

Volker Neuhaus

Günter Grass

3. Auflage

J.B.METZLER

Sammlung Metzler



J.B.METZLER

Sammlung Metzler
Band 179

Volker Neuhaus

Günter Grass

3., aktualisierte und erweiterte Auflage

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Gewidmet dem Andenken von Gustav Stein (1903-1979), der einst in den *Hundejahren* Walter Matern »die vielen Gemeinsamkeiten zwischen Kulturträgern und Führungskräften der Wirtschaft« erläutert hat (5, 554)

Der Autor

Volker Neuhaus, Professor für Neuere deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft i. R. an der Universität zu Köln, gilt als »dean of Grass scholarship« (Richard E. Schade, University of Cincinnati). Er forscht und veröffentlicht zu Günter Grass seit 1970 und hat zahlreiche Monographien, Kommentar-, Material- und Sammelbände, Editionen und Aufsätze zu diesem Autor vorgelegt. Von 1987 bis 2007 war er Herausgeber aller Grass-Werkausgaben.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-476-13179-9

ISBN 978-3-476-05086-1 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05086-1

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2010

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

Vorwort zur dritten Auflage

Einunddreißig Jahre nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe und siebzehn Jahre nach der zweiten eine dritte, völlig neu bearbeitete und bis zu diesem Jahr fortgeschriebene Auflage meiner Grass-Monographie vorlegen zu können, erfüllt mich mit Dankbarkeit und mit Stolz. Was sich 1979 bereits abzeichnete und 1993 zur Gewissheit geworden war, hat sich seitdem immer wieder bestätigt: Grass ist nach Goethe und Thomas Mann der dritte deutsche Autor, der sich mit seinem Erstlingsroman in jungen Jahren Weltruhm erschrieben hat und seitdem globaler Beachtung sicher sein kann. Grass wird nicht nur weltweit gelesen, er gilt auch vielen jüngeren Autoren, an ihrer Spitze John Irving und Salman Rushdie, als künstlerisches Vorbild und gleichsam als Meister einer Schreibschule des phantastischen Realismus.

Dass dieser globalen Präsenz im literarischen Leben ein ebensolches wissenschaftliches Interesse korrespondiert, haben nicht zuletzt die internationalen Kongresse zu Grass' 80. Geburtstag in Liverpool (vgl. Braun/Brunssen 2008), Gdansk (vgl. Brandt/Jaroszewski/Ossowski 2008) und Bremen (vgl. Kesting 2008) oder der aus demselben Anlass erschienene umfängliche Sammelband der Universität Wrocław, *Günter Grass. Bürger und Schriftsteller* (Honsza/Swiatlowska 2008) gezeigt. So kann die dritte Auflage des Bandes gleichermaßen den Spuren von Grass' nicht versiegender Produktivkraft bis zur jüngsten Veröffentlichung aus dem Jahr 2010 folgen wie die Konturen der internationalen Forschung zu seinem reichen Werk nachzeichnen.

Die Texte von Günter Grass werden nach der Werkausgabe von 2007 zitiert; Siglen und Bandnummern sowie weitere Werke von Grass außerhalb der Werkausgabe finden sich im Literaturverzeichnis.

Osnabrück, Sommer 2010

Volker Neuhaus

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur dritten Auflage	V
1. Autobiographisches und Biographisches	1
2. Die 50er Jahre – das Jahrzehnt des Bildhauerpoeten	3
3. Das lyrische Werk	6
4. Das dramatische Werk als Gestaltung des Grass'schen Existenzialismus	9
Überblick und Phaseneinteilung 9 Absurdes Theater und Camus- Rezeption 10 <i>Beritten hin und zurück</i> 12 <i>Noch 10 Minuten bis Buf- falo</i> 13 <i>Hochwasser</i> 14 <i>Onkel, Onkel</i> 15 <i>Die bösen Köche</i> 16 <i>Zwei- unddreißig Zähne</i> 18 <i>POUM oder die Vergangenheit fliegt mit</i> 19 <i>Die Plebejer proben den Aufstand</i> 20 <i>Davor</i> 24	
5. Das epische Werk	25
Erzählperspektive 25 Sprache und Stil 26 Sprachliche Besonder- heiten 28 Rhetorische Figuren 30 Zitate 32 Dinglichkeit und Bild- lichkeit 35 »Objektives Korrelat« 37 Inhalt und Form 40	
6. Die »Danziger Trilogie«	42
Schauplatz Danzig 43 Das kleinbürgerliche Personal 44	
7. <i>Die Blechtrommel</i>	47
Zur Entstehung 47 Zeitverhältnisse des Erzählens 49 Der Erzäh- ler 51 <i>Die Blechtrommel</i> als Pikaroroman 54 <i>Die Blechtrommel</i> im Verhältnis zum Bildungsroman 58 <i>Die Blechtrommel</i> als Künstler- roman 59 Trommeln als Erzählen 62 Geschichte und Zeitge- schichte 63 Objektive Korrelate in der <i>Blechtrommel</i> 70 Spielkar- ten 71 » <i>Der weite Rock</i> « 72 Trommelstöcke und Verwandtes, Aale, Särge 73 Das »Dreieck« 74 Krankenschwester 75 » <i>Karfreitagskost</i> « 75 Die »Schwarze Köchin« 77 Mythologische und literarische Anspie- lungen 78 Zur Bewertung Oskars 82	

8. <i>Katz und Maus</i>	88
»Eine Novelle« 88 Die Ich-Perspektive 90 Der Erzähler Pilez 91 Adamsapfel, Katz und Maus 94 Clown und Erlöser 96 Geschichte und Zeitgeschichte 97 Vater, Kirche, Schule 99 Mahlkes Ende 101	
9. <i>Hundejahre</i>	104
Entstehung 104 Die Erzählfiktion 105 Amsel und Matern 110 Tulla und Jenny 117 Die Hunde 119 Zahlensymbolik 122 Gegenwart und Vergangenheit 123	
10. <i>örtlich betäubt</i>	127
Entstehung 127 Die Erzählfiktion 127 Starusch – Seifert – Scherbaum – Vero 130 Starusch und der Zahnarzt 131	
11. <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i>	135
Die Erzählfiktion 135 Zweifel und Augst 139 Schnecke und Pferd 141	
12. Literatur und Politik bei Günter Grass	143
13. <i>Der Butt</i>	155
Die Erzählfiktion 155 <i>Der Butt</i> als Märchen 158 Geschichte – Gegengeschichte 159 Der Schluss 166	
14. <i>Das Treffen in Telgte</i>	169
15. <i>Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus</i>	176
16. <i>Die Rätin</i>.	182
Zur Entstehung 182 Die Form der Apokalypse 184 »Die Neue Ilsebill« 190 Oskars Wiederkehr 191 Grimms Wälder 193 Malskats Fälschungen 194 <i>Die Rätin</i> als Fabel 196	
17. <i>Zunge zeigen – Totes Holz – Brief aus Altdöbern</i>	198
<i>Zunge zeigen</i> 198 <i>Totes Holz. Ein Nachruf</i> 201 <i>Brief aus Altdöbern</i> 203	
18. <i>Unkenrufe</i>	204
19. <i>Ein weites Feld</i>	210

Die Entstehung 210 Fonty und Hoftaller 212 Geschichte – Gegen- geschichte 216 Das Geschichtsbild 219	
20. <i>Tagebuch und Jahrbuch: Fundsachen für Nichtleser und Mein Jahrhundert</i>	221
<i>Fundsachen für Nichtleser 221 Mein Jahrhundert 222</i>	
21. <i>Im Krebsgang</i>	227
Zur Entstehung 227 Die Erzählfiktion 229 »Eine Novelle« 231 Schuld und Versagen 235 Geschichte und Schuld 237	
22. <i>Drei autobiographische Texte</i>	240
<i>Beim Häuten der Zwiebel 240 Die Box. Dunkelkammergeschichten 248 Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung 250</i>	
Kurzbiographie	254
Literaturverzeichnis	258
Personenregister	275
Sachregister	280

1. Autobiographisches und Biographisches

Gerade auf dem Gebiet der Grass'schen Biographie hat sich die Material- und Forschungslage gegenüber den frühen 90er Jahren erheblich geändert. Bis dahin war die Neugier des Publikums, sei es nach entstehungsgeschichtlichen Details der Werke oder den Lebensumständen ihres Autors, auf sporadische autobiographische Mitteilungen in Aufsätzen, Reden und Interviews angewiesen. In der Werkausgabe von 1987 ermöglichten sie immerhin die Zusammenstellung einer 25-seitigen Vita aus Selbstaussagen (Bd. X). 1991 veröffentlichte Grass erstmals ein autobiographisches Werk: In *Vier Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht*, 2004 fortgeschrieben zu *Fünf Jahrzehnte*, legte Grass eine annalistische Werkbiographie, eine Art reich bebildeter Version von Goethes Tag- und Jahresheften vor. In ihr werden die Werke und ihre Entstehungsumstände ausführlich behandelt, Privates wird höchstens gestreift. Anschaulich illustriert wird das Ganze mit Skizzen, Entwürfen, Fragmenten und generell bislang Unveröffentlichtem aus den Zeichen-, Manuskript- und Fotomappen. Gleichzeitig übergab Grass sein Berliner Privatarchiv der Akademie der Künste, wo seitdem die Materialien seit 1950 der Forschung zugänglich sind; weitere Archivalien zur Pariser Zeit 1956 bis 1960, vor allem maschinenschriftliche Vorstufen zu einzelnen Kapiteln der *Blechtrommel*, befinden sich, flankiert von der wichtigen Korrespondenz mit Walter Höllerer, zusammen mit dessen Nachlass im Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg. Eine weitere Arbeitsbiographie stellt die Video-Dokumentation *Lübecker Werkstattbericht. Sechs Vorlesungen an der Medizinischen Universität Lübeck* von 1998 dar.

