

Ryuji YORIOKA

GÜNTER GRASS NACH DER WENDE ZU SEINEM SCHATTEN-MOTIV

Während der Wiedervereinigung Deutschlands erhob Günter Grass Einspruch gegen die Art und Weise, in der sie vollzogen wurde, indem er für einen Föderalismus beider deutscher Staaten eintrat und Rücksichtnahme auf die DDR forderte. Das stieß in den Massenmedien, welche die Wiedervereinigung unkritisch befürworteten, überwiegend auf Ablehnung. Über die Jahre hinweg ist die Situation des vereinigten Deutschlands, wie Grass es geahnt hatte, schwieriger geworden. Das betrifft nicht nur die wirtschaftliche Lage. Zum Beispiel ist die Ausländerfeindlichkeit im Osten deutlicher ausgeprägt als im Westen. Wie steht Grass heute – zwanzig Jahre später – dazu? Vielleicht ist gerade jetzt der richtige Zeitpunkt, auf solche Fragen zurückzukommen.¹

Grass' Werk wurde in der Zeit nach der Wende bald hochgeschätzt, bald scharf kritisiert. Reich-Ranicki z. B. hat „Ein weites Feld“ zerrissen, „Im Krebsgang“ aber in seiner ‚Solo‘-Sendung als eine „große Erzählung“ gerühmt, die ihn zu Tränen gerührt habe. Einerseits gewann er 1999 den Literatur-Nobelpreis, wodurch die deutsche Nachkriegsliteratur nach den Werken von Heinrich Böll wieder weltweite Beachtung fand; andererseits erklärte man ihn zu einem Repräsentanten der alten Generation, die den Blick für das Neue verloren habe. Das Grassbild der letzten 20 Jahre lässt sich auf keinen gemeinsamen

¹ Es gibt einige Publikationen, die einen Überblick über Grass' Schriften während und nach der Wende geben. Z. B.: Sabine Moser: Günter Grass. Romane und Erzählungen. Berlin (Erich Schmidt Verlag) 2000; Claudia Mayer-Iswandy: Günter Grass. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 2002; Dieter Stolz: Günter Grass. Der Schriftsteller. Eine Einführung. Göttingen (Steidl) 2005; Heinrich Vormweg: Günter Grass. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2002; Klaus Pezold: Unkenrufe überm weiten Feld des Jahrhunderts. Der Aufklärer Günter Grass in den 90er Jahren. In: Die Vorträge des 1. Internationalen Günter Grass Kolloquiums im Rathaus zu Lübeck. Hg. von Hans Wißkirchen. Lübeck 2002. Hier herrschen Meinungen vor wie etwa: Die 90er Jahre seien für Grass eine „enttäuschend“ begonnene und nicht „glanzvoller und befriedigender“ endende Zeit gewesen (Pezold, S. 43); eine Zeit der „Scham und Würde“, aber auch der „Huldigung“ und einer Gelegenheit für „Rückblick und Erinnerung“ (Vormweg, S. 133, S. 156f.). Seine Wende-Literatur versteht sich nach Mayer-Iswandy (S. 188) als ein obsessives „Schreiben nach Auschwitz“. In diesen Abhandlungen wird aber die Beziehung zwischen Kontinuität und Neuem in Grass' Werk sowie der dynamische Wechselbezug von beidem nicht ausreichend behandelt.

Nenner bringen. Man kann vermuten, dass Grass schon lange unter dem Zerrbild litt, das die Medien von ihm verbreitet haben. Doch erst in den letzten Jahren schien für ihn der Zeitpunkt gekommen zu sein, sich diesem imaginären Grass-Bild zu stellen, an dessen Fabrikation er wohl auch selbst beteiligt war, das sich mit der Zeit aber verselbstständigt und Züge eines realen ‚Bildes‘ angenommen hatte.

Um diesen Vorgang darzustellen, sei zunächst kurz erläutert, welche Bedeutung die ersten zehn Jahre nach der Wiedervereinigung für Grass hatten. Dabei steht im Vordergrund der erklärte Widerstand gegen Parolen wie ‚Die Nachkriegszeit ist vorbei‘ sowie gegen das eindimensionale Bild der Wirklichkeit, wie es in den Massenmedien in dieser Zeit verbreitet wurde. Anschließend möchte ich die Erzählmittel charakterisieren, die er zur Darstellung seiner Haltung und seiner mehrperspektivischen Sicht der Wirklichkeit im Erzählwerk verwendet hat. Das Bewusstsein unserer Zeit ist geprägt durch die moderne Informationstechnik. Die Massenmedien liefern ein simplifiziertes Bild der Wirklichkeit ohne Tiefenschärfe, das nur wenig zu einem Prozess der Reflexion über das Dargestellte motiviert. Grass betrachtet diese Situation auch als eine Krise der Literatur. Am Schluss werde ich über die Beziehung zwischen Erinnerung und Gedächtnis in „Beim Häuten der Zwiebel“ nachdenken und die spezifische Art der Selbstreflexion des fiktionalen ‚Ichs‘ in dieser autobiographischen Schrift als einen möglichen Ansatz zu einer neuen Literatur betrachten. Dabei kommt dem *Schatten*-Motiv besondere Bedeutung zu. Es wurde nach der Wende immer wichtiger für ihn. Über die Gründe dafür wurde bis zum heutigen Tage kaum nachgedacht.²

