von Möller einigermaßen vertraut. Es werden „Das Jüngste Gericht" aus dem Artushof und „Der Zinsgroschen" aus dem Rechtstädtischen Rathaus als Paradebeispiele seiner Kunst erwähnt, erstaunlicherweise wird aber „Die Kreuzigung" aus der Katharinenkirche außer Acht gelassen. Vielmehr schreibt Grass sogar, dass Möller das Werk nicht geschaffen hat, obwohl es in Wirklichkeit von ihm gemalt wurde. Zu der Zeit, als Grass Danzig besuchte, um an den Dreharbeiten des Films „Teure Geschichte" von Christian Petzold teilzunehmen, hing das Bild schon in der Danziger Katharinenkirche, für die es als Hochaltar gemalt wurde. Es könnte sein, dass Grass damit seine Skepsis gegenüber dem christlichen Glauben deutlich werden lässt, die schon in seiner Novelle „Katz und Maus" zum Ausdruck kam. Darin sagt Mahlke nämlich, dass er nicht an Gott glaubt.

Der Kunstwissenschaftler, der den Vortrag hält, erwähnt auch die verschollenen Kopien von Dürer, die Möller auch anfertigen sollte und die wirklich vorhanden waren.[5] Auf den Bildern, die auf den Dias gezeigt werden, sollten Danzigerinnen mit alten hanseatischen Fassaden im Hintergrund, Fischersfrauen auf der Langen Brücke und unverheiratete Frauen auf dem Weg zur Kirche dargestellt werden. Ist das möglich? Bekannt sind Radierungen Möllers mit den Danzigerinnen, sie wurden jedoch eher ohne Hintergrund dargestellt.[6] Warum stimmt hier die literarische Beschreibung mit den Bildern nicht überein? Ich werde dazu nach einigen einführenden Worten meinen Standpunkt darlegen.

Um die Situation und auch die Darstellung der Kunst Möllers glaubwürdiger zu machen, wird der Vortrag von einem Kunstwissenschaftler aus Holland gehalten. Der Wahrheit entsprechend lässt er Möller als einen provinziellen Maler erscheinen, der in den Niederlanden sein Kunsthandwerk lernte. Der niederländische Einfluss in Danzig ist eine unbestreitbare Tatsache, die aus dem Handel und der religiösen Freiheit Mitte des 16. Jh.s erfolgte.

Das Werk von Möller wird sowohl von dem Kunsthistoriker als auch dem Protagonisten ziemlich allgemein charakterisiert. Es gibt nur eine Ausnahme. Mehr Interesse widmet der Protagonist, der in der Gegenwart präsent ist, dem „Zinsgroschen". Das Bild wurde im Auftrag des Stadtrats beim damals bekannten und hoch geschätzten Maler Anton Möller für die Kämmerei bestellt. Wie auch andere Bilder in dem Rechtstädtischen Rathaus knüpfte es an

---

[4] Ebd., S. 322.

[5] Grzybkowska, Florendzko-flamandzki styl Antona Möllera, S. 139.

[6] Magdalena Mielnik: Stateczne matrony i cnotliwe panny, czyli „Księga ubiorów gdańskich" Antona Möllera w kontekście europejskiej tradycji Trachtenbüchern, in: Quart Nr 3(9)/2008, S. 20–40.

die Bibel an, es sollte aber eine stadtbezogene Rolle spielen – die Bürger an die Steuerpflicht gegenüber der Stadt erinnern.

Die Auseinandersetzung des Protagonisten mit dem Bild ist sehr deutlich zweigeteilt. Der erste Teil findet zum gegenwärtigen Zeitpunkt statt, der zweite versucht die historische Perspektive des Malers Anton Möller und des Schriftstellers Martin Opitz lebendiger zu machen. Diese beiden Perspektiven möchte ich im Folgenden näher charakterisieren.

Der Erzähler kommt mit dem Flugzeug nach Danzig, um, wie es auch Grass tat, einen Film über Danzig zu drehen. Grass nahm 1975 in Danzig an den Dreharbeiten zu dem Film „Teure Geschichte" von Volker Petzold für den Norddeutschen Rundfunk aus Hamburg teil. In derselben Situation befindet sich auch der Erzähler im „Butt", sogar Norddeutscher Rundfunk wird im Roman beim Namen genannt. Eine Szene vom Aufenthalt des Protagonisten wird im Roman sehr genau beschrieben. Es handelt sich um Dreharbeiten im Rechtstädtischen Rathaus, wo der städtische Denkmalpfleger sich über den Wiederaufbau Danzigs äußert, während er vor dem „Zinsgroschen" steht. Bevor es aber zum Thema Wiederaufbau kommt, wird das Bild beschrieben: „Jesus und sein neutestamentarisches Personal stehen manieristisch bewegt dort, wo eigentlich der breite Renaissancebau des Grünen Tors (gotisch: Koggentor) den Langen Markt vor dem Mottlauufer abschließen sollte. Zum Rathaus hin verjüngt sich der Markt in die leicht gekrümmte Langgasse hinein bis zum Hohen Tor."[7]

Ist die Beschreibung wahrheitsgetreu? Es lassen sich auf dem Bild tatsächlich, wie es auch im „Butt" angedeutet wird, manieristische Züge dieser durch holländische Kunst geprägten Malerei erkennen, wie z.B. die Abwendung von klassischen Renaissancenormen, und dadurch entsteht der Eindruck der Unnatürlichkeit des Dargestellten, den der Maler beim Betrachter hervorrufen will. Die Farben sind kräftig und stehen im Kontrast zueinander, das Bildnis drückt keine Individualität aus und wirkt stattdessen distanziert gegenüber dem Betrachter und den anderen Personen auf dem Bild. Es gibt die für den Manierismus typische „Figura serpentinata", die die Folge eines stark übertriebenen klassischen Kontrapostes[8] ist. Die dargestellten Personen werden stark deformiert, die Bildfläche wird asymmetrisch gestaltet, der Bildinhalt wird thematisch intellektualisiert.[9] Alle diese Merkmale treten im Bild auf – auch wenn sie von Grass nicht analytisch behandelt wurden, musste er sich ihrer bewusst sein. Es scheint für ihn aber nicht von Bedeutung zu sein. Außer der in der Beschreibung genannten manieristischen Bewegung zieht kein Merkmal dieser Kunst die Aufmerksamkeit des Erzählers an. Man kann aber annehmen, dass sich Grass, ein in der Kunst bewanderter Mensch, dessen bewusst war, dass der Manierismus eine Antwort auf die politische, soziale, religiöse und geistige Verunsicherung war, die das harmonische, ausgeglichene Weltbild der klassischen Renaissance infrage gestellt hatte.[10] Dies trägt zur Thematik des hier behandelten Bildes sehr stark bei. Wenn das Barockzeitalter in Danzig bewusst als

[7] Grass, Der Butt, S. 143.

[8] Der Kontrapost ist ein Gestaltungsmittel in der Bildhauerei. Er bezeichnet das (gleichzeitige) Nebeneinander von Stand- und Spielbein einer menschlichen Figur zum Ausgleich der Gewichtsverhältnisse.

[9] Vgl. Daniel Arasse, Andreas Tönnesmann, Der europäische Manierismus: 1520–1610, München 1997, S. 412.

[10] Ebd., S. 406.

manieristisch bezeichnet wird, kann es die Thematik betonen, die für Grass im „Butt" eine wichtige Rolle spielt – die Beunruhigung über die soziale und politische Lage. Die Entstehung des Manierismus sieht man nämlich im Zusammenhang mit der politischen und sozialen Verunsicherung. Insofern lassen sich hier Parallelen zu Grass ziehen.

Kommen wir zu dem oben zitierten Ausschnitt aus dem Roman. Inwieweit stimmt er mit dem Bild Möllers und mit dem dargestellten Sujet aus der städtischen Architektur überein? Das Bild kann nicht auf Höhe des Grünen Tores gemalt worden sein, wie der Erzähler es sagt, sondern auf 2/3 der Länge des Langen Markts, wenn sie vom Rechtstädtischen Rathaus gemessen wird. Die Langgasse wird nicht vom Hohen Tor abgeschlossen, sondern vom Langgassentor. Das Hohe Tor kann man auf dem Bild nicht sehen, weil es sich hinter dem Stockturm befindet, der auf dem Bild Möllers zu erkennen ist, der aber die weitere Sicht auf das Hohe Tor verhindert. Es lässt sich also eindeutig feststellen, dass Grass das Bild, das er beschreibt, stark verändert.

Außer der Erwähnung, dass sich auf dem Bild eine Menschengruppe mit Jesus befindet, geht der Erzähler im Roman auf die Zentraldarstellung (die Gruppe steht auf Möllers Bild im Vordergrund in der Mitte des Bildes) nicht weiter ein. Es ist also anders als bei Möller, der die dargestellte Gruppe auf ein Podest stellt, um damit die Rolle der bürgerlichen Pflicht (der Steuerzahlung) zu betonen.[11]

Da der Erzähler nicht nur an der niederländischen Kunst ein geringes Interesse hat, sondern auch an der wahrheitsgetreuen Beschreibung des Bildgeschehens, kann man erahnen, dass die sich auf dem Bild abspielende Szene nur ein Vorwand für den Ausdruck eines anderen Inhalts ist.

Auch andere historische Tatsachen weisen darauf hin. Das Bild von Anton Möller muss zwar vor dem Dreißigjährigen Krieg gemalt worden sein, weil der Künstler 1611 starb. Grass will ihn jedoch so lange am Leben sehen, wie Opitz noch lebt, also bis 1639. 1618 beginnt der Krieg, die Bürger müssen also mehr Geld an die Stadt bezahlen. An diese Assoziation knüpft auch indirekt Grass an, wenn er über den Wiederaufbau Danzigs durch den Mund des Stadtkonservators spricht. Nach dem Zweiten Weltkrieg mussten nämlich einfache Bürger die Kosten der Kriegsschäden tragen.

Bei der Analyse der Verbindungen zwischen dem Text Grass' und dem Bild Möllers darf noch ein intertextueller Hintergrund nicht außer Acht gelassen werden. Die sowohl auf dem Bild als auch im Roman dargestellte Szene wurde nach einer Stelle in der Bibel gefertigt, die aus dem Matthäusevangelium stammt: Als Christus mit den Aposteln in eine Stadt kam, näherten sich ihnen Beamte, um den Zinsgroschen zu fordern. Diese Gebühr sollten eigentlich Fremde bezahlen. Jesus wollte aber keinen Ärger und er bat einen der Apostel, an den See zu gehen und die Angel auszuwerfen, dann würde er im Maul des ersten Fisches ein Vierdrachmenstück finden. Davon sollten die Beamten bezahlt werden.[12]

Sowohl Möller als auch Grass knüpfen an diese Schilderung an. Bei Möller lässt sich der Sinn dieser Bibelszene gut ablesen. Grass, wie schon oben gezeigt, befasst sich mit dem Inhalt dieser Szene scheinbar nicht.

---

[11] Grzybkowska, Florendzko-flamandzki styl Antona Möllera, S. 141.

[12] Matthäusevangelium, 17, 24–27.

Ist es aber wirklich so? Was hier in Bezug auf den im Titel genannten Butt erstaunt, ist die Fischgestalt, die Petrus mit dem Groschen beschert, der an die Beamten bezahlt werden soll. Einerseits erinnert es daran, dass der Fisch ein Erkennungszeichen der Christen war, dass er für Christus stand, andererseits tritt der Butt als Fisch dadurch in ein ganz neues Licht. Er soll also der Fisch sein, der den durchschnittlichen Menschen hilft, die Kriegsschäden zu bezahlen. Fischfang war dazu im 17. Jh. noch eine wichtige Einnahmequelle der in unmittelbarer Nähe des Flusses oder Meeres lebenden Menschen – diese Bedeutung darf auch wegen des Interesses von Grass an den niederen Schichten der Bevölkerung nicht übersehen werden. Vielleicht ist der Hintergrund, den die biblische Geschichte bildet, nach Grass eine interessante, neue Deutungen öffnende Perspektive, die aber nicht eindringlich suggeriert wird, was den Wert dieses künstlerischen Schrittes, der das Thema des Romans betont, noch hervorhebt. Der Fisch im „Butt" vermittelt dem Protagonisten immer neue Dinge und überzeugt ihn von neuen Ideen, die zu Kriegen führten, wie es sich auch im Dreißigjährigen Krieg manifestierte.

Auch auf eine andere Weise wird auf das Evangelium angespielt. Opitz soll in dem Roman nach dem Königsbefehl mit den Schweden über eine Meereszollgebühr, also über eine Art Zinsgroschen, sprechen.

Im Roman sind in Bezug auf das Bild Möllers auch andere Bedeutungen vorhanden. Grass wirft dem Bild vor, dass es hier keine Spuren des vergangenen Jahres gibt, als die Pest herrschte. Dadurch wird die Enttäuschung des stark sozial engagierten Schriftstellers ausgedrückt, der hier keine Darstellungen des Alltagslebens findet. Wegen des Interesses von Grass, das sich auf die Unterschicht richtet, kann man auch vermuten, dass es ihm an der Berücksichtigung der niederen Schichten fehlt, die Grass selbst im „Butt" darzustellen versucht und deren Schilderung seine Aufmerksamkeit auch beim Anschauen der Kunstwerke aus vergangenen Epochen erregte.[13]

Weiter lässt Grass den Denkmalpfleger sprechen. Er erzählt über den Wiederaufbau Danzigs, für den als Vorlage auch dieses Bild von Möller diente. Er lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters darauf, dass noch am Anfang des 17. Jh.s die Häuser überwiegend einen gotischen Charakter gehabt hätten, abgesehen von dem Haus gegenüber dem Rathaus und dem Artushof. Dem Leser wird hier eindeutig gezeigt, worauf er schauen soll, dadurch behält er bei der Lektüre das Aussehen der Stadt aus dem 17. Jh. im Gedächtnis. Es wird dabei auch darauf Rücksicht genommen, dass man bei dem Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg die barocke Form der Fassaden, nicht die gotische nachahmte. Damit endet die Beschreibung des Bildes – das Licht fällt aus. Auf keinen Fall zufällig, wie wir gleich sehen werden.

Das Bild, auf dem sich eine teils religiöse Szene abspielt, interessiert Grass weniger als seine Kulissen – der alte Stadtkern Danzigs und seine Gebäude. Grass knüpft an das Bild Möllers an, das seiner eigenen Darstellungstechnik entspricht. „Der Butt" erzählt eine Geschichte der Menschheit, sie spielt sich in Danzig oder in seiner Nähe ab. Mit einem ähnlichen künstlerischen Verfahren haben wir es bei Möller zu tun – er platziert die biblische Geschichte auf dem Langen Markt in Danzig. Beide machen diese Stadt zum Zentrum

[13] Vgl. Heinrich Breloer, Günter Grass und Francisco de Goya. Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer, Videokassette, ZDF 1994.

des Universums. Auch die Tatsache, dass die religiösen Szenen in der Malerei des Manierismus zur Nebensache eines Werkes reduziert werden, damit die Umgebung vordergründig wird,[14] passt sehr gut zu Grass' Konzeption. Der Erzähler hat den Rahmen für seine Erzählung geschaffen und dem Leser das Bild „Der Zinsgroschen" mit der Darstellung Danzigs nähergebracht und kann dann zu seiner eigenen Vision übergehen. Das macht er sehr raffiniert. Der Protagonist steht vor dem Bild, das Licht ist aus, die Situation spielt sich aber am Tag ab, es ist also im Raum des Rechtstädtischen Rathauses mit den großen Fenstern bestimmt nicht dunkel. Man könnte daher den Eindruck gewinnen, es wird weiter über das Bild erzählt, weil das Geschehen sich auf das Bild bezieht, die weitere Erzählung stimmt jedoch mit dem Bild Möllers nicht überein, sondern geht in den Bereich des Fiktiven über. Es wird nämlich von Agnes erzählt, die hochschwanger im Winter mit dem Suppenhuhn in Richtung Rathaus geht. Im Grünen Tor (das nicht mehr auf dem Bild zu sehen ist) trifft sich Opitz mit König Wladislaw IV. und unterhält sich mit ihm. Dem Leser wird also klar, dass diese Beschreibung zu der im „Butt" dargestellten Fabel gehört und keine Darlegung des Bildes von Möller ist. So wird der „Zinsgroschen" nicht als Objekt der Beschreibung wichtig, sondern nur als Ansatzpunkt für eine weitere Gestaltung der Erzählwelt.

Das Ziel könnte hier sein, die Barockzeit in Danzig lebendig zu machen. Schon bei Anton Möller spielt die Stadt als Hintergrund eine wichtige Rolle, bei Grass wird sie aber sehr stark subjektiviert. Die architektonischen Kulissen treten in den Vordergrund, um die Stadt, die Grass so viel bedeutet, zu würdigen und vor dem Vergessen zu bewahren. Man kann annehmen, dass dies auch bei dem ausgedachten architektonischen Hintergrund der Bilder mit den Danzigerinnen der Fall war. Es geht hier um die Beschreibung des imaginativen, in der Erinnerung gebliebenen Bildes der Stadt, nicht um die genaue, wahrheitsgetreue Darstellung. Deswegen scheut Grass nicht davor zurück, kleine Abweichungen in den Bildbeschreibungen vorzunehmen, die weder die Aussage des Textes noch das Bild der Stadt Danzig zerstören, diese aber lebendiger machen.

Ähnlich geht Grass auch mit der Beschreibung des lebhaften Gesprächs zwischen dem Dichter Opitz und dem König um, die auf einer suggestiven, potenziell möglichen und bei manchen Details scheinbar wahrheitsgetreuen Beschreibung beruht, auch wenn manche Tatsachen mit der historischen Wahrheit nicht übereinstimmen. Den historischen Überlieferungen nach kam Opitz schon als Sekretär von Wladislaw IV. nach Danzig, hier wird erst ein Gespräch darüber geführt, außerdem wohnte der König nicht im Grünen Tor.

Für die Interpretation des Werkes von Grass ist aber viel interessanter, dass er durch sein imaginatives Erzählen im Rahmen der Bildfläche Möllers eigene Motive einführt, die für die „Butt"-Deutung von großer Bedeutung sein können. Das wichtigste Motiv ist die Einführung von Agnes in das Bild. Sie nimmt die zentrale Stelle in dem vom Protagonisten beschriebenen Bild ein, man kann sagen, sie ersetzt die Christusfigur. Christus tritt in der biblischen Geschichte über den Zinsgroschen als jemand auf, der Versöhnung bringt – er versucht den Konflikt durch das Wunder zu vermeiden. Dasselbe macht Agnes – das Huhn soll für Möller und Opitz zum Essen vorbereitet werden, für zwei Künstler, die sich nicht gern haben, aber dank Agnes in Frieden leben. Christus soll für die Befreiung vom Leiden

[14] Arasse, Tönnesmann, Der europäische Manierismus: 1520–1610, S. 406.

sorgen, Agnes sorgt für das Wohlbefinden der beiden, indem sie für sie kocht und sie bei Krankheit pflegt. Christus ist Menschheitsopfer, Agnes ein Opfer der Männer, die sie nicht lieben, die sie aber grenzenlos liebt, wie Christus die Menschen liebte. Christus soll den Menschen nach dem Tod die Erlösung bringen, Agnes die künstlerische Erlösung des Künstlers in der Form des vollkommenen Kunstwerks. Dieses Motiv wird noch durch das Suppenhuhn betont, das Agnes über den Langen Markt trägt. Das Hühnermotiv stand schon in den „Vorzügen der Windhühner" für Phantasie und künstlerische Kreativität.[15] Bei Grass lässt sich zwar eine ständige Verschiebung im Sinngehalt der Bilder beobachten, aber es sieht so aus, als ob diese Bedeutung auch auf den „Butt" übertragbar wäre. Agnes gelingt es jedoch nicht, die Künstler zu erlösen, und der Skeptizismus Grass' gegenüber der Erlösung durch Christus ist unbestreitbar.[16]

Zu dem Austausch der Jesusfigur kommt es bei Grass nicht zum ersten Mal. In der „Blechtrommel" nimmt Oskar Platz auf den Knien der Gottesmutter. Er setzt sich an die Stelle, wo früher Jesus saß.

Durch diese verdoppelte Verkörperung des Guten bei Christus und Agnes kommen wir zum Ausgangspunkt des Artikels, wo die verdoppelte Künstlerexistenz des Malers Möller und des Schriftstellers Opitz dargestellt wurde. Die Doppelexistenz muss im Roman „Der Butt" eine große Rolle spielen, denn diese Verdopplung kommt in verschiedenen dargestellten Epochen zum Ausdruck: In der Steinzeit gibt es den Edek und den Lud, Lud kommt sogar in verschiedenen Gestalten vor, um sich am Ende in der Gegenwart in den Lehrer und Freund Grass' zu verwandeln – in den Künstler Ludwig Gabriel Schrieber. Ich denke, dies bestätigt nur die oben ausgeführte Interpretation. Es bedeutet, dass dem gemalten Christus ein geschriebener Doppelgänger fehlt, und weil Agnes die zentrale Rolle in der Beschreibung dieser Szene im Roman spielt, muss sie der Doppelgänger sein.

Die Verknüpfung von Christus und Agnes verweist wieder auf das Motiv, das den ganzen Roman durchzieht – die Gegenüberstellung von Mann und Frau. Die Frauen halten den immerwährenden Kreislauf von Geburt und Tod aufrecht – Agnes ist selbst Mutter, sie bereitet das Essen für die Künstler, das für die beiden auch als Arznei dient, und sie betreut sie am Totenbett. Die Männer versuchen sich dagegen durch historische Errungenschaften – Ersatz für die ihnen versagte Schwangerschaft – zu verewigen. Dies gelingt Jesus. Seine ideale Religionswelt erscheint aber im Vergleich mit Agnes, die gerade hochschwanger ist, lebensfremd und abstrakt. Diese Aussage wird durch den Bezug auf das Bild Möllers, dessen Bildnis von Christus keine Individualität ausdrückt und aristokratisch reserviert anmutet, noch verstärkt. Christus wirkt auf dem Bild und im Roman sehr statisch, Agnes dagegen sehr dynamisch, wenn sie über den Langen Markt geht und als eine das Essen vorbereitende Person dargestellt wird. Damit wird sie zum Inbegriff des Lebens, das sich in Danzig abspielt. Agnes sollte nämlich Modell für mehrere Genreszenen Möllers stehen. Sie wurde als Verkäuferin, kaschubisches Mädchen mit einem Korb auf dem Rücken, als gut gekleidete

---

[15] Vgl. Benedikt Engels, Das lyrische Umfeld der „Danziger Trilogie" von Günter Grass, Würzburg 2005, S. 33.

[16] Zu der Einstellung Grass' zu Religion vgl. Johannes Roskothen, Religion als Skandalon und Stimulans: Theologische und ästhetische Aspekte in Günter Grass' Werk, in: Literatur für Leser, Nr. 4, 2001, S. 251–266.

junge Bürgerin dargestellt. Außerdem stand sie Möller Modell, als sie schwanger war. Auf ihren Bauch sollte Möller sein Selbstporträt malen, was wieder auf die Schwärmerei von der Fruchtbarkeit und auf den Mangel an Selbstverwirklichung des Künstlers und Mannes hinweist.

Dadurch, dass Agnes auf dem imaginativen Bild Möllers als Parallelfigur zu Christus erscheint, verändert sich diametral ihre Rolle im „Butt". Früher wurde sie als armes vergewaltigtes Mädchen dargestellt, das Möller von der Straße in seine Obhut nahm, als eine, die von Möller und Opitz ausgenutzt wird. Das erinnert sehr stark an eine ähnliche Figurenkonstellation aus der „Blechtrommel", wo die Mutter auch Agnes hieß, auch zwei Liebhaber hatte und wegen der unerträglichen Verflechtung in das von ihr nicht akzeptierte Leben zu Tode kam. Agnes aus dem „Butt" gewinnt an Bedeutung und bildet die Verkörperung der ewigen Frauenkraft, mit der sich der Mann nicht messen kann.

Wenn Agnes Christus ersetzt, könnte man fragen, durch wen die weiteren Gestalten des Gipfels in der christlichen Hierarchie ersetzt werden. Als eine Entsprechung des Heiligen Geistes kann man den Butt ansehen, als denjenigen, der über der Menschheitsgeschichte wacht und sich als Vermittler der höheren Macht in sie einmischt. Von der Ideologie ausgehend ist es aber nicht der Heilige Geist, der den christlichen Glauben verkörpert, sondern seine spiegelverkehrte Entsprechung – der Butt steht für „alle menschlichen Versuche, der Geschichte und ihrer Entwicklung einen Sinn zu geben [...] Er steht als Synonym für Vernunft, Fortschritt, Aufklärung und Wissensdrang."[17] Wie Volker Neuhaus schrieb, sind es diese zentralen Begriffe, die Grass hier thematisiert. Das Dramatische daran ist: wenn man am christlichen Glauben zweifelt und dazu noch die Aufklärung skeptisch beurteilt – „Die vom Butt gemachte Geschichte ist gescheitert,"[18] was bleibt dann? Gott taucht nicht auf, er bleibt verborgen, er ist dadurch eine ironische, nicht zu verstehende Macht, die es zulässt, dass Agnes keine Erfüllung in der Liebe und die Künstler Möller und Opitz keine Erfüllung in der Kunst finden. Die „romantische Ironie" Grass' dekonstruiert jedoch diesen Untergang der religiösen Grundlagen gleich. Der Leser scheint keinen Schritt weiterzukommen. Es ist in der Tat aber nicht so, weil er doch dem Reflexionsfaden des Erzählers gefolgt ist, und das Wichtigste, was er erreicht hat, ist das Bewusstsein, dass er durch die Reflexion gewinnt. Das kann ihn weiter zum Nachdenken, zur Veränderung seiner Wertehierarchie oder ihrer Bestätigung anregen.

Zur Steuerung des Reflexionsvorgangs beim Leser gibt es im Roman Orientierungspunkte – in dem Abschnitt, wo es sich um Möller handelt, ist es der Standpunkt, von dem aus erzählt wird – es ist die Sehperspektive von Opitz, der sich im Tor mit dem König unterhält, und zugleich von Möller, der von demselben Platz sein Bild malte, vom Bildbetrachter und dem Erzähler, also auch dem „Butt"-Leser. So treffen sich alle möglichen Sehperspektiven an einem Punkt.

Grass betreibt Literatur, nicht auf Fakten basierende Geschichtsschreibung. Er muss der historischen Wahrheit nicht getreu bleiben. Es ist jedoch interessant, dass er sich auf das

---

[17] Claudia Mayer, Volker Neuhaus, „Ein Mann mit seiner gelebten Geschichte: Es war einmal..." Nachwort zu Der Butt, in: Volker Neuhaus (Hg.): Günter Grass, Werkausgabe in 10 Bänden, Darmstadt 1987, Bd. 5, S. 655.

[18] Ebd., S. 655.

Schreiben mit großem Aufwand vorbereitet und die historischen Fakten, die er für seine Werke braucht, genau studiert. Dem kann man entnehmen, dass er den Details einen großen Wert zuschreibt, und wenn er Geschichten verändert, kann man vermuten, dass er es bewusst macht. Falls die Geschichten und Fakten nicht verändert werden, spielt es für die Interpretation seiner Texte eine ebenso große Rolle. So ist es auch im Falle des Romans „Der Butt", in dem Grass viele Tatsachen außer Acht lässt, vieles verändert, aber auch einigen Details treu bleibt. Adolf Haslinger ist der Ansicht, dass Grass Geschichte in der Art des Barockzeitalters betreibt, in dem er sie anhand von Exempeln darstellt.[19] Grass ist sich dabei vermutlich im Klaren, dass er die geschichtliche Realität auf diese Weise verändert. Viele dieser Veränderungen sind für seine Werkkonzeption jedoch fruchtbar und man kann sich ihrer bedienen, um eine von vielen „Butt"-Deutungen zu erläutern. Diese Vielfalt und die Bezüge, die zwischen den verschiedenen Deutungen entstehen, weisen nur darauf hin, dass dieser Roman ein gelungenes literarisches Werk ist, weil verschiedene Werkebenen neue Bedeutungen mit sich bringen, viele miteinander gekoppelt sind, einige aber auch in die Irre führen.

Grass und Möller haben viel gemeinsam. Beide sind politisch engagierte Künstler, denen es ein Bedürfnis ist, politische Ansichten auszudrücken,[20] umso mehr, als es sich in ihren Werken um eine für sie wichtige Stadt handelt, wo sie lebten und dank deren Legende sie an Berühmtheit gewannen. Sie beschreiben sie aber auf keinen Fall idyllisch, eher haben sie eine kritische Einstellung gegenüber den in der Stadt herrschenden Mächten und der sozialen Situation der unteren Schichten. Grass knüpft in seinen Werken immer wieder an die Danziger Thematik an, die Stadt bildet oft den Hintergrund seiner Werke; und auf fast jedem der Gemälde Möllers gibt es Veduten – Stadtbilder, die als Umriss aus weiterer Perspektive dargestellt werden. Beide haben einen Hang zur satirischen Darstellung, bei beiden kommt als Motiv der Narr vor. Beide stellen auch die einfachen Menschen in ihren Werken dar. Ein umfassender Vergleich dieser beiden Künstler, der zum Ausdruck bringen würde, warum gerade Anton Möller zu einer Inspirationsquelle für Grass wurde, verlangt aber mehr Raum für eine tiefgründige und umfassende Analyse ihrer Werke.

---

[19] Vgl. Adolf Haslinger, Günter Grass und das Barock, in: Günter Grass. Rudolf Wolff (Hg.): Werk und Wirkung. Bonn 1986, S. 75–85.

[20] Das Thema ist bei Grass offensichtlich, bei Möller äußert es sich in solchen Bildern wie z.B.: „Modell der Welt und der Danziger Gesellschaft", „Das Jüngste Gericht".

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

DANZIG ALS ERINNERUNGSORT – REZEPTION IN POLEN

Mirosław Ossowski
Uniwersytet Gdański / Universität Gdańsk

Günter Grass' literarische Freundschaften in Polen – ihre Bedeutung für sein frühes Werk und dessen polnische Rezeption

Przyjaźnie literackie Güntera Grassa w Polsce – ich znaczenie dla jego wczesnej twórczości i jej polskiej recepcji – Wizyty Güntera Grassa w Polsce i Gdańsku po wojnie przyniosły liczne inspiracje dla jego twórczości. Grass nawiązał również kontakty z polskimi pisarzami. Szczególnie znaczenia miała pierwsza podróż w 1958 r., a także praca nad filmem poświęconym odbudowie Gdańska w 1975 roku. W artykule omówione są przyjaźnie Grassa z Andrzejem Wirthem i Bolesławem Facem oraz wczesna polska recepcja jego twórczości.

Słowa kluczowe: Gdańsk, Andrzej Wirth, Bolesław Fac, polska recepcja Grassa.

Günter Grass's literary friendships in Poland – their importance for his early work and its Polish reception – Günter Grass's visits in Poland and in Gdańsk after the war inspired his work a lot. Grass also got in touch with Polish writers. His first trip in 1958 was particularly significant as well as his work on the film talking about the reconstruction of Gdańsk in 1975. In the article the author writes about Grass's friendships with Andrzej Wirth and Bolesław Fac as well as about the early reception of Grass in Poland.

Key words: Gdańsk, Andrzej Wirth, Bolesław Fac, Grass's reception in Poland.

Die Rolle Danzigs im Werk von Günter Grass wird von der Literaturforschung nachdrücklich hervorgehoben. Die besondere Geschichte der Stadt und ihre Topografie, das Lokalkolorit der Vororte und die Darstellungen der kaschubischen Umgebung sind konstituierende Momente in der Danziger Trilogie und in mehreren späteren Romanen, Novellen, Erzählungen sowie autobiographischen Schriften des Autors. Grass, der in Danzig bis Herbst 1944 lebte, zeigt darin die Stadt seiner Kindheit, immer wieder aber auch ihre gegenwärtige Realität. Im Folgenden soll gezeigt werden, welche Anregungen seine Reisen seit 1958

nach Polen und insbesondere nach Danzig für sein frühes Werk brachten und welche Rolle die dabei geschlossenen Bekanntschaften und Freundschaften für Grass' polnische Rezeption hatten.

Beachtenswert sind die Begleitumstände und der Ablauf seiner ersten Reise nach dem Krieg nach Danzig im Frühjahr 1958. Der Schriftsteller kam nach Polen in einer Zeit, wo es weder diplomatische Beziehungen zwischen Bonn und Warschau noch wirtschaftlichen Austausch gab. Die Deutschen reisten damals in die früheren östlichen Reichsprovinzen äußerst selten. Jedoch schufen die zwischen den Intellektuellen in Ost und West, besonders zwischen den Schriftstellern bestehenden Kontakte bereits Grundlagen für die Annäherung. Diese Kontakte kamen auch der schriftstellerischen Arbeit von Grass zugute, der im Januar 1958 einen Brief aus Paris an den polnischen Literaten Andrzej Wirth schrieb und darin bat, ihm „den etwas schwierigen Weg nach Polen zu weisen [...]"[1]. Die Adresse bekam Grass von Walter Höllerer, Herausgeber der Zeitschrift „Akzente", wo 1955 seine ersten Gedichte erschienen. Dieser Kontakt erwies sich als ein guter Tipp, denn Grass fuhr in nächster Zeit zwei Mal nach Polen auf die Einladungen der Wochenschriften „Nowa Kultura" und „Polityka",[2] mit denen Wirth zusammenarbeitete. Er besuchte Warschau und Danzig. Bald erschienen in den beiden Zeitschriften Auszüge aus seinem Erstlingsroman. Auch wurden Grass' Gedichte publiziert.