2006 legte Grass nach den autobiographischen Skizzen in *Mein Jahrhundert*, in denen das Autor-Ich von sich erzählt (1927, 1937, 1953, 1959, 1965, 1975-77, 1987-90, 1996, 1998, s. S. 224) seine Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* vor, eine äußere und innere Beschreibung seines Lebens bis Anfang 1960. Über dem Getöse des Medienechos, das die Offenlegung seiner Mitgliedschaft in der Waffen-SS auslöste, ging der Rang des Buchs als Grass' eigene Einführung in sein Leben und sein Werk unter (s. Kap. 21). 2008 legte Grass mit *Die Box. Dunkelkammergeschichten* einen weiteren, in vielfach prismatischer Brechung autobiographisch gefärbten Text vor, in dem sich, eingeleitet durch das »Es war einmal...« des Märchens, »ein Vater [...], weil alt geworden«, Gespräche seiner Kinder über das

Leben mit ihm ausdenkt: der vier Kinder aus erster Ehe mit Anna, der beiden außerehelichen Töchter und der beiden Söhne, die Ute Grunert 1979 mit in die Ehe gebracht hat.

Während die Werkstattbände *Vier* bzw. *Fünf Jahrzehnte* die »vielen leiblichen Kinder« als »Werkstattprodukte begreifen« (5Jz, 203), erscheinen hier die Werke wie nebenbei als befremdliche Absonderungen eines für die Kinder meist abwesenden Vaters. An der titelgebenden Agfa Box, die der langjährigen Freundin Maria Rama (1911-1997) gehört und die, wunderbar aus dem im Krieg ausgebrannten Atelier gerettet, Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges auf den Film bannen kann, verdeutlicht Grass zugleich seine Poetik der »Vergegenkunft« (s. S. 178). Einen eigentümlich komplementären Blick zur Beichte eines weitgehend abwesenden und daher eigentlich versagenden Vaters auf die Grass-Familie in den späten 60er Jahren werfen die 2007 erschienenen Erinnerungen der damaligen Haus-tochter Margarethe Amelung: *Fünf Grass'sche Jahreszeiten*.

Einzelheiten zur Entstehung von *Unkenrufe* und *Ein weites Feld* enthält, neben stellenweise überraschend intimen Einblicken in Grass' Privatleben, der 2009 erschienene Band *Unterwegs von Deutschland nach Deutschland. Tagebuch 1990*, in dem Grass seine scharfe – und anhaltende – Kritik an einer in seinen Augen übereilten Wiedervereinigung (s. S. 151ff.) aus der damaligen Nahsicht des Tagebuchschreibers dokumentiert. Ähnlich eindringliches Material zur Lebens- und Werkgeschichte bietet der Briefwechsel mit Helen Wolff 1959-1994 (Hermes 2003) und, in geringerem Maße, der von Anna und Günter Grass mit Uwe Johnson (Barnert 2007). Das auf Grass' Seiten nie freundliche, seit dem offenen Brief an Anna Seghers (14, 49f.) von 1961 und dem »deutschen Trauerspiel« *Die Plebejer proben den Aufstand* von 1966 aber völlig zerrüttete Verhältnis zur DDR dokumentiert Kai Schlüter 2010.

Eine Proto-Biographie auf der Grundlage eines Langzeitinterviews bietet Vormweg (1992/2002), eine Darstellung von Leben und Werk Neuhaus (1997). Eine auf Leben und politisches Wirken konzentrierte Biographie hat Jürgs (2002) vorgelegt, eine Leben und Werk berücksichtigende Bildbiographie Mayer-Iswany (2002); eine Chronik der Grass'schen Werke und seiner öffentlichen Auftritte im Spiegel der veröffentlichten Meinung bietet Zimmermann (2006).

2. Die 50er Jahre – das Jahrzehnt des Bildhauerpoeten

Da aufgrund der Vertreibung der Familie aus Danzig nach Grass' eigenem Bekunden keine »Schulzeugnisse und Frühprodukte [...] kein Nachlaß aus Jugendjahren zur Hand ist« (*Zwiebel* 19, 58f.), wird für uns Grass' außerordentliche künstlerische und literarische Produktivität, die nach des Autors eigenen vielfältigen Aussagen schon dem Pennäler zu eigen war, erst durch die veröffentlichten Skulpturen, Bilder und Texte und vor allem durch die Archivalien der Akademie der Künste in Berlin aus den 50er Jahren greifbar.

Der Student und spätere Meisterschüler des Bildhauers Karl Hartung orientierte sich, wie Neuhaus mehrfach plausibel gemacht hat (zuletzt Neuhaus 2007), an den deutschsprachigen Maler- und Bildhauerdichtern der klassischen Moderne, Ernst Barlach (1870–1938), Alfred Kubin (1877–1959), Oskar Kokoschka (1886–1980) und Hans resp. Jean Arp (1886–1966). Sie alle verstanden sich – und gelten im öffentlichen Bewusstsein bis heute – als bildende Künstler, die im Zuge des der Moderne eigenen Strebens zum gattungsüberschreitenden Gesamtkunstwerk auch literarische Texte schufen, in Teilhabe an spezifisch modernen Strömungen wie Symbolismus, Surrealismus, Dadaismus und Phantastik.

Wie bei den Genannten stehen in Grass' Frühwerk neben Werken der Bildenden Kunst skurrile Dramen, Ballettlibretti, experimentelle Prosa und spielerische bis hermetische Lyrik, in Grass' eigenen Worten »Prosa, die, von Kafka gespeist, an Magersucht kranke; Theaterszenen, in denen die Sprache sich ins Versteckspiel verliebte, Wortspiele, die lustvoll weitere Wortspiele heckten« (*Beim Häuten der Zwiebel*, 19, 426). Seine erste Buchveröffentlichung *Die Vorzüge der Windhühner* (1956) ist in ihrer Konzeption vom selbstgestalteten Umschlag über den lyrischen Klappentext bis zu den als selbstständige Werke im Inhaltsverzeichnis zwischen den Gedichten und Prosaskizzen aufgeführten Zeichnungen wie Kokoschkas *Träumende Knaben* oder die Erstdrucke von Barlachs Dramen nur als Gesamtkunstwerk adäquat zu würdigen. In der Deutung des Grass'schen Frühwerks als Fortschreibung der frühen Moderne über den bis heute fortwirkenden Einschnitt des »Dritten Reichs« hinweg bietet sich der zukünftigen Forschung noch ein weites Feld.

Wie bei seinen Vorbildern – hier vor allem Kokoschka und Arp – teilt dabei der bildkünstlerische Teil dem wortkünstlerischen seine

Eigenart in einem gleichsam autonomen Verhältnis zu ›Sinn‹ und ›Bedeutung‹ mit: Jedes gemalte, gezeichnete oder plastisch gestaltete Werk ist in erster Linie es selber, referiert auf den dargestellten Gegenstand, darüber hinaus aber höchstens sekundär auf einen ›Sinn‹. Picasso hat einmal beklagt, dass man immer frage, was ein Kunstwerk bedeute – man frage doch auch nicht beim Lied eines Vogels, was es bedeute. Diese Selbstgenügsamkeit des bildnerisch Dargestellten ist auch an den Texten Kokoschkas, Arps, Barlachs, Kubins und eben auch des jungen Grass zu beobachten.

Aufgrund seiner frühen ausgeprägten Doppelbegabung im bildnerischen wie im sprachlichen Bereich mag Grass auch gar nicht differenzieren – in beiden Bereichen hantiert er mit Zeichen, und »in Praxis überschreitet die zeichenhafte Vorstellung die Grenzen künstlerischer Gattungsbestimmung, so irritierend verschieden jeweils das Handwerk und seine Materialien sind« (15, 505). Hinzu kommt, dass für Grass sprachliche Zeichen ebenso eindeutig sind wie graphische – die Erfahrung von Hofmannsthals Lord Chandos hat Grass nie gemacht, ihm sind nie »die abstrakten Worte, deren sich die Zunge naturgemäß bedienen muß, [...] im Munde wie modrige Pilze« zerfallen, stets repräsentierten sie für ihn die Dinge so ungefragt und plastisch wie Zeichnung oder Skulptur.