² Vgl. Angenendt betont die Bedeutung des *Schatten*-Motivs bei Grass bis 1995, z.B. hinsichtlich von parallelen und antithetischen Strukturmomenten als Mitteln, die Doppelbödigkeit der gegenwärtigen Realität aufzuzeigen. (Th. Angenendt: Wenn Wörter Schatten werfen. Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass. Frankfurt a. M. [P. Lang] 1995) Dagegen behandelt Artinger Grass' *Schatten*-Motiv hauptsächlich in dessen graphischem Werk. (Kai Artinger: Die Unsterblichen. Die Bilderwelt des Weiten Feldes von Günter Grass. Günter Grass-Haus, Forum für Literatur und Bildende Kunst. Lübeck 2005) Und in Bezug auf das Mittel der *Paar*-Figuration habe ich schon auf unterschiedliche Figurenpaare in „Unkenrufe“ und ihre Funktion innerhalb der Erzählstruktur hingewiesen. (Ryuji Yorioka: Den Verlust erzählen. Über Günter Grass nach der Vereinigung Deutschlands. In: Die Deutsche Literatur [Doitsu Bungaku] Nr. 95. Hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo [Ikubundo] 1995)

1. ÜBERBLICK ÜBER GRASS' SCHRIFTEN NACH DER WIEDERVEREINIGUNG DEUTSCHLANDS

Wie ich bereits in meinem Aufsatz „Grass seit 1989. Die Möglichkeiten aus dem Verlust“³ ausgeführt habe, ist Grass der Meinung, dass die so genannte ‚politische Kultur‘ bzw. die ‚Streitkultur‘ in den 90er Jahren verloren gegangen und die kritische öffentliche Meinung schwächer geworden sei; doch betrachtet er den Verlust dieser in der Nachkriegszeit ‚selbstverständlichen‘ Position auch als eine neue Energiequelle seines eigenen literarischen Schaffens. In einem Essay aus dieser Zeit beklagt er, dass die meisten Intellektuellen der Wiedervereinigung Deutschlands gegenüber unkritisch eingestellt seien; dass die Massenmedien gegensätzliche Denkrichtungen ausgeblendet hätten und es so zu einer „Vereinheitlichung der öffentlichen Meinung“⁴ gekommen sei. Und er schreibt weiter, dass Verlust, vor allem Heimat-Verlust,⁵ ein Motor der Literatur sei, und dass Literatur ein Gegenentwurf zur jeweils öffentlich sanktionierten Interpretation der Historie sein müsse. Besonders betonte ich, dass Grass diesen Verlust als einen Ausgangspunkt für die eigene literarische Arbeit betrachtet hat. In den 90er Jahren reagiert er auf ‚Verlust‘ als eine Folge der Wiedervereinigung mit einem neuen literarischen Verfahren.

In „Unkenrufe“ (1992)⁶ erzählt er beispielsweise die Geschichte eines alten Paares, das in der Wendezeit den Plan fasst, deutsche Friedhöfe in Polen anzulegen. Die Nähe der dargestellten Vergangenheit nötigt Grass, einen Erzähler in der dritten Person einzuführen, der von dem Protagonisten Reschke erzählt. Grass braucht einen indirekten Erzähler, um Distanz von der zu nahen

³ Ryuji Yorioka: Grass seit 1989. Die Möglichkeiten aus dem Verlust. In: Zum Verlorengegangenen. Deutschsprachige Literatur nach 1989 (2). Hg. von Yoriko Nishitani (Studienreihe der Japanischen Gesellschaft für Germanistik 005) Tokyo (Toyoshuppan) 2001.

⁴ Günter Grass: Ein Schnäppchen namens DDR. Frankfurt a. M. (Luchterhand) 1990, S. 54.