Die Reisen nach Polen waren für die Arbeit an der „Blechtrommel" und an den nächsten Danzig-Büchern in vielfacher Hinsicht von herausragender Bedeutung. Grass äußerte sich später wiederholt über seine damals aufgefrischten Erinnerungen. Sicherlich erwiesen sich auch die persönlichen Kontakte, die der Schriftsteller über Jahrzehnte hinweg sorgfältig pflegte, für seine literarischen Werke als durchaus förderlich. Dazu gehörte gewiss die freundschaftliche Beziehung zu Andrzej Wirth, die sich auch für seine frühe Rezeption in Polen als außergewöhnlich ergiebig erwies.

Wie wichtig die Besuche von Grass in seiner Geburtsstadt waren, veranschaulicht exzellent das Kapitel „Die polnische Post" in der „Blechtrommel", das nicht der einzige, aber wohl der wichtigste Ertrag seiner Reise nach Danzig 1958 war. In dem bereits angeführten Brief an Wirth erwähnt der Schriftsteller noch nicht seinen erst im nächsten Jahr abgeschlossenen Roman. Er stellt sich darin als Autor von Theaterstücken vor und schreibt:

> „Zu meinen Plänen gehört – ich schreibe vor allen Dingen Theaterstücke – das etwas schwierige Vorhaben, ein Theaterstück über die Verteidigung der polnischen Post in Danzig in Szene zu setzen. Obgleich ein Cousin meiner Mutter – ein ängstlicher und gewiss nicht heldenhafter Postbeamter mit zu den Verteidigern der Post gehörte und auch als einer der Überlebenden erschossen wurde, fehlt es mir noch immer an ausreichenden Kenntnissen, kurz: ich würde gerne Polen besuchen, vor allen Dingen Gdansk und Warszawa."[3]

---

[1] Grass im Brief an Wirth am 30.1.1958, Akademie der Künste, im Folgenden: AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 4745.

[2] Die Angaben über die Einladungen wurden dem ersten Interview für die polnische Presse entnommen, das Grass einem polnischen Korrespondenten in Berlin gab: Andrzej Kowalski, Wywiad z autorem „Blaszanego Bębenka", in: Odra. Pismo Ziem Zachodnich, 27, 1960, S. 6.

[3] Grass an Wirth am 30.01.1958.

Dass Grass einst tatsächlich beabsichtigte, ein Theaterstück über die polnische Post in Danzig zu schreiben, beweist ein unveröffentlichtes Fragment mit dem Titel „Die polnische Post oder Das Kartenhaus. Ein Hörspiel". Der Autor nennt darin elf Personen, darunter fünf Postbeamte. Nur eine kurze Szene ist verfasst, in der Franz Mühlowski, seine Frau Agnes und der Nachbar Laubschad Skat spielen. Der Nachbar wundert sich beim Spiel, dass Franz noch zur Post gehen will, „wo's sowieso gleich losgeht"[4]. Franz antwortet, dass er seit achtzehn Jahren Postbeamter ist und anständig bezahlt wird, man könne es daran erkennen, wie gut sich Agnes anzieht.[5] Das Fragment ist nicht datiert, man kann aber darin Ansatzpunkte für die Darstellungen im Roman erkennen.

Als Grass 1958 in seine Geburtsstadt kam, brachte er aus Warschau Adressen von zwei Verteidigern der Polnische Post, die er auf Wirths Vermittlung von Beamten des polnischen Innenministeriums bekam. Es sei in diesem Kontext vermerkt, dass es zu dieser Zeit in Deutschland und in Polen offiziell hieß, dass alle Verteidiger der Post gefallen waren bzw. nach dem Ende des Kampfes erschossen wurden.[6] Die Redakteurin Aleksandra Górna, die den Besucher aus Deutschland während seines Aufenthalts in Danzig betreute, half ihm, die beiden Männer zu finden. Auch sie war an dem Thema als Journalistin interessiert. Die Überlebenden erzählten u.a., wie sie sich aus dem umzingelten Postgebäude gerettet hatten. Ihr Bericht war „so absurd wie ebenfalls wahrscheinlich, dass ich ihn teilweise im entsprechenden Kapitel der ‚Blechtrommel' benutzen konnte"[7], erinnerte sich Grass nach Jahren. Der Schriftsteller stützte seine Darstellung des Kampfes um die Polnische Post am 1. September 1939 auf die Aussagen dieser Augenzeugen. Górna versicherte später, dass dies eine getreue Wiedergabe auch der Stimmung unter den Postverteidigern war, die Scherze gemacht und Karten gespielt hatten; Grass hätte man jedoch diese Bilder zum Vorwurf gemacht.[8] Górna behielt vom ersten Besuch Grass' in Danzig im Gedächtnis das Bild eines offenen, sympathischen und bescheidenen Menschen, der sich wie ein Kind über alles freute, was er in der Stadt wiederfand.

Vier Jahre nach ihrer ersten Begegnung führte Górna mit Grass bei seinem Besuch in Polen ein Interview durch, das sie in der Danziger Zeitung „Głos Wybrzeża" veröffentlichte.[9] Darin betont sie, dass sich während des ersten Besuchs von Grass in Danzig das Konzept des Romans „Die Blechtrommel" erst herauskristallisierte, und erwähnt ausgerechnet die Begegnung des Schriftstellers mit den Postverteidigern. Grass sagt in dem Interview seinen Besuch in der Stadt auch im nächsten Jahr im Zusammenhang mit einer geplanten Verfilmung von „Katz und Maus" an, die in Zusammenarbeit mit Polen erfolgen sollte.

---

[4] AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 1748.

[5] Die Polnische Post in Danzig bestand in den Jahren 1925–1939, also vierzehn Jahre. Mit achtzehn Jahren meint der Autor die Zeitperiode der Freien Stadt Danzig.

[6] Vgl. Dorota Karaś, Marek Wąs, współpraca Izabela Jopkiewicz, Czy bohaterowie grywają w karty?, in: Gazeta Wyborcza. Śledź te strony. Trójmiasto, 11.12.2009, S. 14. Grass hat die Autoren des Beitrags über seine Suche nach den lebenden Postbeamten in einem Brief informiert.

[7] Ebenda. Zitiert in eigener Übersetzung nach dem polnischen Artikel.

[8] Vgl. Aleksandra Górna am 9.12.1999 in der Sendung „Günter Grass z ulicy Lelewela" des Radio Gdańsk.

[9] Głos Wybrzeża, 106 (4824), 5–6.05.1962, S. 4.

Wirth, Literaturredakteur bei der Wochenzeitschrift „Polityka“ und zugleich Mitglied in der Redaktion der Wochenschrift „Nowa Kultura“, ließ in diesen Zeitschriften drei Kapitel aus der „Blechtrommel“ abdrucken. Zuerst erschien in der letzten Nummer der Wochenschrift „Polityka“ im Jahre 1958 ein von Teresa Jętkiewicz übertragener umfassender Auszug aus dem Kapitel „Fernwirkender Gesang vom Stockturm aus gesungen“, der mit dem Besuch Oskars mit seiner Mutter bei Sigismund Markus beginnt und mit Grass' Variationen zu den Worten „noch ist Polen nicht verloren“ abschließt.[10] Es war die erste Veröffentlichung aus dem Roman weltweit. Der Ausschnitt konnte mit den Darstellungen Danzigs und mit den polnischen sowie auch jüdischen Motiven für die Leser in Polen besonders interessant sein. Wirth informierte in einer beigefügten biographischen Notiz über den Autor, u.a. über Grass' Besuch in Polen und den noch nicht im Druck erschienenen, jedoch mit dem Preis der Gruppe 47 ausgezeichneten Roman, den er als ein hervorragendes literarisches Werk und ein Zeugnis des Interesses „für unser Land“ charakterisierte. Der Text wurde auch mit einer schmucken Zeichnung von Barbara Kusak illustriert, die einen Jungen mit einer Blechtrommel und zwei Trommelstöcken darstellte. Ein halbes Jahr später ließ Wirth in der Wochenschrift „Nowa Kultura“ das Anfangskapitel aus der „Blechtrommel“ abdrucken, das er ebenfalls mit einer biographischen Notiz über den Autor versah.[11] Anfang des Jahres 1960 publizierte Wirth in „Nowa Kultura“ acht kurze Gedichte von Grass in eigener Übersetzung. Damit wurde der deutsche Autor den polnischen Lesern auch als Lyriker vorgestellt.[12] In der hier beigefügten biographischen Notiz fanden sich Information über die Veröffentlichung der „Blechtrommel“, die von der deutschen Kritik für das bedeutendste künstlerische Ereignis des letzten Jahres gehalten werden sollte, sowie über die bevorstehende französische, englische und italienische Übersetzung und über den Skandal um den Grass aberkannten literarischen Preis der Stadt Bremen. Im 19. Heft der „Nowa Kultura“ 1960 ließ Wirth noch das Kapitel „Die Tribüne“ aus der „Blechtrommel“ publizieren.[13] Es war wieder eine der markantesten Szenen des Romans. Die nächste Übersetzung aus dem Roman, eine umfassende Darstellung der polnischen Post, erschien erst zwei Jahre später in der Zeitschrift „Pomorze“[14]. Der Text wurde von Bolesław Fac übertragen, der einige Informationen über den Autor und sein literarisches Werk beifügte. Er bezeichnete hier „Die Blechtrommel“ als ein scheinbar surreales und absurdes, in Wirklichkeit aber ein durchaus realistisches Werk, nannte Grass „einen westdeutschen Autor polnischer Herkunft (von einer kaschubischen Mutter)“ und verglich sein Talent mit dem von Thomas Mann. Bemerkenswert

[10] Günter Grass, Dalekosiężna pieśń wyśpiewana ze szczytu wieży. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz in: Polityka 51/52, 1958, S. 9.

[11] Günter Grass, Szeroka spódnica. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz, in: Nowa Kultura, 28, 1959, S. 4–5. In der sonst sehr guten Übersetzung fällt auf, dass die Vornamen der Figuren in polnischer Fassung erscheinen (z.B. Zygmunt Markus). Die Namen der Straßen und Vororte von Danzig werden wortwörtlich übersetzt, entsprechen aber nicht den realen polnischen Namen dieser Örtlichkeiten.

[12] „Ciałka krwi", „Bitwa morska", „Krótkie spięcie", Trzy tygodnie później", „Składane krzesełka", „Szczęście", „W Hiszpanii", „Bez zegarka", in: Nowa Kultura, 5, 1960, S. 3.

[13] Günter Grass, Trybuna. Übersetzt von Teresa Jętkiewicz, in: Nowa Kultura, 19, 1960, S. 5–6. Es wurden auch eine biographische Information von A.W. und eine Zeichnung von Barbara Jonscher beigefügt, die Oskar mit seiner Trommel darstellt.

[14] Günter Grass, Poczta Polska. Übersetzt von Bolesław Fac, in: Pomorze, 18, 1962, S. 3–4.

ist, dass auch in der in Paris herausgegebenen polnischen Monatsschrift „Kultura" im April 1962 ein etwas kürzerer Auszug über die Polnische Post abgedruckt wurde.[15] Bereits einige Monate zuvor wurde der Roman in dieser Zeitschrift von Konstanty Jeleński rezensiert, der in seiner Rezension besonders auf die polnischen Aspekte des Romans verwies. Jeleński konstatierte: „Günter Grass könnte ein polnischer Schriftsteller sein: diese Tonart der fantastischen Autobiographie, Poesie und des schwarzen Humors kennen wir von Gombrowicz, von Schulz."[16]

Unter den ersten Übersetzungen von Grass finden sich noch zwei Gedichte, die zusammen mit Gedichten von zehn anderen Lyrikern von Peter Lachmann ausgewählt, übersetzt und als „Zeitgenössische westdeutsche Lyrik" publiziert wurden. Auch Lachmann verwies im Kommentar zu den Gedichten auf den Einfluss des französischen Surrealismus auf Grass, nannte aber ebenfalls die Malerei und Poesie des Fernen Ostens sowie Brecht als Quellen seiner Inspirationen.[17]

Ungeachtet anderer Publikationen hat Grass seine frühe Rezeption in Polen in erster Linie Wirth zu verdankten. Er war auch an der Herausgabe der polnischen Übersetzung der Novelle „Katz und Maus" (1962) beteiligt und schrieb ein Vorwort dazu. Wirth nahm in den 60er Jahren an den Treffen der Gruppe 47 teil und machte sich inzwischen im literarischen Leben in Deutschland einen Namen. Mit Grass blieb er fortlaufend im Kontakt, auch nachdem er im Jahre 1966 Polen verließ und in die USA zog, wo seine akademische Karriere begann. Als sich Wirth 1982 in der Bundesrepublik Deutschland um den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft an der Universität Gießen bewarb, wurde er von Grass nachdrücklich unterstützt: „[...] möchte ich zuallererst den unprovinziellen, ja, betont europäischen Kulturbegriff des Kandidaten betonen. Wirth hat uns mit dem polnischen Gegenwartstheater vertraut gemacht, wie er in Polen Fürsprecher des deutschsprachigen Theaters gewesen ist [...]."[18]

Auch nach der Ausreise aus Polen blieb Wirth für Grass eine Bezugsperson hinsichtlich dessen polnischer Kontakte. Als zu Beginn des Jahres 1970 die vollständige polnische Übersetzung der „Blechtrommel" von Sławomir Błaut vorlag und Grass mit dem Manuskript eine Liste mit Änderungsvorschlägen für die polnische Ausgabe bekam, wandte sich der Schriftsteller an Wirth um Rat[19] und bekam von ihm ein Gutachten, das Grass an Otto F. Walter vom Luchterhand-Verlag weiterleitete, der mit dem polnischen Verlag über die Ausgabe verhandeln sollte. Wirth meinte, dass die vorgeschlagenen Streichungen „keinen entscheidenden Einfluss auf die Substanz des Romans"[20] haben. Seine treffenden Kommentare zu den

---

[15] Günter Grass, Poczta Polska. Übersetzt von Z.H., in: Kultura. Szkice. Opowiadania. Sprawozdania, 4, 1962, S. 43–56.

[16] K.A. Jeleński, „Bęben" między Polską a Niemcami, in: Kultura. Szkice. Opowiadania. Sprawozdania, 1–2, 1962, S. 215–222, S. 217 (übersetzt vom Autor des Aufsatzes).

[17] Pater Lachmann, Współczesna poezja RFN, in: Tygodnik Powszechny, 39, 1960, S. 6. Es handelt sich bei den Übersetzungen um Grass' Gedichte: „Pokarm proroków", „Nocny stadion".

[18] Günter Grass im Empfehlungsbrief an Hans Krollmann, Kultusminister des Landes Hessen, 23.2.1982, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 4745.

[19] Vgl. Grass Brief an Wirth 21.1.1970, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 4745.

[20] Andrzej Wirth, Die Blechtrommel. Die Gutachtung der polnischen Übersetzung (Mass.), 26.06.1970, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 9895.4.

Veränderungen im Text haben jedoch den Autor und den deutschen Verleger auf die problematischen Eingriffe der Zensur aufmerksam gemacht. Es dauerte noch 13 Jahre, bis „Die Blechtrommel" im offiziellen Verlag erscheinen durfte.[21]

Die wohl engste Freundschaft verband Grass später in Polen mit Bolesław Fac,[22] den der deutsche Schriftsteller während seines dritten Besuches in Danzig kennenlernte. Grass, der damals an „Katz und Maus" arbeitete, kam als offizieller Gast des Polnischen Schriftstellerverbandes und wurde von dem zwei Jahre jüngeren Fac betreut, der 1956 seine ersten Gedichte in Zeitschriften publizierte und 1959 seinen ersten Lyrikband veröffentlichte. Fac konnte sehr gut Deutsch. Die Bekanntschaft mit Grass sollte später seine literarische und übersetzerische Arbeit wesentlich beeinflussen. Zu merken ist, dass seine erste veröffentlichte Prosaübersetzung das bereits erwähnte Romanfragment über die Polnische Post aus der „Blechtrommel" war. Fac erinnert sich, dass Grass – als er ihn kennenlernte – für den Wiederaufbau der Stadt begeistert war und dass er sich damals nicht für einen Deutschen oder Preußen, sondern eben Danziger hielt.[23] Beim Abschied soll er Fac gesagt haben, dass er prinzipiell keine Briefe schreibt.[24]

Fac traf Grass wieder nach zehn Jahren und wurde seitdem für den deutschen Schriftsteller zur wichtigsten Kontaktperson in dessen Geburtsstadt. Ihre enge Freundschaft datierte besonders seit dem Spätherbst 1975 und dauerte bis zum Tod Fac' 2000. Seit ihrer Mitwirkung an den Dreharbeiten in Danzig 1975 an Volker Petzolds Dokumentarfilm über den Wiederaufbau der Stadt und einem mehrtägigen Besuch Fac' bei Grass Ende des Jahres[25] standen sie – ungeachtet der früheren Deklaration Grass' – regelmäßig im Briefwechsel und haben sich u.a. über ihre literarischen Arbeiten ausgetauscht. Grass arbeitete gerade an dem Roman „Der Butt", in dem er auch ziemlich eingehend seinen letzten Besuch in Danzig und die Arbeit am Dokumentarfilm darstellte. Er informierte seinen Danziger Freund laufend über die Fortschritte seiner Arbeit an dem Buch. Auch Fac sollte in dem Roman eine Rolle zufallen. Im Brief vom 14. Oktober 1976 bat Grass seinen Freund, ihm Näheres über den pommerschen Herzog Swantopolk und seinen Kampf gegen den legendären Fortinbras aus Shakespeares „Hamlet" zu berichten, worauf ihm Fac ausführlich antwortete.[26] Es handelte sich dabei um eine von Fac erdichtete und dem deutschen Gast in Danzig erzählte Geschichte. Grass brachte diese Geschichte mit dem von Fac 1973 publizierten Poem „Damroka" in Zusammenhang und führte sie in dem Roman „Der Butt" an.

---

[21] In der polnischen Öffentlichkeit kam es seit 1963 zu einer Kontroverse um die „Die „Blechtrommel". Mehr dazu: Marek Jaroszewski, Der polnische Streit um Günter Grass' „Blechtrommel", in: Studia Germanica Gedanensia, 10, 2002, S. 91–92.

[22] Bolesław Fac 1929–2000, polnischer Lyriker, Romanautor, Publizist, Übersetzer aus der deutschen Sprache. Fac lebte seit 1946 in Danzig und war bis 1982 bei der Danziger Werft beschäftigt.

[23] Bolesław Fac, Günter Grass przyjaciel z ulicy Lelewela, Gdańsk 1999, S. 8. Der Aufsatz ist ein Abdruck aus der Zeitschrift „Odra", 9 (1972).

[24] Ebd. S. 10.

[25] Seitdem nennt Grass in seinen Briefen Fac mit dem in dessen Freundeskreis gebräuchlichen Kosenamen Antek.

[26] Grass an Fac, 14.10.1976, AdK. Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 2889. Fac an Grass, 2.11.1976, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 6127.1.

Fac wurde somit für Grass im gewissen Sinne zum Vorbild für den im letzten Kapitel des Romans „Der Butt" dargestellten Jan Ludkowski. Auf eine solche Affinität verweisen biographische Details: Ludkowski arbeitet wie Fac bei der Danziger Werft und betreibt nebenbei die Schriftstellerei. Der Schlüssel für eine Beziehung zwischen Ludkowski und Fac ist allerdings kaum im Namen der Figur enthalten, denn dieser ist eher zu deuten als eine im ganzen Roman in verschiedenen Formen präsente Abwandlung des Namens Lud bzw. Ludek – Edeks und Ludeks werden im Roman zunächst die Männer in der Steinzeitperiode genannt, die die Umgebung von Danzig bewohnen. Lud bezieht sich im Roman auf den Mann schlechthin und bekommt eine sinnbildliche Funktion. So finden sich im „Butt" solche Personen wie Ludger (Gote), Prälat Ludewik, Holzschnitzer Ludwig Skriever, Henker Ladewik, Axel Ludström, Ludrichkai, Ludwik Skröver und Fränki Ludkowiak. Mit Jan Ludkowski, dem Geliebten der letzten im Roman dargestellten Köchin Maria Kuczorra, der während des Streiks auf der Danziger Werft im Dezember 1970 von der Polizei erschossen wird, schließt diese Reihe der männlichen Gestalten ab. Ludkowski wird – und darin erkennen wir die Nähe zu Bolesław Fac – als ein Werftangestellter geschildert, der Werbetexte für den polnischen Schiffsbau verfasst, zugleich in die pommersche Frühgeschichte vernarrt ist und nachts Verse schreibt. Noch deutlicher veranschaulicht der Hinweis auf „Damroka" eine direkte Beziehung. Das Motiv des dänischen Feldherrn aus „Hamlet" wird im „Butt" im Zusammenhang mit Jan Ludkowski bereits im Kapitel „Im zweiten Monat" vorweggenommen und im letzten Kapitel weiter entwickelt. Ohne das Poem genau wiederzugeben, knüpft Grass bei der Charakteristik der Figur Ludkowskis an das Werk seines Danziger Freundes, Fac, an.

> „Sein Gedichtzyklus über Fürst Mestwins Tochter Damroka, die erste Äbtissin des Klosters Zuckau, hatte, weil stark in erotischen Metaphern, neben wohlwollender Kritik den Protest des kaschubischen Kulturverbandes zur Folge gehabt. Umstritten war seine These, jener Feldherr, den der Kaschubenfürst Svantopolk vernichtend schlug, sei der Däne Fortinbras gewesen, der in der Schlußszene des ‚Hamlet' vorgibt, siegreich aus Polen zu kommen. Jan wollte bei Shakespeare anknüpfen und eine Fortsetzung der Tragödie schreiben."[27]

Interessant ist hinsichtlich des Romans „Der Butt" ein Aufsatz von Fac 1976 in der Wochenschrift „Literatura" über den von Petzold gedrehten Film „Teure Geschichte", deren Entstehung Grass in seinem Roman schildert. Fac betont die Bedeutung des bereits

[27] Günter Grass, Der Butt. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. V, Darmstadt und Neuwied: 1987, S. 593. Bolesław Fac hat sich auch mit der Figur aus dem „Butt" identifiziert und unterschrieb als Jan Ludkowski am 30.03.1982 einen Brief an Grass, in dem er über seine Situation nach der Einführung des Kriegsrechts in Polen und die allgemeine politische Lage im Lande klagte. Dieser Name kann ebenfalls darauf verweisen, dass der Autor des Briefes in der gegenwärtigen Realität eine gewisse Parallelität zu den im Roman von Grass dargestellten Verhältnissen sah: „So am Tag war ich Schriftsteller, sogar Vorsitzender – in der Nacht Flüchtling. Die damaligen Behörden, wie Fiszbach und prof. Kołodziejski, haben keinen Einfluss auf die Verfolgung, doch bildeten hier und da einen gewissen Schirm(Schutz) für uns, in den kulturellen Kreisen. [...] Die Welt ist kaputt gegangen und obwohl vorher war [!] sie auch schon aus den Rahmen gesetzt, trotzdem hatten wir immer das Gefühl, wir sind zusammen. Aber doch – manche Freunde interniert, manche sitzen in Gefängnissen, nur ein Teil frei gelassen. [...] Die Dummen und Die Schmutzigen [!] Feiglinge die breiten jetzt ihre Flügel aus, denunzieren usw." AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 7613.

im deutschen Fernsehen gezeigten und in der deutschen Öffentlichkeit gut aufgenommenen Films, durch den der Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Städte in Polen, Danzig und Warschau, zum leuchtenden Beispiel für andere Städte und Staaten in Europa wurde.[28] Er verweist auf die Rolle Grass' als Drehbuchautor und Kommentator der Aufnahmen. Der deutsche Schriftstelle habe dem Film eine persönliche Note verliehen, ohne auf seine privaten Verbindungen mit Danzig einzugehen. Grass habe im Kommentar zum Film betont, dass die Polen nicht nur die polnischen Spuren, sondern auch die Zeugnisse der deutschen Vergangenheit wiederherstellen.

Fac informiert über die Arbeiten an dem Film und wirft damit einiges Licht auf die diesbezüglichen Darstellungen im Kapitel „Im zweiten Monat" des Romans „Der Butt". Grass beschreibt hier u.a. die Dreharbeiten im Altstädtischen Rathaus, der Marien- und Johanniskirche sowie in der Werkstatt von Ryszard Stryjec, der im Roman als Ryszard Stryja abgebildet wird. Einen seltsamen Anblick boten dem Autor des „Butts" die Ruinen der Johanniskirche mit den im Schutt liegenden mittelalterlichen Menschenknochen. An dieses Bild wird sich Grass später mehrmals erinnern.[29] Fac informiert auch über die Örtlichkeiten, die aufgenommen wurden, und über den Ablauf der Aufnahmen. Er erklärt u.a., warum im Film nicht die in der Werkstatt des Malers und Grafikers Ryszard Stryjec gemachten Aufnahmen gezeigt wurden. Seine im Stadtzentrum gelegene Werkstatt sollte nach Fac die erste Motivation für den Film gewesen sein. Da sich aber die Zusammenstellung der Danziger Zeichnungen von Stryjec und der Stadtbilder für den Film als zu impressionistisch erwies, verzichtete der hier als kühler Realist genannte Regisseur Volfgang Petzold auf diese Aufnahmen.[30]

Im Jahre 1978 fuhr Grass zu den Dreharbeiten an dem Film „Die Blechtrommel" wieder nach Danzig. Fac war damals sein Begleiter auch während seiner Besuche bei Grass' kaschubischen Verwandten, mit denen der deutsche Schriftsteller regelmäßige Kontakte unterhielt. Grass bekam in Danzig diesmal eine kaschubische Medaille, was von der deutschen Presse bemerkt und zum Beweis wurde, dass die Kaschuben keine literarische Erfindung sind. Wohl hat der deutsche Schriftsteller damals in Danzig – auch dabei fungierte Fac als Vermittler – den Druck der „Blechtrommel" in einem Untergrundverlag bewilligt. Es war eine bescheidene Publikation,[31] die jedoch den Autor mit Genugtuung erfüllte: „Inzwischen besitze ich die zweibändige polnische ‚Blechtrommel'-Ausgabe und zeige sie stolz herum. Nun ist es endlich doch dazu gekommen."[32]

Das Jahr 1981 war für Grass eine wichtige Zäsur. Diesmal bekam er zum ersten Mal eine offizielle Einladung von der Stadt Danzig und sollte hier erstmals in Polen seine Grafiken ausstellen. Die Einzelheiten seiner Danzig-Reise legte er mit Fac brieflich fest. Er bat seinen Freund, in Danzig auch ein Treffen mit dem Vorsitzenden der Gewerkschaft Solidarność,

---

[28] Vgl. Bolesław Fac, 10 dni dla 40 minut Gdańska, in: Literatura, 16, 1976, S. 10.

[29] So z.B. in „Beim Häuten der Zwiebel", Göttingen 2006, S. 118–119.

[30] Vgl. ebd.

[31] Günter Grass, Blaszany bębenek, Warszawa 1979. Der Roman ist im Untergrundverlag Niezależna Oficyna Wydawnicza erschienen.

[32] Grass an Fac, 1.12.1979, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 2889.

Lech Wałęsa, zu vermitteln: „Dankbar wäre ich Dir für die Vermittlung eines Gesprächs mit Leszek Wałęsa. Außer Dir sollte niemand anwesend sein."[33]

In den 80er Jahren wendet sich Grass an Fac mit der Bitte, die polnischen Veröffentlichungen seiner Werke zu betreuen. Er betrachtet den Freund als den Übersetzer seine Gedichte und autorisiert ihn, im Falle von Rundfunksendungen und Fernsehfilmen seine Interessen wahrzunehmen und seine Gedichte vor falschen Interpretationen zu schützen.[34] Offenbar hat er volles Vertrauen zu Fac, dem er im Oktober 1982 schreibt:

> „Du weißt, wie sehr ich Polen verbunden bin und daß es mir darauf ankommt, daß meine Bücher dort nicht nur gedruckt und gelesen werden, sondern auch von einem verantwortlichen Herausgeber betreut bleiben. Du bist seit vielen Jahren mir und meinen Büchern verbunden. Niemand in Polen kennt besser meine Entwicklung; deshalb ist es mir wichtig, daß durch Dich eine gewisse Kontinuität gewährleistet bleibt, zumal es ja im Verlagswesen oft zu überraschenden Personenwechseln kommt."[35]

Bolesław Fac nimmt die Aufgabe wahr und gibt mehrere Dutzend Gedichte von Grass 1986 in einer Anthologie[36] heraus, in die er Übertragungen auch von anderen Übersetzern aufnimmt. Von den Gedichten „Pan Kichot", „Polnische Fahne" und „Kleckerburg" publiziert er mehrere polnische Fassungen, darunter auch seine eigenen. Er schreibt für die Ausgabe ein Nachwort. Später übersetzt er noch den Band „Novemberland" ins Polnische.[37]

Fac lässt sich von seinem Freund ebenfalls als Romanautor inspirieren und knüpft an dessen Werk in „Aureola" (1990) an, wo er die Stadt Danzig in der Nachkriegszeit darstellt. Es geht in dem Roman insbesondere um das Stadtviertel Wrzeszcz/Langfuhr, in dem Grass aufgewachsen ist. Auch Fac war diesem Stadtteil besonders verpflichtet. Er hat hier u.a. dieselbe Schule wie Grass (Conradinum) besucht. Fac knüpft in „Aureola" explizite an die Novelle „Katz und Maus" an, indem er eine in der Schule gefundene Gedenktafel an die im Krieg gefallenen ehemaligen Schüler schildert. Als letzter, dreizehnter Name steht darauf: „Unteroffizier Joachim Mahlke, vermisst."[38] Fac bietet in diesem Kontext einen möglichen Schluss für die Novelle Grass', indem er von einem sechzehnjährigen Gymnasiasten erzählt, der sich vor dem Militärdienst drückte und vor den Augen der Eltern (!) von der Gendarmerie an einer Laterne erhängt wurde. „Es gab gewisse Schwierigkeiten, denn der Junge erstickte, weil sich die Schlinge wegen des zu großen Adamsapfels nicht schnell genug schließen wollte."[39] Ein anderer direkter Bezug auf den deutschen Autor ist im Roman eine in den Ruinen der zerstörten Stadt hinterlassene Tafel: „Tischlerfamilie Grass – Nachricht

---

[33] Grass an Fac, 29.4.1981, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 10186.1. Zu dem Treffen kam es nicht. Wałęsa, der eine Auslandsreise vorhatte, hinterließ für G. Grass einen Brief.

[34] Vgl. den Brief von Grass an Fac vom 20.1.1988, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 2889.

[35] Grass an Fac, 24.10.1982, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 2889.

[36] Günter Grass, Wiersze wybrane. Wybrał, opracował i posłowiem opatrzył Bolesław Fac, Gdańsk 1986. Auch in der Anthologie „Rozmowy o zmierzchu" (1991) finden sich einige von Fac ins Polnische übersetzte Gedichte Grass'.

[37] Günter Grass, Listopadia. 13 sonetów. Übersetzt v. Bolesław Fac, Gdańsk 1994.

[38] Bolesław Fac, Aureola czyli Powrót do Wrzeszcza, Warszawa 1990, S. 54.

[39] Ebd., S. 55.

in Bissau“[40]. Einflüsse durch den deutschen Autor lassen sich bei Fac ebenfalls auf der Erzählebene vermuten. Gewisse Parallelität zu der „Blechtrommel“ weist beispielsweise die Anfangssituation auf, wo ein sich in der geschlossenen Anstalt befindender Erzähler seine Lebensgeschichte aufschreibt und damit den Erzählgang in Bewegung setzt, ähnlich eine Szene, wo die im Roman dominierende realistische Darstellung durch eine Vision des Protagonisten unterbrochen wird: er sieht sich plötzlich in die Zeit des Danziger Barock versetzt und begegnet den damaligen Persönlichkeiten, darunter Anton Moeller, Izaak van den Blocke, Jan Strakowski, Martin Opitz, Andreas Gryphius u.a., die – wie bei Grass die barocken Dichter in „Das Treffen in Telgte“ – über die sie bewegenden Fragen debattieren.[41]

An Günter Grass knüpft Fac im Gedicht „Ulica Lelewela – Wrzeszcz“ an. Sowohl Grass als auch der Autor des Gedichts wohnten in derselben Straße, die früher den Namen des Danziger Patriziers und Senators Johann Labes (1754–1809) trug und nach dem Zweiten Weltkrieg nach dem polnischen Historiker Joachim Lelewel (1786–1881) benannt wurde. Fac gestaltet im Gedicht Impressionen, die in erster Linie auf seine eigenen Erinnerungen und Wahrnehmungen zurückzuführen sind. Er setzt aber einen historischen Rahmen, der bis in die Zeit der Freien Stadt Danzig zurückreicht. Einige Motive verdankt Fac seinem Freund Grass, dazu gehören dessen persönliche Erinnerungen: Onkel Hanes, Bissau, „Franz K. für die Post erschossen“.[42] Die Worte „Dies hat die Schnecke in ihrem Tagebuch beschrieben“ bilden eine intertextuelle Referenz zum Werk von Grass. Auch nennt Fac seinen Freund direkt beim Vornamen:

> „Lelewela – Labesweg, wie Günter sagt:
> ‚Ich kannte die Straße und kenne sie noch,
> Weil meine Gedichte sie in die Welt trugen.‘“[43]

Fac vermittelte in Polen mit seinen Beiträgen in den literarischen Zeitschriften in den siebziger Jahren zahlreiche Informationen über Grass und dessen Werk, das bis dahin – bis auf die Novelle „Katz und Maus“ – nur in Auszügen herausgegeben wurde. Fac wusste den literarischen Wert der Werke von Grass zu schätzen und verstand seine eigenen Aufsätze über den deutschen Schriftsteller im gewissen Sinne als chronikalische Aufzeichnungen. So stehen die persönlichen Begegnungen mit Grass in diesen Beiträgen im Vordergrund. Wohl hat Fac Recht, wenn er über die Bedeutung der Reisen von Grass nach Danzig schreibt:

> „Vielleicht beschreibe ich hier zu viele touristische Angelegenheiten, aber sie stehen im engen Zusammenhang mit der Entstehungsgeschichte der Bücher. Die Vorarbeiten dauern bei Günter lange.