Diese tiefe Ureinheit der Künste betont Grass schon für die künstlerischen Anfänge der Menschheit. Das Ich im *Butt*, Künstler, unsterblicher Märchenheld und Erzähler in *Personalunion*, muss von Anfang an »zwanghaft überall Zeichen setzen«; »Aal und Reuse« werden ihm »als Wortpaar Begriff« und von ihm zugleich »mit scharfem Muschelrand« »ins Bild gebracht« (8, 31). Und noch in *Beim Häuten der Zwiebel* zwingt Grass den Gegenstand wie seine schriftliche oder bildkünstlerische Repräsentation in eine Formel: »In ganz eigener und dinglicher Weltsicht flossen Wort und Zeichen aus einer Tinte« (19, 425).

Für diese »bildnerische Begabung, de[n] zwanghafte[n] Drang, Zeichen, Ornamente, Figuren in den Sand zu ritzen« (8, 51), bietet das Altgriechische ein und dasselbe Wort an – *graphein*: »ritzen«, und das heißt eben gleichermaßen »zeichnen« wie »schreiben«. Auf diese Urbedeutung scheint Grass zurückzugreifen, wenn er im Gespräch mit Klaus Stallbaum am 16. September 1990 erklärt, der Ursprung seiner künstlerischen Bemühungen sei »der vitale und vulgäre Wunsch« gewesen, »Künstler werden zu wollen, der nicht differenziert, der nur eins im Sinn hat, mit den Händen etwas zu tun« (Neuhaus/Hermes 1991, 12). In seiner Autobiographie nennt Grass »diese Turnübung« zwischen »Tongeruch und Gipsstaub« einerseits und Satzfindungen andererseits »Spagat« – »Der Tänzer auf

zwei Hochzeiten« (19, 427; am ausführlichsten äußert sich Grass zu den Gemeinsamkeiten von Schreiben und Zeichnen in den Interviews mit Boie und Wertheimer in Wertheimer 1999).

Erst 1959 wurde mit dem Erscheinen der *Blechtrommel* aus dem Bildhauer, der auch skurrile Dichtungen schreibt, der Epiker, der auch Gedichte schreibt und zeichnet – Grass' Bild in der Öffentlichkeit bis heute. Der ungeheure epische Schub – in nur fünf Jahren entsteht die »Danziger Trilogie« mit weit über anderthalbtausend Seiten –, führt für zwei Jahrzehnte zur Aufgabe der bildhauerischen Arbeit; sie sei tagfüllend wie die Epik, hat Grass einmal gesagt.

Neuhaus (2007) entwirft eine Systematik der künstlerischen Dreifelderwirtschaft bei Grass: Immer wenn der Epiker verstummt, meldet sich der Graphiker, ab 1980 auch wieder der Bildhauer; beide assistieren dann dem Lyriker. Gedicht, Zeichnung und Skulptur werden für Grass in den fünfzig Jahren seit der »Danziger Trilogie« zu den Rückzugs- und Aufmarschräumen des Epikers. So liegt zwischen *Aus dem Tagbuch einer Schnecke* (1972) und dem *Butt* von 1977 eine graphische und lyrische Phase, zwischen *Kopfgeburten* (1980) und *Rätin* (1986) entstehen ausschließlich Zeichnungen, Tonskulpturen und später auch Gedichte, zwischen der *Rätin* (1986) einerseits und *Unkenrufe* und *Ein weites Feld* (1992/95) andererseits Zeichnungen, das indische Tagebuch und ein Langgedicht, zwischen dem *Weiten Feld* und *Mein Jahrhundert* (1999) Aquarelle und Gedichte, zwischen *Im Krebsgang* (2002) und *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) Zeichnungen, Skulpturen und Gedichte. Vor dem unvorstellbaren internationalen Medienrummel um die Autobiographie (vgl. Kölbel 2007) flüchtet sich Grass in die Gedichte und Zeichnungen des *Dummen August* und die aus Zeichnungen und Dunkelkammergeschichten montierte *Box* (2008) und die aus Gedichten und Prosaerzählung bestehenden *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* (2010).

Eine diese Abfolge darstellende Schautafel (Neuhaus 2007, 224) veranschaulicht so, dass zwar im Lebenswerk von Grass Bildende Kunst, Lyrik und Epik koexistieren, aber in klarer zeitlicher Differenzierung. Plastik, Graphik und Lyrik oder experimentelle Skizzen finden sich fast stets zur selben Zeit, und zwar in der Regel in Inkubationszeiten späterer Großwerke: 1954 bis 1959, 1972 bis 1977, 1980 bis 1986, 1987 bis 1991, 1990 bis 2000, 2006 bis 2010. Grass kennt keine Phasen des Verstummens, wie sie sonst fast allen großen Autoren zu eigen sind. Wo Grass dichterisch wortwörtlich verstummt, wird er regelmäßig künstlerisch beredt, greift zum Zeichenstift oder zur Tonerde, so lange, bis aus der Materie wieder Wörter erwachsen – Stillstand oder Leerlauf gibt es für ihn im Schöpferischen nicht.

3. Das lyrische Werk

Marcel Reich-Ranicki hat Grass einmal einen großen Lyriker genannt, der als Epiker immer wieder scheitert. Aber nur Große scheiterten, kleinen Geistern gelänge, was sie sich vornähmen (Neuhaus 1996, 224f.). In der Tat bildet die Lyrik in Günter Grass' Werk eine durchgehende Konstante. Sie ist nicht nur zusammen mit den Bildhauerarbeiten und der Graphik seine früheste künstlerische Ausdrucksform, Grass hat sie auch bis hin zu den jüngsten Gedichtbänden nie aufgegeben; entsprechend umfangreich ist sein lyrisches Œuvre. Neben Einzelveröffentlichungen und der Lyrik in epischen Texten wie *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, dem *Butt*, der *Rätin*, *Zunge zeigen*, *Grimms Wörter* und *Fünf Jahrzehnte* hat Grass 12 selbstständige Lyrikbände veröffentlicht: *Die Vorzüge der Windhühner* (1956), *Gleisdreieck* (1960), *Ausgefragt* (1967), *Mariazuehren* (1973), *Liebe geprüft* (1974), *Mit Sophie in die Pilze gegangen* (1976), *Ach Butt, dein Märchen geht böse aus* (1983), *Novemberland* 1993, *Fundsachen für Nichtleser*, *Letzte Tänze* (2003) und *Dummer August* (2007) sowie den Auswahlband *Lyrische Beute* (2004).

Zugleich ist die Lyrik für Günter Grass die Gattung, zu der er die engste Beziehung hat, sie ist die Keimzelle der Dramen und der epischen Werke. »Alles, was ich bisher geschrieben habe, ist aus lyrischen Momenten entstanden, gelegentlich [...] mit Ausweitungen bis zu 700 Seiten« (Rudolph 1971, 64). Für die Dramen hat Grass diese Entwicklung aus der Gedichtform direkt beschrieben (s. S. 9), für seine Romane hat er, ebenfalls im Gespräch mit Rudolph, auf die Gedichte »Polnische Fahne« (1, 31) und »Die Vogelscheuchen« (1, 78f.) als Komplexvorformen von *Blechtrommel* und *Hundejahren* hingewiesen, und die Mappe *Mit Sophie in die Pilze gegangen* enthält in den in die Lithographien eingeschriebenen Gedichten bereits alle Themen des *Butt* (Neuhaus 1995).

Lyrik wie Graphik sind dabei in ihrer Funktion zunächst ausschließlich auf ihren Urheber bezogen. Während das Drama ein Publikum voraussetzt, vor dem es abläuft, und das Erzählen einen Zuhörer fordert, dem man erzählt – bei Grass wird das an der häufig miterzählten Kommunikationssituation deutlich –, sind die Gedichte in ihrer Mehrzahl nicht kommunikativ gemeint. Das Gedicht ist für Grass »immer noch das genaueste Instrument, mich neu kennenzulernen und neu zu vermessen« (WA X, 171). Für die Mehrzahl der

Grass-Gedichte gilt daher, dass sie im Grunde nur von ihrem Autor adäquat verstanden werden können. So hat Cunliffe (1969, 30) mit Recht von »a purely personal imagery« gesprochen.