⁵ Grass sagt in seiner „Rede vom Verlust“: „Verlust machte mich beredt. Nur was gänzlich verloren ist, fordert mit Leidenschaft endlose Benennung heraus, diese Manie, den verschwundenen Gegenstand so lange beim Namen zu rufen, bis er sich meldet. Verlust als Voraussetzung für Literatur. Fast neige ich dazu, diese Erfahrung als These in Umlauf zu bringen. Zudem hat der Verlust der Heimat mich frei gemacht für Bindungen anderer Art. Der allem Heimatlichen eingeborene Zwang, sesshaft sein zu müssen, ist aufgehoben. Geradezu leichtfertiges Vergnügen am Ortswechsel gibt Neugierde auf das Fremde frei. Dem Heimatlosen sind die Horizonte weiter gespannt als den Bewohnern kleiner und größerer Erbgrundstücke.“ (Günter Grass: Rede vom Verlust. Göttingen [Steidl] 1992, S. 42f.) Vgl. Günter Grass: Als Schriftsteller immer auch Zeitgenosse. In: Werkausgabe in zehn Bänden, 9. Band. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1987, S. 928.

⁶ Günter Grass: Unkenrufe. Göttingen (Steidl) 1992. Vgl. Günter Grass / Czesław Miłosz / Willawa Szymborska / Thomas Venclova: Die Zukunft der Erinnerung. Göttingen (Steidl) 2001. Das Treffen dieser Schriftsteller fand in Wilno statt, wo sich polnische, litauische und deutsche Geschichte kreuzen. Grass hatte schon in „Unkenrufe“ diese Situation zum Thema gemacht.

und zu persönlichen Vergangenheit zu gewinnen und diese so zu objektivieren. Der Erzähler sieht sich andererseits dazu veranlasst, die Heterogenität der Informationen durch eine imaginative Darstellungsweise auszugleichen. Diese Technik bringt die Darstellung einer neuen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt oder zwischen Ich und Welt mit sich. Gleichzeitig versucht Grass, das durch die enthusiastisch gefeierte Wiedervereinigung verdrängte Andenken an die jüngste deutsche Geschichte zu bewahren.

„Ein weites Feld“ (1995)⁷ ist ein Berlin-Roman mit zwei alten Männern in den Hauptrollen. Zentrale Themen sind die Währungsvereinigung, das Stasi-Problem und die Ermordung des Chefs der ‚Treuhand‘. Die Struktur des Romans wird bestimmt durch die spezifische Erzählperspektive von Archivaren. Dieser narrative Standpunkt ermöglicht sowohl ein distanzierendes Erzählen in der dritten Person als auch den Aufweis von deren persönlichen Interessen; in dieser Ambivalenz erscheint das Erzählte als fragwürdig. Andererseits ermöglicht es dieser Gesichtspunkt, verschiedene Schichten der Wirklichkeit zugleich zu erfassen. Im Erzählprozess wird schon Erzähltes von den Erzählern unter Hinweis auf mangelnde Information und die Begrenztheit der Sicht dieser Archivare immer wieder neu und anders erzählt. Das Buch „Fundsachen für Nichtleser“⁸ (1997) ist eine Sammlung von ‚Aquadichten‘, das heißt, Gedichten und Aquarellen, in der versucht wird, gegen den Jargon der Massenmedien den Worten wieder zu eigenem Klang zu verhelfen. Und „Mein Jahrhundert“⁹ (1999) ist ein Werk, das die Rückseite der Geschichte im 20. Jahrhundert aufdecken möchte, eine andere ‚Historie‘.

In der Novelle „Im Krebsgang“¹⁰ (2002) wird ‚Geschichte‘ nicht linear erzählt, sondern wird weit ausgeholt und oft tief in die Vergangenheit zurückgeblickt. Was bei diesem weitschweifigen Erzählen kritisch reflektiert wird, sind die Rechtfertigungen ideologischer Positionen durch statistisches Material, das Verbergen der geschichtlichen Gegenwart durch eine romantisierende filmische Dramaturgie und die Gefahr einer kurzgeschlossenen Verbindung zwischen modernster Technik und obsoletter Ideologie (‚Blut und Boden‘). Gewiss, die Deutschen treten hier als Opfer auf. Deswegen fand diese Novelle große Beachtung. Andererseits will Grass an die weiterhin nachwir-

⁷ Günter Grass: Ein weites Feld. Göttingen (Steidl) 1995. Vgl. Ryuji Yorioka: Der fragwürdige Zeuge Günter Grass. Über die Vielschichtigkeit des Romans „Ein weites Feld“. In: Die Deutsche Literatur (Doitsu Bungaku) Nr. 103. Hg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo (Ikubundo) 1999.