---

[40] Ebd., S. 187. Der Großvater von Grass väterlicherseits war Besitzer einer Tischlerei in Danzig-Langfuhr. Das Tischlermilieu wird in „Katz und Maus“ und besonders im Roman „Hundejahre“ abgebildet. In Bissau lebten Grass’ kaschubische Verwandte.

[41] Auf die Ähnlichkeit dieser Vision mit Grass’ „Das Treffen in Telgte“ verweist Ewelina Kamińska, Erinnerte Vergangenheit – inszenierte Vergangenheit. Deutsch-polnische Begegnungsräume Danzig/Gdańsk und Stettin/Szczecin in der polnischen Prosa im Kontext der Wende von 1989, Szczecin 2009, S. 126.

[42] Bolesław Fac, Wspólne zmartwienia, Gdańsk 1987, S. 53–63 (Übersetzung der Zitate M.O.).

[43] Ebd., S. 56.

Er besucht zunächst die beschriebenen Orten, Archive, Menschen, deren Zeugnis dem Autor nützlich sein könnte, er studiert schließlich Dokumente, bis er dann diese Materie in ein Werk verwandelt [...]."[44]

Indem Fac mehrere Essays über Grass und sein Werk publiziert hatte, wuchs er mehr und mehr in die Rolle eines geschätzten Grass-Experten hinein. Im Mai 1985 hielt er ein Referat während eines von Maria Janion organisierten Symposions im Warschauer Studentenklub „Hybrydy" und äußerte sich im Kontext der Darstellungen in der „Blechtrommel" über Grass' Begegnungen mit Danzig und der Kaschubei:

»Von seiner Reise nach Danzig nahm der Schriftsteller Grass das Wissen von der Unbeständigkeit der bürgerlichen Kultur mit, von der Reise in die Kaschubei – genau die gegenteilige Überzeugung. Nach Grass war in Bissau alles normal, die zwischenmenschlichen Beziehungen authentisch [...]. Die kaschubische Andersartigkeit war eine wesentliche Erkenntnis für den Schriftsteller. Der in den nachkrieglichen [!] Wirren nach Berlin gekommene Europäer, deutsch sprechend und denkend, konnte im Kaschubischen Unterstützung finden."[45]

Fac veröffentlichte in den folgenden Jahren in der Danziger Monatsschrift „Pomerania" und in anderen Zeitschriften auch Besprechungen der Werke von Grass, die ins Polnische noch nicht übersetzt wurden, so etwa die Aufsätze über „Die Hundejahre"[46] und „Die Rättin"[47] 1986. Auch erörterte er die polnischen Übersetzungen von „Aus dem Tagebuch einer Schnecke"[48], „Unkenrufe"[49] u.a. Am 25. Mai 1993 hielt er eine Laudatio für Grass bei der Verleihung an den deutschen Schriftsteller der Medaille „Poruszył wiatr od Morza" [Er bewegte den Meereswind]. Fac sagte u.a.: „[Sein Werk] gehört zur Weltliteratur. Mit seinem Ruhm ist auch der Ruhm der Kaschuben verbunden, die aus den Blättern der Bücher von Grass in die Champs Élysées Europas gewandert sind, weil der Eiffelturm an die vielen Röcke der Großmutter Koljaiczek erinnerte."[50]

Grass wurde mit der Zeit in Danzig und in Polen auch als Künstler bekannt und geschätzt. Ebenfalls in diesem Bereich entwickelte Fac eine unermüdliche Tätigkeit, indem er sich für die Ausstellungen der Werke von Grass engagierte, Kataloge sowie Übersetzungen vorbereitete. Seine Publikationen und Kommentare haben Grass als Künstler popularisiert. Ein anspruchsvolles und für die polnische Grass-Forschung bedeutsames Projekt war

---

[44] Bolesław Fac, Günter Grass przyjaciel z ulicy Lelewela, Gdańsk 1999, S. 43–44.

[45] Andrzej Fac, Von den kaschubischen elementem im Werk Günter Grass', in: Trzy eseje / Drei Aufsätze. Übersetzt v. Angelika Fuks, hg. v. Bolesław Fac, Gdańsk [1998]. Der Aufsatz wurde 1985 auf Polnisch veröffentlicht: O kaszubskich wątkach w twórczości Güntera Grassa, in: Pomerania, 9, 1985, S. 10–12, S. 12.

[46] Bolesław Fac, „Psie lata" – następna powieść Güntera Grassa, in: Pomerania, 2, 1986, S. I, 1–2. Der Roman wurde in diesem Jahr ab der 5. Nummer dieser Zeitschrift abgedruckt.

[47] Bolesław Fac, Okrutna bajka kończy się w Matarni. O powieści Güntera Grassa – „Szczurzyca", in: Pomerania, 9, 1986, 20–21.

[48] Bolesław Fac, Dziennik Ślimaka. Recenzja, in: Pomerania, 7/8, 1992, S. 52–53. Fac lobt hier u.a. den polnischen Übersetzer des Buchs, Sławomir Fac, der sich sorgfältig auf die Übertragung vorbereitete, indem er sich mit den Sitten und der Sprache der Kaschuben beschäftigte.

[49] Bolesław Fac, Jubileusz Mistrza Grassa, in: Pomerania, 6, 1992, S. 41.

[50] Bolesław Fac, Laudacja wygłoszona z okazji wręczenia Günterowi Grassowi 25 maja 1993 r. Medalu im. Bernarda Chrzanowskiego „Poruszył wiatr od morza", in: Pomerania, 7–8, 1993, S. 36 (Übersetzt v. M.O.).

die Übersetzung des Buches „Vier Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht“[51] von Fac, der mit dem fachspezifischen Text ein translatorisches Neuland betrat.

Der Kreis der polnischen Kontakte von Grass wurde von Jahr zu Jahr breiter. Als dem Schriftsteller 1993 die Ehrendoktorwürde der Universität Gdańsk verliehen wurde, schlug er vor, die folgenden Gäste aus Polen einzuladen: Lucie Krause, Aleksandra Górna, Jerzy Limon, Wacław Maksymowicz, Wojciech Jakubowski, Maciej Świeszewski, Paweł Huelle, Adam Koperkiewicz, Hubert Orłowski, Andrzej Szczypiorski, Adam Michnik, Tadeusz Różewicz i Andrzej Wajda, darüber hinaus auch Stephan Noble vom Goethe-Institut in Warschau.[52] Zu diesem Kreis gehörten namhafte Persönlichkeiten, aber auch seine polnischen Freunde und kaschubischen Verwandten. Wir haben uns auf die frühesten polnischen Freundschaften des Schriftstellers beschränkt, die hier erörterten Beziehungen zeigen aber, dass die Kontakte des deutschen Schriftstellers nach Polen, die er pflegte und kontinuierliche erweiterte, bereits seit 1958 sehr intensiv waren und sein Werk und dessen polnische Rezeption in hohem Masse beeinflussten.

---

[51] Günter Grass, Raport z pracowni 1951–1992. Übersetzt von Bolesław Fac, mit einer Einleitung von Zofia Watrak, Gdańsk 1993.

[52] Die Liste der einzuladenden Gäste aus Deutschland umfasste 57 Namen. Vgl. Grass an Fac, 12.2.1993, AdK, Berlin, Günter-Grass-Archiv, Nr. 13540.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Joanna Bednarska-Kociołek
Uniwersytet Łódzki / Universität Lodz

Das Alte lebt im Neuen. Die Stadttransformationen im polnischem Gdańsk im Werk von Günter Grass

To co dawne, żyje w nowym. Transformacje miasta w polskim Gdańsku w utworach Güntera Grassa – Günter Grass często porusza w swoich utworach tematykę związaną z metamorfozami miasta Gdańska / Danzig. W niniejszym artykule zajmuję się transformacjami w polskim Gdańsku, o których pisze Grass. Jako pierwsza omawiana jest odbudowa gdańskiej starówki po wojnie, którą Grass przedstawia krótko w „Turbocie". W latach siedemdziesiątych rozpoczynają się transformacje, które w rezultacie doprowadziły do powstania Solidarności i zmian ustrojowych. Wydarzenia z grudnia 1970 roku zostały opisane przez Grassa w „Turbocie", natomiast przełom 1989/90 we „Wróżbach kumaka".

Słowa kluczowe: Grass, Gdańsk, miasto, transformacje.

The old exists in the new. Transformations of the city in Polish Gdańsk in works by Günter Grass – In his works Günter Grass often tackles the subject connected with metamorphoses of Gdańsk/Danzig. In this article I will talk about transformations in Polish Gdańsk which Grass writes about. The post-war reconstruction of the Old Town described by Grass in "The Flounder" is discussed as the first one. In the 1970s the transformations which lead to the rise of Solidarity and the transformation from a communist to a capitalist country begin. The events of December of the year 1970 were described by Grass in "The Flounder" and the turn of the year 1990 – in "The Call of the Toad".

Key words: Grass, Gdańsk, city, transformations.

Günter Grass problematisiert auffallend oft Veränderungen, die sich in der Stadt Danzig / Gdańsk vollziehen. Der Raum – Danzig / Gdańsk – wird bei Grass deutlich im Sinne der Heimat fokussiert und als kulturelle Größe wahrgenommen. Am Beispiel seiner Werke ist es möglich, den in der Literatur- und Kulturwissenschaft wichtigen Paradigmenwechsel zu beobachten, der als ‚Wiederkehr des Raumes' (‚spatial turn')[1] bezeichnet wurde. Jürgen Joachimsthaler verweist darauf, dass die Kategorie ‚Raum' im internationalen wissenschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs lange vernachlässigt wurde, was sich in der

[1] Zu „spatial turn" vgl. Jürgen Joachimsthaler, Von der einen Nation zur kulturell vielfältigen Region. Der „spatial turn" als Provokation der Nationalphilologien, in: Jürgen Joachimsthaler, Karol Sauerland (Hg.): Convivium. Germanistisches Jahrbuch 2008, S. 29–59.

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts allmählich verändert hat.[2] Durch die Erinnerung entsteht wieder eine Heimat, die real nicht mehr existiert, und sie wird – wie bei Grass – zum literarischen Motiv: „Alles ging verloren und wurde so nicht nur zum Gegenstand der eigenen Erinnerung, sondern zum Anreiz, eine diesem Erinnern gemäße literarische Konstruktion zu verfassen und eine alternative Welt – die Literatur – zu entwerfen."[3] Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine Heimat, die auf nationalen oder ethnischen Kriterien beruht, sondern um eine sozusagen „kleine Heimat" – im Polnischen „mała ojczyzna". „Heimat [...] wäre hier [...] weniger als die authentischen Geburts- und Wohnorte [...] zu verstehen, sondern vielmehr als die symbolische Dimension dieser Orte, dieser imaginär-historischen Räume [...]."[4]

Ewelina Kamińska bemerkt, dass man das Wort Heimat in der Alltagssprache mit dem Gebiet assoziiert, „in dem man herangewachsen ist und mit dem man sich identifiziert, mit einer kulturellen Gemeinschaft, die Wärme, Schutz und Geborgenheit garantiert und somit zur Persönlichkeitsentfaltung beiträgt"[5]. Bei Grass wird Heimat unterschiedlich kodiert. Sie ist hier ein Raum, mit dem man sich zwar identifiziert, aber auch nicht ohne Abscheu. Die Heimat ist bei ihm kein Ort der Wärme und Geborgenheit.

Dabei zeigt Grass in seinen Werken die Zeitschichten, die das Danziger Palimpsest von der Steinzeit bis zur Gegenwart bilden. Auch das polnische Gdańsk, die Nachkriegsstadt, die Grass nicht mehr von seiner Kindheit kennt, wird in seinen Romanen und Erzählungen aufmerksam beschrieben. Die erste Umgestaltung erfuhr die polnische Stadt durch den Wiederaufbau der Altstadt nach den Kriegszerstörungen. Dieser wird in Grass' „Der Butt" kurz erwähnt. In den siebziger Jahren begannen Transformationen, in deren Folge sich der ‚realsozialistische' Staat, die Volksrepublik Polen, langsam zu einem demokratischen Staat entwickelte. Im „Butt" setzt sich der Schriftsteller mit dem Arbeiteraufstand im Dezember 1970 und in „Unkenrufe" mit der Wende 1989/1990 und ihren sozialen Auswirkungen auseinander. Danzig / Gdańsk wird durch Grass' Darstellungen dieser Transformationen zu einem regionalen und zugleich transnationalen Erinnerungsort. Mit dieser gemeinsamen Stätte der deutschen und polnischen Erinnerung wird in der Literatur Pierre Noras Konzept der nationalen Erinnerungsorte überwunden.[6]

Nachdem die Stadt infolge der Kriegshandlungen zerstört wurde und die deutschen Bewohner Danzigs auf der Grundlage der Beschlüsse der Jalta-Konferenz gezwungen wurden, die Stadt zu verlassen (1945–1947), leitete die polnische Regierung den Wiederaufbau der Altstadt ein, der mehrere Nachkriegsjahrzehnte dauerte und von Polen durchgeführt

---

[2] Ebd., S. 29–31.

[3] Paweł Huelle: Heimat in Europa, in: Henning Tewes (Hg.): Heimat in Europa. Beiträge der internationalen Konferenz „Literatur, Werte und Europäische Identität (II.)", Warszawa 2003, S. 290.

[4] Hubert Orłowski: Literatur – nationale Identität – kulturelles Gedächtnis, in: Anna Wolff-Powęska, Dieter Bingen (Hg.): Nachbarn auf Distanz. Polen und Deutsche 1998–2004, Wiesbaden 2005, S. 454.

[5] Ewelina Kamińska: Erinnerte Vergangenheit – inszenierte Vergangenheit. Deutsch-polnische Begegnungsräume Danzig/Gdańsk und Stettin/Szczecin in der polnischen Prosa im Kontext der Wende von 1989, Szczecin 2009, S. 29.

[6] Vgl. Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt am Main 1998; Etienne François und Hagen Schulze (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl, München 2005, S. 11.

wurde. Viele Gebäude und Straßenzüge der Altstadt wurden in den 50er und 60er Jahren wieder hergestellt. Die wichtigsten historischen Gebäude in der Rechtstadt – z.B. Artushof, Hohes Tor, Krantor, Zeughaus) – „erhielten nach und nach ihre alten Fassaden zurück"[7]. Peter Oliver Loew weist darauf hin, dass man sich auf ein idealisiertes Danzig der Frühen Neuzeit einigte, wie es von Stichen und Abbildungen bekannt war, dass aber die Frage, auf welches historische Vorbild man sich eigentlich berufen sollte, nie ganz geklärt wurde.[8]

Der Wiederaufbau der Altstadt wird von Grass literarisch im „Butt" illustriert. Die literarische Schöpfung Danzigs – so Lothar Quinkenstein – beginne mit seiner Zerstörung.[9] Die allmähliche Entdeckung des Erfahrungsbereichs Danzig / Gdańsk im „Butt" ist ein soziales, kulturhistorisches und nicht zuletzt ein literarisches Phänomen. Der Erzähler ist nämlich an der Entstehung eines Dokumentarfilms über den Wiederaufbau der Danziger Altstadt beteiligt. Grass greift auf den Film zurück, der von Volker Petzold für den Norddeutschen Rundfunk 1975 gedreht wurde. An den Drehbucharbeiten war Grass beteiligt – als Reiseführer, der über seine Stadt erzählte. Es wird also die Polenreise von Grass thematisiert, die der Autor dazu nutzt, einerseits den Wiederaufbau der Danziger Altstadt zu dokumentieren und andererseits seine „imaginierten Erinnerungen"[10] zu rekonstruieren. Der Erzähler erklärt, warum er in die Stadt zurückkehrt, in der er aufgewachsen ist:

> „Ich muß da hin. Ich muß da wieder mal hin. Von da komm ich her. Da fing alles an. Da wurde ich abgenabelt. Da drehen wir einen Film. Nein. Ohne Rollen. Nur fürs Fernsehen dokumentarisch. Über den Wiederaufbau. Wie die das geschafft haben, die Polen. Alle Gassen und Kirchen. Den ganzen gotischen Krempel. Genauer, als es gewesen ist. [...] Die Rechtstadt heißt jetzt Glowne Miasto, der Lange Markt Długi Targ, die Brotbänkengasse Chlebnicka und ihre Verlängerung, die Joppengasse, Piwna. Wir drehten in der Häkergasse (Straganiarska) und in der Ruine von Sankt Johannis. Wir drehten von der Speicherinsel (Spichlerze) die wiederaufgebaute Front schmalbrüstiger Häuser und backsteinroter Tore entlang der Motlau (Motława)."[11]

Es wird auch der Wandel der Stadt von Danzig zu Gdańsk beschrieben. Die unterschiedlichen Phasen in der Stadtgeschichte zeigen deutlich, wie mit der Umbenennung von Danzig in Gdańsk und der Etablierung eines neuen politischen Systems die Spuren deutscher Geschichte allmählich aus dem Stadtbild verschwinden. Der Erzähler nennt sowohl deutsche als auch polnische Namen der Orte, wodurch er auch auf die Transformation der deutschen Stadt in eine polnische verweist. Es fasziniert ihn, dass Gebäude, die in der Zeit des Deutschen Ordens gebaut wurden, wie das Dominikaner- und das Brigittenkloster, von den Polen, die seitens des Ordens im Laufe der Jahrhunderte so viel erlitten haben, rekonstruiert und gepflegt werden. Es sei auch einzigartig, dass der polnische Staat die zerstörte Rechtstadt so originalgetreu wieder aufgebaut hat.[12] Zahlreiche Gebäude, z.B. Kirchen, die ganz

---

[7] Frank Fischer, Danzig. Die zerbrochene Stadt, Berlin 2006, S. 378.

[8] Vgl. Peter Oliver Loew, Danzig und seine Vergangenheit 1793–1997, Osnabrück 2003, S. 402.

[9] Vgl. Lothar Quinkenstein: Danzig/Gdańsk – ein literarischer Spiegel. in: Hans Dieter Zimmermann (Hg.): Mythen und Stereotypen auf beiden Seiten der Oder, Berlin 1997, S. 221.

[10] Michael Paaß, Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass, Bielefeld 2009, S. 219.

[11] Günter Grass, Der Butt, München 2007, S. 693–694.

[12] Vgl. Ryszard Ciemiński, I szukam ziemi Polaków, Warszawa 1989, S. 95, 102.

verschiedenen Epochen der Stadtgeschichte entstammen, auf die sich der Erzähler dank der Dreharbeiten wieder besinnen kann, werden zu Kristallisationspunkten seiner Erinnerung.[13] Die Betrachtung historischer Schauplätze ist für den Erzähler Quelle seiner literarischen Phantasie – er sucht nach Spuren und Zeichen der imaginierten Köchinnen, der Heldinnen seines Romans.[14] So heißt es:

> „Während Max und Klaus ihre Blechkoffer und den sperrigen Rest verpackten, suchte ich vor einem Nebenportal der Katharinenkirche Spuren meiner hochgotischen Ehefrau Dorothea. Nur Brennesseln und Löwenzahn erinnerten an ihre Fastenküche."[15]

Im heutigen Gdańsk entdeckt der Erzähler die Vergangenheit, deren „stumme Zeugen" die einzelnen Orte sind.[16] Dadurch entsteht das Bild der Stadt als Palimpsest. Das Aufscheinen der historischen Bausubstanz dank der literarischen Imagination bringt die Stadt zum Sprechen und gibt ihr die verlorene Stimme zurück. Michael Paaß bemerkt: „Wie ein Museum durchstreift auch der Erzähler im ‚Butt' die Stadt und bekommt in der Betrachtung der auf engstem Raum zu besichtigenden Zeitzeugnisse und Bauwerke nahezu gleichzeitig verschiedene Jahrhunderte der Danziger Geschichte in den Blick."[17] All die mehr oder weniger sichtbaren Schichten bilden erst durch Multiperspektivität der Geschichtsbilder eine Stadt, die heute Gdańsk heißt und die früher mehrere Gesichter hatte. Diese Transformationen werden von Köchinnen personifiziert, die im „Butt" die Stadt in verschiedenen Epochen bewohnen, für den Erzähler allerdings immer gegenwärtig sind:

> „Kurzgelockt, in Jeans und Pullover kam Maria vorbei, als ich auf dem Beischlag der Frauengasse saß, meinen dritten grützigen Kaffee trank und (inwendig reich an Figuren) auf Agnes Kurbiella wartete oder mich vor Dorothea Swarze fürchtete, die um diese Zeit (Vesper) oft in Sankt Marien ihre Gesichte gehabt hat."[18]

Der Beischlag der Frauengasse ist der feste Standort des Universums, der seit eh und je an dieser Stelle existierte und zum Ausgangspunkt für verschiedene Geschichten geworden ist.

Grass kommt seit 1958 regelmäßig nach Gdańsk und kann seine Entwicklung beobachten. Die neue Fassade der Stadt war in den 50er Jahren größtenteils noch nicht errichtet worden. Man sah überall Ruinen der früheren Zeiten, die durch die Kriegszerstörung entblößt wurden: vom Altertum über das Mittelalter und den Barock bis zur Freien Stadt Danzig. 1975, als der Dokumentarfilm gedreht wurde, von dem im „Butt" die Rede ist, waren die Schichten der Stadt durch den Wiederaufbau nicht mehr so deutlich sichtbar. So rekonstruiert Grass die historische Entwicklung der Stadt, indem er seine Köchinnen als Vermittlerinnen des kulturellen und sozialen Gedächtnisses benutzt. Doch die Bausubstanz, die er auf der Oberfläche der heutigen Stadt sieht, inspiriert ihn zum Aufblättern der historischen

---

[13] Vgl. Paaß, Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion, S. 219.

[14] Vgl. ebd., S. 220.

[15] Grass, Der Butt, S. 154.

[16] Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999, S. 312.

[17] Paaß, Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion, S. 221.

[18] Grass, Der Butt, S. 695.

Schichten, die dank der Erzählungen über die Köchinnen wieder lebendig werden. Die letzte Schicht liegt unmittelbar unter der Oberfläche: es ist das Jahr 1970. Es werden die Dezemberereignisse thematisiert, die für die Entstehung von *Solidarność* zehn Jahre später wichtig waren – was Grass zu dem Zeitpunkt, als er den Roman schrieb, allerdings noch nicht wusste. Der unmittelbare Grund für den damaligen Streik waren die Preiserhöhungen: die Preise für „Zucker, Mehl, Fleisch, Butter und Fisch"[19] wurden heraufgesetzt:

> „Es sprach ja ökonomisch vieles dafür. Man kann nicht alles subventionieren. Das hält selbst der Kommunismus nicht aus. Wenn kein Markt den Preis regelt, tut es der Staat zu spät. Aber mit den Preisen kommt mehr und manchmal alles ins Rutschen."[20]

Im „Butt" wird am 18. Dezember 1970, während des Aufstandes in Gdańsk, einer der fiktiven Protagonisten (Jan Ludkowski, der Verlobte der Danziger Kantinenköchin Maria Kuczorra) erschossen:

> „Als Jan von der Miliz erschossen wurde, traf es ihn in den Bauch voller Schweinekohl und nicht, wie er es sich in Gedichten (nach Majakowski) gewünscht hätte, in die Stirn. Mitten im Satz war er tot. Maria hatte nicht helfen können, als die Toten und Verletzten aufs Werftgelände geschleppt wurden."[21]

Tatsächlich sind in diesem Aufstand 49 Menschen ums Leben gekommen.[22] Ihr Tod wurde im Laufe der Jahre zum Symbol für die Rücksichtslosigkeit des kommunistischen Staates den Menschen gegenüber. Der Streik begann im Roman, ähnlich wie in der Wirklichkeit, spontan:

> „Die Eisenbahner und andere schlossen sich an. Sogar die Mädchen von der Schokoladenfabrik *Baltic*. Weil die örtlichen Gewerkschaftsleitungen nicht mitzogen, bildeten sich spontan Streikkomitees, Arbeiterräte wurden gewählt. Nicht nur die Preiserhöhung sollte gestrichen werden. Die Arbeiterselbstverwaltung wurde gefordert: der alte, tiefwurzelnde, närrische, schöne, nicht auszurottende Traum, sich selbst bestimmen zu wollen."[23]

Jan Ludkowski ist in Grass' Roman ein Dichter, der sich bisher nie in die Politik engagierte. Im Dezember 1970 wird er zufällig zum Sprecher der Streikenden. Er ist ein durchschnittlicher Mensch, mit dem man „bei Brot, Käse, Nüssen und Wein"[24] reden kann und kein Agitator. Die Rede von ihm ist „voller historischer Vergleiche."[25]

Der Grass'sche, hier heterodiegetische Erzähler skizziert die Ereignisse in Form von Berichten aus distanzierter Perspektive. Er scheint sich mit den Arbeitern nicht voll zu identifizieren, sondern er versucht die aufgebrachten Massen zu beobachten:

---

[19] Ebd., S. 645.
[20] Ebd.
[21] Ebd., S. 650.
[22] Vgl. Frank Fischer, Danzig. Die zerbrochene Stadt, Berlin 2006, S. 381.
[23] Grass, Der Butt, S. 646.
[24] Ebd., S. 638.
[25] Ebd., S. 646.

„Dann sang die Masse noch einmal die Internationale. [...] Sie haben alle den Kopf schräg gehalten: ein wenig sorgenvoll und zugleich amüsiert über so viel Gerede und männlichen Eifer.[26]

Erst als die Menge sich zu verlaufen begann, kam es zu Prügeleien mit der Miliz. Vor dem Hauptbahnhof klirrten Scheiben. Einige Zeitungskioske brannten. Später brannte die Parteizentrale. Die Stimmung war eher heiter. Man hatte gesehen, wie zahlreich man war. Dann kam es zu Verhaftungen, weshalb ein Teil der Menge zum Gefängnis Schießstange zog. Auch dort Benzin in die Fenster. Ein Junge fiel vor ein Kettenfahrzeug. Aber geschossen wurde noch nicht. [...]

Auf der Leninwerft in Gdańsk wurden rasch, bevor die Miliz mit Kontrollen begann, die Vorräte in der Werftkantine angereichert. Das geschah nachts. Am nächsten Morgen kamen sie von überall aus den Vororten, aus Ohra und vom Troyl, aus Langfuhr und Neufuhrwasser, womöglich fünfzigtausend Arbeiter und Hausfrauen. Am Hauptbahnhof vorbei zogen sie und sammelten sich vor dem Zentralgebäude der Kommunistischen Partei. Dort sangen sie, weil es nicht viel zu reden gab, mehrmals die Internationale.“[27]

Die Stadt Gdańsk spielt dabei die Rolle eines wichtigen Hintergrunds, einer Kulisse, die nicht beliebig ist. Im „Butt“ werden die Ereignisse von 1970 so inszeniert, dass der Eindruck entsteht, in keiner anderen Stadt, sondern nur in dieser, der auserwählten, der Stadt mit einer einmaligen Geschichte, konnte der Kommunismus mit einer solchen Vehemenz in Frage gestellt werden.

Die Handlung der Erzählung „Unkenrufe“ spielt in Gdańsk im Wendejahr 1989, als die Stadt wieder einer Transformation, diesmal vom Kommunismus in den ‚Kapitalismus' unterliegt. Obwohl der Name der Stadt erst später genannt wird, werden gleich zu Beginn die Dominikshalle und die Danziger Kirchen erwähnt, die als ihr *pars pro toto* fungieren.[28] Der Zeitpunkt der Handlung liegt kurz vor der Umbenennung der Leninwerft (1990).[29] Es gibt auch Hinweise auf den Fall der Berliner Mauer. Aus weiteren Informationen ergibt sich die genaue Handlungszeit: 2. November 1989 bis Juni 1991. Bei der Markthalle, die symbolisch für deutsch-polnische Begegnungen steht, treffen sich die Polin Aleksandra und der Deutsche Alexander zum ersten Mal. Dieses Treffen ist dank der politisch-ökonomischen Umwandlungen möglich, die sich sowohl in Polen wie auch in ganz Europa 1989/1990 vollziehen.

Die Protagonistin Aleksandra – eine in Wilna geborene Polin, die in Gdańsk wohnt – erinnert sich an verschiedene Ereignisse aus der neuesten Geschichte Polens sowie auch an die Nachkriegszeit im kommunistischen Polen. Sie erwähnt, wie das Leben im Kommunismus aussah: „Als Miliz hat geschossen auf Arbeiter ...“[30]; „Hier haben sie auf Dezember ´70, als Streik war, Arbeiter eingesperrt.“[31] Aleksandra kommentiert nicht ohne bittere Ironie die politische und soziale Entwicklung in Polen; beispielsweise kommentiert

[26] Ebd., S. 647.

[27] Ebd., S. 648.

[28] Vgl. Lothar Quinkenstein, Entzifferte Geschichte. Bild und Funktion der Stadt Danzig bei Günter Grass, Bolesław Fac, Stefan Chwin, Paweł Huelle und Jerzy Limon, Poznań 1998, S. 67.

[29] Vgl. Günter Grass, Unkenrufe, München 2004, S. 17.

[30] Ebd., S. 131.

[31] Ebd., S. 184.

sie die Entstehung des Monuments für die 1970 gefallenen Werftarbeiter in Danzig: „Aber Denkmäler bauen können wir Polen immer noch. Überall Märtyrer und Denkmäler von Märtyrern!“[32] Lothar Quinkenstein bemerkt, dass wichtiger als die Erinnerung an die jüngsten Ereignisse ein ganz persönlicher Bezug sei, der an dieser Stelle mit dem Gedicht von Czesław Miłosz „Który skrzywdziłeś“ hergestellt werde. Aleksandra verbinde den in Litauen geborenen Dichter mit ihrer Heimatstadt Wilna, und dadurch enthülle sich eine weitere Parallele in der Figurenkonstellation – der Heimatverlust.[33]

In „Unkenrufe“ zeigt Grass die Transformation der kommunistischen Volksrepublik Polen in einen kapitalistischen Staat. „Polen erleben drei Phasen, die jeder Revolution eigen sind: die Zerstörung der alten Ordnung, das Fegefeuer und den Aufbau einer neuen Struktur, und das mehr oder weniger gleichzeitig.“[34] Anna Wolff-Powęska bestätigt, dass „explorierendes Unternehmertum und die Dynamik privater Initiativen in der ersten Phase der Umwandlungen“[35] für die polnische Gesellschaft charakteristisch waren. Sie hebt auch hervor – was in „Unkenrufe“ besonders sichtbar ist –, dass die Transformation in Polen „einen etwas chaotischen Charakter“[36] hatte. Es sei gerade eine Zeit gewesen, in der das Bedürfnis nach Identität und Zugehörigkeit in jeder Gesellschaft ein wesentliches Legitimationselement der demokratischen Ordnung bildet.[37] Zugleich wurde die Begeisterung für die Marktwirtschaft sichtbar. Plötzlich konnte man Gegenstände besitzen, von denen man früher nur träumen durfte. Auch diese Umgestaltung wird bei Grass mit Hilfe von Gegenständen und Waren, die die Veränderungen anschaulich machen, beschrieben:

> „Plötzlich gibt es irgendwo frischen Blumenkohl, Salatgurken, oder ein fliegender Händler bietet neuerdings aus dem Kofferraum seines Polski Fiat Bananen an, und sogleich sind die praktischen Netze greifbar, denn Plastiktüten sind im Osten noch immer rar.“[38]

In der Stadt sind aber noch weitere Änderungen zu beobachten. Plötzlich beginnt die Zeit kostbar zu werden: „Zeitverknappung, wie früher gegeben hat Fleischverknappung oder Zuckerverknappung“,[39] wie sich die Heldin Piątkowska äußert.

Die wirtschaftliche Freiheit erlaubt es jedem, ein Geschäft zu eröffnen, auch einem Vertreter der Zugewanderten aus Asien oder Afrika. Das Beispiel dafür ist der Bengale, Mister Chatterjee, der ein Rikschageschäft in Gdańsk eröffnet und der, laut Dietrich von Törne, weniger eine Figur aus Fleisch und Blut sei als „eine abstrakte Verkörperung von Kräften der Dritten Welt“[40]. Mit Hilfe dieser Figur zeigt Grass, dass in Europa wieder eine

---

[32] Ebd., S. 17.

[33] Vgl. Quinkenstein, Entzifferte Geschichte, S. 68.

[34] Anna Wolff-Powęska, Polen und die neuen Bundesländer im Zeichen des Wandels, in: Andreas Lawaty, Hubert Orłowski (Hg.): Deutsche und Polen. Geschichte Kultur Politik, München 2003, S. 376–385, hier S. 376.

[35] Ebd., S. 381.

[36] Ebd.

[37] Vgl. ebd., S. 380.