Dem Leser und Interpreten erschließen sie sich nur in dem Maße, wie sich der Autor ihnen mehr und mehr erschließt. Im 1956 veröffentlichten Gedicht »Lamento bei Glatteis« (I, 35f.) wird der Passus »Der Duft um Kerne / aufgetan, das Bittre deutlich, / so als wär der Kern die Summe / und Beweis, daß Obst schon Sünde« über ein gewagtes Vermuten hinaus deutbar erst durch das 16 Jahre später erschienene *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*: »Franz sagte: »Magste Backpflaumen?« – Später knackte ich Kerne: diese gelinde Spur Blausäure ... Doch dann kam Bruno, und das Leben begann wieder« (7, 125, s. auch 174: »80 bittere Mandeln enthalten die tödliche Dosis von 60 mg Blausäure. (Die Mandel als Metapher: Celan-Zitate) [...] Bittermandelgeruch«). Der so entschlüsselte Hinweis auf den Tod ermöglicht es dann, eine Beziehung zu »Sünde« herzustellen über Römer 6, 23 »Der Tod ist der Sünde Sold« und zu Grass' Bildern vom Sündenfall als dem Ur-Sprung der gefallenen Schöpfung (s. S. 72).

Während die Gedichte in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* und *Der Butt* durch ihre Einbettung ins Prosawerk von vornherein in ihren eigenen Verständnishorizont eingezeichnet erscheinen, werden die früheren Gedichte erst dadurch verständlich, dass das, was sie als Komplexvorform enthalten, an anderer Stelle vom Autor diskursiv entfaltet wird. Geschieht dies nicht, bleiben die im Gedicht genannten Dinge vielfach völlig stumm. Der Kommentar in der »Werkausgabe« von 1987 sah deshalb eine wichtige Aufgabe im Nachweis von Parallelstellen bei Grass' Bildgebrauch und führt auch Bezüge zum graphischen Werk auf.

Leichter zugänglich sind die Gedichte, die den Bezug von der Bild- zur Sinnenebene selbst herstellen, etwa das Gedicht »König Lear« durch den Namen Kortner (I, 160, vgl. die Interpretation von Hinderer 1978). Solche Gedichte, die den Weg vom Konkreten zum Abstrakten andeuten oder selbst gehen, haben bevorzugt Interpreten gefunden; wie beispielhaft die Interpretationen von Metzger-Hirt (»Askese«, 1965), Riha (»Annabel Lee«, 1965) und Forster (»Kirschen«, 1966) zeigen, sind auch solche Gedichte befriedigend nur zu interpretieren, wenn man die Bildlichkeit des Gesamtwerks einbezieht.

Es war für die weitere Forschung richtungweisend, dass Theodor Wieser 1968 in der Einleitung zu seiner Gedichtauswahl eine Zusammenstellung der für Grass wichtigsten Bildbereiche und Motivkomplexe unternommen hat. Ansätze bei Rothenberg 1976 (162ff.) wurden in der Folgezeit aufgegriffen und fortgeführt: Ange-

lika Hille-Sandvoß hat in ihrer Dissertation (1987) den Zusammenhang zwischen der graphischen und der sprachlichen »Bildlichkeit« untersucht, Klaus Stallbaum 1989 die wichtigsten Bildkomplexe im »Frühwerk« (bis zu den *Hundejahren*) gedeutet und durch Register erschlossen, Dieter Arker 1989 eine materialreiche Studie zur Bildlichkeit im *Blechtrommel*-Umfeld vorgelegt. Als weitere Beispiele für Interpretationen Grass'scher Gedichte unter Berücksichtigung der spezifischen »Ikonographie« dieses Autors seien die Aufsätze von Frizen 1992 und Neuhaus 1985 genannt. Eine äußerst umfangliche, die bisherige Forschung aufgreifende und weiterführende Analyse des gesamten lyrischen Werks bis hin zu *Ach Butt* bietet Stolz 1994, 23-159. Zum Verhältnis von sprachlichen und bildkünstlerischen »Zeichen« bei Grass vgl. auch Hoesterey 1988; Jensen in Arnold 1988, 58-72; Thompson in Hermes/Neuhaus 1990, 115-126; Mayer 1985, 179-195.

Alle diese Ansätze fasst in Fortschreibung der kommentierten Werkausgabe von 1987 Frizen 2010 zusammen und bildet somit die unerlässliche Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit dem Lyriker Grass: Eine ausführliche »Einführung« »*Lyrische Beute aus fünf Jahrzehnten*« stellt, zusammen mit vielen Einblicken in die Berliner Archivbestände, der Chronologie der Gedichtbände folgend das Gesamtwerk vor; ein weit über 300-seitiger Stellenkommentar weist neben Sacherläuterungen genau jene Parallelen nach, die uns letztlich das Grass'sche Bildlexikon erschließen. Der Band ist gleichzeitig die beste Übersicht über Grass' Kurzprosa aus seinen Anfängen wie über die *Geschichten*, die Grass als Mystifikation unter dem Namen eines in Ersten Weltkrieg gefallenen Onkels, Artur Knoff, in einer Edition des Literarischen Colloquiums Berlin 1968 vorlegte.

4. Das dramatische Werk als Gestaltung des Grass'schen Existenzialismus

Überblick und Phaseneinteilung

Wie bildende Kunst und Lyrik reichen auch Grass' Arbeiten für die Bühne weiter zurück als das erzählerische Werk, das ihn berühmt gemacht hat. Grass hat einmal mitgeteilt, der Weg

»von der Lyrik zum Theaterstück« habe sich »so vollzogen, daß Gedichte, die in Dialogform geschrieben waren, sich erweiterten. Das war kurz nach dem Krieg. Dann kamen langsam, nach und nach, Regieanweisungen dazu, und so habe ich nebenbei, neben meinem damaligen Hauptberuf, der Bildhauerei, das erste Theaterstück entwickelt. Darum habe ich in verhältnismäßig kurzer Zeit, von 1954 bis 1957, vier Theaterstücke und zwei Einakter geschrieben, die genau wie die Lyrik und die Prosa phantastische und realistische Elemente in sich haben, die sich aneinander reiben und kontrollieren [...]« (zit. bei Tank 1974, 35).

Dieter Stolz' Kommentar- und Materialienband (Stolz 2010) macht zusammen mit Weyers Ausführung zu *Grass und die Musik* (Weyer 2007, 114–144) deutlich, in welchem stupendem Umfang Theaterentwürfe im weitesten Sinne Grass' literarisches Hauptgeschäft in den späteren 50er Jahren sind, kommen diese Dramenskizzen, Dramen, Ballettlibretti und -entwürfe doch seinem damaligen Konzept vom Gesamtkunstwerk am nächsten. Schon die von Stolz im Faksimile reproduzierten Skizzen aus damals geführten Arbeitstagebüchern verbinden Text und Bild, warten auf zukünftige Vertonung, Choreographie und tänzerische Verkörperung (Stolz 2010, 236f.).

Als »geistige Ahnen« nennt Grass »Büchner, Büchner, immer wieder Georg Büchner! Von ihm kommt alles her. Die Becketts, Ionescos, Adamovs haben alle von ihm gelernt« (X, 6, zum Büchner-Einfluss vgl. Stallbaum 1989, 45ff.). Grass hat die erste Phase seines dramatischen Schaffens, – *Beritten hin und zurück* (UA 1959, ED 1958), *Hochwasser* (UA 1961, ED 1960), *Onkel, Onkel* (UA 1958, ED 1965), *Noch 10 Minuten bis Buffalo* (UA 1959, ED 1958), *Die bösen Küche* (UA 1961, ED als Bühnenmanuskript 1957), *Zweiunddreißig Zähne* (UA als Hörspiel 1959 SR, ED als Bühnenmanuskript 1958), *Beton besichtigen* (auch *Mystisch barbarisch gelangweilt*) (UA 1963, ED in *Die Blechtrommel* (1959) – deutlich von einer zweiten Phase abgegrenzt, die mit dem Einakter in der hundertsten »Ma-

terniade« der *Hundejahre* (UA 1964, ED 1963) beginnt und über *Die Plebejer proben den Aufstand* (UA und ED 1966) zu *Davor* (UA und ED 1969) führt. Die erste Phase ordnet er selbst dem »absurden Theater« und dem »poetischen Theater« zu, die »neue Phase der Theaterarbeit« steht im Zeichen einer neuen Dramaturgie, für die er an Brechts Weg vom »epischen zum dialektischen Theater« anknüpft (Rudolph 1971, 65f.),

»weg von der dramatischen Handlung in die dialektische Auseinandersetzung hinein, die Ambivalenz der Wahrheit zeigen, den Zwiespalt einer Situation, und daraus eine Spannung ziehen. Das habe ich in zwei Stücken unternommen: ›Die Plebejer proben den Aufstand‹ und ›Davor‹. In beiden Stücken wechselt dauernd die Position. Man fragt sich: Wer ist hier im Recht? Wer ist der eigentliche Motor des Geschehens? Die Handlung, die sonst ein Theaterstück bis zum dramatischen Höhepunkt treibt, erscheint dann sekundär« (X, 188).

Gemeinsam ist den Stücken beider Phasen ein Zug, den Schultheis (1976) als »Drama der Verhinderung« bezeichnet hat: »Bis auf eine Ausnahme (›Hochwasser‹) wird die Struktur in Grass' Dramen vom Prinzip der Retardation bestimmt« (ebd., 881). »Vom Schaukelpferd zum Zahnarztstuhl«, vom ersten bis zum letzten Stück leben die dramatischen Arbeiten davon, dass letztlich nicht gehandelt wird. Eine gründliche Darstellung des gesamten dramatischen Komplexes bei Grass, die jedes Stück unter Diskussion der bisherigen Forschung deutet, findet sich bei Stolz 1994, 160-252.