⁸ Günter Grass: Fundsachen für Nichtleser. Göttingen (Steidl) 1997.

⁹ Günter Grass: Mein Jahrhundert. Göttingen (Steidl) 1999.

¹⁰ Günter Grass: Im Krebsgang. Göttingen (Steidl) 2002. Vgl. Ryuji Yorioka: Das polyphone Erzählen. Ein Versuch über Günter Grass' „Im Krebsgang“. In: Doitsu Bungaku Ronshu Nr. 37. Hg. von der Chugoku-Shikoku Zweigabteilung der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. Tokyo (Dogakusha) 2004.

kende Vergangenheit gerade mitten im Wahn der IT-Zeit erinnern, wo Geschichtsdarstellung durch die Entwicklung neuer Gedächtnismedien zum Monolog verkomme und sich technizistische Ideologien breit machten, die sich unkritisch und willkürlich auf abrufbare ‚Tatsachen‘ beriefen.

Auch in „Fortsetzung folgt ...“,¹¹ der Nobelpreis-Rede (1999), betont er die Kontinuität der Geschichte: eine fortgesetzte Gültigkeit dessen, was durch die ‚Wende‘ scheinbar abgebrochen worden oder verloren gegangen sei. Dieses Beharren auf der Fortsetzung der Geschichte und die Entdeckung ihrer allmählich unsichtbar werdenden Rückseite könnte man den Grass’schen literarischen Protest gegen den Zeitgeist nennen. Denn nach der Wiedervereinigung Deutschlands hat er damit gegen Parolen wie ‚Die Nachkriegszeit ist vorbei‘ Stellung bezogen und hartnäckig weiterhin über die Vergangenheit und den Krieg geschrieben.¹² Seine literarische Parteinahme für die Unterdrückten und Bedrückten ist keine politische Spekulation und auch nicht nur ethisch gemeint. Das durch die Massenmedien verbreitete Geschichtsbild zu relativieren – dadurch beispielsweise, dass man einmal statt in der ‚herrschenden‘ in der Perspektive von Minderheiten blickt –, ist für ihn eine Hauptaufgabe literarischer Arbeit. Grass schätzt das ‚Fremde‘ in der Gesellschaft als kulturell sinnvoll und betrachtet die durch Fremdheitserfahrung stimulierte Kreativität als Nährboden einer neuen Literatur in der multikulturellen Gesellschaft.¹³ Diese Haltung hat auch Bezug auf die Form seines Erzählens, das Distanz zur öffentlichen ‚Geschichte‘ hält und der Konstruktion seiner Werke Weite und Vielflächigkeit verleiht.

Grass hat also in dieser Zeit gegen den Diskurs vom Abbruch der Geschichte und die Einförmigkeit der öffentlichen Meinung in den Massenmedien gestritten. Literatur ist für ihn aber auch ein Mittel, nicht nur die Zeit, sondern auch das eigene Denken durch Reflexion zu relativieren. Gewiss, Grass, in dem man stets einen Verfechter linker ‚Aufklärungsliteratur‘ sah, wurde gerade wegen der seit den 70er Jahren zunehmenden Einförmigkeit bzw. ideologischen Erstarrung des Aufklärungsdiskurses an den Pranger gestellt. Die große Aufmerksamkeit, die Martin Walsers Klage über die „Instrumentalisierung von Auschwitz“¹⁴ oder Botho Strauß’ von vielen als rechtslas-

¹¹ Günter Grass: *Fortsetzung folgt ... / Literatur und Geschichte*. Göttingen (Steidl) 1999.

¹² Vgl. Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt a. M. (Luchterhand) 1990, S. 43: „(...) dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf.“

¹³ Vgl. Günter Grass: *Lernende Lehrer*. In: *Für- und Widerworte*. Göttingen (Steidl) 1999. In dieser Rede anlässlich eines Gesamtschulkongresses sprach sich Grass für eine multikulturelle Atmosphäre an der Schule aus.

¹⁴ Vgl. Yoshitaka Tooyama: *Literarische Gedanken nach der Wende. Ein Gespräch mit Martin Walser*. In: *Doitsu-Gendaibungaku no Kiseki. Martin Walser to sono Jidai*. Tokyo (Akashishoten) 2007.

tig empfundenem *Spiegel*-Artikel „Anschwellendes Bocksgesang“¹⁵ zuteil wurde, hatte ihren Grund in einer geschwächten Position der Linken und ihrer stereotypen Terminologie, der es an Kraft fehlte, der Einförmigkeit der öffentlichen Meinung und dem ‚Populismus‘ während und nach der Wendezeit Paroli zu bieten. Diese Entwicklung hat Grass natürlich nicht übersehen. Womöglich war es dieses Krisenbewusstsein, das ihn dazu bewegte, den Opferstatus auch der Deutschen einmal zum Thema zu machen und sich in seiner Autobiographie zu einer bis dahin geheimgehaltenen persönlichen Schuld zu bekennen.