[38] Grass, Unkenrufe, S. 16.

[39] Ebd., S. 85.

[40] Dietrich von Törne, Die Friedhofsgesellschaft begräbt das Leben, in: Neue Zeit von 7.5.1992.

Völkerwanderung im Gange sei, die so typisch für den alten Kontinent ist und die – idealistisch gedacht – eher verbinden als trennen sollte. Der Bengale ist bei Grass ein Geschäftsmann „ohne Bezug zum Ort“[41]. Über sich selbst und ihm ähnliche Menschen sagt Chatterjee:

> „Sogar die Polen, die nichts als Polen, immer nur Polen sein wollen, werden lernen müssen, daß es neben der Schwarzen Madonna von Tschenstochau Platz genug gibt für eine weitere schwarze Gottheit; denn unsere so geliebte wie gefürchtete Mutter Kali werden wir natürlich mitbringen – in London ist sie schon seßhaft.“[42]

Die Polin Aleksandra steht dem Rikscha-Mann eher distanziert und misstrauisch gegenüber. Der Erzähler macht ihre Gedanken deutlich: „Der sei unheimlich. Der rieche fremd.“[43] Diese Worte sind ein Ausdruck der Vorurteile, die die Polin dem Fremden gegenüber zeigt; dabei ist sie gebildet und scheint aufgeschlossen zu sein. Alexander ist zwar Idealist, aber zugleich will er sich als Geschäftsmann verwirklichen. Er investiert in Rikschas, und Chatterjee macht die ehemalige Leninwerft zur Produktionsstätte. Hier manifestiert sich der Unterschied zwischen der romantischen Polin und dem rational denkenden Deutschen.

Trotzdem verbindet die beiden die Idee der Heimkehr nach dem Tode, die in dem neuen, demokratischen und kapitalistischen Polen realisiert werden darf. Sie gründen eine Deutsch-Polnische Friedhofsgesellschaft, die jedem in Danzig geborenen Deutschen die Möglichkeit geben soll, in seiner Heimatstadt begraben zu werden. Dank der Idee des Versöhnungsfriedhofs soll die Sehnsucht nach der alten Heimat befriedigt werden – allerdings erst nach dem Tod. Mit der Zeit entwickelt sich jedoch die schöne Idee, wie vieles in der marktwirtschaftlichen Wirklichkeit, zu einem lukrativen Geschäft, auch wenn die Hauptprotagonisten an ihrem Idealismus festhalten. Das Geschäft beginnt mit der „Aktion Umbettung“[44]. Im nächsten Schritt werden Seniorenheime gebaut und dann sogar Ferienhäuser und Golfplätze für „die anreisenden Enkel und Urenkel der Verstorbenen“[45]. Der Friedhof, der Polen und Deutsche verbinden soll, trennt schließlich beide Völker. Die Hoffnung, dass der Konflikt zwischen der Heimatliebe der alten Danziger und dem Anspruch der heutigen, polnischen Bürger auf Gdańsk je gelöst werden könnte, wird in Grass’ Erzählung eindeutig negiert. Die guten Vorsätze von Aleksandra und Alexander erweisen sich angesichts der Anforderungen marktwirtschaftlicher Wirklichkeit als unrealistisch und naiv und die Gründung des Versöhnungsfriedhofs stärkt die negativen Stereotype, die Polen und Deutsche voneinander trennen.

Dabei ist hervorzuheben, dass sich Grass bereits 1965 von Hoffnungen der alten Danziger, in die Heimat zurückkehren zu können, distanzierte: „Meine Landsleute aus Danzig unterhalten in Lübeck sogar einen Schattensenat, der seit Jahr und Tag den alten Leutchen aus der Stadt und dem Werder verspricht, eines Tages gäbe es sie wieder, eines Tages, die

---

[41] Martin Schönemann, Auf der Suche nach Danzig – mit Hilfe von Günter Grass, in: Holger Böning, Hans Wolf Jäger, Andrzej Kątny, Marian Szczodrowski (Hg.): Danzig und der Ostseeraum. Sprache, Literatur und Publizistik, Bremen 2005, S. 342.

[42] Grass, Unkenrufe, S. 41.

[43] Ebd., S. 137.

[44] Ebd., S. 172.

[45] Ebd., S. 191.

Freie Stadt Danzig."[46] Allerdings kann die Reise in die alte Heimat auch positiv nostalgische Züge tragen. Die Figur des Deutschen Alexander Reschke, der nicht nur als ehemaliger Danziger, sondern auch als Kunsthistoriker die Stadt besucht, hilft, im polnischen Gdańsk Spuren des alten Danzig zu entdecken. Und tatsächlich sind in Gdańsk noch Reste der ursprünglichen Vielfalt und Multikulturalität Danzigs zu finden. Der Protagonist Reschke beklagt den Zustand der historischen Gebäude, die nicht renoviert werden und aus diesem Grund kaum mehr als Erinnerungsträger gelten können: „Man wünschte sich diese heiteren Zeugnisse bürgerlicher Kultur vor Steinfraß und Moosbefall geschützt."[47] Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf die Kunstschätze (oft deutscher Herkunft) und Gräber gerichtet, die ein gemeinsames Erbe der europäischen Kultur sind. Professor Reschke beschäftigt sich mit gotischen Kirchen und ihrer Ausstattung (Sarkophage, Grabsteine, Epitaphien), aber auch mit Friedhöfen, die zerstört worden sind. Alexander und Aleksandra sprechen von Schande, wenn sie zerstörte Gräber besuchen. Es ist für sie eine Pflicht, sich um die Gräber der Vorfahren zu kümmern, egal welcher Nationalität sie waren und egal welcher Transformation die Stadt unterlag: „Alte Steine, die vor sich hin reden: Abraham Rollgerber wurde 1766 geboren. Alexander Deutschland lebte von 1799 bis 1870. Man müßte das Moos aus der Keilschrift kratzen, um mehr zu hören."[48] Aleksandra reflektiert über die Zerstörung der deutschen Friedhöfe in den sechziger Jahren und zugleich über ihr eigenes Leben: „War in Gomułka-Zeit, wo sie platt gemacht haben letzte deutsche Friedhöfe. Warum bin ich nicht damals schon raus aus der Partei und erst zu spät schon, als Kriegsrecht kam?"[49] Die deutschen Friedhöfe in Gdańsk wurden zwar zerstört, aber die gotischen Kirchen mit den Gräbern und den deutschen, in Fraktur geschriebenen Inschriften wurden verschont. Sie fungieren bis heute als Teil des kulturellen Gedächtnisses in der Stadt. Aleksandra Piątkowska kümmert sich um die alten Kunstschätze; dies soll zur Herausbildung einer gemeinsamen kulturellen Identität führen. Aleksandra restauriert unter anderem einen gotischen Engel und stellt sein ursprüngliches Aussehen wieder her. Holger Briel[50] behauptet, dass dieser Engel eine symbolische Bedeutung habe und dem Engel der Geschichte von Walter Benjamin ähnelt, der durch den Wind der Geschichte berührt wird und hinter sich nur die Vernichtung sieht. Wie in Benjamins „Über den Begriff der Geschichte" kann der Engel in Grass' Erzählung nur die Vernichtung vor sich sehen. Das Gold, mit dem ihn Aleksandra belegt, ist ja die Farbe des Todes.

Grass verweist darüber hinaus auf einen wichtigen sozialen Wandel nach 1989/1990. Nach 1945 wurde die Existenz der nationalen Minderheiten in Polen tabuisiert. So auch in Gdańsk durfte es „keine Minderheit geben"[51]. Nach der Wende veränderte sich auch dies:

---

[46] Günter Grass, Was ist des Deutschen Vaterland?, in: Essays und Reden, Bd. I 1955–1969, S. 110–120, S. 113.

[47] Grass, Unkenrufe, S. 27.

[48] Ebd., S. 184.

[49] Ebd., S. 57.

[50] Holger Briel, The Teatrology of the Tertralogy or Günter Grass Walks the Line Once Again, in: Suzanne Stern-Gillet, Tadeusz Slawek, Tadeusz Rachwal, Roger Whitehouse, (Hg.): Culture und Identity. Selected Aspects and Approaches, Katowice 1996, S. 67–77, S. 67.

[51] Grass, Unkenrufe, S. 107.

„Als nach der Wende in Osteuropa allen in Polen gebliebenen Deutschen erst zögernd, dann doch erlaubt wurde, sich in einem Verein zu finden, war Erna Brakup nicht nur passiv dabei. Im Jäschkentalerweg erstritt sie einen Versammlungsraum für die knapp dreihundert Organisierten, die, alt unnütz geworden, nicht wußten, wie ihnen plötzlich geschah. Jetzt durften sie sogar singen: Waldeslust .... Am Brunnen vor dem Tore..., oder, mitten im Winter: Der Mai ist gekommen ....“[52]

Bei Grass ist Erna Brakup, die einen aussterbenden Dialekt spricht, eine Alteingesessene und Vertreterin der deutschstämmigen Minderheit in Gdańsk, die „nach 1945 geblieben ist und ihr Deutschtum sprachlos verleugnen mußte“[53]. Sie ignoriert auf ihre einfache, bäuerliche Art die politischen Ideen und lebt nach ihren alten Gewohnheiten. Paradoxerweise pflegt diese ungebildete, doch kluge Frau die deutsche Kultur: indem sie beispielsweise beim Gänserupfen deutsche Lieder singt. Erst 1989 kann sie als Vertreterin der deutschen Minderheit in Gdańsk zu Wort kommen. Im September 1989 gründete das polnische Parlament eine Kommission für ethnische und nationale Minderheiten. Ministerpräsident Tadeusz Mazowiecki hat in seiner Regierungserklärung die Existenz von nationalen Minderheiten in Polen anerkannt.[54]

Die deutschen Bürger in Danzig, so wie sie von Grass gezeigt werden, sprachen im Dialekt – Missingsch.[55] Das sogenannte Danziger Missingsch war eine Stadtmundart aus Niederdeutsch und Hochdeutsch. Erna Brakup bleibt Dialektsprecherin trotz aller Metamorphosen der Stadt. Durch diese Sprache wird sie charakterisiert. Dank der Sprache erinnert sie sich selbst und die anderen an die Vergangenheit. Grass versucht durch seine Schreibweise den Klang des Dialekts wiederzugeben.[56] Seine wichtigen Merkmale sind beispielsweise die Benutzung *j* für *g; e* für *ö; ie* für *ü*, *o* für *u*, *e* für *i*. Man sagt *is* statt *ist; nich* statt *nicht*, *leb* statt *lebe* und verschmilzt Verben mit Personalpronomen; Erna sagt beispielsweise: „Nech nuä de Obrechkait hädd ons jekwält ond jepiesackt [...]“[57], oder: „Dabei häddech mid ihm reeden jewollt [...]“[58], oder: „Ond maine jingere Schwestä [...].“[59]

Bei Grass vertreten oft alte Frauen „jene mündliche Erzähltradition des Epikers“[60] – nicht zuletzt dank der Sprache, in der das Gedächtnis von Danzig aufbewahrt wird. Für Jan Assmann ist der „Unterschied zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis [...] *nicht* identisch mit dem Unterschied zwischen Mündlichkeit und

[52] Ebd., S. 181.

[53] Volker Neuhaus, Günter Grass, Stuttgart 1993, S. 190.

[54] Vgl. Wolfgang Kessler, Ethnische Minderheiten, in: Andreas Lawaty, Hubert Orłowski (Hg.): Deutsche und Polen. Geschichte Kultur Politik, München 2003, S. 450–455, hier S. 454.

[55] Vgl. Ulrich Tolksdorf, Die Mundarten Danzigs und seines Umlandes, in: Bernart Jähnig, Peter Letkemann (Hg.): Danzig in acht Jahrhunderten. Beiträge zur Geschichte eines hansischen und preußischen Mittelpunktes, Münster 1985, S. 313–336, hier S. 326.

[56] Vgl. Marek Jaroszewski, „Das leuchtende Schiff“. Der Untergang der „Wilhelm Gustloff“ bei Günter Grass und Tanja Dückers, in: Böning, Jäger, Kątny, Szczodrowski: Danzig und der Ostseeraum, S. 277–292, hier S. 288–289.

[57] Grass, Unkenrufe, S. 107.

[58] Ebd., S. 109.

[59] Ebd.

[60] Paaß, Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion, S. 259.

Schriftlichkeit“[61]. Alte Frauen in Grass’ Romanen, die ungeachtet der politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen ihren Dialekt sprechen, stehen für das kulturelle Gedächtnis. Durch die Erinnerung an die Sprache, an die Essgewohnheiten und spezifische Kleidung (vier Röcke der Großmutter von Oskar) lebt Danzig in der veränderten Stadt Gdańsk noch heute.

Erna Brakup entschied sich, im polnischen Gdańsk zu bleiben, weil hier ihr Ehemann und ihre Kinder begraben wurden. Hier befindet sich ihre Heimat, ein Ersatz für die Anwesenheit ihrer Familie: der Ort, wo es einst ihre Gräber gab. Obwohl der Friedhof zerstört wurde, zündet sie Kerzen an den Stellen an, wo die Gräber einst existierten, und somit lebt ihre Erinnerung fort. Ihr individuelles Gedächtnis braucht keine Denkmäler, aber die Generationen, die nach ihr kommen, brauchen sie, um sich die Geschichte zu vergegenwärtigen. Erna Brakup wird zum Verbindungselement zwischen dem vergangenen Danzig und dem gegenwärtigen Gdańsk. Mit ihrem Tod stirbt aber auch die von ihr vertretene Welt. Es bleibt nur: „Eine Tonbandaufzeichnung, die gleich hinter den Unkenrufen Erna Brakups Gebrabbel bewahrt, wärmt Erinnerungen auf.“[62] Nur ihre als ‚oral history’ auf Tonbandkassetten konservierten Erzählungen füllen die Lücke, die „das Ausradieren unerwünschter Geschichte in den neuen polnischen Landesteilen gelassen hat“[63]. Die vergangene Welt kann ausschließlich durch Medien, wie Literatur, neu erinnert werden.

---

[61] Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann, Tonio Holscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19, hier S. 14.

[62] Grass, Unkenrufe, S. 107.

[63] Volker Neuhaus, Günter Grass, Stuttgart 1993, S. 190.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Wacław B. Maksymowicz
Gdańsk

Czy wciąż „brakujące ogniwo"? O czytaniu „Psich lat"

Zburzenie Warszawy w 1944 roku Małgorzata Baranowska skojarzyła ze zniszczeniem Kartaginy. W atmosferze klęski stanu wojennego w kręgu uczniów i współpracowników Marii Janion zrodził się pomysł, by z tej perspektywy pokazać Warszawę i Polskę Grassowi. Nic z tego nie wyszło. Grass nie dotarł do naszej Kartaginy. Jego Kartaginą pozostało unicestwione przez hitlerowców Wolne Miasto. Jednak dawny już pomysł Janion, by czytać Grassa jako „brakujące ogniwo polskiej literatury" nie uległ przedawnieniu. Grassowski sposób narracji otwiera wciąż dla nas ważną możliwość cywilnego – prywatnego i egzystencjalnego postrzegania historii.

Słowa kluczowe: Warszawa, Kartagina, Heidegger, antysemityzm, czytanie, parabola, opowiadanie.

Das noch „fehlende Kettenglied"? Über die Lektüre der „Hundejahre" – Die Zerstörung Warschaus im Jahre 1944 wurde von Małgorzata Baranowska mit der Vernichtung von Karthago assoziiert. Unter der verheerenden Stimmung des Kriegsrechts einigten sich die Schüler und Mitarbeiter von Maria Janion auf den Vorschlag, aus dieser Perspektive Günter Grass Warschau und Polen zu zeigen. Dies gelang nicht. Grass kam nicht in unser Karthago. Sein Karthago blieb die durch die Nazis ausgelöschte Freie Stadt Danzig. Der frühere Vorschlag von Janion, Grass als „das fehlende Kettenglied der polnischen Literatur" zu lesen, ist jedoch nicht überholt. Die Grass'sche Erzählweise eröffnet die für uns noch immer gewichtige Möglichkeit, die Geschichte zivil – privat und existentiell – zu betrachten.

Schlüsselbegriffe: Warschau, Karthago, Heidegger, Antisemitismus, Lesen, Parabel, Erzählung.

A still 'missing link'? About reading of 'Dog Years' – Małgorzata Baranowska linked the completely destruction of Warsaw in 1944 to the destruction of Carthage. In the atmosphere of calamity brought about by the martial law in Poland (introduced in 1981), the circle of Maria Janion's disciples and colleagues came up with the idea to show Günter Grass Warsaw and Poland from this perspective. The idea failed, since Grass did not manage to reach our Carthage. The Free City of Danzig, annihilated by the Nazis, has remained his Carthage. Yet Maria Janion's old idea to read Grass as 'the missing link of Polish literature' has not become obsolete. Grass's way of narration still opens up a possibility, important for us, of a civil – private and existential perception of history.

Key words: Warsaw, Carthage, dog time, Heidegger, anti-Semitism, reading, parabole, story-telling.

Kartagina

W połowie lat osiemdziesiątych byliśmy pełni złudzeń. A on jednak nie dotarł do Kartaginy. Do ostatniej chwili biegałem na peron z nadzieją, że jednak dojedzie. Był tam nawet ktoś

z niemieckiej ambasady z bandażem na ręce i ja pełen naiwnych rojeń. Wszyscy żywili złudzenia. Maria Janion chcąc go objaśnić napisała: „po służbie pomocniczej w Luftwaffe został wcielony do Wehrmachtu" i zauważała „absolutną konieczność zakwestionowania dotychczasowych sposobów mówienia i pisania" odczutą przez tych, „którzy przeżyli drastyczne załamanie się dotychczasowego obrazu świata"[1]. Miotaliśmy się w podziemnych korytarzach. Po mrocznych peronach na dnie dworca, który jak niegdyś od zewnątrz przygniata przywleczony z Moskwy upiorny stalinowski bezkształt. Arogancko wpisany na ochronną listę nawet dzisiaj. Pociągi z zagranicy były puste. A jednak wtedy u nas wszystko było przygotowane. Wtedy jeszcze wszyscy marzyliśmy o usunięciu wielkiej obcej chamskiej kupy z miejsca, gdzie przechodnie zadeptują nagrobne płyty zamordowanych ulic. Ten mord zaczynali Niemcy a kończyli Rosjanie. Dzisiaj już nikt z mieszkańców tamtych ulic nie żyje. Umarły też mieszkające w zburzonej Kartaginie Małgorzata Baranowska i profesor Maria Żmigrodzka, które wiedziały, że „W Warszawie przeważnie nic nie widać. – Ale jest. Lata w powietrzu. Wydobywa się z ziemi"[2]. Właśnie niemieckiemu opowiadaczowi chciały opowiedzieć, jak w niej ksiądz chciał rozgrzeszyć Chrystusa[3]. Uratowanego „od płomieni reformacji". Przez warszawskiego mieszczanina Jerzego Baryczkę w roku 1530. I jeszcze raz przez księdza Wacława Karłowicza w roku 1944, gdy norymberski Chrystus leżał wśród rannych polskich powstańców jako „jeden nieruchomy pod płaszczem żołnierskim", a ksiądz już się nachylał, „żeby mu udzielić ostatniej posługi"[4]. Ale nawet wtedy został u nas ocalony od spalenia. W Warszawie 17 sierpnia 1944 roku. I jeszcze nasze portrety trumienne: „Ach. Tak, tak, te deski i blachy ze spojrzeniem wlepionym w nas od wieków. Sarmaci na nas patrzą"[5]. One chciały – chcieliśmy, żeby Grass też ujrzał. Ten jedyny raz perel nie dało[6] mu wizy do Polski. Już nie przyjedzie. Ale pozostała *Wycieczka do Kartaginy*. *Przygotowanie do wycieczki po Warszawie* Małgosi Baranowskiej, która już umarła. Tamta wycieczka z nim już się nie odbędzie, ale czytać trzeba od nowa. Trzeba zawsze czytać na nowo.

---

[1] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie*, Warszawa 2001, s. 255.

[2] M. Baranowska, *Wycieczka do Kartaginy*. *Przygotowanie do wycieczki po Warszawie*, w: M. Janion, *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Napisała i zebrała..., Gdańsk 1999, s. 224.

[3] Por. Baranowska, *op*. *cit*., s. 230.

[4] *Ibid*., s. 229–230. Por. też: S. Podlewski, *Przemarsz przez piekło: dni zagłady staromiejskiej dzielnicy w Warszawie*, Warszawa 1957, s. 307–308 oraz s. 476–480.

[5] *Ibid*., s. 225.

[6] Jan Pietrzak odkrył, że *PRL* było rodzaju nijakiego. Formalnie pojawiło się w 1953 roku, chociaż faktycznie realizowano to już wcześniej. Zaczęli od ludobójczych katyńskich mordów i próby wywiezienia nocą całej wschodniej Polski na Syberię. Nazwa *PRL* po enerdowsku brzmiała nawet lepiej, to znaczy prościej i jaśniej: *Volksrepublik Polen* – taka „republika" volkspolska, która publicznie bezczelnie wyznawała, że jest dyktaturą. Ale nawet w tym łgała. Mówiła, że jest dyktaturą „klasy", a była dyktaturą ciemniaków, jak w 1968 nazwał Stefan Kisielewski. Była to dyktatura ciemniaków uzbrojonych w moskiewskie *pulomioty*. Pomniki zamordowanych na ulicy seriami z *kałasznikowa* są również w Gdańsku, Gdyni i Szczecinie. Jej bandyci mordowali do ostatniej chwili, najczęściej skrycie. O dzieciach takiego owego nijakiego Pietrzak śpiewał jako o „peerelkach". Od lat osiemdziesiątych z *Volksrepubliki* dla Polaków pozostawało już tylko to: „perel". Gdzie niegdzie, np. przy placu do defilad w Warszawie trwa jeszcze.

Narrator

W *Psich latach* trwa nieustanna metamorfoza narratora. Ciągle odsłania się migotliwość tożsamości podmiotu mówiącego. Jest jednak pewien punkt stały. W powieści wyłącznie mężczyźni są tymi, którzy opowiadają. Czy w powieści Grassa brakuje kobiecej narracji? Czy doskwiera w niej brak jeszcze jednego narratora – opowiadającej kobiety? Maria Janion w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych sformułowała określenie twórczości gdańskiego niemieckiego pisarza jako „brakujące ogniwo polskiej literatury". Czy w tej części *Gdańskiej trylogii* Grassa dostrzegamy jakieś „brakujące ogniwo narracyjne"?

Repertuar pytań

O czym to dzisiaj dla nas jest? O czym nam opowiada podlegający wciąż nowym utożsamieniom narrator *Hundejahre*, czyli *Psich lat*? Co to znaczy, że chce być jednocześnie tym, kim jest, ale za chwilę także kimś innym? Jakie ma znaczenie, że na początku chce on być Brauxelem–Brauchselem, czyli – jak pisze Grass – „tym który jest tu za skrybę", a który na dalszych kartach powieści nosi zresztą jeszcze wiele innych imion? O czym były i o czym są dla nas *Psie Lata*? I jakim stylom lektury bywają u nas poddane? O czym są *Psie lata* dla polskiego czytelnika dzisiaj? Czy wciąż jeszcze jest to „brakujące ogniwo polskiej literatury"? Tak właśnie brzmi podstawowe pytanie skierowane do *Psich lat*.

Wróćmy znowu do dawnego pytania, o czym jest ta opowieść Grassa? Jak z tego punktu widzenia można określić trzecią część gdańskiej trylogii niemieckiego pisarza, która jest opowieścią o latach, nad którymi unosi się cień psa o różnych imionach, lecz najczęściej nazywanego Prinz (Książę) lub nazywanego imieniem – jak twierdzi Grass „imieniem o zapachu siarki" – Pluto?

Psie lata to wielkie wezwanie do mówienia tego, o czym się zwykle nie mówi. Otwiera je znamienna „inwokacja do potrzeby opowiadania".

Grass o opowiadaniu na pierwszych stronach powieści

Trzecia część gdańskiej trylogii Grassa od pierwszych słów wzywa do opowiadania: „Ty opowiadaj. Nie, niech pan opowiada. Albo ty będziesz opowiadał. Co, może aktor ma zacząć? Może strachy jeden przez drugiego? [...] Proszę, niech pan zaczyna! [...[Ktoś musi zacząć: ty albo on, albo pan, albo ja..."[7]. Od razu zatem czytelnik wie, że wpadł oto w opowieść prowadzoną z różnych punktów widzenia, że podjęcie opowieści niesie ze sobą ryzyko, jakim jest stanie się, zostanie aktorem, że tutaj aktor, że w niej każdy narrator opowiada o straszydłach i strachach. Wreszcie, że strachy i straszydła mogą także opowiadać się same: „jeden przez drugiego" – czyli jak to strachy i straszydła: „na łeb, na szyję". Od razu więc czytelnik wie, że wpadł w „opowieść paniczną", w opowieść „na łeb, na szyję", w powódź opowieści, która zrywa tamę i unicestwia wszystkie wały regulacyjne, wzniesione, aby opowieściom – jak

[7] G. Grass, *Psie lata*. Przełożył Sławomir Błaut, Gdańsk 1990, s. 9.

rzekom – nadać pożądany bieg. By opowiadanie „uregulować". Natomiast w *Psich latach* Grass z pełną świadomością podejmuje opowieść jak powódź, która uniesie wszystko, zniesie wszelkie ograniczenia a nawet uniesie „katolickie myszy z Polski", które także mają swój udział w wywołaniu tej właśnie powodzi opowiadania.

Czytelnik wie też od razu, że jest to opowieść, którą ktoś m u s i zacząć. Która musi się dokonać, która m u s i z o s t a ć o p o w i e d z i a n a.

Szyfry Grassa

W pewnym momencie bohaterowie powieści zaczynają porozumiewać się językiem zaszyfrowanym. Jest to prosty dziecięcy szyfr języka odwróconego: mówienia „pod prąd mowy": *blewró*. Ta na pierwszy rzut oka nonsensowna komplikacja mówienia ma swój sens. Zawiera się on w ukryciu sensu, zamazaniu treści mówienia. Znaczenie dźwięków mających służyć porozumieniu „odkrywa się" jedynie dla tych, którzy zostaną wprowadzeni w tajemnicę sposobu porozumienia. W szyfr mówienia. Aby dotrzeć do tego, c o się mówi trzeba zerwać maskę szyfru – maskę tego, j a k się mówi.

W powieści Grassa okaże się także, że język filozofii Heideggera jest zaszyfrowaną „mową wojny". Językiem, który doskonale nadaje się do szyfrowania rozkazów na polu bitwy.

Pod prąd mowy, pod prąd czasu

Jest jednak także inny sens mówienia „pod prąd mowy". Grass nieraz wyznał, że chce być „pisarzem, który pisze pod prąd czasu"[8]. To znaczy nie tylko, że jego pisarstwo jest „pod prąd historii", „pod prąd dziejów" i ich czasu, który niesie zapomnienie, ale i „pod prąd" takiego zapisywania dziejów, które realizują zwycięzcy. Grass pisze „historię pokonanych".

Sens tego pisarstwa leży także w zanegowaniu języka, którym „się mówi". Jego pisanie jest zatem na przekór oswojonym, uregulowanym, „ujętym w przeciwpowodziowe wały" sposobom opowiadania. Opowiadanie zaczyna on wtedy: „Gdy wał, zryty przez myszy, został przerwany, siwy koń z naczelnikiem wałów skoczył, jak każe legenda, do wezbranej rzek"[9]. Narracja Grassa, jak wezbrana domagającym się wypowiedzenia tekstem rzeka, rozrywa „przeciwpowodziowe wały" tych uregulowań, jakimi są stereotypy komunikacyjne. Rozbija stereotypy literackie, estetyczne a nierzadko – jak nieraz zauważono – także obyczajowe[10].

---

[8] Por. np.: G. Grass, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Neuwied u. Darmstadt, 1972, s. 167: „[...] gegen die Zeit schreiben" oraz „[...] die Zeit, die vergehende Zeit vergeht zugunsten der Täter; dem Opfern vergeht die Zeit nicht", a także s. 169: " – Ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der gegen die verstreichende Zeit schreibt." Polski przekład: G. Grass, *Z dziennika ślimaka*. Przeł. S. Błaut, Gdańsk 1999, odpowiednio: s. 111: „[...] pisać przeciwko czasowi" oraz: „[...] czas, upływający czas upływa na korzyść sprawców; dla ofiar czas nie upływa", a także s. 112: „Pisarz, dzieci, to ktoś, kto pisze przeciwko upływającemu czasowi".

[9] G. Grass, *Psie lata*..., s. 11.

[10] Por.: E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru"*, w: *Problemy teorii literatury*. Seria 2. Wyb.: H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 47.

HJ

Warto zauważyć, że w niemieckim, oryginalnym tytule *Psich lat*: *Hundejahre* zawiera się monogram *HJ*, czyli *Hitler-Jugend*. Powieść o „psich latach" można zatem czytać jako opowieść o „latach *Hitlerjugend*" i o próbie zrzucenia ciężaru tych lat. Jako rodzaj najgłębiej biograficznego wyznania Grassa. Wyznania najgłębszego, bo schodzącego w mrok przerażonej pamięci. Zstępującego w najbardziej tajemnicze podziemne przestrzenie jaźni jego rodzinnego miasta i kopalniane korytarze, z których wydobywa się ukryte, zapomniane – jak szkielet i guzik napoleońskiego żołnierza w gdańskich lochach – tajemnice straszydeł, skrywanych w podświadomości i dlatego, że skrywanych, właśnie z ukrycia w niepożądane strony kierujących postępowanie tych, którzy je skrywają. Odkrycie Goi zostaje przypomniane, bo nie straciło znaczenia: „Sen rozumu budzi upiory". Grass odrzuca wszelkie aprioryczne „porządkowanie pamięci" i przedstawia własną lekcję dawnego odkrycia Goi: „Ideologia zamiast pamięci rodzi zbrodnię".

Pies

Maria Żmigrodzka pytała: „Dlaczego *Psie lata*?" Oto jej odpowiedź: „Bo pies Prinz, ofiarowany przez gdańszczan w podarunku Hitlerowi, stał się ironiczną, wręcz jadowicie sarkastyczną metaforą autorskiej diagnozy niemieckich dziejów najnowszych. Prinz to Niemcy"[11].

Tamci gdańszczanie podarowali Hitlerowi niejednego psa. Niejeden chłopiec z *HJ* był mu wierny jak pies. Jak już dawno dostrzegła Maria Żmigrodzka, pies o którym pisze Grass – „pies dotąd wzorowy" to jeden z antyfaszystów „ostatniej godziny"[12]. Ale dezercja nawet dopiero „w momencie «zmierzchu bogów»" jest też jakimś sposobem, aby położyć kres „psim latom"[13].

Grass o nie – czytaniu

Powieść Grassa otwiera inwokacja do potrzeby opowiadania, apel o podjęcie trudu opowiadania. Zamyka natomiast wezwanie do odrzucenia pewnego typu lektury. Wezwanie to zostało ostro wyartykułowane poprzez zbudowanie pełnego sarkazmu i ironii obrazu robaków żerujących w mące.

Tak oto wymagania wobec czytelnika zostały w tym miejscu sformułowane wyraźnie, choć nie wprost, na zasadzie opisu takiego modelu lektury, który niemiecki powieściopisarz odrzuca. Przeczytajmy: „«Der Spiegel», lustro, któremu nie ujdzie żaden pryszcz na gładkim czole, przyda się w każdym nowoczesnym gospodarstwie, pod warunkiem, że będzie wklęsło oszlifowane; co łatwo się czyta, łatwo daje się zapomnieć, a mimo to cytować; nie zawsze chodzi o prawdę, ale numer domu musi się zgadzać; krótko mówiąc, dobre archiwum, [...] zastępuje myślenie; «ludzie» powiadają mączniaki, «nie chcą, żeby ich

[11] M. Żmigrodzka, *Ironia „psich lat"*, w: M. Janion, *Günter Grass...*, s. 184–185.
[12] M. Żmigrodzka, *Od Oskara do Turbota*, w: M. Janion, *Günter Grass...*, s. 159.
[13] Por. loc. cit.

pobudzać do myślenia, tylko chcą być dokładnie informowani»"[14]. Czy w naszej, polskiej rzeczywistości roku 2012 możemy nie dostrzec aktualności tej ironii? Jak zwykle nie brak tytułów prasowych, czasopism redagowanych według recepty sformułowanej przez robaki żerujące w rzeczywistości faktów i fakcików rozdrobnionych, zmielonych na mąkę informacji pozornych, informacji bez znaczenia. Nie wymaga wiele trudu odszukanie na polskim rynku prasowym wydawnictwa Springer i jemu podobnych „spółek do urabiania opinii". U Grassa ta negatywna charakterystyka pewnego stylu lektury została sformułowana jeszcze ostrzej. Powtórzmy zatem także to zdanie, które znajdujemy kilka wersów dalej, gdy mowa jest o „tabloidach": " – Trzy miliony czytających analfabetów będą codziennie jadły śniadanie z «Bildzeitung»"[15]. Jak już dobrze wiemy, dzisiaj także w Polsce „miliony czytających analfabetów" do śniadania świat sobie zasłaniają po springerowsku przyprawianym, takim czy innym „Faktem".