Absurdes Theater und Camus-Rezeption

Das absurde Theater, in dessen weiterem Zusammenhang die erste Phase von Grass' Theaterschaffen steht, demonstriert mit dem »Fehlen jeglicher Aussage« ein Selbstverständnis, dem die Welt stumm und bedeutungslos bleibt:

»Das Leben sagt ja auch nichts aus.« »So wird das Theater des Absurden quasi zur Stätte eines symbolischen Zeremoniells, bei dem der Zuschauer die Rolle des Menschen übernimmt, der fragt, und das Stück die Welt darstellt, die vernunftwidrig schweigt, das heißt in diesem Falle: absurde Ersatzantworten gibt, die nichts anderes zu besagen haben, als die schmerzliche Tatsache, daß es keine *wirkliche* Antwort gibt« (W. Hildesheimer: *Erlanger Rede über das absurde Theater*; vgl. dazu insgesamt Esslin 1964; Spycher in Geißler 1976, 62-65).

So entspringt Grass' Phase des absurden Theaters zwei Wurzeln: Zum einen sind neben den frühen Gedichten die Lustspiele sicht-

barster Ausdruck seiner Lust am Spiel, seiner surrealistischen Spiel-
lust, zelebrieren nach Lautréamonts berühmter Formel »die zufällige
Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem
Seziertisch«. Gemäß dem Shakespeare-Motto, das Büchner *Leonce
und Lena* vorangestellt hat, geht der »Ehrgeiz« des Autors dabei auf
nichts Ernsteres oder Wichtigeres als »eine bunte Jacke«.

Zugleich aber verkündigen sie wie die Stücke Ionescos oder Hil-
desheimers als ernste Seite derselben Medaille die Botschaft von der
Absurdität der Welt. Spycher (Geißler 1976, 62) hat Camus' *Mythe
de Sisyphe* geradezu als »Bibel« der absurden Bewegung bezeichnet.
Grass war nach eigenem Bekunden (Kg 10, 84) nach dem Totalver-
lust des katholischen Glaubens seiner Kindheit und der nationalso-
zialistischen Ideologie seiner Jugend für die Camus'sche Weltansicht
geradezu prädisponiert. Katholizismus und Nazismus hatten beim
jungen Grass wie bei vielen Menschen seiner Generation
durchaus koexistiert: »Und aufgewachsen bin ich zwischen / dem
Heiligen Geist und Hitlers Bild« (1, 198). Der frühere Messdiener
muss sogar ein besonders fanatischer Jungnazi gewesen sein, sonst
wäre er wohl kaum trotz seiner »slawischen Abstammung« und seines
nicht gerade sehr germanischen Aussehens in die engere Auswahl für
eine SS-Junkerschule für Führungsnachwuchs genommen worden
(*Zwiebel* 19, 181f.). In dem Vakuum, das entstand, als ihm lange
nach dem 8. Mai 1945 das Verbrecherische des Nationalsozialismus
schmerzlich bewusst wurde, als »das Zweifeln« ihn »gründlich befä-
higte, jedweden Altar abzuräumen und [s]ich jenseits vom Glauben
zu entscheiden«, entzündeten sich ihm keine neuen »Hoffnungsfeu-
er«. Sein »unterkühltes Gemüt« wärmte weder wie bei Christa Wolf
der Marxismus als »das Verlangen nach dauerhaftem Frieden und
Gerechtigkeit für alle« noch, wie im Westen meist üblich, der banale
Zukunftsoptimismus und das »Konsumglück des ›American way of
life«« (19, 86f.). Grass hielt dieses Vakuum aus, ohne jedoch dem
Absurdismus zu verfallen und zynisch zu werden. Die Lektüre von
Camus' *Mythos des Sisyphos* öffnete ihm nicht etwa die Augen – die
waren schon weit offen –, sondern half ihm eher, seine noch unklare
neue Sicht der Welt in Worte zu fassen. »Doch vorher schon, ohne
Kenntnis des sogenannten Absurden, dumm, wie mich der Krieg
entlassen hatte, war ich, der Zwanzigjährige, mit allen Seinsfragen
und also mit dem Existenzialismus auf du« (Kg 10, 84).

In Grass' sich damals formierendem Denken trifft ein um sei-
ne metaphysische Dimension, also den spezifischen »Glauben«,
verkürztes Christentum, dessen Ethik aber weiterhin gültig bleibt,
auf Camus' Gedanken, dass erst der Mensch im Daseinsvollzug Per-
spektiven ins Chaos bringt, und gibt ihm das Rüstzeug für seine

späteren Dichtungen wie für sein politisches Handeln ab 1961 (vgl. Neuhaus in Arnold 1988). Diese Entwicklung einer Ethik vor dem Hintergrund eines leeren Himmels machte ihn gleichzeitig bereit für eine, wenn auch eher ironisch gebrochene, Rezeption der Benn'schen Kunstmetaphysik.

Hensing 1992 unterscheidet in seiner grundlegenden Studie zur Camus-Rezeption bei Grass in Auseinandersetzung mit der ganzen bisherigen Forschung auf diesem Gebiet zwei Phasen der Camus-Lektüre bei Grass. In der Frühphase empfand er das absurde Weltbild Camus' als Bestätigung eigener, in gelebter Erfahrung mit dem Scheitern von Ideologien gewonnener Anschauungen. Ende der 70er Jahre fand dann eine Relektüre statt, die vor allem in die *Kopfgelburten* Eingang fand (10, 84f.) Nach Hensing wird ihm erst dann Sisyphos zum »Inbegriff des Mutes zu handeln, wo der Sinn des Handelns in Frage steht« (Hensing 1992, 111). Dass die Nachzeichnung einer solchen Entwicklung so reinlich nicht möglich ist, zeigt allerdings das Lob, das Grass schon 1972 seinem politischen Mentor und Idol Willy Brandt (vgl. Weyer 2/2007) zollt und das in dem Satz gipfelt: »Käme in nordischen Sagen ein Sisyphos vor, müsste er Willy heißen« (Tb 7, 168).

Beritten hin und zurück

Beritten hin und zurück (1958, UA 1959) knüpft gleich an seinem Beginn an das Spiegelungsverhältnis des absurden Theaters zur absurden Welt an, wenn der Clown deshalb auf der Bühne erscheint, weil er im Zirkus überflüssig wurde: Die Wirklichkeit ist längst komischer als er (2, 7). Schultheis hat das Stück, gemäß seinem Untertitel *Ein Vorspiel auf dem Theater*, als »das literarische Manifest des jungen Grass« gedeutet, in dem er der aristotelischen Dramatik wie der Behandlung zeitgenössischer Probleme gleichermaßen absagt. Sie werden ersetzt durch »mehr oder weniger lustige Episoden« (2, 16) und das »Spiel um des Spieles willen«, wie es der »Kindervorstellung« gemäß ist (Schultheis 1976, 883; ähnlich Cunliffe 1969, 43f.; zu diesem Spielcharakter der Kunst s. auch 45f.). Das Schaukelpferd, dessen Bewegung auf der Stelle dem Stück den Titel gegeben hat, ist dabei sozusagen die komische Entsprechung zum tragischen Auf-der-Stelle-Treten des Sisyphos in Grass' damaligem Verständnis. Das mit Hilfe dieses »modernen Pegasus« entstehende Stück demonstriert »the impossibility of writing a play in the manner of Ludwig Tieck or Luigi Pirandello« (Cunliffe 1969, 44f.). Cunliffe hat auch die Beziehungen zu Goethes Faust-Vorspiel zu-

sammengestellt, die vom Titel über die auftretenden Personen bis zum direkten Zitat »Greift nur hinein ins volle Menschenleben ...« (2, 14) reichen (43f.).

Jenseits solcher Rückbezüge auf die Dichtung selbst sind absurde Stücke per definitionem nicht ausdeutbar: »Der Versuch einer Interpretation absurder Dramatik erscheint selbst als absurd, ein Sinngefüge zu suchen als widersinnig« (Jahnke 1961, 27, zustimmend zit. bei Cepl-Kaufmann 1975, 143). Dieter Stolz, von dem die bisher reichsten Analysen Grass'scher Theaterstücke stammen, beschränkt sich deshalb in der Einleitung zu Stolz 2010 im Wesentlichen auf die Nachzeichnung innerer Strukturen, die der Sachkommentar zu jedem Stück dann noch verstärkt.

Noch 10 Minuten bis Buffalo

Dies gilt in stärkstem Maße von Grass anderem Einakter *Noch 10 Minuten bis Buffalo* (1958, UA 1959). Der Titel spielt auf Theodor Fontanes Ballade »John Maynard« an, deren Countdown von 30, 20, 15 auf 10 Minuten und endliches Erreichen Buffalos bei Grass mit einem überraschenden Stillstand kontrastiert wird, der sich am Ende ebenso überraschend auflöst. Schultheis hat das Stück im Ganzen »ein mit Überraschungen durchspicktes Kombinationsspiel« genannt (1976, 883), bei dem man »nach einem tieferen Sinn [...] vergeblich suchen« wird, das aber gerade deshalb dazu einlädt, sich an der »fröhlichen Antithetik« und den »tollpatschigen [!] Assoziationen« zu freuen. »Gegenstände und Personen repräsentieren nur sich selbst, sind ausschließlich das Material für ein antithetisches und assoziatives Bühnenwerk, das sich von Anfang an jeder symbolischen Deutung verschließt« (ebd., 884f.).

Neben dieser Freude am Spiel um des Spiels willen wächst Grass' Stücken wie den Bildern in seinen Gedichten am ehesten noch »Sinn« dadurch zu, dass Motive an anderer Stelle wieder auftauchen. Peter Spycher (1976, 60, 71) hat auf die Rolle Buffalos in der *Blechtrommel* hingewiesen, wo die Stadt für Joseph Koljaiczek wie für Oskar das »angenommene Ziel« (3, 43, 764), so wie die Köche am Ende der *Bösen Köche* »einem angenommenen Ziel näher kommen« wollen (2, 205). Zwar erreicht Joseph Koljaiczek nach der phantastischen Version der *Rätin* das »angenommene Ziel«, Oskar aber findet mit der Menschheit den Tod – so wie ja »Buffalo« schon bei Fontane die Rettung für die Passagiere und den Tod für John Maynard bedeutet. Dieter Stolz (1994, 1973ff.) hat die Bezüge zu Melvilles *Moby Dick* mit großem Gewinn für seine Analyse nachgewiesen.

Auf eine andere Bedeutungsschicht weisen Parallelen zum Essay »Der Inhalt als Widerstand« hin (14, 16-22), in dem Grass seine Überlegungen zum Verhältnis von Form und Inhalt darstellt (s. S. 40f.). In den Essay ist ein »mißtrauischer Dialog« eingelegt, den die Eisenbahner-Seeleute Pempelfort und Krudewil diesmal als Dichter führen. Von dieser Personalunion her versucht Jurgensen (1973), das Stück poetologisch zu deuten, eine Interpretation, die allerdings dadurch relativiert wird, dass Stolz 2010 zwei längere Varianten zu *Noch zehn Minuten bis Buffalo* mitteilt (*In der Mitte der Bühne steht ...* (201-210) und *Die Szene: Dünenlandschaft* (211-227), die nichts anderes als eine dramatisierte Vorform des Kapitels »Am Atlantikwall oder: Es können die Bunker ihren Beton nicht loswerden« aus der *Blechtrommel* sind, in der Lankes und Oskar ebenfalls Krudewil und Pempelfort heißen). Stolz weist zu Recht daraufhin, dass »die beiden äußerst widersprüchlichen und doch unzertrennlichen Protagonisten« in ihren wechselnden Rollen in dem frühen Lustspiel, dem Essay und den Fragmenten stellvertretend für zahlreiche Doppelporträts im Werk von Grass« stehen (ebd., 28).

Hochwasser

Im Stück *Hochwasser* (1960, UA 1961; zum Titel vgl. auch das gleichnamige Gedicht 1, 16) korrespondiert die absurde Fabel mit einem bestimmten Zug der absurden Welt; wie schon Ionescos späte *Rhinocéros von 1959* (deutsch *Die Nashörner*, 1960) nähern sich auch Grass' spätere absurde Stücke der allegorischen Parabel. Grass nimmt als Gerüst die Sintflut-Geschichte von 1. Mose 6-9: Nicht nur der Name des Helden Archibald Noah, die Taube mit dem »bißchen Unkraut im Schnabel« (2, 57), die Taube auf dem Ärmel des »Prüfers« (2, 62), der Regenbogen (2, 55) spielen darauf an, Noah zitiert am Ende des ersten Aktes direkt 1. Mose 7, 11 aus einem »schwarzen Buch«. Die Sintflut ist jedoch bei Grass zum »Hochwasser« geworden, der Begriff der Einmaligkeit ist dem der periodischen Wiederkehr gewichen, wie er für Grass' Geschichtsbild typisch ist (s. S. 68 und S. 219). Der Mensch hat sich mit diesen Katastrophen eingerichtet, er verwaltet sie (Prüfer), er sucht sie und delektiert sich an ihnen (die beiden Fremdenlegionäre Leo und Kongo), er bereitet sich rechtzeitig auf ihr Ende vor (die Sonnenschirmchen der Tante, für die schon Cunliffe an Kittys »Biedermeier«-Lied in der *Blechtrommel* (3, 444) erinnert hat (Cunliffe 1969, 74), er sammelt gegen die Vernichtung an (Noahs Tintenfass 2, 21ff., 60). »Sammeln«, das in der Sammlung historischer Gläser des Erzählers im *Butt* eine Rolle

spielt und in den *Kopfgeburten* in Harms Sammlung von Muscheln und »Fundsachen« wieder auftaucht (10, 51, 227f.), wird in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* als »Antwort auf den Zustand der Zerstreuung« (7, 256), als Versuch, das Chaos stellvertretend zu ordnen, als tätiger Ausdruck der Melancholie bezeichnet. Statt aus der Geschichte zu lernen, ist Noahs und Tante Bettys Geschichtsbild »rauf die Treppe [...] wieder runter die Treppe«, wie Leo es auf den Punkt bringt, das ist ihr einziger Begriff von »Zukunft« (2, 42).

Erweisen sich die Menschen als unfähig, aus Katastrophen zu lernen, so sind ihnen die Ratten mit den dem Regen angepassten Namen ›Strich‹ und ›Perle‹ hierin überlegen, was die Tiere auch wissen: »So wie ich die kenne, stellen die jetzt schon Fallen und richten sich ein wie früher« (2, 56). Die Ratten verlassen am Ende das Haus und erklären damit gerade die Welt, in der sich alles normalisiert, in der es scheinbar wieder aufwärts geht, zum »sinkende[n] Schiff« (2; 57f.) und sprechen den Menschen so die Zukunft ab (vgl. Dixon 1971; Cunliffe 1969, 45-47; zum Motiv der Ratte und den vielen *Rätin*-Vorklängen vgl. Neuhaus 1999). Das Stück ist in seiner Botschaft und der Versetzung biblischer Motive und Namen in die Gegenwart stark von Thornton Wilders 1943 uraufgeführtem und in den 50er Jahren äußerst populärem *The Skin of our Teeth* (dt. *Wir sind noch einmal davongekommen*, 1944) beeinflusst.

Onkel, Onkel

In *Hochwasser* ist bereits eine Annäherung an eine gegenständliche Thematik zu beobachten, wenn beispielsweise die vom Clown noch verschmähte Dreiecksbeziehung wieder Eingang ins Stück gefunden hat (Jutta – Henn – Kongo). Im Stück *Onkel, Onkel* (1957, UA 1958) vollzieht sich dann Grass' Rückkehr zu einem strengen Dramenbau. Werner Schultheis hat darauf hingewiesen, dass dieser Bau gerade durch die Sprotte-Jannemann-Handlung – die beiden Großstadtgören sind in Sprache und Verhalten Nachfolger von Strich und Perle aus *Hochwasser* – getragen wird, die die Handlung als Exposition eröffnet, in der Försterszene ihre Mitte bildet und sie als Katastrophe abschließt. »Es herrscht in diesem Werk eine äußerst strenge Symmetrie« (Schultheis 1976, 887). Schultheis bemerkt, dass die Geschichte des systematischen Serienmörders, dem vor unseren Augen trotz aller früheren Erfolge und aller Bemühungen kein Mord gelingen will und der dann wie zufällig der zwei Kindern zum Opfer fällt, »zu einer symbolischen Deutung geradezu herausfordert« (ebd., 886, dort auch einige Deutungen aus der Tageskritik, vgl.

Loschütz 1968, 112-121). Cunliffe sieht den Ansatzpunkt für eine Deutung in der von Bollin nachgeahmten »Stimme eines Offiziers« (2, 83), der ihn bei seinen Mordübungen belobigt. Cunliffe deutet daher das Stück als Parabel für den absurden Wechsel von Zeiten, die den Mord fordern und fördern, und solchen, die ihn zu verhindern suchen (49). Cepl-Kaufmann hingegen sieht in dem Stück »eine bemerkenswerte Vorform der Grass'schen Ideologiekritik: mit dem Tod des Systematikers Bollin wird die Lebensunfähigkeit jeder Ideologie bewiesen« (1975, 147). Dies geschieht durch die beiden amoralischen Kinder. Cepl-Kaufmann zitiert in diesem Zusammenhang Völker: »Das Stück hat Modellcharakter. Das System wird von den Erwachsenen geduldet und entschärft. Man wird sich mit ihm einrichten: Frau Domke, der Förster und die Diva. Sprotte und Janemann leisten Widerstand, ihr Kindergemüt kennt nur die Anarchie« (ebd., 146).