I jeszcze jeden cytat o tym, do czego służy – żeby tak powiedzieć – „gazetowy styl lektury", tzn. taki styl czytania, jakiego wymagają od nas gazety, jakim posługuje się przewidywany w redakcjach gazet czytelnik, czytelnik „wpisany" w styl „doniesień prasowych", „wirtualny czytelnik" prasy. Oto, co przytrafiło się dwojgu bohaterom z *Psich lat*: „...Niespokojna noc, bo Inga Sawatzki zamiast butów do wędrowania wzięła z Mühlheim kołderkę z wyhaftowanym pytaniem: „I co dalej?" Nie da mu spać. W kółko to samo. Szept do poduszki: – Zrób coś. Cokolwiek. [...] Nie chcesz i ty wziąć się do czegoś? Przecież byłeś na studiach, ciągle to mówiłeś. Na przykład biuro porad albo gazeta z horoskopami na poważnym poziomie. [...] coś takiego ma przyszłość. Ludzie po prostu nie wierzą już w stare oszukaństwa. Chcą być inaczej i lepiej informowani: co jest zapisane w gwiazdach... Ty na przykład jesteś Baran, a ja Rak. Ty możesz robić ze mną, co zechcesz". I Grass dopowiada: „Na drugi dzień Matern posłusznie robi ją na szaro"[16].

Styl czytania. Grass o czytaniu

W nauce o literaturze ustalono, że „Zanim pojawi się czytelnik faktyczny – istnieje w samym dziele jego projekt, hipoteza na jego temat; powtórzmy za Jungiem – «wprawdzie ludzka, lecz bezosobowa»"[17]. Pozwala to formułować pytania o „poetykę recepcji", o „styl lektury". Dostrzeżono bowiem, że istnieje nie tylko styl utworu literackiego, styl dzieła artystycznego – ale niemniej istotny jest styl czytania, styl lektury, styl odbioru dzieła sztuki. W ogóle najważniejszy jest styl słuchania i oglądania świata.

Całą powieść Grassa można – nie, należy powiedzieć: trzeba odebrać jako opowieść o lekturze. Nie brak w niej nawet bezpośrednich literackich wycieczek polemicznych, na przykład takich jak wtedy, gdy w powieści wprost zostało wymienione nazwisko poety Johannesa Bobrowskiego. W pierwszym rzędzie rzuca się jednak w oczy przywołanie tytułów,

---

[14] G. Grass, *Psie lata*..., s. 394.

[15] Loc. cit.

[16] G. Grass, *Psie lata*..., s. 385–386.

[17] E. Balcerzan, *Perspektywy „poetyki odbioru"*, w: *Problemy teorii literatury*. Seria 2, wyb. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 47–48.

cytowanie z powołaniem się na strony wydania niemieckiego oraz stałe polemiczne odczytywanie zwłaszcza dwóch książek: Weiningera *Płeć i charakter* i Heideggera. *Bycie i czas*.

Grass na kartach powieści dostarcza nieomal encyklopedycznie dokładnych wiadomości biograficznych o Weiningerze[18], który jeszcze przed Hitlerem i Rosenbergiem stworzył obszerny, wydany w dwu tomach tekst będący wyrazem wiary w biologiczne zdeterminowanie osobowości. Z tego względu zarówno kobiety, jak i Żydzi – zgodnie z tym przesądem – zostali postawieni w identycznej „sytuacji aksjologicznej i ontologicznej". Weininger z pochodzenia Żyd po napisaniu swej antysemickiej książki popełnił samobójstwo. Zabił się sam. Czy zawsze ktoś wynajdzie sobie własnego[19] Weiningera?

Opisywanie rzeczywistości wbrew rzeczywistości jest samobójstwem. Jakiego znaczenia nabrało upowszechnienie podobnych postaw i podobnego myślenia w określonych warunkach społecznych i ekonomicznych wiemy z historii. Z procesu materializowania się wśród Niemców w latach trzydziestych takich postaw Grass zdaje relację.

„Nie-Boska Komedia" Güntera Grassa

W Polsce koniecznie trzeba zauważyć, że *Hundejahre* to *Nie-Boska Komedia* Grassa. Z tego punktu widzenia jest to rzecz o czytaniu *Boskiej komedii* Dantego. Zwłaszcza tego miejsca włoskiej opowieści o kondycji człowieka wobec Boga, gdzie mowa jest o ludzkim wstępowaniu do piekieł. O przekraczaniu wrót, „...gdzie [...] umieszczono tchnącą [...] ufnością tabliczkę «Szczęść Boże!», a gdzie [...] powinno być [...] «Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodzicie»"[20].

---

[18] Por. np.: G. Grass, *Psie lata*, *op. cit*., s. 165 i 178. Na s. 178–179 znajduje się cytat z Ottona Weiningera w przekładzie Sławomira Błauta za Grassem: „«Płeć i charakter», rozdział trzynasty, strona 405: «...i być może, mówiąc prowizorycznie, historyczne znaczenie i ogromna zasługa żydostwa polegają ni mniej, ni więcej tylko na ciągłym uświadamianiu aryjczykowi siebie samego, przypominaniu mu o sobie (*o sobie* tłustym drukiem). To właśnie aryjczyk ma do zawdzięczenia Żydowi; dzięki niemu wie, przed czym ma się na baczności: przed żydostwem jako możliwością w nim samym»". Lektura tego fragmentu w przekładzie Ostapa Ortwina z polskiego trzeciego wydania w „Bibliotece Dzieł Naukowych" – *sic*! – wyraźniej wydobywa sens pytania: Czy zawsze ktoś wynajdzie sobie własnego Weiningera? Zacytujmy więc (O. W., *Płeć i charakter*. *Rozbiór zasadniczy*, Warszawa 1932, t. 2, s. 236; zachowuję oryginalną pisownię): „... i może na razie tyle da się powiedzieć, że światowem znaczeniem historycznem i olbrzymią zasługą żydostwa nie jest nic innego, jak służyć wciąż aryjczykowi do uświadamiania sobie własnej istoty i przypominania sobie siebie samego. To może właśnie aryjczyk ma żydowi do zawdzięczenia; przez niego wie on, czego się ma wystrzegać: oto żydostwa, jako możliwości w nim samym tkwiącej". Takie rewelacje Weiningera od pierwszych lat XX wieku były szeroko rozpowszechniane w całej Europie, np. w 1914 r. w Sankt Petersburgu ukazało się już szóste rosyjskie wydanie *Geschlecht und Charakter* pod tytułem *Pol' i charakter'*. *Principalnoje izsl'edovaanije*. Jednak ani polskie słowo „płeć", ani nawet rosyjskie *pol'* nie oddają w pełni zakresu znaczeniowego niemieckiego *das Geschlecht*, które obok „płeć" znaczy – zwłaszcza w przytoczonym kontekście – „ród", a poza tym może to być jeszcze np. „rodzaj" albo „pokolenie", a w jeszcze innej konsytuacji znaczeniowej nawet „dynastia".

[19] O zawłaszczaniu w akcie lektury por.: G. Grass, *Aus dem Tagebuch*..., s. 157: „Jetzt zitiert er: [...], seinen und meinen Jean Paul...." Polski przekład: G. Grass, *Z dziennika ślimaka*..., s. 105: „Teraz on cytuje: [...], swojego i mojego Jean Paula...".

[20] G. Grass, *Psie lata*..., s. 540.

W przekładzie Adama Mickiewicza te słowa Dantego brzmią: „Kto wchodzi do mnie, żegna się z nadzieją”[21], a w tłumaczeniu Edwarda Porębowicza w wydaniu Biblioteki Narodowej: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...”[22]. W tym też miejscu powieści, poprzez odwołanie do III Pieśni Dantego otwiera się perspektywa podjęcia problematyki Ezawa, który w *Psich latach* pojawia się księdze II zatytułowanej *Listy miłosne*, w części skupionej wokół postaci Tulli i jej związków z Jenny.

Parabola

Niekiedy Grass nie unika wskazywania wprost o jaki typ lektury zabiega: „– Ach, co tam! Historia jakich wiele! Proszę pana, drogi przyjacielu: dwaj chłopcy, scyzoryk i rzeka. To historyjka, jaką może pan znaleźć w każdej niemieckiej czytance. Moralna i łatwa do zapamiętania.

Nawet jeśli ta historia, odtąd postanowił nazywać ją p a r a b o l i c z n ą [podkr. WBM], mniej go gnębi, Matern ponownie musi zaoponować: – Mocno pan przecenia jakość niemieckich czytanek. Nadal pełno w nich starych wypocin. Nikogo, kto by młodzież porządnie uświadomił co do przeszłości i tak dalej. Same załgane historie! Jedna za drugą”[23].

Czy jest to odautorska wskazówka, że powieść należy czytać jako parabolę? Wydaje się, że także innym razem powieściopisarz wprost podsuwa pomysł interpretacyjny, polegający na tym, że pies o różnych imionach, który przebiega przez wszystkie strony jego powieści, jest alegorią: „[...] ani Złota Buźka, ani szynkarka, ani uznający psa za alegorię Matern nie potrafią opowiadać tak szybko, jak szybko ogień pożera drewno”[24].

A jednak to czytelnik powinien rozstrzygnąć, czy także on zechce „uznać psa za alegorię”.

Grass o opowiadaniu na ostatnich stronach powieści

W jednej z ostatnich scen powieści, po około pół tysiącu stron tekstu motyw opowiadania powraca w scenie, gdy to sam pożar, gdy wprost „ogień opowiada historię”[25]. Wtedy mamy do czynienia także z Grassowskim „eliksirem życia”, który jest odwołaniem do cierpkiego smaku gorącej cytryny, do tajemnic nauk o skałach i o ziemi i do żeńskiej fizjologii, a narrator powieści, o którym już wiemy, że ma zdolność występowania w różnych postaciach, które na przemian opowiadają niekończące się historie, z jakich Grass zbudował swą opowieść, „zachęca towarzystwo” w ogarniętej szalejącym pożarem drewnianej budzie podrzędnego baru, pełnej spirytualiów – „Spirytualia! Jakie piękne i ocierające się o transcendencję słowo”[26] – ironizuje Grass – porozlewanych ponadto na kontuarze i na podłodze:

[21] A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1955, s. 283.
[22] D. Alighieri, Boska Komedia. Przeł. E. Porębowicz, Wrocław 1986, s. 16.
[23] G. Grass, *Psie lata*..., s. 500–501.
[24] *Ibid.*, s. 508.
[25] *Ibid.*, s. 507.
[26] *Ibid.*, s. 509.

„– Opowiadajcie dzieci, opowiadajcie! – [...] – Żeby wątek nam się nie urwał, dzieci! Bo póki jeszcze opowiadamy historie, póty żyjemy. Póki przychodzi nam coś do głowy, z puentą i bez, psie historie, węgorzowe historie, strachowróble historie, szczurze historie, powodziowe historie, przepisowe historie, załgane historie i czytankowe historie, póki historie mogą jeszcze nas zająć, póty żadne piekło nie może być dla nas zajmujące. Twoja kolej, [...]! Opowiadaj, póki ci życie miłe!”[27]. „Opowiadaj” aby „żadne piekło’ nie stało się znowu atrakcyjne. „Opowiadaj” jeśli „ci życie miłe!”

Jeśli ci życie miłe

Przypomnijmy zatem pytanie: O czym opowiada księga, która nosi tytuł *Hundejahre – Psie lata*? Jest to opowieść o lekturze. O czytaniu historii, o takim jej odczytywaniu, by uchwycić i na plan pierwszy wydobyć jednostkowy, pojedynczy, egzystencjalny, ale wbrew Heideggerowi i wbrew samej historii jej cywilny wymiar.

„Ten, co tu jest za skrybę”[28], opowiada: „Wszystko to i jeszcze więcej płynęło z prądem. Co unosi taka rzeka jak Wisła? To, co się rozpada: drewno, szkło, ołówki, sojusze Brauxela z Brauchselem, krzesła, kosteczki, także zachody słońca. Co dawno poszło w niepamięć, płynąc na brzuchu i na wznak, przypomina się z pomocą Wisły [...]”[29].

---

[27] *Ibid.*, s. 508.
[28] *Ibid.*, s. 9.
[29] *Ibid.*, s. 11.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

ESSAYS

Norbert Honsza
Wrocław

„Eine Maulschlacht auf dem Jahrmarkt der Eitelkeiten." Günter Grass: „Was gesagt werden muss"

Günter Grass w ogniu krytyki – „Co musi zostać powiedziane" – Artykuł rekonstruuje polemikę wokół Güntera Grassa „Was gesagt werden muß". Autor „Blaszanego bębenka" wyzwolił ponownie ogromne pokłady nienawiści wobec swojej osoby. Równocześnie deprecjonowano jego dotychczasowy dorobek literacki (Henryk M. Broder, Hans Ulrich Gumbrecht, Leon de Winter i inni). Z tymi niegodziwymi obelgami polemizuje w sposób rzetelny i kompetentny Volker Neuhaus, znakomity znawca twórczości Grassa oraz autor najnowszej biografii o nim „Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie".

Słowa kluczowe: polityka, polemika, debata wokół antysemityzmu, strategia dyskredytacji.

Grass under fire from the critics – "What must be said" – The article reconstructs the polemic against Grass „Was gesagt werden muß". The author of "The Tin Drum" incited hatred against him again. His literary work to date has been depreciated (Henryk M. Broder, Hans Ulrich Gumbrecht, Leon de Winter and others). Volker Neuhaus, an excellent expert on Grass's work and the author of his newest biography „Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie" polemicises against those indecent insults in an honest and competent way.

Key words: politics, polemic, debate on anti-Semitism, discredit strategy.

Die Gemüter haben sich inzwischen im Sommer 2012, in welchem ich meine Überlegungen schreibe, ein wenig beruhigt, wenn der Danziger Grass-Band erscheinen wird, so hoffe ich, müsste der größte Sturm längst verklungen sein. Auch Henryk M. Broder („Krawallschachtel vom Dienst") wird nochmals überlegen müssen, ob seine heftigen Antisemitismus-Vorwürfe Grass gegenüber doch nicht im Eifer des Gefechts gefallen sind und keine Anhaltspunkte in der Wirklichkeit haben. Es verging über ein Jahr, seitdem am 4. April 2012 in der „Süddeutschen Zeitung" ein überraschendes „operatives Zeitgedicht" vom Literaturnobelpreisträger veröffentlicht wurde.

Warum schweige ich, verschweige zu lange,
was offensichtlich ist und in Planspielen
geübt wurde, an deren Ende als Überlebende
wir allenfalls Fußnoten sind.

Es ist das behauptete Recht auf den Erstschlag,
der das von einem Maulhelden unterjochte
und zum organisierten Jubel gelenkte
iranische Volk auslöschen könnte,
weil in dessen Machtbereich der Bau
einer Atombombe vermutet wird.

Doch warum untersage ich mir,
jenes andere Land beim Namen zu nennen,
in dem seit Jahren – wenn auch geheimgehalten –
ein wachsend nukleares Potential verfügbar
aber außer Kontrolle, weil keiner Prüfung
zugänglich ist?

Das allgemeine Verschweigen dieses Tatbestandes,
dem sich mein Schweigen untergeordnet hat,
empfinde ich als belastende Lüge
und Zwang, der Strafe in Aussicht stellt,
sobald er mißachtet wird;
das Verdikt „Antisemitismus" ist geläufig.

Jetzt aber, weil aus meinem Land,
das von ureigenen Verbrechen,
die ohne Vergleich sind,
Mal um Mal eingeholt und zur Rede gestellt wird,
wiederum und rein geschäftsmäßig, wenn auch
mit flinker Lippe als Wiedergutmachung deklariert,
ein weiteres U-Boot nach Israel
geliefert werden soll, dessen Spezialität
darin besteht, alles vernichtende Sprengköpfe
dorthin lenken zu können, wo die Existenz
einer einzigen Atombombe unbewiesen ist,
doch als Befürchtung von Beweiskraft sein will,
sage ich, was gesagt werden muß.

Warum aber schweig ich bislang?
Weil ich meinte, meine Herkunft,

die von nie zu tilgendem Makel behaftet ist,
verbiete diese Tatsache als ausgesprochene Wahrheit
dem Land Israel, dem ich verbunden bin
und bleiben will, zuzumuten.

Warum sage ich jetzt erst,
gealtert und mit letzter Tinte:
Die Atommacht Israel gefährdet
den ohnehin brüchigen Weltfrieden.
Weil gesagt werden muß,
was schon morgen zu spät sein könnte;
auch weil wir – als Deutsche belastet genug –
Zulieferer eines Verbrechens werden könnten,
das voraussehbar ist, weshalb unsere Mitschuld
durch keine der üblichen Ausreden
zu tilgen wäre.

Und zugegeben: ich schweige nicht mehr,
weil ich der Heuchelei des Westens
überdrüssig bin; zudem ist zu hoffen,
es mögen sich viele vom Schweigen befreien,
den Verursacher der erkennbaren Gefahr
zum Verzicht auf Gewalt auffordern und
gleichfalls darauf bestehen,
daß eine unbehinderte und permanente Kontrolle
des israelischen atomaren Potentials
und der iranischen Atomanlagen
durch eine internationale Instanz
von den Regierungen beider Länder zugelassen wird.

Nur so ist allen, den Israelis und Palästinensern,
mehr noch allen Menschen, die in dieser
vom Wahn okkupierten Region
dicht bei dicht verfeindet leben
und letztlich auch uns zu helfen.*

Stellen wir klar: Günter Grass ging lebenslang mit Protestgedichten und sog. politischer Lyrik vorsichtig um. Dass das oben angeführte Gedicht von dieser Haltung abweicht, ist eher eine verwirrende Ausnahme, die jedoch bedrohliche Zeitumstände und aktuelle Politik provoziert haben. Die zu schnellen, hitzigen und schrillen Töne zeugen von einer unglaublichen Hysterie und versuchen Grass Hauptargument mit „antisemitischer Musik"

* Günter Grass, Eintagsfliegen. Gelegentliche Gedichte, © Steidl Verlag, Göttingen 2012.

zuzudecken. Aber schließlich – wie Noam Chomsky erinnert – warnte vor Jahren der ehemalige Leiter der STRATCOM – des strategischen US-Kommandos, das für Atomwaffen zuständig ist, dass Israels Nuklearwaffen „äußerst gefährlich" seien.

Die vielen entrüsteten Stimmen kann ich verstehen solange sie sich auf argumentativer Ebene bewegen. Aber viele Äußerungen zeigen eine verkappte Abneigung gegenüber dem blöden Grass, dem zerfreundeten Freund, der ein provokantes Werk und einen Polit-Kitsch geschrieben hat (Wolf Biermann).

Eine sachliche und „nüchterne" Polemik führt mit den Verleumdungen Volker Neuhaus in der Nr. 11 (2012) der Zeitschrift „Zbliżenia Interkulturowe. Interkulturelle Annäherungen", indem er schreibt: „Wer meint, solch grundsätzlicher Vernichtungswille sei nicht mehr zu überbieten, liest bei Grass' exakt eine Generation jüngerem lyrischen Kollegen Durs Grünbein, es sei ein ‚Missverständnis, dass Grass als Dichter gilt, nur weil er von früh an Verse schrieb'; Grünbein schließt seine Polemik dann ganz schamlos mit dem üblichen literarischen Mord am Übervater. ‚Weg du, Günter Grass!' Zu dieser Entgleisung hat ja Ingo Schulze in der FAZ vom 16. 4. 12 schon das Nötige gesagt."

Angesichts eines ohne Zweifel bewussten Tabubruchs fragt der Politikwissenschaftler Ekkehart Krippendorff (bis zu seiner Emeritierung Professor für Politikwissenschaft und Politik Nordamerikas am John F. Kennedy-Institut der Freien Universität Berlin): „Worin besteht der anscheinende Tabubruch, den Grass mit seiner offensiven Thematisierung der israelischen Atomwaffen begangen hat? Er hätte, wie es die Erklärung der Friedensforscher konstruktiv tut, die Bundesregierung darauf drängen sollen, die von der UNO beschlossene Konferenz für eine massenvernichtungswaffenfreie Zone im Mittleren und Nahen Osten, die 2012 beginnen soll und die bisher in der Öffentlichkeit ignoriert wird, aktiv voranzutreiben."

Es stört mich mächtig, wenn die stets für alle Fragen zuständige, obwohl intellektuell leider zu oft oberflächliche Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller mit Wonne die Kritik an dem haushoch ihr überlegenen älteren „Kollegen" übt: „Er ist ja nicht ganz neutral. Wenn man mal in der SS-Uniform gekämpft hat, ist man nicht mehr in der Lage, neutral zu urteilen." Noch mächtiger stören mich an der Realität vorbeigehende Bemerkungen, dass Grass einen „nazistischen Jargon" gebraucht. Dabei vergisst man, dass der wortmächtige Schriftsteller in vielen literarischen Werken gerade diesen Jargon parodierte und kritisierte.

Man überfiel Grass wie eine Horde von Wölfen und verstieg sich in Denunziationen über seine „kranken literarischen Werke", „klumprige Skulpturen" und „tautologisches Schwadronieren" in der „Blechtrommel". An diesen Beispielen sieht man, wie tief die Animositäten und der Neid Grass gegenüber unter der Haut stecken; auch muss man verwundert fragen, was das alles mit dem Israel-Gedicht gemeinsam hat? Die Asymmetrie zwischen den Hass-Stimmen und verteidigenden Äußerungen ist leider sehr groß. In seiner Polemik erinnert Volker Neuhaus in den „Interkulturellen Annäherungen" – „Beim Germanisten Hans Ulrich Gumbrecht steigert sich diese Auslöschungsattitüde gar zum realen Todeswunsch, wenn er ganz offen hofft, ‚der Wunsch, neue Texte von Grass nicht mehr lesen zu müssen', werde ‚möglicherweise bald schon, noch zu meinen Lebzeiten hoffentlich, in Erfüllung gehen'."

Erstaunlich, wie leichtfertig und kaltschnäuzig diese Vernichtungskampagne getrieben wurde. Dabei verstrickte man sich immer mehr in einer Spirale von verbalen „Argumenten",

aus der man sich im Frühjahr 2012 kaum befreien konnte. Günter Grass braucht keine Verteidigung. Dennoch ist die Frage berechtigt, ob er sich verstiegen hat? Im Bereich der Literatur bleibt er ohnehin der wortgewandteste deutsche Schriftsteller der Gegenwart und eine Zuspitzung seiner „verirrten" Aussagen scheint wenig Sinn zu haben und gehört nun einmal in den Bereich der Medienöffentlichkeit. Zu Wort meldeten sich Autoren, die auf Grass' Zeitgedicht mit kitschiger Hausmannskost antworteten, wie etwa der niederländische Schriftsteller Leon de Winter, der in der „Welt am Sonntag" vom 8. April 2012 eine – seines Erachtens – ironische „Gegenprobe" mit dem Titel „Der Günter schenkt den Juden ein Gedicht" lieferte.

Der Günter konnt' sich nicht bezwingen,
die alte deutsche Wahrheit sollt erklingen:
Die Juden sind an allem Schuld!
Warum bloß verlor Günter die Geduld?
Wo blieb sein Verstand, was hat ihn beseelt?
Okay...
Hier wird die ganze Geschichte erzählt!
[...]
Günter dichtet reimlos über die israelische Gefahr,
Literatur scheint ihm lässlich, denn es ist wahr!
Doch Frieden ist es, was die Juden wollen,
für Günter Grass ein Grund zum Grollen?
[...]
Nicht den Koreanern, nicht den Chinesen,
nicht den Syrern oder den Sudanesen,
nein, den Juden schenkt der Günter ein Gedicht!
Denn Günter meint, es sei nun genug gewesen,
mit dem Gewicht der Geschichte aus jüdischer Sicht.
[...]
Nicht besser als die Nazis sind sie!
Günter Grass ist tief überzeugt:
Die Juden werden die Welt vernichten.
So ward es Zeit für Günter, reimlos zu dichten.
[...]

Leon de Winter ist ohne Bedenken in das Hass-Team (Grünbein, Gumbrecht, Broder) eingestiegen. Es ist allerdings erstaunlich, dass man in der ganzen verwirrten Diskussion Grass schamlos „braune Flecken" unterstellt, weil er „den Nazijargon exklusiv gut findet".

Inzwischen ist auch die Antisemitismus-Debatte im Grass-Kontext auf Abwege geraten. „Das hat auch damit zu tun – meint Raphael Gross vom Leo Baeck Institut in London –, dass der aus dem 19. Jahrhundert stammende Begriff des Antisemitismus, von Anfang an äußerst unklar war und ist. Er wurde ja geprägt von Leuten, die ihrem Judenhass einen wissenschaftlichen Anspruch geben wollten, und sich selbst so bezeichneten. Mehr als ein unbestimmter Hass auf eine ethnisch-religiöse Gruppe verband sie kaum. Eine Reihe von antimodernen

Überzeugungen und Verschwörungsfantasien versuchten sie als Haltung quasi wissenschaftlich zu begründen.

Während im 19. Jahrhundert Antisemiten sich selber als solche bezeichneten, ist dies nach dem Holocaust nicht mehr der Fall. Heute gibt es nur noch wenige Menschen, die ihren Judenhass offen als Antisemitismus bezeichnen würden, und die die es tun, sind meist politisch irrelevant."

Es mag wohl stimmen, wenn viele meinen, dass die Debatte am Ende doch niveaulos geworden ist, und zwar auf beiden Seiten. Den israelischen Innenminister mit dem ehemaligen STASI–Chef Mielke zu vergleichen und auf der anderen Seite einen freiwilligen Beitritt des Dichters zu den SS-Totenkopfverbänden zu suggerieren, erleichtert keineswegs einen redlichen Diskurs.

Abschließend würden wir im Kontext des Gedichtes von Grass eine Neulektüre empfehlen, wie es etwa in der schon genannten Polemik Volker Neuhaus tut. Somit müssen die absurden Anschuldigungen, der Autor wäre ein begeisterter Nazi, der zu uns als ehemaliger SS-Mann spricht, als Lächerlichkeiten und frei erfundene Kopfgeburten gedeutet werden. Volker Neuhaus: „Wozu also die ganze Aufregung? Vor allem aber: Womit hat unser einziger lebender Weltautor diesen unmenschlichen und fanatischen Vernichtungswillen bloß verdient?"

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, ob der ganze Lärm nicht doch ein bewusster Feldzug einer Vernichtungsstrategie ist?

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Zbigniew Światłowski
Uniwersytet Rzeszowski, Universität Rzeszów

Die Kaschubei, Grass' Herzland

Kaszuby. Güntera Grassa kraina uczuć serdecznych – Esej ma za przedmiot szczególną rolę, jaką w dziele Güntera Grassa odgrywają Kaszuby i Kaszubi. Główna teza brzmi, że historia tego małego narodu stanowi humanistyczną przeciwwagę dla zbrodniczej historii otaczających Kaszubów „wielkich narodów", Niemców i Polaków.

Słowa kluczowe: Kaszuby, kaszubski, historia, ojczyzna. melancholia.

Kashubia. Günter Grass's heartland – The essay discusses the unique role played by Kashubia and the Kashubians in the works of Günter Grass. The main aim of the paper is to prove that the history of this small nation counterbalances the criminal past of the great nations surrounding the Kashubians: The Germans and the Poles.

Key words: Kashubians, the homeland of the Kashubians, the history, the native country, the melancholy.

Ein gedeihliches Land ist, wo gedeihliche Geschichten sprießen... Eine kaschubische Heimatlegende will es so wissen. In der preußischen Staatsdomäne Zuckau lebte eine leibeigene Frau, namens Amanda Woyke. Das Arme-Leute-Schicksal hat sie an ihrem Leibe voll erfahren. Hunger litt sie immer wieder, sooft die Missernte die Vorräte knapp, zu knapp werden ließ. Das Schlimmste war es jedoch nicht. Dem Tode ihrer drei Töchterlein musste sie zuschauen, die, „grad geboren, kaum abgestillt", ihr erbärmlich wegdarbten. Der mütterliche Jammer war groß, blieb jedoch nicht ohne Folgen. Die einfache Frau fasste den Gedanken, die im Speiseangebot ihrer Region seit jeher dominierenden Hirse und Buchweizen durch die wetterbeständige Kartoffel zu ersetzen. Und siehe, es klappte. Sie kochte vor und die anderen folgten. Ihre Kartoffelsuppe wurde berühmt; „sie machte satt bei geringem Kostenaufwand."

Die Angelegenheit weitet sich staatspolitisch aus. Seine Majestät, Friedrich der Große, unterbricht überraschend die Inspektionsreise, um die mitunter bekannt gewordene Frau in Augenschein zu nehmen. Es geht wie im Märchen zu. Einträchtig sitzen der König und die Gesindeköchin beisammen. Mütterlich nimmt sich Amanda des „im kaschubischen Dauerregen" durchnässten Herrschers an. Ihr „Gutzugerede" tut dem Gast sichtlich wohl.

Ihre Kartoffelsuppe lässt er sich schmecken, obgleich er sich dabei, vergreist wie er ist, bekleckert. Sei's drum. Es ist schön gewesen...

Eine andere Geschichte spielte sich im grauen Einst ab. In der Kaschubei führten die Frauen das Regiment, während anderswo die Männer längst schon das Sagen hatten. Die Zeit floss hier langsam, schlug Haken, statt zügig vorwärts zu schreiten. Die „urmütterliche Fürsorge" wachte über der Horde. Freilich, jede Selbstständigkeit war den Männern (Edek hießen sie allesamt) verwehrt. Was machte es schon, wo ihnen so viel (Brut)wärme, so viel Geborgenheit, ja, so viel Lust geboten wurden! Man lese Diesbezügliches in dem „Butt" nach...

„Ich stelle mir gern jene Welt, die ich geschaffen habe, als eine Art Schlussstein im Universum vor, als einen Schlussstein, den man – mag er auch noch so klein sein – nicht entfernen kann, ohne dass Universum einstürzt." William Faulkner zitiere ich wohlüberlegt. Denn was er für seine Yoknapatawpha County, einen nordwestlichen Distrikt des Staates Mississippi getan hatte, leistete Grass für – die Kaschubei. Er sicherte ihr einen Platz im Atlas der Weltliteratur. Die Geschichte der Kaschuben, die Geschichte eines ewig, sei es von den „Deitschen", sei es von den „Pollacken" gefährdeten Volkes, liest sich wie eine Chronik der zäh behaupteten Identität und auch wie ein Gegenentwurf zu dem immer wieder Blut fordernden Aktionismus der (über)mächtigen Nachbarn.

Es war den Kaschuben nicht gegeben, in der Siegerrolle aufzutreten. Sie haben nie zu expandieren versucht, sich nicht auf Eroberungszüge begeben, folglich nie Besiegte unterjocht. Kein Größenwahn bewegte sie jemals, sich besser als die anderen Völkerschaften zu dünken oder gar den Traum von einem kaschubischen Imperium zu träumen. Kein Kaschube fand je sein Genügen darin, die Menschheit um ein weiteres zerstörerisches know how zu bereichern, auf dass das Morden noch zügiger vor sich geht. Nicht der welthistorische Kalender bestimmte ihr Zeitbewusstsein, sondern die organische Abfolge des Werdens und Verwelkens. Weder in politischen Ränken noch im Waffengebrauch beschlagen, bestanden sie darauf, im Umkreis des – das Wort stammt bekanntlich von Adalbert Stifter – „sanften Gesetzes" zu verbleiben, während anderswo das eiserne Realitätsprinzip unangefochten herrschte.

Was wunder, dass sie in den Kriegswirren und auch sonstigen Aventiuren immer eine bejammernswerte Figur machten. Ein typischer Kaschube war insoweit jener urzeitliche Edek, der im Jahre 211 sich vom zaubermächtigen Butt überreden ließ, in Begleitung der eroberungssüchtigen Goten in die weite Ferne zu ziehen. Ihn lockt die Möglichkeit, sich „zu entdecken, zu beweisen, zu verwirklichen". Der Mann will seinen Mann stehen, „gefragt, mit Stimme, in Recht, gefolgt von Söhnen". Weit kommt er nicht. Bald machen ihm die Fußblasen zu schaffen und auch die geharnischt auftretenden Goten werden ihm unheimlich. Er muss einsehen, dass er nicht gemacht sei, „Rom in Scherben gehen zu lassen". Also kehrt er reumütig heim, muss „vor versammelter Sippe dem leichtfertigen Gefühl der Fernsucht entsagen", muss dazumal „schwören, nie wieder siegen oder untergehen, Geschichte machen zu wollen".

Kaschubische Züge legt – man schlage in der „Blechtrommel" nach – Jan Bronski, Liebhaber von Oskars Mutter, möglicherweise Oskars Vater an den Tag. Er hat ein polnisch romantisches Herz, aber zu ritterlich patriotischen Heldentaten ist er nicht im Mindesten geeignet. Nur widerwillig bezieht er am 1. September 1939 seinen Posten in dem Gebäude der Polnischen Post in Danzig. Derart in Beschlag genommen, führt er sich denkbar wenig heroisch auf: Er flennt, zittert am ganzen Leibe, weigert sich zu schießen, schießt dann

blindlings, ohne zu schauen, wohin die Kugel fliegt. Nichts wünscht er sich inbrünstiger, als dass ihm die Chance geboten würde, sich in ein sicheres Versteck zurückzuziehen. So wenig soldatisch Jan Bronski sich gebärdet, so sehr er ein am Leben hängender Zivilist ist, so treffen auch ihn die Kugeln eines deutschen Erschießungskommandos.