Auf eine Stelle aus *Onkel, Onkel* geht das die *Hundejahre* durchziehende Spiel mit »Leitmotiven« und »Mordmotiven« zurück: »Wenn ich bereit war aufzugeben [das Morden] [...], dann waren es seine [i.e. Richard Wagners – V.N.] Leitmotive, die mich der Unbill des Alltags enthoben« (2, 110).

Die bösen Köche

Noch stärker als bei *Onkel, Onkel* hat sich die Forschung um eine Ausdeutung der *Bösen Köche* (1957 als Bühnenmanuskript gedruckt, UA 1961) bemüht. Schon von den Titelgestalten her führt das Stück in einen für Grass bis hin zum *Butt* wichtigen Themen- und Metaphernkomplex ein. In der »grauen Suppe« des »Graf« Herbert Schymanski z.B. klingt nicht nur Grass' Lieblingsfarbe an; die Aschenbeigabe (2, 153) wird im Gedicht »Askese« (1, 90; Metzger-Hirt 1965) und vor allem in Dorotheas Fastenküche im *Butt* (8, 194, 196) wieder aufgenommen. Die bösen Köche nehmen als »etwas zu hell geratene Raben« (2, 197) die Farbambivalenz von Weiß und Schwarz bei Grass vorweg, womit zugleich entfernt schon die »Schwarze Köchin« vorklingt. Marianne Kesting zieht es vor, das Stück ganz in der Sphäre des absurden Theaters zu belassen. »Da [...] der Graf bei der Berliner Uraufführung in Grass-Maske auftauchte, bietet sich die Interpretation an, es sei Grass um das Rezept seiner eigenen Bühnendichtung zu tun« (Kesting 1962, 301). Ebenso deutet Cunliffe die Verwendung der Grass-Maske: »This created an absurd circular structure by making the incommunicable recipe correspond to the meaning of the play« (1969, 50).

Eine andere Deutung hat Grass selbst angeboten: »Er habe sein Thema, ›das Verfolgungs- und Verhör-Prinzip nicht an eine Staatsaktion aufhängen‹ wollen, weil er, ›die blank servierte These im Theater‹ ohnehin nicht schätze« (Cepl-Kaufmann 1975, 148). In diesem Sinne deutet auch Schultheis das Stück: Die Hauptaktionen des »Gegenspiels« beruhen auf »Gewaltanwendung, Intimidation und Bestechung« (1976, 892), der Graf händigt das Rezept nicht aus als Symbol für »die Ablehnung gewaltsamer und demagogischer Methoden zur Verwirklichung eines Ideals. Die Position des Widerstandes, die der Graf den Köchen gegenüber einnimmt, gilt [...] nicht der Bewahrung des Geheimnisses, sondern ausschließlich den Methoden, deren sich die Köche bedienen« (ebd., 893). Martin Esslin, dem Tank zustimmt (1974, 44), hat das Stück von den Parallelen zwischen Schymanski und Jesus her gedeutet und es »einen ehrgeizigen Versuch« genannt, »aus einem religiösen Vorwurf eine poetische Tragikomödie zu machen« (1964, 216).

Die ausführlichste Deutung des Stücks stammt von Peter Spycher (1976). Er zeichnet nicht nur die Bilder, Motive und Personen des Stücks in den Horizont von Grass' Gesamtwerk ein; es gelingt ihm auch, seine Position am Ende der ersten Phase von Grass' Theaterarbeiten deutlich werden zu lassen, indem er sowohl die absurden Elemente des Stücks zusammenstellt wie andererseits überzeugend seine Beziehungen zum klassischen Theater im Bau oder in den »beinahe in Schillerscher Manier wirkungsvoll gestalteten Akt- und Szenenschlüssen« (ebd., 65) nachweist. Spycher sieht zwei Gestalten als zentral an: den »dichterischen Menschen Herbert Schymanski«, den »seine tief Sitzende Lebens- und Todesangst«, sein »Ekel«, seine »Bitterkeit« zum Dichter machten – »Koch« ist für Grass identisch mit Künstler, Kochen eine »Kunst« im strengen Sinne – und den die Liebe von dieser Lebenserfahrung erlöst hat, so dass er sie vergessen hat. Mit dieser Beinahe-Erlösung deutet Spycher die gegenüber Esslin noch vermehrt nachgewiesenen »verwischten« Christus-Parallelen (ebd., 59). Der Graf wäre dann in Grass' Werk die Gestalt, die einer Erlösung, hier im Idyll der Liebe, am nächsten käme – Spycher nennt Schymanski »einsichtiger, bescheidener, reifer« als die Christus-Kontrafakturen Oskar und Mahlke. Der »Graf« scheitert nicht an sich, sondern an den Nachstellungen der »bösen Köche«, die meinen, sein Dichtertum sei ein übertragbares Rezept.

Die andere Gestalt, die Spycher als wichtig ansieht, ist Vasco, der wie der »Graf« sein möchte, »sich aber in seiner Unreife zwischen den Mächten hin- und hergerissen« sieht (ebd., 61). Spycher deutet die Möglichkeit an, dass gerade in Vasco »ein Selbstporträt des Autors« zu sehen sei (ebd., 62f.) – eine Vermutung, die durch die Wieder-

aufnahme des »Entdecker[s], Indienfahrer[s], Gewürzfetischist[en]« (2, 160) als Verkörperung des Erzähler-Ich im *Butt* wahrscheinlich wird. Spychers Interpretation wird in ihrer Mischung aus Ausdeutung der Bildbezüge und Andeutung des Sinngehalts dem Drama noch am ehesten gerecht, desgleichen die auf der gesamten früheren Forschung aufbauende Deutung von Stolz 1994, 184-199, der auf den Einfluss Dürrenmatts hinweist (197). Gisela Schneider deutet das gesamte Stück konsequent einerseits von der Bildlichkeit des Kochens, andererseits von der Kunst her – Grass' »kulinarischer Diskurs ist somit gleichzeitig ein Beitrag zu einem ganz anderen Diskurs, dem der Kunst« (Schneider 2007, 73).

»Ob dieses Parabelstück nun als Gratwanderung des Koch- bzw. Wortkünstlers interpretiert wird, als Bildinszenierung eines exemplarischen Lebenslaufs oder als ehrgeiziger, von parodistischen Elementen bestimmter Versuch, aus dem Leidensweg Jesu eine poetische Tragikomödie zu machen, überzeugend nachzuweisen ist, daß die [...] Passionsgeschichte nach einer an Adamovs ›Theater der Verfolgung‹ und Dürrenmatts ›Besuch der alten Dame‹ orientierten Dramenstruktur entworfen wurde«, resümiert Stolz 2010, 38f. und schließt mit einem Grass-Zitat: »Ich kenne das Rezept auch nicht« (WA X, 57).

Zweiunddreißig Zähne

Grass' letzter Versuch im absurden und zugleich symbolischen Theater, sieht man vom Einakter *Beton besichtigen* in der *Blechtrommel* ab, war diese »mit Klassikerzitaten gespickte« (Stolz 2010, 39) *Farce in fünf Akten* (1958 als Bühnenmanuskript, UA als Hörspiel 1959). Schultheis (1976, 889f.) hat das Stück in seiner »Symbolsprache« als Bekehrung zur Gesellschaft zu entschlüsseln versucht, die Zahnbürste, die der Gegenspieler Purucker dauernd mit dem Helden Friböse teilen will, als »Symbol für Gemeinsamkeit«, mit der Purucker schließlich erfolgreich ist. Eine sehr überzeugende und ausführliche Analyse der offenen und verdeckten intertextuellen Bezüge zu anderen Autoren, aber auch zum übrigen Grass-Kosmos bietet Stolz 1994 und 2010. Er deutet das Werk »als ein mit ästhetischen Konstruktionschwächen behaftetes Plädoyer für die Einheit der Gegensätze im selbstverantwortlichen Individuum« (Stolz 1994, 199-221, hier 221; 2010, 45) und sieht darin eine »theatralische Idealismuskritik« (2010, 39).

Grass hat das Stück, ebenso wie »Beritten hin und zurück«, nicht in die erste Sammlung seiner »Theaterspiele« aufgenommen – offensichtlich, weil er selbst nicht zufrieden damit war. Fruchtbar für sein weiteres Schaffen ist im Stück vor allem sein Experiment mit den

›zwei Seelen‹ in Friböses Brust, die als zwei Gestalten auftreten, ein Prinzip, das Grass bereits in den Krudewil-und-Pempelfort-Szenen erprobt und dann in *Hundejahre, örtlich betäubt, Davor* und vor allem in *Ein weites Feld* weiter ausgebaut hat.