Oskar ist ebenfalls den kaschubischen Vorfahren nachgeraten. Die muffig kleinbürgerliche Welt seines Vaters, Alfred Matzerath, ist ihm herzlich zuwider, während die vier übereinander gestülpten Röcke der kaschubischen Großmutter, Anna Koljaiczek, für ihn zum Inbild wunschloser Glücksseligkeit werden, wie sie sonst nur der mütterliche Schoss gewährt. Wann immer sich ihm die Gelegenheit bietet, sucht er Unterschlupf unter ihnen – im Dunstkreis des ihnen anhaftenden leicht ranzigen Buttergeruchs. Ja, Oskar ist aus seiner Zeit herausgefallen. Um gegen sie, die sich zum Kriege rüstet, gerüstet zu sein, legt er das Kostüm der Infantilität an. Es wirkt. Er wird die Uniform nicht anziehen müssen. Er wird nicht in stampfenden Kolonnen mitmarschieren. Kein Gewehr bekommt er in die Hand gedrückt. Man sieht: Auch Oskar ist nicht dafür geschaffen, als, sagen wir, Infanterist in irgendeiner „Großen Armee" sich „Fußblasen" zu holen und „Rom" oder gar „die ganze Welt" in „Scherben" fallen zu lassen.

1987 erscheint „Die Rättin", ein apokalyptisches Warnbuch. In ihm lässt Grass den mittlerweile stark gealterten Oskar Matzerath in die Kaschubei wiederkommen. Der Anlass ist ein besonderer: Seine Großmutter, Anna Koljaiczek, ist im Begriff, den – man sage und schreibe – 107. Geburtstag zu begehen. Oskar hat längst seinen Frieden mit der Welt gemacht. Er ist mit Erfolg in der Videobranche tätig, darf sogar einen Mercedes samt Chauffeur sein Eigen nennen. Man empfängt ihn in der alten Heimat freundlich, und man weiß die von ihm mitgebrachten Geschenke zu schätzen. Zahlreich sind zum Fest Gäste eingetroffen. Die Stimmungswogen schlagen hoch. Bis das Undenkbare geschieht und über der idyllischen Landschaft das Inferno des 3. Weltkrieges sich entlädt.

„Die Endprogramme laufen Schlag auf Schlag ab", Atom- und Neutronenbomben explodieren, machen dem Leben aller in Anna Koljaiczeks Haus Versammelten ein Ende, „denn der Raum Matarnia, Firoga, Zokowo, Kartuzy ist von zwei Vernichtungsschlägen, der Hitze- und Druckwelle und dem radioaktiven Fall out, sowie von den beschleunigten Neutronen- und Gammastrahlen betroffen". So endet Grass' schwärzester Vision zufolge die Kaschubei, das Land, wo alles begann...

„Mein Teil, es soll mir verloren gehen" (I. Bachmann). Mit einem Teil ihres Wesens ist große Literatur stets Abschiednehmen. Sie lauscht auf das Rascheln und Rieseln in den Fundamenten und weiß: Das Verderben ist im Anzuge. Sie zeichnet die Runzeln im menschlichen Gesicht auf und sie zeichnet die Risse im Antlitz der Landschaft und erfährt: Auch diese ist vergänglich. Sie führt das Kontobuch des Lebens und merkt: Die Haben-Seiten bleiben ab. Verluste über Verluste vermeldet sie. Melancholie steht ihr an die Stirn geschrieben, selbst wenn sie sich mitten in der blühendsten Gegenwart bewegt.

„Herzland" geht übrigens auf eine Wortprägung Ingeborg Bachmanns zurück. Das Wort meint jenen mit der frühen Lebenszeit verknüpften Bezugspunkt, dem die Aura des Heimeligen, des beglückend Erwärmenden anhaftet. So auch bei Grass, so auch in der „Blechtrommel": Bei aller, mitunter recht kruden Realistik der Darstellung schillert „seine" Kaschubei ins Märchenhafte, gar Magische hinüber.

„Mein Teil" – es sollte nicht „verloren gehen."

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Michał Borek
Wrocław / Breslau

Kulturelle Vielfalt im Werk von Günther Grass „Oh, heilige Handlung des Essens, die du die Völker verbindest." Über den süß-sauren Gaumenschmaus im Haus Mazerath

Różnorodność kulturowa w dziełach Güntera Grassa. „O święta rozkoszy jedzenia, która łączysz narody". Wokół słodko-kwaśnych przysmaków u Matzerathów – Jednym z często niedocenianych dóbr naszej cywilizacji jest przygotowywanie posiłków, czyli kuchnia. Günter Grass przedstawił w „Blaszanym bębenku" za jej pomocą, w sposób subtelny, prawie niezauważalny, różne typy mentalności i światopoglądów Gdańszczan z okresu międzywojennego. Zwyczajny ziemniak na przykład funkcjonuje w jego powieści jako element jednoczący Kaszubów, Polaków i Niemców lub jako narzędzie zbrodni. Najwyższy czas aby rozpocząć kulinarną podróż po małej ojczyźnie Gdańskiego noblisty z 1999 roku. Życzymy smacznego!

Słowa kluczowe: Kultura jedzenia, bulwa ziemniaczana, narodowy nacjonalizm, kuchnia, czas wojny, drobnomieszczaństwo.

Cultural diversity in Günter Grass's work. "O sacred ritual of dining, which binds all nations". About the sour-sweet culinary delights of the Matzeraths – One of the most underestimated goods of our civilization is the art of preparing food, or cooking. Günter Grass uses this motif in his bestseller novel „The Tin Drum" to present different types of mentality and world-views of his fellow "Danzigers" of the interwar period in a very subtle and hardly noticeable way. A simple potato, for instance symbolizes a connecting element between Kashubians, Poles and Germans or it even functions as a murder weapon. It's high time to commence the culinary journey around the homeland of the 1999 Nobel Prize winner from Gdańsk. Enjoy your meal!

Key words: Food culture, potato bulb, national socialism, cuisine, wartime, petite bourgeoisie.

Oft plädiert der Volksmund bei Meinungsunterschieden im Bereich der Kultur auf das Urteil „Die Geschmäcker seien verschieden." Diese diplomatisch geistreiche Feststellung kann auch auf kulinarische Köstlichkeiten bezogen werden. Die einen erheben ihre Bedeutung an den Gipfel der Künste, für die anderen sind sie nur eine notwendige Befriedigung der Grundbedürfnisse des Homo sapiens. Leider findet dieses lebenswichtige Thema in literarischen Ausführungen nur wenig Beachtung. In Günter Grass' Werk „Die Blechtrommel" bildet die Esskultur eine schier untrennbare Einheit zwischen Fruchtbarkeit in allen ihren möglichen Formen und Begegnungssituationen jeglicher Art. Nicht ohne Grund bot die Szenerie

eines kaschubischen Kartoffelackers den Ausgangspunkt für die Befruchtung Anna Koljaiczeks, der Großmutter des Protagonisten Oskar Matzerath. Dem Feld wird hierbei zweierlei Bedeutung zugeschrieben, zum einen dient es als Symbol der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „cultura", der Pflege des Ackerbaus, zum anderen beherbergt es die erotische Konnotation des Pflügens, die die Potenz der Erde ausstrahlt. Das Aufeinandertreffen der preußischen Polizisten, der Kaschubin Anna und des polnischen Widerstandskämpfers Josef Koljaiczek Ende des 19. Jahrhunderts fügt sich im Antlitz der überall anwesenden Knollenfrucht maßgerecht in die damalige kulturelle Situation Westpreußens ein. Die Vertreter dreier Kulturen, die dieses Stück Land zwischen Ostpreußen und Pommern seit Jahrhunderten mitprägten, finden in der Kartoffel einen gemeinsamen Bezugspunkt. Als Zeichen der Zusammenarbeit und Brüderlichkeit drittelt Anna Bronski ihre Mahlzeit, taktisch äußerst geschickt unter den anwesenden Parteien. Die Kartoffel fungiert somit als ein oft unterschätzter, jedoch signifikanter Erfolg der frühen preußischen Agrarpolitik. Die Symbolik der Kartoffel in Günter Grass' Roman bestätigt uns die Torheit von Nationalismen. Drei Völker kämpfen hier mehr oder weniger gegeneinander, während sie eine Knollenfrucht aus Südamerika zur Grundlage ihrer Küche stilisiert haben. Wie man sieht, ist Globalisierung kein Phänomen der Gegenwart.

Interessant ist hierbei auch der Umgang mit der Kartoffel durch Anna und den Gemüsehändler Greff. Im Gegensatz zum kleinbürgerlichen Danziger, der seine Waren mit selbsterdichteten Phrasen, wie „betrachten Sie bitte diese außergewöhnliche Kartoffel", seinen Kunden schmackhaft machen will, wodurch er teilweise lächerlich wirkt, behält Anna eine respektvolle Distanz zur Knollenfrucht. Schließlich dient die Kartoffel auch in der kaschubischen Küche als Grundnahrungsmittel. Durch seine vegetarischen Essgewohnheiten ist Greff regelrecht dazu verdammt, Gemüse zu lieben. Seine Gefühle gegenüber den Früchten der Erde waren letztendlich nur zur Schau gestellt, was dadurch belegt werden kann, dass er bei seinem Selbstmord, die mit Kartoffeln gefüllten Körbe schlicht als Gegengewicht benutzte und ihnen somit keine „letzte Ehre" erwies. Vermehrt können wir heutzutage in wohlhabenden Ländern einen regelrechten Ernährungs- und Gesundheitswahn beobachten, der oft an den Rand eines Gruppenzwangs tritt. Wer dann immer noch ein saftiges Kotelett mit Bratkartoffeln verspeisen möchte, wird nicht selten ausgebuht, ja sogar ausgestoßen. Bei all unserem Hang zu Ökologie und Gesundheitsbewusstsein, sollten wir trotzdem eine gewisse Toleranz bewahren, da wir uns sonst auch nicht sonderlich von den braunen Horden der dreißiger Jahre unterscheiden werden.

Der Rheinländer Alfred Matzerath versteht es in seiner Leidenschaft fürs Kochen seinen kaschubischen und polnischen Freunden die Vorzüge der deutschen Kultur näher zu bringen. In keiner anderen Tätigkeit kommt seine Herrschlust deutlicher zum Vorschein. Hiermit drückt er seinen naiven Hang zur Verherrlichung des eigenen Volkes und die ersten Versuche einer Unterordnung der „Unmündigen" aus. Alfred Mazerath wird Eins mit dem Kochlöffel und möchte den Geschmack anderer bestimmen. Nicht ohne Grund bezeichnet der Begriff Matzerat ein geschmacksbestimmendes Produkt des Gärungsprozesses bei der Likörherstellung. Von Tierschutz oder einer halbwegs „humanitären" Vorgehensweise, was die Behandlung von Aalen angeht, hält er auch wenig, „die würden ja auch in Meeresleichen hineingehen". Da angeblich viele Köche den Brei verderben, fügt sich Alfred maßgerecht in seine Rolle als Küchendiktator ein und ermöglicht dadurch seinem polnischen Freund Jan Bronski den Zutritt zu Agnes Matzerath. Auch das Essen beziehungsweise das Verschlucken

eines nationalsozialistischen Parteiabzeichens führt Alfred schließlich ins Grab, als ob ihm seine letzte Mahlzeit durch seine Anfälligkeit für populistische Nazi-Parolen ins Verderben stürzen sollte. Erschreckend einfach weist uns Günter Grass darauf hin, wie man schon am Essverhalten etwas über die charakterlichen Züge eines Menschen erfahren kann.

Es sind vor allem die gemeinsamen Mahlzeiten, die den Danziger Schmelztiegel der Kulturen in der Zwischenkriegszeit heiß laufen lassen. An keinem anderen Ort wurde der Zusammenprall der Völker so frei von jeglicher Antipathie ausgetragen, wie in der Freien Stadt Danzig. Hier schießt die kleinbürgerliche deutsche Küche ihren Liebespfeil durch polnische und kaschubische Mägen. Auch Oskar verstand das heitere Beisammensein der Erwachsenen aus sicherer Position unter dem Tisch für seine Beobachtungen und Wertungen auszunutzen und übertönte durch seine Trommelei „die Schmatz- und Saugtöne", der angeheizten Gesellschaft. Durch seine Speisen kann man die Eigenart eines Volkes schneller erforschen, als man glauben mag. In dieser frühen Etappe des Romans fungiert das Essen als eine Art Vorspiel für den Liebesakt. Es hängt irgendwie miteinander zusammen, das Fressen, das Saufen, das Vögeln und ist zugleich Ausdruck der Freiheit, die vor 1933 in Danzig herrschte.

Die Lebensmittelbesorgung führt Agnes, Alfred, Jan und den überall gegenwärtigen Oskar ebenfalls zusammen. Der Anblick eines gerade aus dem Meer gezogenen Pferdekopfes, der von Aalen durchbohrt wurde, die nun aus den Augen- und Mundhöhlen des edlen Tieres herausglitschten, rief in Agnes ein ekelerregendes Gefühl hervor. Es waren schließlich die beiden Herren, die sich wie die schuppenlosen Fische in ihren Körper schlängelten und sich von ihr nährten, während sie, die passive, unbewegliche Gestalt des abgetrennten Tierhauptes annehmen musste. Alfred und Jan durchzogen demnach ihren Körper mit deutschem und polnischem Geist und stehen für die Zerrissenheit ihrer eigenen kaschubischen Kultur, die für die Deutschen zu Polnisch und für die Polen zu Deutsch war. Es sollten auch später die gierigen Fische sein, die ihr Leben verschlingen sollten. Oskar stellte dazu fest, dass „die Aale nach Mama verlangten und meine arme Mama nach den Aalen", was die gegenseitigen Bedürfnisse der Dreiecksbeziehung gezielt aussprach. Günter Grass spricht in diesem Fragment die Probleme der modernen Frau an, die zwischen den Stühlen zweier Kulturen und familiären Wertevorstellungen steht. Obwohl der Roman vor und während des Krieges spielt und 1959 veröffentlicht wurde, scheint es, als würde uns Grass die Forderungen der 68er Bewegung vorhersagen – Auseinandersetzung mit der braunen Vergangenheit, Ursachenforschung, Emanzipation, Meinungsfreiheit.

Indem Agnes später die Aale als Nahrungsmittel von sich weist, lehnt sie zugleich Alfred als Liebhaber ab, der auf Fischkost am Karfreitag bestand. Verzweifelt unterzog sie sich einer Schocktherapie, indem sie Unmengen an Fisch zu sich nahm, wodurch ihr Dasein an einer Überdosis verdorbener Schuppentiere ihr trauriges Ende fand. Der zweifelhafte Umstand, dass die Tatwaffe kein frisch gefangener, sondern Dosenfisch war, kann als ein Hinweis auf die Zerstörung der traditionellen Küche durch Industriegerichte aufgenommen werden. Sie konnte dem auf ihr lastenden Druck nicht standhalten. Obwohl sie anders leben wollte, wusste sie, dass sie zu einem ewigen Leben im philisterhaften Danziger Milieu verdammt war. Wie die moderne Frau von heute, musste sie die schwierige Entscheidung treffen, ob sie sich mehr auf ihre Familie oder auf sich selbst konzentrieren sollte.

Die Reihenfolge des Essens vertritt in Günter Grass' Roman eine feste Form, die den Menschen von klein auf regelrecht aufgezwungen wird. Dies wiederum spiegelt die deutsche

kleinbürgerliche Tischatmosphäre der 1930er wider, der der junge Blechtrommler Oskar mit Skepsis gegenübersteht. Gezielt pickt er dabei die Schwächen der Erwachsenen heraus. Er versucht sich dem Traditionsschleier während des Taufessens zu entziehen und widerspricht dem geordneten Nahrungsablauf. Dies bekundet Oskar durch das Erbrechen des dreigängigen Menüs am Ende der Mahlzeit, in der er eine Mischung aus Schildkrötensuppe, Schweinebraten, Buttererbsen, Schokoladenpudding und ein paar Spritzer Vanillepudding von sich gab. Wenn keine fremdsprachigen Gäste zu Tisch waren, wurde nicht geredet, schon gar nicht genossen. Jeder schien seine eigene Essweise zu besitzen, die von starker Introvertiertheit bis zu einem breiten Grinsen reichte. Die unerträgliche Ruhe zu Tisch könnte man auch teilweise auf die Abwesenheit des bereits umgekommenen Jan Bronski zurückführen. Man stopfte jeden Bissen in sich hinein, als ob es keinen Morgen gäbe. Tischsitten und Weltoffenheit ließen sie dabei beiseite. In der Szene gibt Grass wiederum ein negatives Gutachten über die pedantische, nationalsozialistisch gesinnte Danziger Gesellschaft ab, die ihre langjährige Freundschaft zu Polen und Juden aufgibt, um sich dem Gruppenzwang des Nachbarn zu ergeben. Beim Mittagsessen kommt jedoch ihr wahres, spartanisches Gesicht zum Vorschein. Die selbsteingeredete kulturelle Superiorität des eigenen Volkes entpuppt sich in diesem Falle als einfach und manipulierbar.

Es scheint, als seien die Mahlzeiten, die während des Taufessens zubereitet und serviert wurden, den Charakteren der einzelnen Köche zugewiesen worden. So bereitete Maria grüne, süße Büchsenerbsen vor, die ihr süßes Gemüt hervorheben sollten. Alfred Matzerath servierte Schweinebraten, der seine Fleischlust darstellte. Der Schokoladenpudding mit Mandelsplittern der Großmutter Truczinski sollte sie als einfach und genügsam beschreiben. Dass jedoch dem Vegetarier Greff eine extra Portion fleischlose Kost in Form von Büchsenspargeln und hartgekochten Eiern mit Rettich und Sahne zubereitet wurde, zeugt von einer kulinarischen Toleranzebene, die man in anderen sozialen Bereichen dieser Zeit stark eingeschränkt hatte. Man bekommt dabei ein wenig den Eindruck, als nehme sie der Nobelpreisträger diesmal in Schutz, als wollte er sie als Opfer des Systems darstellen, die unter ihrer dicken, nationalsozialistischen Haut sanfte, gutmütige und vor allem aufgeschlossene Wesen seien.

So verschieden die Menschen sind, so verschieden ist auch die Nahrung, die sie zu sich nehmen. Frei nach dem Motto „Du bist, was du isst" definiert Günter Grass in seinem Werk „Die Blechtrommel" Personen über ihre Essgewohnheiten oder ihre Art des Kochens. Obwohl sich Deutsche, Kaschuben und Polen durch ihre Sprache, Gewohnheiten und Mentalität unterschieden, fanden sie durch ihre ähnliche Küche zueinander. Zu Tisch war es gleichgültig, ob man Protestant oder Katholik war, als hätte man für diesen Augenblick alle Streitigkeiten und Ungereimtheiten vergessen. Zudem wird in der „Blechtrommel" überzeugend darauf aufmerksam gemacht, wie viel man mithilfe der Esskultur erklären kann. Die Küche ist zu Unrecht ein oft unterschätztes Element unserer europäischen Kultur. Sie dient in unserem Unterbewusstsein als untrennbarer Teil unserer Identität. In ihr können wir Europäer und Weltbürger stets einen gemeinsamen Nenner finden. Sie zeigt uns auch, dass wir so vieles gemeinsam haben und bei der stetigen künstlichen Grenzziehung zu anderen Völkern gar nicht mehr darüber nachdenken, wie viel uns eigentlich eint.

Wrocław, den 22.05.2012

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

MISZELLEN

Ewa Jarosz-Sienkiewicz
Uniwersytet Wrocławski / Universität Wrocław

Das reflektierte Gestern bei Gabriele Stötzer

Gabriele Stötzer. Analiza przeszłości – Artykuł opisuje sytuację życiową niemieckiej pisarki Gabriele Stötzer, która dużą część swojego życia spędziła w NRD. W tekście autorka analizuje stosunek Stötzer do pojęcia ojczyzny, do podzielonych Niemiec, który uwidacznia się również w wierszach poetki. Za podstawę rozważań służy książka pisarki „Ich bin die Frau von gestern". Tu poetka Stötzer zastanawia się nad pojęciem wolności i sytuacji jednostki w totalitarnym systemie. W artykule podkreśla się rolę pisarstwa w życiu poetki. Dla Stötzer jest ono m.in. antidotum na samotność i ograniczenie wolności kobiety w nieszczęśliwym małżeństwie.

Słowa kluczowe: Gabriele Stötzer, liryka, DDR, Niemcy po zjednoczeniu, równouprawnienie kobiet.

The analysis of the past in poems by Gabriele Stötzer – The article describes the life of a German writer – Gabriele Stötzer who spent a big part of her life in the GDR. In the text the author of the article analyses the relation of Stötzer to the term of "motherland" and to the divided Germany, which is shown in her poems. The basis for the consideration is the book by the writer „Ich bin die Frau von gestern". Stötzer thinks about the term of freedom and the situation of an individual in a totalitarian system. In the article the role of writing in the poet's life is emphasized. For Stötzer writing is inter alia an antidote to loneliness and constraint of freedom of a woman in an unhappy marriage.

Key words: Gabriele Stötzer, lyric poetry, GDR, Germany after unification, the equal rights for women.

Gabriele Stötzer gehört ähnlich wie Herta Müller zu Schriftstellerinnen, die im totalitären System aufgewachsen sind. Im Buch „Ich bin eine Frau von gestern"[1] sieht man die ganze Qual der Entscheidung eines Einzelnen, die DDR nicht nur als den Staat, sondern auch als eigene Heimat zu verlassen. „Ich verlasse mein Land, aber auch den Boden, der mich getragen

[1] Gabriele Stötzer, Ich bin die Frau von gestern. Mit Illustrationen von Gabriele Stötzer und einem Nachwort von Joachim Walther, Frankfurt am Main 2005.

hat",[2] urteilt die Erzählerin, um gleich danach offen ihre Angst manifest zu machen: „Und ich habe Scheu, diesen Boden zu verlassen, der mich hält."[3]

Was bedeutet in dieser Hinsicht das Wort „halten"? Ist es ein Ausdruck der Gewalt von Außen oder das Gefühl, das vom Inneren kommt, welches die Erzählerin auf dem Weg ins Unbekannte begleiten würde?

Die Tatsache, dass die Ausreise für Stötzer nicht leicht gewesen wäre, bestätigt schon selbst ihr Bedürfnis, sich darüber auszusprechen. Und wenn auch kein Leser zugegen ist, will sie sich mittels des Schreibens Klarheit verschaffen. Daher ist die Erzählerin ehrlich und versucht über standarisierte, allgemein bekannte und bereits genannte Ausreisegründe der anderen hinweg, ihrer persönlichen Einstellung auf den Grund zu gehen.

„Es hat lange gedauert, bis ich mich aufgerichtet habe, und jetzt möchte ich aufrecht gehen",[4] gesteht sie. Da kommt in ihr ein Hang auf, wie es auch bei der lange in Rumänien wohnenden Herta Müller gewesen ist, die eigene Eigenart, das Individuelle in den Vordergrund zu rücken. „Ich möchte nicht nur eine Nummer sein",[5] unterstreicht die Figur der Dichterin.

Was Stötzer in ihrer Prosa bekannt gibt, findet auch in ihren lyrischen Texten seinen Ausdruck. Im Gedicht „vatermann" kritisiert zwar das lyrische Subjekt sein Vaterland, in „dem gespaltene Mütter, Väter und Kinder wohnen"[6]. Doch bleibt ihm die Erinnerung an die deutsche Vergangenheit des Landes der Dichter und Denker im Auge. Dies bewegt es, sich zu seinem Deutschtum zu bekennen: „ich möchte bleiben/auch als deutsche in dieser gespaltenen nation bevor der schlund mich holt wissen, leben und denken gebrauchen."[7]

Langsam reift das kämpferische „Ich" zum Protest an: „ich kann nicht dieser väter brave tochter sein"[8], heißt es.

Die Dichterin Stötzer hat sich schon immer gegen jeden Staat gewehrt, der seine Bürger entmündigt. In dem Gedicht „gewalt", in dem das lyrische Subjekt der staatlichen Gewalt die Gewalt des Volkes gegenüberstellt, entlarvt man das Wesen der totalitären Systeme, in denen die Parolen von glücklicher Gemeinschaft nur eine Täuschung sind. Die Gewalt des Staates wird nämlich gefördert, während die Gewalt des Einzelnen und der Masse in der Gesellschaft bestraft wird. Das Volk, welches man zum Mitläufer erzieht und welchem man nur über unwesentliche Angelegenheiten zu bestimmen erlaubt, kommt bei großen Dingen nicht zu Wort.[9]

„[...]
das volk so klein so süß
es darf alles selber probieren
die suppe die netzstrumpfhose
bei größeren dingen bleibt es ungefragt"

[2] Ebd., S. 56.
[3] Ebd.
[4] Ebd., S. 57.
[5] Ebd.
[6] Vgl. Stötzer, vatermann, in: Dies., Ich bin..., S. 198.
[7] Ebd.
[8] Stötzer, himmelsrauschen, in: ebd., S. 200.
[9] Vgl. Stötzer, gewalt, in: ebd., S. 183.

Im Gedicht „flächendeckend ddr“ bezieht sich die Autorin direkt auf die DDR. Das lyrische Subjekt assoziiert die DDR mit Verheimlichen, Verdrängen, Bespitzeln, steifer Anordnung und Gewalt des Systems der Masse gegenüber, wo „aussteiger bestraft werden“[10] und „wo man unter der decke alles vertuscht“[11]. Auch hier meldet sich eine Satire auf den schlecht verstandenen Gemeinschaftssinn zu Wort, aus der sich ein starkes Ich-Bewusstsein entwickelt: „ich will nicht ins messer laufen/ich will sagen woran ich sterbe/ich will treffen was ich liebe.“[12]

Die DDR-Wirklichkeit behandelt Stötzer in ihren Gedichten genauso oft, wie das Thema der Liebe und Freundschaft. Auch das Gedicht „die stadt der umkehr“ ist eine darauf bezogene Kritik. Die Synekdoche „Stadt“ steht hier für den Staat. Die Stadt wird als Stadt der Männer bezeichnet, die dem lyrischen Subjekt das Kreuz bricht unter rücksichtslosem Treiben, Denunziation, Alkoholsucht und, wie man es grob feststellt: „Ficksucht“[13].

Ehrlich in ihrem Bericht, geht die Erzählerin nicht nur in die Zeit ihrer Verfolgung seitens des totalitären Staates zurück. Sie dringt sogar in Sphären ihres Bewusstseins ein, die das Intimste verbergen, sieht sich als Medium verschiedener Vorfälle, die sie geprägt und geformt haben.

Sexueller Missbrauch, Scheidung, Abtreibung, gleichgültige Behandlung im Krankenhaus, in dem sie sich wie Gefangene während der Okkupation vorkommt, der Freiheitsentzug der Frauen im Namen einer allgemein fungierenden Lebenseinstellung wird in ihren Texten in den Vordergrund gerückt. Angst vor dem strengen, einschränkenden Urteil anderer wird manifest.[14]

Das häufig verwendete Motiv der Arbeit in der Fabrik unter dem strengen Auge des Schichtleiters verstärkt noch den Eindruck von der allgemeinen Entindividualisierung eines Einzelnen, welcher als selbständige Person nur noch durch ein farbiges Band an seinem Stuhl identifizierbar ist. Rigorose Schichtarbeit, Krach, Licht, Kampf mit sich selbst und mit der Maschine hinterlassen den Eindruck des völligen Freizeitentzugs.[15] Dabei bedauert die Erzählerin, dass sie kaum Zeit hat nachzudenken, die vergehende Zeit im Kontext ihres Alterns zu sehen und den Prozess des Alt-Werdens im tiefen Bewusstsein zu akzeptieren.[16] Die Hektik steht dem Denkprozess im Wege, greift brutal ins innere Leben jedes Einzelnen ein, zerstört es und verflacht die Gedanken. Eine Art Einfachheit wird der Dichterin zwar anerzogen,[17] aber das Einfache wird von ihr gegen die Prämissen der Heimatdichter negativ aufgefasst. Es hängt nämlich in ihrer Wirklichkeit immer mit Arbeitdruck zusammen. Sogar Stötzers Eltern hatten schon darunter zu leiden.[18]

---

[10] Stötzer, flächendeckend ddr, in: ebd., S. 186.
[11] Ebd., S.187.
[12] Ebd., S. 188.
[13] Stötzer, die stadt der umkehr, in: ebd., S. 194–195.
[14] Vgl. Stötzer: Ich bin..., S. 60–72.
[15] Vgl. ebd. S. 65.
[16] Vgl. ebd.
[17] Vgl. ebd.
[18] Vgl. Stötzer: Ich bin..., S. 65.

Das Dorf, in dem die Erzählerin zur Welt gekommen ist, ist für sie der erste, aber noch kein ausreichender Grund, das ganze Land zu verlassen.[19] Vielmehr enttäuscht ist die Erzählerin des vorliegenden Buches von der Stadt, wenn sie schreibt: „Die Stadt jedenfalls brachte mir Einsamkeit, in ihr fand ich nur Ungelöstes und Zweifel."[20] Zweifel, die wie die Erzählerin selbst urteilt, erst mit dem Alter einsetzen. Der junge Mensch differenziert nämlich weniger und verrät einen Hang, das Vorgefundene naiv und unkritisch aufzunehmen.[21] Das von Stötzer erwähnte Problem erinnert in seiner Auslegung an „Das dreißigste Jahr" von Ingeborg Bachmann, wenn die Dichterin die Gründe dafür herbeiführt. Mit Ehrlichkeit schildert Stötzer das Reifen und den Abhärtungsprozess. Vom Mann mit der besten Freundin betrogen,[22] nimmt die Erzählerin den Ehebruch positiv auf. Sie betrachtet den Verrat als einen Anlass zum Nachdenken über die Vergänglichkeit und Relativität jeder Bindung. Mit Distanz kommt die Ernüchterung und das Sich-Lossprechen von heftigen Emotionen. Diese Tatsache erst ermöglicht der Protagonistin richtig zuzuhören, Aussagen der anderen zu analysieren und zu bewerten, wie zum Beispiel die Aussage des Mannes, der mit seinen Frauneneroberungen prahlt.[23] Im Gedicht „meine lieben freundinnen" distanziert sich das lyrische Ich von Freundinnen, die auf sich selbst fixiert, ein falsches Bild der Probleme des lyrischen Subjekts entwerfen. „Ich werde euch einmal verbieten müssen /dass ihr euch in mein leben hineindenkt"[24], so im Gedicht. Und bald danach folgt die bittere Feststellung: „ihr schlaft mit meinem mann"[25], die wiederum das Problem des Ehebruchs verdeutlicht. „warum sollte ich mich bei euch einklinken/die eigentliche freiheit ist leer", konstatiert letztendlich das lyrische Subjekt.[26] Eine ähnliche Aussage hat das Langgedicht „schlüssel zu einem toten haus", in welchem das lyrische Subjekt enttäuscht über das Fremdgehen des Mannes konstatiert: „ich verhelf keiner frau mehr zu einem mann."[27]

Werden im Gedicht Männer als skrupellos dargestellt, weil sie die Frauen nur als Spielzeug betrachten, richtet sich die Zielscheibe der Kritik auch wiederum gegen falsche Freundschaften. Doch beschließt das lyrische Subjekt sich kampflos von unehrlichen Menschen zurückzuziehen und im Schreiben eine Stütze in seiner Not zu finden. Erneut äußert es seine Abneigung jeder Gemeinschaft mit anderen Frauen gegenüber und bevorzugt die Sorge um seine eigenen Angelegenheiten und sich selbst:

„ich habe mich zu bringen nicht euch/
[...]
ich habe mich zu lieben nicht euch."[28]

---

[19] Vgl. ebd., S. 66.
[20] Ebd.
[21] Vgl. ebd.
[22] Vgl. ebd.
[23] Ebd., S. 67.
[24] Stötzer, meine lieben freundinnen, in: Dies., Ich bin..., S. 152.
[25] Ebd.
[26] Ebd., S. 153.
[27] Stötzer, schlüssel zu einem toten haus, in: ebd., S. 189.
[28] Ebd., S. 191.

Selbst Liebe ist, falls idealistisch gesehen, für die Lyrikerin eine Begrenzung. Die Liebende ist nämlich auf einen Mann eingeschränkt und dieses bedeutet für die Erzählerin Einfalt, vor der sie am liebsten fliehen würde.[29]

Den Gegensatz zu Treue sieht sie in Lust, welche um jede Zeit, aus jedem Mann einen potentiellen Liebhaber machen könnte[30] und der Frau auch ermöglicht, voll ihre Sinnlichkeit auszuleben.

Eine Bindung hat für die Erzählerin immer wieder Symptome der Versklavung.[31] „Als Verliebte tanzte ich ständig, sogar im Gehen, sprach in Reimen."[32] erzählt man im Buch. Später zeigt sich die Erzählerin als ihrer Freiheit beraubt. Sie scheint sich der Meinung ihres Mannes anzupassen, wenn sie das spontane Tanzen aufgibt. Aus einer Distanz empfindet sie das als Unterordnung und Freiheitsentzug. Die Tatsache, dass die Frau auch nach der Scheidung neben dem Mann bzw. mit ihm zusammen lebt, ist nicht unbedingt ein Beweis für die Schwäche der Frau, die nicht einsam werden möchte.[33] Die Frau will nämlich Emotionen zeigen, und es ist ihr wahres Bedürfnis, das sie uneingeschränkt von äußeren Einflüssen zu realisieren sucht. Doch beschreibt die Erzählerin das Verhältnis des Mannes zu Frau als Dulden.[34] Sie ist der Meinung, dass ein Paar sich überhaupt gegenseitig einschränkt, und unterstreicht die Relativität der Ehegemeinschaft. In der Ehe fühlt sie sich nämlich immer einsamer. Sie spaziert meistens alleine in der Stadt und plädiert für das uneingeschränkte Ausleben eigener Gefühle und Träume, z.B. in ihrem Falle ist es der Traum, in Spanien tanzen zu lernen.[35]

Interessant ist die von Stötzer entworfene Bezeichnung der „umweltgeschädigten Kinder"[36]. In ihrem Freiheitsbedürfnis strebt die Lyrikerin, wie gesagt, nach dem Ausleben eigener Triebe. Die Frauen hinter dem Kochtopf erkennen ihre Natur nur fragmentarisch. „Ich habe so wenige lebendige Lebensformen um mich herum gefunden",[37] urteilt die Erzählerin. Alle lügen, betrügen. Sie müssen unter Zurücknahme der eigenen Persönlichkeit leiden. Die Dichterin versucht ihre bedingungslose Freiheit zu retten:

> „Wenn ich in mir keine Moral verspüre, keine Grenzen des Mach- und Artikulierbaren, muss ich dahin gehen, wo ich das praktizieren darf, wo ich den kleinsten Abstand zwischen meiner Identität und einer gesellschaftlichen Funktion finde."[38]

Sie scheut nicht mal davor, in Bezug auf eigene Persönlichkeit die Assoziation mit der Prostitution anzuführen:

---

[29] Vgl. Stötzer, Ich bin..., S. 69.
[30] Vgl. ebd.
[31] Vgl. ebd., S. 70.
[32] Vgl. ebd., S. 81.
[33] Vgl. ebd. S. 79–80.
[34] Ebd., S. 80.
[35] Vgl. ebd., S. 81.
[36] Ebd., S. 70.
[37] Ebd. S. 71.
[38] Ebd.

„[...] Prostitution. Ich will die Lust in den Augen sehen, ich will aussprechen, was ich anfassen kann, ich will mich dazu bekennen, was ich tue [...] Ich will dem Moment eine Chance geben auch wenn er für die Dauer eine Fiktion ist."[39]

In diesem Augenblick könnte selbst der sie nach ihrer Festnahme verhörende Mann zum Liebespartner der Dichterin werden. Doch wäre es für sie zugleich Selbstverleugnung und in Hinsicht auf die Situation Sklavenliebe.

Zu seiner Vergangenheit, die die Gegenwart beeinflusst und in dem Gegenwärtigen steckt, bekennt sich das lyrische Subjekt im Gedicht „Ich bin die frau von gestern":

„[...]
ich bin die frau von gestern
die sich heute nicht mehr selbst
aus dem heute schaffen kann
wenn du mich heute willst
dann bekommst du mich
auch wenn ich dich gestern noch beleidigt habe
weil ich unsicher bin
und nicht angekommen in den heutigen tag
ich habe die nacht übersprungen
und vergessen meine augen zu bedecken
von den trennungslosen gestalten
einer unbestimmbaren freiheit"[40]

Nicht desto weniger sind die Menschen, die die Erzählerin umgeben, in ihrer Auffassung anders als sie. Sie sind individueller Züge beraubt. Haben kein Gesicht und nähern sich einer starr geformten Institution.[41] Aus dem Bedürfnis, dagegen zu protestieren, wagt sich die Erzählerin öffentlich „auszuziehen", obwohl sie dieser Art Protestmaßnahme in der Gesellschaft noch wehrloser macht, als zuvor[42]:

„ich kann mich nicht denken, wenn ihr da seid
ihr alle seid nicht halb so ehrlich, wie ich es war
ihr habt mehr von mir gesehen, als ich je wusste
jeder hat sich ein stück bruchbarkeit aus mir herausgebrochen"[43]

Mit Erleichterung spricht sie sich von ihrer Aufgabe als Anführer der Gesellschaft los:

„Ich bin nicht mehr auf dem untergehenden boot
Ich bin nicht mehr auf dem untergehenden boot
Ich bin nicht mehr auf dem untergehenden boot
Ich brauch euch nicht mehr über den kopf zu streichen und
zu sagen
[...]

[39] Ebd.
[40] Stötzer, ich bin die frau von gestern, in: Dies., Ich bin..., S. 134.
[41] Stötzer, ich bin..., S. 71.
[42] Vgl. ebd., S. 72.
[43] Stötzer, Spuckschlösser, in: Dies., Ich bin..., S. 140.

frau sei dank fast wär mir das herz geplatzt
hätt ich diese knoten nicht gelöst
frei heit
frei herz
frei seele
frei sicht
frei mauer
frei sager
ich“[44]

Die Kritik Stötzers entzündet sich vor allem an Männern und ihrem rücksichtslosen Umgang mit Frauen. Die Dichterin scheut nicht vor Vulgärsprache, entlarvt aber auch in mancher umgangssprachlichen, vulgären Bezeichnung, die von Männern verwendet wird, eine zur Gewohnheit gewordene Erniedrigung der Frau, welche sie, selbst als Frau, rehabilitieren möchte. „Die Ficker sind Höllenhunde“, heißt es im Text „Déjà-vu“[45], die Worte „Frauen sind ‚Alte', austauschbar ohne Gefühl“ entlarven den Umgang mit Frauen.[46] Zugleich aber bekennt sich die Erzählerin, trotz ihrem Widerwillen den Gemeinschaften gegenüber, zu einer Frauengemeinschaft: „Meine Macht ist das Frauenland.“[47] Verbittert nach einer Liebesenttäuschung und – was darauf folgt – dazu bereit, ihrer Sinnlichkeit freien Lauf zu lassen, urteilt sie schließlich:

„Schwanz im Bauch, blonde Frau zu schwarzem Bart, Hand an den Arsch, das unbekannte Gesicht zu den vorherigen Gesichtern, das Lügenritual, die Schwengelschwanzannäherungen, die Vorbestimmung für den Augenblick, die Reduzierung auf den Moment, der Moment ist das Leben

„man lebt nur einmal
und schließlich braucht man für die anderen nichts zurückzulassen
die Anreicherung bis zum Auskotzen“[48]

Von nun an orientiert sich das lyrische Subjekt an eigenem Geschlecht. Im Gedicht „ich liebe den untergrund“ versucht es dieses Geschlecht für sich selbst zu entdecken. Das lyrische Subjekt will das Geschlecht in reiner Gestalt erkennen, denn bisher ließ sich sein Bild durch fremden Einfluss prägen:

„[...]
mein geschlecht hat seine worte verloren
mein geschlecht folgt den männerbildern
mein geschlecht folgt den satzfolgen der Grammatik“[49]

---

[44] Stötzer, fährfrau, In: Dies., Ich bin..., S. 149.
[45] Stötzer, Déjà-vu, In: Dies., Ich bin..., S. 135.
[46] Vgl. Gabriele Stötzer, Ich bin..., S. 137.
[47] Ebd. S. 135.
[48] Ebd. S. 139.
[49] Stötzer, Ich liebe den untergrund, in: Dies., Ich bin..., S. 168.

Allgemein lässt sich in Stötzers Gedichten ein Hang merken, frei und unabhängig zu werden. Gegen das Gemeinschaftsgefühl tritt man im Werk „der code" auf: „ich will keine schuld mehr außer meiner schuld."[50]

Ein Verlangen, allein zu sein, resultiert bei Stötzer aus dem Bedürfnis, nicht mehr betrogen zu werden. Man spürt es im Gedicht „dunkelscharen"[51]. Das lyrische Subjekt ist fast in allen Werken Ich-orientiert. Es stellt sich dem vom Gemeinschaftssinn betrogenen „Ihr" gegenüber.[52]

Immer wieder treten in „Ich bin eine Frau von gestern" Anspielungen auf das Fremdgehen eines Mannes auf: „die eigene Frau gibt es leider / die fremden frauen gibt es aber gottseidank auch / die besseren lippen gibt es / die besseren beine gibt es/ den schnelleren orgasmus gibt es."[53]

Waren viele Dichter dem Wort gegenüber skeptisch eingestellt, glaubt die Erzählerin alles ausdrücken zu können, vorausgesetzt, man bringt klare Gedanken zum Ausdruck. Denn eine Unmöglichkeit, das auszusprechen, was man will, wäre wiederum ein Bekenntnis zur Einschränkung eigener Freiheit. Im Text „Das Andere mir angetan" manifestiert sich Stötzers Verhältnis zum Wort. Die Dichterin verwendet ein ähnliches Motiv wie einst Heinrich Böll in der Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum", indem sie die Erzählerin im Verhörsaal platziert. Die Erzählerin erinnert sich an die Vernehmungen und wie sie auf ihre Worte, die ins Protokoll kamen, besonders geachtet hatte, misstrauisch denkend, dass die Aufzeichnungen nicht dem entsprechen, was sie tatsächlich geäußert hatte.[54]

Der Glaube an Realisierbarkeit aller Dinge mündet ebenfalls im Wunsch, frei und unbelastet zu bleiben. Auch wenn man manchmal sehr vorsichtig mit dem Wort umgehen muss, damit die Wörter gerade alles Gedachte ausdrücken, gibt sich die Schriftstellerin Mühe, sich auch von ihrer düsteren Vergangenheit loszusprechen. Nach dem Strafvollzug in der DDR führt sie zwar dem Äußeren nach ein geordnetes Leben, doch lassen sich trotzdem aus ihrem Gehirn Spuren damaliger Erlebnisse nicht völlig auswischen.

Stötzer greift an dieser Stelle das Problem der fehlenden Abrechnung mit den Funktionären der ehemaligen DDR auf. Die Erzählerin erwähnt Momente, in denen sie ehemalige Aufseherinnen aus dem Gefängnis im späteren Alltag traf, ihnen in der Straßenbahn begegnete, was sie besonders schmerzlich empfunden hatte. (Im Gedicht „trümmerarbeit"[55] stellt sich das in dem vereinigten Deutschland lebende lyrische Subjekt die Frage: „wir sind andere geworden sind wir anders geworden", im Gedicht „knochen im maul" spricht es direkt die fehlende Abrechnung mit den DDR Funktionären an: „abgesetzte stasileute planen die wiedereingliederung."[56])

Erlebnisse aus dem Gefängnis und aus der Zeit kurz vor der Verhaftung lassen einen Hass dem System und seinen Anhängern gegenüber aufkommen und erkennen, wie die

[50] Stötzer, der code, in: Dies., Ich bin..., S. 170.
[51] Stötzer, dunkelscharen, in: ebd., S. 171.
[52] Vgl. Stötzer, euer lichen, in: ebd., S. 175.
[53] Stötzer, negationsgeist, in: ebd., S. 144.
[54] Vgl. Stötzer, Das Andere mir angetan, in: ebd., S. 120.
[55] Stötzer, trümmerarbeit, in: Dies., Ich bin..., S. 202.
[56] Stötzer, knochen im maul, in: ebd., S. 204.

standhafte Haltung im Freien, in der Fabrik, in der der Direktor der Fabrik nicht imstande war, die Erzählerin zur Reue zu bringen; im Gefängnis, in dem sie zur Unperson geworden ist, sich in ein Ohnmachtsgefühl verwandelt, wobei das Selbstbewusstsein der Erzählerin unter verschiedenen Vorfällen allmählich zusammenzubrechen droht: „ich war aus dem leben da draußen in den mauern da drinnen/ein mauerblümchen geworden immer gewesen", urteilt das lyrische Subjekt im Gedicht „knast".[57]

Das Buch „Ich bin die Frau von gestern" trägt autobiographische Züge. Es ist eine Art Tagebuch. Man kann die Gefängnisepisode der Erzählerin mit der zweiten Verhaftung der Dichterin assoziieren. Sie erfolgte, als Stötzer einen Protestbrief gegen die Ausschließung der Schriftsteller aus dem DDR Schriftstellerbund an den damaligen Vorsitzenden des Bundes, Hermann Kant gerichtet hatte.[58] Eine weitere Bestätigung des Autobiographischen findet man im Text „Das Andere mir angetan". Hier kann man eine Stelle und die Bezeichnung „Herr B." mit Wolf Biermann assoziieren, für den sich Stötzer, wie viele andere DDR-Schriftsteller eingesetzt hatte, als er wegen seiner Lieder aus der DDR ausgebürgert wurde. „Sie sagten also, dass Sie die Ausbürgerung des Herrn B nicht rechtmäßig finden",[59] äußert sich der Vernehmende im vorliegenden Abschnitt. Im Gedicht „nachtwache" werden Bilder aus der Zeit der Inhaftierung wachgerufen: „u-haft die klappe zum essen entgegennehmen vergessen."[60] Eine Anspielung auf die Szene, der Stötzer während ihres Studiums in Erfurt zugehörte[61] findet man im Gedicht „die tiere sind wach"[62]:

„das gesetz der szene ist alle wissen alles
hier machen alle alles
[...]
so suchen alle alles in der szene"

Als eine starke Individualistin entdeckte Stötzer trotzdem, als infolge des Gerichtsverfahrens Verhaftete und Entwürdigte, einen Raum für sich; wenigstens im Bereich der eigenen Gesundheitspflege und ihrer Körperlichkeit fand sie einen Schutzraum, der sie von der trüben Wirklichkeit ablenkte und den Gefängnisalltag zu ignorieren verhalf. Zu dieser Zeit konnte die zum Opfer der Diktatur gemachte Frau sogar ihre Henker verstehen, die Schuld der Verfolger relativieren und sich an die Umstände anpassen in der Hoffnung, alles vergessen zu können. Eine in derselben Zelle sitzende junge Polin wurde zu ihrer einzigen Freundin,[63] der sie alles anvertraut hatte und ohne die sie sich nach der Entlassung sogar verloren und fremd fühlte. Trotzdem ist sie bereit, in Deutschland zu bleiben. Diese Bereitschaft manifestiert das lyrische Subjekt im Gedicht „dieses deutschland":

„dieses deutschland frisst sich auf
schlägt sich nach außen herum

[57] Stötzer, knast, in: ebd., S. 181.
[58] Vgl. Joachim Walther, Gabriele Stötzer – Untertauchen und aufzutauchen. In: ebd., S. 212.
[59] Stötzer, Das Andere mir angetan, in: ebd., S. 121.
[60] Stötzer, nachtwache, in: ebd., S. 201.
[61] Vgl. Walther, Gabriele Stötzer – Untertauchen und aufzutauchen, in: Gabriele Stötzer, Ich bin..., S. 208.
[62] Gabriele Stötzer, die tiere sind wach, in: Gabriele Stötzer, Ich bin..., S. 156; 158.
[63] Vgl. Stötzer, Das Andere...,hier S. 130.

und vertreibt seine kinder
erst die kleinen abtreibungen dann die großen
es glaubt nicht mehr an die jugend
es hat angst vor ihr

[...]
verdammtes irrenhaus hör auf dich mit den fremden zu
schlagen
du hast zwei augen spann die kraft und sieh
ertrag dein gesicht
auch wenn es so ganz anders ist als due s immer wünschtest
ich möchte deutsch sein mit all dieser schuld"[64]

Dasselbe kann man aus dem Gedicht „sturzgeburt" herauslesen, wo das lyrische Subjekt zu gesellschaftskritischer Wachsamkeit aufruft und an das Problem der Enthüllung der Stasi Akte anknüpft um gleich am Anfang des Gedichtes zu behaupten: „es ist jetzt nicht die zeit berühmt zu werden."[65]

In ihren Texten, welche Stötzer manchmal auch selbst zu illustrieren pflegt, sieht man Einflüsse der griechischen Mythologie. Im Text „Gaia" unterstreicht die Dichterin die Vergänglichkeit des Menschen, der dem Wesen nach einem kämpferischen, von Gaia geborenen Titan ähnelt, trotzdem aber in seinem Leben, das von Blut, Tränen und Narben geprägt ist, eine Unvollkommenheit aufweist, die ihm bewusst geworden, in ihm die Sehnsucht nach der Rückkehr in den Bauch Gaias auslöst.[66]

Eine gewisse Selbstbezogenheit fällt auf, wenn fast jedes Gedicht mit dem Pronomen „ich" beginnt. Es häufen sich Sprachspiele und Wiederholungen, die die Sprache der Texte rhythmisch und einprägsam machen. Die Interpunktionslosigkit verleiht den Gedichten den Eindruck eines Redeflusses. Typisch ist die Kleinschreibung.

Dabei vertritt Stötzer jene Gruppe der psychisch starken Dichter, die sich nach der Wende Dank ihrem Schreiben aufrütteln konnten, das Vergangene autonom verarbeiteten und sich mit ihrer gegenwärtigen Lage so gut wie zurechtfanden.

---

[64] Stötzer, dieses Deutschland, in: Dies., Ich bin..., S. 150–151.
[65] Stötzer, sturzgeburt, in: Dies., Ich bin..., S. 205.
[66] Vgl. Stötzer, gaia, in: Dies., Ich bin..., S. 84.

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

REZENSIONEN

Peter Oliver Loew, Literarischer Reiseführer Danzig. Acht Stadtspaziergänge (Potsdamer Bibliothek Östliches Europa. Kulturreisen), Potsdam 2009, 407 S.

Danziger Identitäten. Eine mitteleuropäische Debatte, hg. v. Basil Kerski (Potsdamer Bibliothek Östliches Europa. Geschichte), Potsdam 2011, 288 S.

Danzig erhielt im Jahr 2009 seinen ersten literarischen Stadtführer. Bislang existierten dazu „Bausteine" in Form von deutsch-polnischen oder polnischen Stadtführern auf den Spuren der bekannten Schriftsteller Günter Grass, Paweł Huelle und Stefan Chwin.[1] Über andere der Stadt verbundene Autoren konnte man nur in literaturgeschichtlichen Publikationen mehr erfahren und das, obwohl Danzig mit der „Blechtrommel" schon seit Jahrzehnten ein Ort der Weltliteratur ist. Kaum jemand war besser prädestiniert, einen literarischen Stadtführer über Danzig zu schreiben als Peter Oliver Loew, der sich bestens in der Geschichte der Danziger Literatur auskennt, dazu wie auch zur Geschichte und Erinnerungskultur der Stadt bedeutende Publikationen vorgelegt hat.[2] Kenntnisreich und dennoch im oft kurzweiligen Plauderton führt nun Loew mit Hilfe literarischer Texte auf acht Spaziergängen durch die Stadt an der Mottlau. Es sind Führungen durch die Kulturgeschichte Danzigs, die selbst für jemanden, der die Stadt kennt, Neues und Interessantes z.B. zur Stadtplanung in den 1990er Jahren oder zur Sprachgeschichte zu bieten haben. Das Buch ist so mehr als nur ein literarischer Reiseführer, aber dadurch auch etwas weniger als ein solcher, denn die angeführten literarischen Texte dienen vor allem dazu, Stimmungen zu beschreiben, „ein wenig von der Atmosphäre" (S. 213) einzelner Orte in früheren Zeiten zu vermitteln oder, wie es auch einmal etwas lax heißt, die Besucher mit „literarischen Impressionen" zu „versorgen" (S. 172). Sie geben Bilder vom Leben an den jeweiligen Orten, von den Autoren, die

[1] Vgl. Oskar – Tulla – Mahlke... Śladami gdańskich bohaterów Güntera Grassa / In Gdańsk unterwegs mit Günter Grass, hg. v. Sabine Schmidt, Franz Dwertmann, Elżbieta Rusak, Gdańsk 1993; Gdańsk według Pawła Huelle, Textauswahl und -zusammenstellung von Elżbieta Pękała, Gdańsk 2007; Mieczysław Abramowicz, Gdańsk według Güntera Grassa, Gdańsk 2007; Krystyna Lars, Gdańsk według Stefana Chwina, Gdańsk 2008.

[2] Vgl. Peter Oliver Loew, Danzig und seine Vergangenheit 1793-1997. Die Geschichtskultur einer Stadt zwischen Deutschland und Polen, Osnabrück 2003; Peter Oliver Loew, Das literarische Danzig 1793 bis 1945. Bausteine für eine lokale Kulturgeschichte, Frankfurt am Main 2009 (Danziger Beiträge zur Germanistik, Bd. 25).

dort geboren wurden oder wohnten, und verleihen so den heute in Danzig anzutreffenden materiellen Zeugnissen eine kulturhistorische Tiefendimension: Gebäude, Straßen füllen sich mit Leben. Nicht literarische Werke, Institutionen des literarischen Lebens, in Danzig lebende Schriftsteller stehen im Zentrum dieses Stadtführers, sondern die Stadt selbst, die mit Hilfe der Literatur „wie ein Buch" gelesen wird. Nicht um die Entdeckung des literarischen Danzig geht es Loew also, sondern um die Entdeckung Danzigs mit Hilfe literarischer Werke. Die Auszüge aus einzelnen Werken haben so eher einen illustrierenden Charakter und werden dadurch im wesentlichen auf ihre Abbildfunktion reduziert. Fiktionalisierungen und literarische Bilder in ihren Deutungsmöglichkeiten interessieren Loew kaum. Die imaginative Macht der Literatur leuchtet nur manchmal auf, so z.B., wenn von der fiktiven Arthur-Schopenhauer-Universität auf der Speicherinsel erzählt wird, die zum Handlungsort in Stefan Chwins Roman „Der goldene Pelikan" wird (S. 208). Bezeichnend für diese Perspektive ist Loews Vorliebe für Reiseberichte und Autobiographisches sowie die häufige Einleitung der Textauszüge mit dem Verb „beschreiben". Die Proteste der Danziger Werftarbeiter vom Dezember 1970 werden im „Butt" von Grass (um ein Beispiel zu nennen) aber sicherlich nicht beschrieben, denn es gab damals keinen Jan Ludkowski, der noch dazu öffentlich über ein Megaphon aus dem Kommunistischen Manifest zitiert hätte. Bei der Polnischen Post beschränkt sich Loew auf die Wiedergabe der Textstelle aus der „Blechtrommel", in der Oskar den Beginn des deutschen Angriffs auf das Postgebäude wahrnimmt. Die ungeheuer spannende Problematik, die diese Szene von der Verteidigung der Polnischen Post in sich birgt, Interpretationsmöglichkeiten z.B. des Skatspiels und des Kartenhauses, die Kontroversen um diese Bilder, kann der Leser des Reiseführers nicht einmal erahnen.

Die Konzeption für die acht Stadtspaziergänge ist einleuchtend: Die ersten beiden und längsten Routen führen durch die Rechtstadt, zunächst die beiden Hauptachsen Langgasse/Langer Markt und die Mottlau entlang, dann – beim zweiten Spaziergang – durch die einzelnen auf die Mottlau zulaufenden Gassen. Auf den nächsten Spaziergängen werden immer weitere Kreise um dieses Zentrum gezogen, in Richtung Altstadt, Vorstadt, dann in die Umgebung der gesamten Innenstadt, die Weichsel entlang und schließlich in die Stadtteile Oliva und Langfuhr, die früheren Villenvororte und Schauplätze der Werke von Günter Grass, Paweł Huelle und Stefan Chwin. Hervorzuheben ist, dass Loew wenig bekannte und nicht gerade einladende Stadtgegenden wie die Nieder- und alte Vorstadt einbezieht, die deswegen nicht weniger literaturträchtig sind, wie ein neuer Roman über Danzig, „Ambra" von Sabrina Janesch, zeigt. Die Spaziergänge werden von den Kapiteln „Willkommen in Danzig – Einfahrten in die Stadt" und „Abschiede" eingerahmt. Auf den Spaziergängen nimmt Loew seine Leser manchmal etwas altväterlich an die Hand („Freuen Sie sich auf den letzten Spaziergang, mit dem Sie ...", „Wir wollen den Vorort Oliva (Oliwa) besuchen", S. 315, „Betrachten Sie ...", „Bewundern Sie ...", S. 123), schlendert oder eilt mit ihnen zusammen durch die Stadt und läßt ihnen wenig Wahlmöglichkeiten außer der, eine Tour abzukürzen, sie an einer anderen Stelle fortzusetzen oder mal eine Pause einzulegen. Module (zu Themen, Orten, Autoren), aus denen sich Besucher ihre Routen zusammensetzen könnten, hätten ein selbständiges Erkunden der Stadt und das Verfolgen eigener Interessen ermöglicht. Dann hätte man auch literarische Orte

aufnehmen können, die etwas außerhalb der eingeschlagenen Routen liegen wie die Friedhöfe von Saspe/Zaspa und Brentau/Brętowo oder Mattern/Matarnia. Die geschlossenen Stadtspaziergänge sind die Formel der Reiseführer, die vom „Deutschen Kulturforum Östliches Europa" herausgegeben werden[3] und vielleicht sind sie tatsächlich das optimale Angebot für Touristen, die sich in der Stadt wenig auskennen. Zumal sie hier von einem passionierten Stadtwanderer entworfen und erzählt werden. wodurch vor allem die Spaziergänge auf die früheren Festungswälle und die Hügelkette, an die sich Danzig im Westen anlehnt, aber auch die Wanderungen durch die Danziger Gassen zu einer anregenden Lektüre werden.

Mit literarischen Stadtführern ist es wohl so ähnlich wie mit Anthologien – jedem, der sich in der Thematik und der Literatur auch nur ein wenig auskennt, wird etwas fehlen. So ist es auch hier: Zu den nicht in Danzig geborenen Autoren, die wie Pablo Neruda, E.T.A. Hoffmann, Jarosław Iwaszkiewicz und Volker Braun bekannte Werke über die Stadt schrieben, gehören auch Achim von Arnim („Halt dich Danzig!", 1807) und Reiner Kunze („die küste von danzig", 1980), die leider nicht genannt werden. Der Pelonker Weg, an dem die Familie Schopenhauer ihr Landhaus hatte und durch die ein Spaziergang führt, ist auch Schauplatz einiger unerwähnt gebliebener, durchaus wichtiger Texte von Zbigniew Joachimiak und Paweł Huelle.[4] Dass jemand wie Richard Huelsenbeck in Danzig lebte und über die Stadt schrieb, sollte eigentlich eine Erwähnung wert sein.[5] Beim Spaziergang auf den Festungswällen hätte es sich sehr angeboten, Paul Scheerbarts Phantasien zur Umgestaltung der Wälle in Parklandschaften anzuführen, wie ebenfalls beim Besuch im Labesweg/ul. Lelewela den Schriftsteller Bolesław Fac, der hier lebte und mit Grass befreundet war. Einige bekannte polnische Autoren, die über Danzig geschrieben haben bzw. noch schreiben, vermisst man ganz, wie z.B. Stanisław Esden-Tempski, ebenso Hinweise auf bedeutende literarische Orte. So wäre bei der Nikolaikirche die Information wichtig gewesen, dass die kritischen und oppositionellen Schriftsteller seit dem Kriegsrecht vom Dezember 1981 hier Zuflucht fanden.[6] Dagegen werden oft zweitrangige Werke aus der deutschen Literatur des 19. und 20. Jh. zitiert (von Paul Enderling, Wolfgang Federau, Arthur Brausewetter, Hans von Hülsen u.ä.). Insgesamt aber beeindruckt der Reiseführer durch die breite Kenntnis der Literatur über Danzig bzw. Gdańsk. Lobenswert ist, dass Texte im Danziger Missingsch aufgenommen (und teilweise übersetzt) wurden. Schön ausgestattet mit gut ausgewählten Fotos, Karten, Kurzbiographien von

---

[3] Sie finden sich in ähnlicher Anordnung bereits im „Literarischen Reiseführer Breslau". Vgl. Roswitha Schieb, Literarischer Reiseführer Breslau. Sieben Stadtspaziergänge. Deutsches Kulturforum östliches Europa, Potsdam 2004 (2. Auflage 2009).

[4] Vgl. dazu: Marion Brandt, Die Stadt am Rande der Stadt. Zur Entdeckung des alten Danzigs in der polnischen Literatur seit den 70er Jahren, in: In gebrochener Synthese. Beiträge zur Literatur, Kultur und Sprache. Festschrift für Prof. Dr. habil. Klaus Hammer, hg. v. Barbara Widawska, Mariola Smolińska, Słupsk 2009, S. 229–241.

[5] Vgl. dazu: Marion Brandt, Lebensentscheidung in einer alten Stadt. Richard Huelsenbeck in Danzig 1920–1923, in: Kleine Literaturen. Ein polnisch-deutsch-nordisches Symposium, Aachen 2010, S. 25–37.

[6] Zur Geschichte vor allem der Institutionen des literarischen Lebens in Gdańsk nach 1945 vgl. Anna Flisikowska: Gdańsk literacki – od kontrolowanego do wolnego słowa (1945-2005), Gdańsk 2011.

mehr als 30 Autoren, einer Chronik der Stadt Danzig, Literatur-, Personen- und Ortsverzeichnis ist dieser Reiseführer jedem zu empfehlen, der die Kultur- und Literaturgeschichte Danzigs in eigener Anschauung erkunden will.[7]

Literarische Texte prägen in starkem Maße das Bild Danzigs nach außen, aber auch unter seinen lesenden Bewohnern. Diskussionen um dieses Bild, die Danziger Schriftsteller und Politiker seit den 1990er Jahren führen, dokumentiert der Sammelband „Danziger Identitäten. Eine Mitteleuropäische Debatte". Peter Oliver Loew schreibt zu Recht, dass Danzig als Ort bedeutender historischer Ereignisse – wie des Beginns des Zweiten Weltkrieges oder der Geburt der Solidarność – zu deutenden Geschichtserzählungen geradezu einlädt, sie vielleicht sogar verlangt (S. 183). Einen guten Einblick in die dabei aufgeworfenen Fragen bietet das Gespräch, das Wojciech Duda, der Chefredakteur der Zeitschrift „Przegląd Polityczny", mit den Schriftstellern Zbigniew Żakiewicz, Paweł Huelle und dem Politiker Donald Tusk im Jahr 1995 führte. Übereinstimmung bestand für die Gesprächsteilnehmer darin, dass die nationalen Geschichtsnarrative verabschiedet werden müssen, die Danzig als rein polnische oder rein deutsche Stadt beschreiben – die wichtigsten Thesen dieser Großerzählungen skizziert Loew in zwei Beiträgen dieses Bandes – und dass zur Charakterisierung von Danzigs Besonderheit andere Kategorien herangezogen werden sollten. Da ist zunächst die geographische, geo- und wirtschaftspolitische Lage der Stadt an kulturellen und natürlichen Grenzen, die Danzig zu einem „Durchgangsort" macht – offen für kulturelle Heterogenität und für Unbekanntes, Neues. Bis heute ist der Mythos von Danzig als einer „multikulturellen Stadt" unter den Diskursen, die seit den 1980er Jahren an die Stelle der nationalen Geschichtsnarrative traten, am wirkungsmächtigsten. Dazu trug auch das literarische Werk Paweł Huelles bei, in dem auf faszinierende Weise Begegnungen zwischen Angehörigen verschiedener Kulturen in Danzig und seiner Umgebung imaginiert werden. Dem in diesem Sammelband veröffentlichten Briefwechsel zwischen Huelle und dem Schriftsteller Antoni Libera über den Roman „Castorp" (2000) lässt sich entnehmen, weshalb Huelle den Hinweis Thomas Manns auf einen Studienaufenthalt Castorps in Danzig ausfabuliert hat: Auch hier ging es ihm um eine interkulturelle Begegnung, und zwar die eines Deutschen mit der polnischen Kultur. In seinem Essay über die Heilig-Geist-Gasse zeigt Huelle am Beispiel von Daniel Chodowiecki und an den Erinnerungen von Johanna Schopenhauer, dass in Danzig bis zum Ende des 18. Jh. die „Vielfalt der Traditionen, Sprachen, Kulturen und Konfessionen etwas Natürliches und Selbstverständliches" (S. 44) war. Lässt sich diese zweifellose

[7] Bei einer Neuauflage wäre es gut, Unstimmigkeiten und auch Fehler zu berichtigen. So entstand Andrzej Wajdas „Danton"-Film nicht 1984, sondern 1982 und erlebte ein Jahr später seine Premiere. Auf S. 104f. findet sich die Feststellung, dass die Schopenhauers „in Danzig nie vergessen" wurden, auch nicht nach 1945, auf S. 320 hingegen die Information, dass es „im polnischen Danzig" längere Zeit dauerte, ehe man Arthur Schopenhauer als den „großen Sohn" der Stadt wiederentdeckte. Auf S. 141–144 erfährt der Leser, dass G. Grass in seinem Roman „die letzten Tage" der Großen Synagoge „beschreibt", und dann, dass diese Beschreibung nicht der historischen Wirklichkeit entspricht. Auf die Frage, wie „die letzten Tage" der Synagoge denn ausgesehen haben, erhält man schließlich keine Antwort mehr. Auch einige lässig wirkende Formulierungen könnten wohl verbessert werden können, so z.B. in dem Satz „Die SS hatte an den Alleebäumen vermeintliche Deserteure aufgehängt, die tagelang im Märzwind baumelten" (S. 282).

(wenn auch zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich stark ausgeprägte) kulturelle, sprachliche und konfessionelle Vielfalt aber mit dem Modewort „Multikulturalität" bezeichnen? Auf keinen Fall, so Peter Oliver Loew: „Aufgeschlossenheit für kulturelle Transferleistungen und Zuwanderung" (S. 161) sind damit nicht gleichzusetzen. Chwin betont in seinem Aufsatz „Mythen und Wahrheiten des neuen Danziger Gedächtnisses", in dem er auf blinde Flecken in den Geschichtsbildern über Danzig von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart verweist, außerdem das Harmonisierende dieses Mythos' – die Konflikte zwischen Protestanten und Katholiken im 17. Jh., die polenfeindliche Politik der Freien Stadt Danzig unter den Nationalsozialisten werden ausgespart; außerdem wird mit den seit den 1990er Jahren erschienenen Publikationen, so den Alben „Einst in Danzig" („Był sobie Gdańsk"), zwar an die deutsche Vergangenheit erinnert, diese aber im Bild des multikulturellen Danzig wieder „entgermanisiert" (S. 240). Dennoch war die Entstehung dieses Mythos wohl notwendig, gerade weil er die nationalen Narrative unterlief und es ermöglichte, die Geschichte Danzigs als Teil der europäischen Geschichte, das alte Danzig sogar als „Modell eines künftigen geeinten Europa im Kleinen" (so Stefan Chwin, S. 236) zu beschreiben.