POUM oder die Vergangenheit fliegt mit

Dieses kleine, für den Pro-SPD-Wahlaufbruch deutscher Schriftsteller *Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative* (hg. von Hans Werner Richter 1965) verfasste »wenig bedeutende Nebenwerk« (Stolz 2010, 46) nimmt eine eigentümliche Zwischenstellung zwischen dem absurden und dem politischen Theater von Grass ein. Es gestaltet einen Flug von Berlin nach Heilbronn zu einer Wahlkampfveranstaltung, auf dem Grass als der »Schriftsteller« den Regierenden Bürgermeister von Berlin und Kanzlerkandidaten der SPD 1961, Willy Brandt, im Stück der »Kandidat« genannt, begleitet und Einblick in seine frühen Hilfsarbeiten für Brandt gibt. Zugleich bricht in surrealen Szenen beider Vergangenheit in die Gegenwart ein, beim »Schriftsteller« in Form seiner Schülerzeit, in der man ›Falange gegen Brigaden‹ spielte und selbstverständlich mit Franco hielt, beim »Kandidaten« in einem realen Bürgerkriegsszenario. Die Schulhofepisode hat Grass dann 35 Jahre später in *Mein Jahrhundert* unter dem Jahr 1937 erneut erzählt.

Außer an der nach der Landung zu haltenden Rede arbeitet der »Kandidat« an der Widerlegung der gegen ihn laufenden privaten wie politischen Verleumdungskampagne – der Brandt'sche Originaltext, um den es im Stück geht, sowie die vom »Schriftsteller« überarbeitete Rede sind bei Stolz 2010, 267-277 abgedruckt. Die Verschmelzung der 30er mit den frühen 60er Jahren in der Bühnensimultanzeit gestaltet dramatisch das, was Grass später für seine Epik die »Vergangenkunft« nennen sollte (s. S. 178). Deshalb »muß« der Politiker »immerzu unsere Vergangenheit« erklären, (2, 353), denn »mit dieser Vergangenheit leben wir heute noch Tür an Tür« (2, 355). »Geschichtsunterricht« und »Gegenwartskunde« sind eins (ebd., 350).

Den Titel erläutert Grass in einer »Nachbemerkung«: »Die POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista) war eine spanische linkssozialistische Arbeiterpartei, die, innerhalb des republikanischen Lagers, von den Kommunisten bekämpft und mit stalinistischen Methoden als Trotzisten-Partei verfolgt wurde« – für Grass eine Parallele zur von rechts bekriegt und von links angefeindeten Stellung der SPD in der linken Mitte (zu den politischen Aspekten in POUM vgl. Cepl-Kaufmann 1975, 149).

Die Plebejer proben den Aufstand

Als typisch für die zweite Phase seiner Arbeit für das Theater bezeichnet Grass den Schritt »weg von der dramatischen Handlung in die dialektische Auseinandersetzung hinein« (X, 188). In »Eine öffentliche Diskussion« aus den *Hundejahren* (5, 618-664), die Grass als Fingerübung für die neue Theaterform ansieht, fallen Handlung und dialektische Auseinandersetzung zusammen, die Diskussion selbst ist das Geschehen.

In *Die Plebejer proben den Aufstand* (Erstdruck und UA 1966) gibt es neben der verbalen Auseinandersetzung noch eine äußere Handlung, die in Botenberichten dargestellt wird. Das Bühnengeschehen aber ist auf eine Bühne konzentriert, die eine Bühne darstellt. *Davor* (1969) geht in solcher Reduzierung der äußeren Wirklichkeit noch einen Schritt weiter, wenn es am Ende der Szenenanweisung heißt: »Die Wirklichkeit ist die Wirklichkeit der Bühne« (2, 433).

Den Untertitel des Plebejer-Stückes *Ein deutsches Trauerspiel* hat schon Volker Klotz (1968) unmittelbar nach der Uraufführung in seinen verschiedenen Dimensionen entfaltet. Einmal meint diese Bezeichnung wie schon bei Hebbels *Agnes Bernauer* »einen tragischen Stoff aus der deutschen Geschichte« – zugleich ist aber schon der historische Vorwurf »einer deutschen, also einer gescheiterten Revolution« (Klappentext der Originalausgabe) »ein deutsches Trauerspiel«: »Grass schrieb ein Trauerspiel über ein Trauerspiel, dessen Vorhang noch nicht gefallen ist« (ebd.). Für seinen Trauerspiel-Begriff beruft sich Grass auf W. Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*: »Es geht auf die Benjaminsche Fassung zurück [...]. Im Gegensatz zur Tragödie, wo es den tragischen Einzelfall gibt, gibt es im Trauerspiel das schuldhaft und verstrickte Verhalten von mehreren Gruppen und einzelnen Personen. Das ist hier in den ›Plebejern‹ schon im Titel drin im Plural« (zu Brown 1965, 10).

Grass hat in seiner Rede zum Shakespeare-Jahr 1964 »Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir« (14, 58-84) eine ausführliche Vorschau auf das knapp zwei Jahre später uraufgeführte Stück gegeben. Gemäß der Grass'schen Arbeitsweise, bei der die Dichtung im Entstehungsprozess ihr Eigenrecht geltend macht, ist die Rede als Selbstkommentar zum Stück nur bedingt brauchbar. Die »ungeübte Theaternatur«, deren Bild Grass im Vortrag skizziert – »alles wird ihm zur Szene [...] alles wird ihm zur ästhetischen Frage« (14, 84) –, findet sich im Stück nicht wieder; die Überlegungen, »ob und wie sich Panzer auf der Bühne verwenden lassen« (ebd.), sind z.B.

vom Chef auf dessen Assistenten Podulla übergegangen, der damit provozieren will (2, 419).

Das Stück ist als Grass' Auseinandersetzung mit Brecht verstanden und »als Anti-Brecht-Stück dumm eingestuft worden« (Grass in Ingen/Labrousse 1976, 268; als Beispiel vgl. Kuczinsky 1969). Dies hängt mit seiner Rezeption im Horizont des »Dokumentartheaters« der 60er Jahre zusammen, etwa in Analogie zu Hochhuths Drama *Der Stellvertreter* von 1963, das im Untertitel *Ein christliches Trauerspiel* heißt (vgl. z.B. Baumgart 1968, 151). Grass hat diesen Bezug abgelehnt (zu Brown 1973); er sah im Chef »eine fiktive Figur«, »deren teilweise Bestandteile man aber gar nicht besser erfinden könne« (zit. bei Kux 1980, 40; ebd., 28f. eine Zusammenstellung der »aus der Wirklichkeit gestohlenen« [40] Brecht-Züge). Indem diese Figur »eine Position« einnimmt, »die vielen marxistischen Intellektuellen gemein ist«, steht sie auch für den marxistischen Intellektuellen Brecht (zit. ebd., 39). Manfred Kux hat betont, dass die verallgemeinernden Züge, etwa in der Stilisierung der Namen, das modellhaft Allgemeine betonen, während die konkreten historischen Details einem Entgleiten in die Unverbindlichkeit entgegenstehen (ebd., 41). In Forschung und Kritik wurde jedoch zu Recht darauf hingewiesen, dass »die unnötig zahlreichen Brechtbiographica« (Klotz 1968, 134) den Modellcharakter stören. Grimm spricht deshalb sogar von einer »höchst zwieschlächtige[n] Schlüsselparabel« (1970, 67).

Für das zweite historische Moment des »Trauerspiels«, den Aufstand vom 17. Juni 1953, in dem Grass stets einen Arbeiteraufstand, nicht einen Volksaufstand sah (vgl. z.B. 14, 107f., 117; 15, 170-172) hat Grass selbst als Quelle wiederholt das Buch von Baring *Der 17. Juni 1953*, Köln 1965, genannt, Kux hat darüber hinaus als Quellen Brant: *Der Aufstand*, Stuttgart 1954 und Leithäuser: *Der Aufstand im Juni* (in: *Der Monat* Jg. 5, H. 60, 1953 und Jg. 6, H. 61, 1953) nachgewiesen (1980, 30). Auszüge aus einer weiteren Quelle von Grass reproduziert Stolz (2010, 282-286). Für Brechts Proben am 17. Juni hatte Grass »die Gesprächsprotokolle von Brecht und seinen Assistenten aus der Zeit des 17. Juni vom Suhrkamp Verlag bekommen. Manche Passagen in meinem Stück gehen sogar bis zum Zitat« (Grass in Schlüter 2010, 68).

Grass hat schon in seiner Rede betont, »daß Bertolt Brecht, während der Aufstand in Ost-Berlin und jenen Provinzen lief [...], seine Probenarbeit nicht unterbrochen hat. Doch probte er nicht ›Coriolan‹, sondern Strittmatters ›Katzgraben‹« (14, 82). Indem er Brecht am 17. Juni an der Fragment gebliebenen Coriolanus-Bearbeitung proben lässt, stiftet Grass die Beziehung zwischen beiden Bereichen: Die auf ihr Stichwort hin auf die Bühne kommenden