Seit den 1990er Jahren wuchs in diesem Zusammenhang das Interesse an der Geschichte und Kultur der Danziger Juden. So hat der Schriftsteller, Publizist und Historiker Mieczysław Abramowicz, Pressesprecher der Danziger Jüdischen Gemeinde, zwei Ausstellungen zur Geschichte der Danziger Juden und dem jüdischen Theater in Danzig ausgerichtet.[8] Im vorliegenden Band schreibt er über die Kindertransporte nach England von Mai bis August 1939, mit denen etwa 120 jüdische Kinder aus Danzig gerettet wurden, unter ihnen Frank Meisler, der in London, Berlin und im Jahr 2009 auch in Danzig ein Denkmal für die Kindertransporte gestaltet hat. Der Stadtpräsident lud die heute noch lebenden „Kinder" nach Danzig ein. Sicher wäre es im Rahmen der vorliegenden Publikation auch interessant gewesen, nach dem Selbstverständnis der Danziger Juden zu fragen.[9]

Ein anderer Diskurs zur Danziger Identität akzentuiert politische Traditionen. So schreibt Paweł Huelle von dem republikanischen Denken, das sich in dem zur polnischen Adelsrepublik gehörenden Danzig ausbildete und z.B. in der Ablehnung der preußischen Annektierung Danzigs durch Heinrich Floris Schopenhauer (dem Ehemann von Johanna und Vater von Arthur und Adele Schopenhauer) sichtbar wurde. Zu den politisch bestimmten Selbstbildern gehört das von Danzig als einer freien Stadt, die immer wieder um ihre Unabhängigkeit kämpfte. In diese Tradition des Freiheitskampfes lassen sich auch die Proteste und Streiks der Danziger Werftarbeiter und die Gründung von Solidarność einschreiben, doch muß man Stefan Chwin zustimmen, wenn er schreibt, dass Solidarność „nicht zum lebendigen, die Herzen bewegenden Lokalmythos der Danziger geworden" ist (S. 244). Die Bezugnahme auf sie scheint heute nur noch für Sonntagsreden der Danziger Politiker

[8] Vgl. Mieczysław Abramowicz, Żydzi gdańscy. Obrazy nieistniejącego świata / Gdańsk's Jews. Images of a non-existent world, Gdańsk 2008; ders.: Żydzi gdańscy. Teatr / Gdańsk's Jews. Theatre, Gdańsk 2011.

[9] Vgl. dazu Grzegorz Berendt, Danzig als Ort der Begegnung für Juden aus Ost- und Westeuropa, in: Studia Germanica Gedanensia Nr. 2, Gdańsk 1994, S. 131–141; Marion Brandt: Das Selbstverständnis der Danziger Juden im Spiegel ihres Gemeindeblattes (1933-1939), in: Die Pressa – Internationale Presse-Ausstellung Köln 1928, und der jüdische Beitrag zum modernen Journalismus (Presse und Geschichte – Neue Beiträge 65), hg. v. Susanne Marten-Finnis und Michael Nagel, Bremen 2012, S. 591–606.

und die Tourismuswerbung geeignet. Die Gründe dafür liegen in der Entwicklung der Solidarność und Opposition ab Ende der achtziger Jahre, in deren Folge das Solidarność-Erbe bis heute Sprengstoff politischer Kontroversen geblieben ist.[10]

Ein weiterer wichtiger Diskurs über die Identität der Danziger, den Begriffe wie „gdańskość"/Danzigtum, „mała ojczyzna"/„kleines Vaterland", „kleines Europa" charakterisieren, stützt sich auf die Idee regionaler Autonomie. In diesem Identitätsmuster fanden sich vor allem die autochthonen Danziger wieder, kaschubisch-deutsch-polnische Familien, die sich zuerst als Danziger oder Kaschuben verstehen und nationale Identität als äußerlich oder sogar aufgezwungen empfanden bzw. annahmen. In den 1980er Jahren hatte dieser Diskurs laut Chwin auch die Züge eines „Gegenkonzepts zum ethnisch homogenen" und zentralistisch verwalteten sozialistischen Staat (S. 234), nach der Wende hoffte man dann auf eine größere administrative Selbständigkeit und auf die Entstehung einer „starke[n] gesellschaftlich-politische[n] Bewegung ganz neuen Typs [...], die für weitgehende regionale Autonomie kämpfen wird" (P. Huelle, S. 93f.). Bei diesen Worten drängt sich heute der Gedanke an die Schlesische Autonomiebewegung (Ruch Autonomii Śląska) auf.

Äußerungen über „Danziger Identität", gerade wie sie von Politikern formuliert werden, waren und sind auch weiterhin oft eine Ansammlung von Werten und Tugenden wie Freiheit, Toleranz, Wohlstand, Bürgerlichkeit, Liberalismus. Charakteristisch gerade für die Aufbruchszeit der 1990er Jahre war der hohe Grad der Idealisierung Danzigs, mit der sich die Danziger politische und kulturelle Elite die Meßlatte für eigene Aktivitäten sehr hoch legte. Darauf musste Ernüchterung folgen und Paweł Huelles Erzähler im Roman „Mercedes Benz" drückt sie nur ungewöhnlich brutal aus: „[...] wieder überwucherten Brennesseln, Quecken und weißer Gänsefuß die Stadt, die ich nie gemocht hatte, die fremde, niederträchtige, unechte Stadt, Jahr für Jahr sank sie einen Millimeter tiefer in den Moder der eigenen Mythen" (S. 197). Der jüngste Beiträger dieses Bandes, der 1978 geborene Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Artur Nowaczewski zitiert diesen Satz in seinem Aufsatz „Melancholische Stadtlandschaften", um sich ihm anzuschließen. Er schreibt von seinem Gefühl, „in einer immer weniger lebendigen Stadt" zu leben, „umgeben vom Schrott sorgsam konservierter Mythen" (S. 198). Leider gibt es auch hier eine gewisse Kontinuität in der Danziger Geschichte, denn ganz ähnlich schrieben Publizisten in den 1920er Jahren über die „tote Stadt", wie in Loews literarischem Reiseführer (S. 12) nachzulesen ist.[11] Ist es möglich, dass Danzig immer nur eine große Vergangenheit hinter sich und bedeutende Ereignisse sowie Anfänge („Es begann in Danzig ...") vor sich hat, während die Gegenwart nur ein Raum der Erinnerung und phantasievoller Geschichten ist? Eines steht fest: Danzig

[10] Dass sich auch die Diskussion zum Danziger Selbstverständnis innerhalb dieser Kontroversen bewegt, zeigt der vorliegende Sammelband selbst: In der Einleitung werden Politiker genannt, deren Karrieren in Danzig ihren Anfang nahmen: die Staatspräsidenten Lech Wałesa und Aleksander Kwaśniewski, Marschall des polnischen Senats Bogdan Borusewicz und Ministerpräsident Donald Tusk. Nicht erwähnt wird der verstorbene Staatspräsident Lech Kaczyński, dessen Weg in die Politik ebenfalls in Danzig begann: er war als wissenschaftlicher Mitarbeiter und seit 1996 als Professor für Rechtswissenschaft an der Universität Danzig tätig, Mitbegründer und im August 1980 einer der Berater des Überbetrieblichen Streikkomitees auf der Danziger Werft.

[11] Vgl. dazu auch Marion Brandt, Die tote Stadt. Zur literarischen Imagologie von Danzig, in: Wschód – Zachód. Studien zur Sprache und Literatur, hg. v. Mariola Smolińska i Barbara Widawska, Słupsk 2010, S. 107–115.

ist ein Ort, der wie kaum ein anderer zur Reflexion über die Hoffnungen und die Katastrophen der europäischen Geschichte im 20. Jh. einlädt. In dem Essay von Stefan Chwin wird die Reflexion über Fundamente und Gefährdungen der europäischen Kultur an die Topographie der Stadt geknüpft. Die Kathedrale von Oliva und der Turm des Danziger Rathauses sind geistige Orientierungspunkte für die Existenz des Schriftstellers in dieser Stadt und auch für sein literarisches Werk. Er sieht die beiden Türme als das „symbolische Zentrum" der europäischen Stadt: das Rathaus als Symbol für die europäische Demokratie, für das von Menschen erlassene Gesetz, die Kathedrale für den metaphysischen Sinn der menschlichen Existenz, für das Gesetz, das kein Menschenwerk ist. Beide Zentren müssen koexistieren, wird das eine dem anderen untergeordnet oder gar einverleibt, geraten die Grundlagen der europäischen Kultur ins Wanken. Zu diesen und anderen Reflexionen über „Danziger Identitäten" bietet der vorliegende, polyphon und dialogisch konzipierte Aufsatzband einen guten Zugang.

Marion Brandt
(Universität Gdańsk)

Feridun Zaimoglu: Ruß, Köln: Kiepenheuer & Witsch Verlag 2011, 267 S.

Feridun Zaimoglu,[1] der sprachmächtige und preisgekrönte Schriftsteller türkischer Abstammung, situiert den Großteil der Handlung seines neuesten Romans „Ruß" im Ruhrgebiet, in der ehemaligen Industrieregion also, die sich gerade im Wandel zur Dienstleistungsregion befindet. Dazu ist der Hauptheld Lorenz (der Name wurde hier auf Renz verkürzt) ein Mann mit vielen Gesichtern. Er wird im „Ruß" als das „fitte Arbeiterkind" (S. 61), „Allgemeinmediziner" (S. 99), „Trauerträumer" (S. 193), „Totenbeleber" und „Totenerwecker" (S. 176), „Budenmann" (S. 65, 173, 231, 238) und „Pullerbudenwärter" (S. 11) zugleich porträtiert. All dies hat Renz nur noch seiner stürmischen Lebensgeschichte zu verdanken.

Erinnert sich der erwähnte Protagonist Zaimoglus an seine Jugend zurück, sieht er sich stets an die Worte seiner verstorbenen Eltern erinnert: „Bürgerkinder sind feine Seelchen – werden mit der Läuseharke nicht so oft gekämmt wie du. Halt dich an sie", so die Mutter (S. 61). „[...] Kindchen Renz muss lernen, die Nase zu putzen. Es muss lernen, wie das geht, wie das geregelt ist, und dass die Mäuse sterben, damit die große fette Ratte hüpfen kann. [...] wie Ratte hüpfen musst du, Junge, dass dich keiner hört, wenn du wie Ratte hüpfst, das musst du lernen, Mensch!", so der Vater (S. 59). Ohne die Unterweisungen seiner Eltern verwerfen zu wollen, macht Renz das Abitur, entfernt sich vom Pott und zieht wegen des

[1] Der Schriftsteller hat sich auch als Drehbuchautor und Journalist versucht. Er war Kolumnist für das „Zeit"-Magazin, schreibt für die „Welt", die „Frankfurter Rundschau", „Die Zeit" und die FAZ. 2002 erhielt er den Hebbel-Preis, 2003 den Preis der Jury beim Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt und 2004 den Adelbert-von-Chamisso-Preis. Im Jahr 2005 war er Stipendiat der Villa Massimo in Rom. In demselben Jahr erhielt er den Hugo-Ball-Preis und 2007 den Grimmelshausen-Preis, 2008 den Corine-Preis für seinen Roman „Liebesbrand" und 2010 den Jakob-Wassermann-Literaturpreis.

Medizinstudiums in den Norden. Auf einem Gartenfest lernt er seine zukünftige Frau Stella (auch Medizinstudentin) kennen, die er kurz nach dem Studium heiratet. Die Idylle dauert jedoch nicht lange. Als Renz eines Tages die Wohnung verlässt, um die Zeitung zu holen, wird seine Frau ermordet: „War kurz Zeitung holen, wundert sich über die offene Balkontür, schließt die Wohnungstür auf. Sieht sie in ihrem Blut liegen. Bekommt den Knüppel auf den Kopf. Wacht auf, kriecht zu ihr, kriecht durch ihr Blut. Alles vorbei." (S. 64) Seit diesem Moment fällt er in sich zusammen, gibt den Arztberuf auf, ertränkt seinen Kummer im Alkohol und verkommt allmählich in Elend und Dreck. Aus der seelischen Lethargie weckt ihn jedoch sein Schwiegervater Eckart, der ihm die Stelle in seinem Kiosk mitten in Duisburg anbietet. So wird Renz zum Budenmann: „Bildung hat ihn nicht zum Bürger gemacht", konstatiert treffend der Erzähler (S. 64). Kaum hat sich Renz mit der neuen Lebenssituation arrangiert (er hat sich nach der Arbeit sogar dem Malen zugewandt, malte meist Ikonen – magere Männer aus Ruß und Pastellkreide, die die Gesichtszüge seiner Bekannten hatten), erfährt er von einem alten Bekannten Heinrich Voss, der Mörder seiner Frau werde bald aus dem Gefängnis entlassen. Seither beginnt Renz auf Vergeltung zu sinnen. Er entschließt sich dazu, auf den Vorschlag von Voss einzugehen: Renz darf den Mörder seiner Frau ums Leben bringen, ohne dass der Verdacht auf ihn fällt. Dafür soll er aber Voss' irren Halbbruder Josef aus Warschau holen und zur Verbesserung seines Gesundheitszustandes beitragen. Obwohl Renz darin Unheil wittert, obwohl ihn sein Schwiegervater und seine neue Freundin Marja vor der Gangsterbande warnen, ist er bloß außerstande, den gezielt geschürten Rachedurst zu stillen. Somit wird er zum Opfer eines Ganovenplans, der einen Anschlag auf sein Leben zum Ziel hat. Glücklicherweise gelingt es Renz aber, mit dem Leben davonzukommen, ohne sich dabei gröbere Blessuren geholt zu haben.

Neben der persönlichen Tragödie des Haupthelden wird im „Ruß" auf die Tragödie der ehemaligen Industrieregion aufmerksam gemacht. Nach der Abwicklung ganzer Industrien verkommt der Ruhrpott allmählich zum Schmelztiegel der multikulturellen Gesellschaft. Diejenigen, die dereinst von körperlicher Arbeit lebten, beginnen bedauerlicherweise soziale Randgruppen zu vermehren, als „Flüchtlinge" oder „Heimatvertriebene" (S. 61) zu gelten. Allerdings legt die Deklassierung des Proletariats den Grundstein zur Entstehung einer neuen Gesellschaftsgruppe, die vorwiegend aus Künstlern, Kulturschaffenden und Dienstleistern besteht. Die derartig aufkeimende Schicht bildet eine starke Phalanx, die in Freud und Leid zusammenhält. Sie entwickelt ihre eigene Kultur, indem sie sich regelmäßig auf ein Gläschen Champagner an der Bude oder in der Pinte trifft. So ist es auch im Fall von Renz, der stets die Gesellschaft seiner Kameraden Kallu, Hansgerd und Norbert mit der Plastikhand, den Schwiegervater Eckart eingeschlossen, genießen und mit deren Unterstützung rechnen darf. Renz wird sogar zum Sprachrohr der bereits Erwähnten, darf ihren tiefst gehegten Wunsch nach der Umkehrung der bisherigen Verhältnisse preisgeben und teilen. Dies geschieht allerdings nur in seinem Inneren, wenn er in Gedanken versunken, Selbstgespräche führt (der Text für den inneren Monolog wird jeweils durch die sich von der Standardschriftart unterscheidenden fett gedruckten Buchstaben hervorgehoben).

Darüber hinaus hat der mit einem hohen Grad Melancholie versehene Renz, in Augen seiner ehemaligen Frau immer als eine anatomische Besonderheit, als ein mit Kopf gekrönter Rumpf, ohne Arme, Beine und Hals gegolten, in dessen gedunsenem Gesicht sie nur

noch schwarzen Rost entdecken konnte (S. 193–194). Der Rost, der Ruß im Gesicht, war und ist es immer noch, was die Arbeiterklasse von der der Bürger unterscheidet. Den würde man gerne loswerden, um sich damit mal ein besseres Leben zu sichern (S. 24). Daraus ist ersichtlich, dass der titeltaugliche Ausdruck Ruß nicht nur bloß für den schwarzen Dreck, sondern vielmehr für das damit einhergehende Etikett der sozial Benachteiligten und Schwachen (als eine Art Makel also) steht.

Allerdings hat Renz nie den Ruß beseitigt, der scheint ihm sogar beim alltäglichen Malen unentbehrlich zu sein. Dem Ruß weicht Renz auch im psychischen Sinne nicht aus: Dem Haupthelden liegt nach wie vor die Lage der sozialen Randgruppen, sowie die der gesamten Region sehr am Herzen. Es zieht ihn stets an den Ufersaum des Landes rechts vom Rhein, wo Türme, verwitterte Betonklötze, Schornsteine, Schlote, weit hinten im Dunkeln gelegene Ruinen in den bleischwarzen Himmel ragen (S. 29). In Anknüpfung daran finden sich im Roman neben den Landschaftsskizzierungen auch die äußerst präzise wiedergegebenen Milieuschilderungen:

„[...] sie kamen ihm entgegen: Biersäufer. Besoffene Bierflaschensammler. Flüsternde. Floskeln Zischende. Leise Fürbitten Sprechende. Tüten Schwenkende. Kleine Arbeiter, die nach Feierabend den Kopf verkochten. [...] Die Begaffer der Dinge. Die Dinge Beglotzenden. Betäubte, Fast-Verreckte. Von leichtem kalten Wind Beflügelte." (S. 95)

Wie aus dem bereits angeführten Zitat ersichtlich, bildet die Sprache, insbesondere das von Zaimoglu bewusst eingesetzte Wortspiel, neben dem fesselnden Krimiplot, einen wichtigen Anhaltspunkt für jegliche Sprachforschungen. Im Übrigen gibt es doch kaum etwas, so würde mancher zweifellos behaupten, den scheinbar gegensätzlichen Welten: den Jägern und Gejagten (Verbrechern und deren Opfern), den Versagern und Erfolgsreichen einen Brückenschlag der Verständigung anbieten zu können, wie die von Zaimoglu in den Roman eingeführte Umgangssprache. Sie bietet den Betroffenen, ungeachtet der von ihnen vertretenen Standpunkte und gehegten Wünsche, eine perfekte Plattform zum kollisionsfreien Informationsaustausch. Ruhrdeutsch, das zu der Standardsprache des Erzählers im krassen Widerspruch steht, stellt die Verschriftlichung des Mündlichen dar, von Satzabbrüchen bis hin zu Zwischenrufen. Es gleicht also gar notierten mündlichen Dialogen, die durch momentane Stimmungen und Gedanken seiner SprecherInnen stimuliert werden. Ein Beispiel hierfür bietet das Gespräch mit Kallu, nachdem er dem ihm nachspionierten Karl die Stirn geboten hat:

„Das war er.
Wer?
Der Arsch. [...] Der sich inner Bude tot gestellt hat. [...] Hab ihn gekriegt.
Und?
Hat mir eins gegont, aufn Kopp.
Zeig mal.
Is nix, sagte Kallu, hatte ihn fast im Schwitzkasten, da gongt er mir noch ein Ding. Ich fall aber nicht hin. Hält sich fest am Pulli. Ich mach ne Drehung, mein Ellenbogen kracht ihm inne Fresse. Die Nase hab ich ihm kaputt gehaun.
Und dann?
Dann wird's fies, sagte Kallu, er holt das Eisen raus. Ich dachte, na danke, Tod im Winter. Der Arsch ist aber einfach weggegangen. [...] Zwei Dinge sind sicher. Eins: Die haben nich aufgegeben. Zwei: Die haben Waffen.

Der Kerl hat nach mir gesucht, sagte Renz.
So isses." (S. 160–161)

Das Beispiel mag auf eine durchaus wichtige Fragestellung verweisen. Die aus dem Mündlichen ins Schriftliche transponierte Sprache wird durch die Vorstellung von Haltbarkeit gar nicht gekennzeichnet. Sie hat lediglich die momentane Geistesverfassung und die kulturellen Konventionen der ehemaligen Grubenarbeiter, denen die Klassensolidarität noch tief in den Knochen sitzt, widerzuspiegeln und soll daher als etwas Vorübergehendes angesehen werden. Dem innerlich geführten Monolog von Renz ist der bereits angesprochene Wunsch selbst zu entnehmen:

„[...] Wir waren die Kinder im Borbecker Halblang, wir zogen die Strickstrümpfe hoch bis zu den Kniekehlen. Was wir für euch aufbewahren, das ist kein billiges Zeugs, kein Schrux, kein Kram. Was war, das ist nicht mehr, doch Rhein und Ruhr strömen immer noch zusammen. Nennt uns nicht olle Piefkes. Nennt uns nicht Taubenzüchter. Ruß wischen wir weg. Den schwarzen Staub im Gesicht waschen wir weg. (S. 24, Hervorhebung A.D.)"

„Wir tilgen den Makel, wir beheben den Fehler, wir werden sanft und nüchtern, wir werden zu Schweinen nicht entarten (S. 12, Hervorhebung A.D.)."

Dabei ist es diskutabel, inwiefern die von den Helden gebrauchte Sprache ihre Denkprozesse und Handlungen stimuliert und die Geschehnisse überhaupt erzwingt. Denn die vorkommende Ruhrpottsprache ist besonders emotionsgeladen. Ihr wohnen Unterwerfung und Diskriminierung inne, denen mithilfe des sprachlichen Ausdrucks nur freier Lauf gelassen wird.

Schließlich kann der Roman als eine Art Ratgeber gelten. Man trifft hier nämlich auf lebenskluge Bemerkungen, die ein großes Einfühlungsvermögen und ein hart entwickeltes Bewusstsein für die menschliche Lage beim Buchautor verraten. Als gutes Beispiel hierfür kann die folgende Beobachtung dienen: „Renz kam mit dem Geld, das er als Budenmann verdiente, gut aus. Nichts Großes wünschen, das verdarb den Charakter. Nicht klein bleiben, das machte knickrig und mürrisch" (S. 238, Hervorhebung A.D.). Selbst aus dem gerade angeführten Zitat lässt sich die schriftstellerische Maxime von Zaimoglu ableiten: In der Kürze liegt die Würze. Zaimoglu erweist sich nämlich als Meister der auf Kargheit zielenden Pointe. Der Niedergang des Ruhrgebiets und seiner Arbeiterkultur wird hier nicht nur geschildert, sondern auch diagnostiziert. Er wird pointierend verarbeitet und somit zur öffentlichen Debatte gestellt. Aus allen hier bereits genannten Gründen ist Zaimoglus „Ruß" lesens- und erlebenswert. Der vielversprechende Roman hat denjenigen, die der deutschen Geschichte und Sprache, aber auch verwickelten menschlichen Beziehungen Interesse schenken, sicherlich vieles zu bieten.

Anna Daszkiewicz
(Universität Gdańsk)

STUDIA GERMANICA GEDANENSIA

Gdańsk 2013, Nr. 28

Die Autorinnen und Autoren

Joanna Bednarska – Kociołek (Universität Łódź, Katedra Literatury i Kultury Niemiec, Austrii i Szwajcarii), M.A. Germanistin, Seit 2006 Doktorandin an der Universität Lódź (Betreuerin: Prof. Joanna Jabłkowska). 2001–2006 Germanistikstudium in Łódź, Passau und Berlin.

Michał Borek – Ich bin in Deutschland und Polen zweisprachig aufgewachsen, mein Abitur habe ich in Polen abgelegt. Derzeit studiere ich Germanistik an der Universität Wrocław und werde im Juni 2013 meine Magisterarbeit verteidigen. Aufgrund meiner wissenschaftlichen Tätigkeit erhalte ich verschiedene Stipendien, die es mir meinen Berufswunsch ermöglichen, Kultur- und Sprachwissenschaftler zu werden. In meiner Vorliebe für Literatur habe ich die Inspiration für diesen Essay gefunden.

Marion Brandt, Professorin am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk. Promotion über die Dichtung Gertrud Kolmars. Habilitationsschrift: „Für Eure und unsere Freiheit? Der Polnische Oktober und die Solidarność-Revolution in der Wahrnehmung von Schriftstellern aus der DDR", Berlin 2002 (pln. „Polacy potrafią. Polski Październik i Solidarność w oczach pisarzy wschodnioniemieckich", Wrocław 2010). Zahlreiche Veröffentlichungen zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert, zu deutsch-polnischen Literaturbeziehungen und zur Literatur in Gdańsk/Danzig.

Lidia Burakowska-Ogińska, Dr. der Geisteswissenschaften, Adjunkt an der Hochschule für Internationale Studien in Łódź/Lodz. 2010 Dissertation an der Universität Wrocław/Breslau über das Polentum in der Publizistik und Essayistik von Günter Grass, Horst Bienek und Marion von Dönhoff. Forschungsgebiete: Polenbild in der Essayistik und Publizistik des 20. Jahrhunderts, imagologisch-soziologische Aspekte in Literatur und Medien, deutsch-polnische Beziehungen nach 1945 und Glottodidaktik.

Anna Daszkiewicz, Dr. paed., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk. 1998 bis 2002 Studium der Germanistik und 2011 Promotion an der Universität Gdańsk („Rekonstrukcja idei pedagogicznych w filozoficzno-teologicznej myśli Josepha Ratzingera" [Die Rekonstruktion der pädagogischen Ideen, die Joseph Ratzingers philosophisch-theologischen Gedanken zugrunde lagen]). Sie befasst sich mit der deutschen Gegenwartssprache (insbesondere mit dem „Denglisch" und „Kiezdeutsch") sowie deren Einfluss auf die Arbeit der deutschen Übersetzer und Dolmetscher.

Norbert Honsza, Prof. Dr. habil., 1970–2003 Leiter des Lehrstuhls für Gegenwartsliteratur am Germanistischen Institut der Universität Wrocław/Breslau. Professor an der Fachhochschule in Racibórz. Forschungs- und Arbeitsgebiete: Deutschsprachige Literatur, Literaturkritik, Kulturwissenschaften, interkulturelle Kommunikation und Rezeption, deutsch-polnische Beziehungen. Zahlreiche Bücher, u.a. über Th. Mann (1972, 1993), P. Handke (1982), H. Böll (1994, 1997), G. Grass (2000, 2008), Moderne Unterhaltungsliteratur (1978, 1980), „Deutsche Schriftsteller des 20. Jahrhunderts: Porträts und Texte" (2005), „Marcel Reich-Ranicki: ‚Moją ojczyzną jest literatura'" (Mitv. Stephan Wolting, 2007), deutsche Literaturgeschichte: „W blasku epok" (2010, 2011). „Zbuntowany geniusz. Heinrich Heine – Biografia" (2013).

Ewa Jarosz-Sienkiewicz, Dr. habil., geb. 7.7.1960, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanistischen Institut der Universität Wrocław. Promotion zum Thema „Ästhetik im Dienste der Politik? Zur frühen Lyrik von G. Grass und H. M. Enzensberger", Verfasserin des Buches „Wrocław w powieściach niemieckojęzycznych ze szczególnym uwzględnieniem pisarzy śląskich od połowy XIX wieku do końca republiki weimarskiej". Aktuelle Interessengebiete: Breslau in der Zeitspanne 1933–1944. Geschichte und literarische Verarbeitung; deutsche Lyrik nach 1989.

Anna Kowalewska-Mróz, M.A., Studium der Polonistik, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Gdańsk und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. 2010 Beginn der Promotion zum Thema „Literarische Bezüge zur Danziger Malerei und Skulptur bei Günter Grass, Stefan Chwin und Paweł Huelle vor dem Hintergrund ihrer Konzeption der visuellen Künste." DAAD-Stipendiatin. Forschungsschwerpunkte: deutsche und polnische Literaturgeschichte nach 1945, literarische Bezüge zu Werken der bildenden Kunst.

Viktoria Krason, M.A., studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Philosophie in Münster, Venedig und Berlin. Gefördert durch das Zentrum für Kulturwissenschaftliche Forschung Lübeck arbeitet sie an einer Dissertation über das Verhältnis von Wort- und Bildkunst im Werk von Günter Grass. Sie ist zugleich als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Günter Grass-Haus, Forum für Literatur und Bildende Kunst tätig, wo sie u.a. Ausstellungen über das Schaffen Friedrich Dürrenmatts und über Günter Grass' Verhältnis zu Polen kuratierte.

Wacław Bogdan Maksymowicz – Lyriker, Essayist, akademischer Lehrer, der seit Jahren mit der Universität Danzig verbunden ist. Organisator der Ausstellungen an der Berliner Akademie der Künste und Mitverfasser der Ausstellungskataloge. Er gehörte zu den Schülern und Mitarbeitern von Prof. Maria Janion. Autor und Herausgeber von Publikationen über die polnische Rezeption Günter Grass' sowie über die axiologischen Aspekte bei der Wahl der nationalen Identität. Bei Recherchen Mitarbeit mit Günter Grass, Carola Stern und Christian Graf von Krockow.

Mirosław Ossowski, Professor am Institut für Germanistik der Universität Gdańsk, Leiter des Lehrstuhls für Deutsche Literatur und Kultur. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Literatur über Danzig und Ostpreußen. Publikationen u.a.: „Der Berliner Roman zwischen 1880 und 1900" (1989), „Der kritische Provinzroman in der Weimarer Republik" (1994), „Literatura powrotów – powrót literatury. Prusy Wschodnie w prozie niemieckiej po 1945 roku" (2011).

Ingo Reiff hat Germanistik, Anglistik und Erziehungswissenschaften an der Universität zu Köln und am University College Cork studiert. Seit August 2008 ist er wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Bildungsphilosophie, Anthropologie und Pädagogik der Lebensspanne an der Universität zu Köln. Er arbeitet, gefördert durch ein Graduiertenstipendium der Friedrich Ebert-Stiftung, am Promotionsprojekt „Topographie und Geschichte einer erzählten Stadt: Danzig im Werk von Günter Grass" (Betreuer: Prof. Dr. Volker Neuhaus).

Florian Reinartz, geboren 1980, studierte Germanistik, Informationsverarbeitung und klassische Philologie an der Universität zu Köln. Nach seinem Magisterexamen 2006 war er Stipendiat der Günter Grass Stiftung Bremen und ist seit seiner Promotion 2010 als wissenschaftlicher Mitarbeiter dort tätig. Seine Forschungsschwerpunkte sind Günter Grass, Franz Kafka, Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn und die Lyrik des Expressionismus.

Anemarija Ručević, 1985 in Friedrichshafen geboren, diplomierte 2009 an der Philosophischen Fakultät in Osijek (Kroatien). Seit 2009 arbeitet sie als Deutschlehrerin an einer Grundschule in der Nähe von Slavonski Brod (Kroatien). 2011 begann sie mit ihrem postgradualen Studium der Geisteswissenschaften, mit dem Schwerpunkt: „Frauenfiguren in den Werken von Günter Grass" an der Universität in Zadar.

Julia Kanchana Schlichting hat Germanistik, Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen studiert. Sie war von 2008 bis 2011 Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg „Generationengeschichte" der Universität Göttingen. In ihrer Dissertation mit dem Arbeitstitel „Poetologie des Zweifels – Erzählen und generationelle Erinnerung in der 'Erinnerungstrilogie' von Günter Grass" untersucht sie an den Universitäten Göttingen (Lehrstuhl Prof. Dr. Dr. Heinrich Detering) und Harvard (Lehrstuhl Prof. Dr. Judith Ryan) die Werke „Im Krebsgang" (2002), „Beim Häuten der Zwiebel" (2006) und „Die Box" (2008).

Astrid Maria Ottilie Shchekina-Greipel, Doktorandin RGGU Moskau (Russische Staatsuniversität für Geisteswissenschaften, Thomas Mann-Lehrstuhl für Deutsche Philologie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Geboren in Gangkofen, Deutschland. Nach deutschem Abitur Studium zur Lehrerin/Übersetzerin für Russisch und Englisch an der MGU Moskau; Abschluss: Diplom mit Auszeichnung. Master of Arts (Interantionale Literaturwissenschaft: deutsch-russische Transfers) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und der RGGU Moskau.

Daria Szymborska, Doktorandin an der Universität Gdańsk (Betreuer: Professor Mirosław Ossowski). Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts, besonders Günter Grass, Wolfgang Koeppen, Martin Walser; Politik und Philosophie. Veröffentlichung: „Die mystische Gotteserfahrung", Ecclesia Nostra – Nr. 1 (45) 2008 u. Nr. 2 (44) 2008. Thema der vorbereiteten Dissertation: „Günter Grass als politischer Schriftsteller und Moralist".

Zbigniew Światłowski, Prof. Dr. habil., geb. 1946. Sein wissenschaftliches Hauptinteresse gilt der Literatur seit dem Beginn der Moderne bis auf die unmittelbare Gegenwart. Kontinuierlich befasste er sich mit dem Werk von Günter Grass, wovon zwei Bücher „Günter Grass" (1985), „Günter Grass. Portret z bębenkiem i ślimakiem" (2001) ein Zeugnis ablegen. Für seine wichtigste Leistung hält Światłowski indes die literaturhistorische Synthese „Lese- und Lebenserfahrungen mit der deutschsprachigen Literatur 1890–1945. Eine Literaturgeschichte für Buchliebhaber" (2001).