2. SCHATTEN UND PAAR

In diesem Abschnitt werden zunächst verschiedene Varianten des *Schatten*-Motivs bei Grass skizziert, anschließend will ich erklären, wie er den Motivkomplex *Licht/Schatten/Paar* verwendet, um die Zeit nach der ‚Wende‘ auf vielfache Weise widerzuspiegeln.

2.1 Schatten

Wie drückt Grass seinen Widerstand gegen die Wirklichkeit nach der ‚Wende‘ in seinen Werken aus? Ich will diese Frage beantworten, indem ich der zunehmenden Bedeutung des *Schatten*-Motivs im Grass’schen Werk nach 1990 nachgehe. Dabei muss klar sein, dass er durch den ‚Schatten‘, den er durch sein Werk selbst hervorbringt, nicht nur die Rückseite der Historie wiederentdecken möchte, sondern auch seine eigenen bisherigen Positionen relativiert.

Das im Jahr 2004 erschienene Werk „Der Schatten“ ist eine Übersetzung von Andersens Märchen. Es enthält die Titelgeschichte „Der Schatten“ und viele wie Schattenrisse aussehende, Original-Zeichnungen von Grass. Warum nannte er dieses Werk „Der Schatten“? Im Nachwort betont Grass die ‚Anschaulichkeit‘ der Andersen-Märchen und nennt sie deshalb eine Verbindung von Bild und Schrift, eine „Bilderschrift“.

Dort, wie überall in Dänemark, nein, auf der ganzen weiten Welt, wird am 2. April 2005 Andersens 200ster Geburtstag gefeiert. Mir kam der Auftrag ins Haus, zehn Lithographien für ein Mappenwerk zu zeichnen. Ich begann mit ‚Däumelinchen‘. Blatt nach Blatt auf Umdruckpapier. Es wurden mehr und mehr. Aus dem Vergnügen an der Arbeit ergab sich bald die eher verlegerische Absicht, eine Auswahl bekannter und weniger geläufiger Märchen zwischen zwei Buchdeckeln zu versammeln und das bebilderte Buch

¹⁵ In: *Der Spiegel* (8.2.1993).

unter dem Titel ‚Der Schatten‘ meinen Kindern und Kindeskindern zu widmen, wohl in der Hoffnung, dass anderer Leute Kinder und Kindeskind die Lust ankommen möge, mit Gerda den verschollenen Kay zu suchen, mit Däumelinchen auf die Reise zu gehen und einander diese Märchen laut vorzulesen, wie es Hans Christian Andersen im kleinen und größeren Kreis getan hat. (...) Zu diesem Märchen (‚das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzchen‘) hatte sich Andersen, der mit Scherenschnitten, Zeichnungen und Collagen lebenslang Ausgleich und Ergänzung suchte, von einem Holzschnitt anregen lassen, auf dem ein armes Kind Schwefelhölzer verkaufte. So anschaulich sind Andersens Märchen. Wer sie liest, folgt einer Bilderschrift, die sich immer wieder aufs Neue erfindet.¹⁶

So erklärt Grass die Entstehung dieses Werks. Am Anfang hat er entsprechend seinem Auftrag Lithographien für Andersens Märchen hergestellt, dann wurde er von ihnen inspiriert und ließ sie als „das bebilderte Buch“ mit Märchen verlegen. Das war auch bei Andersen so. Auch für ihn stand am Anfang ein Holzschnitt, und aus diesem wurde dann das Märchen. Demnach war für Andersen das Schreiben gleichsam eine Art Malen. Was er schrieb, war ein Schattenriss der realen Welt, als wäre es mit Feder und Tinte gemalt. Daraus wurde ein „Bilderbuch ohne Bilder“. Diesen Einfall hatte Grass mit ihm gemeinsam, insofern auch er in seinen literarischen Werken öfter narrative Bilder bzw. Schattenrisse sieht und darüber hinaus auch einige Titelbilder seiner Romane wie Schattenrisse wirken, etwa bei „Hundejahre“ und „Ein weites Feld“.¹⁷

Betrachten wir zunächst das Schatten-Motiv bei Andersen. Sein Märchen „Der Schatten“ handelt von einem Gelehrten, der ein heißes Land bereist.

¹⁶ Günter Grass: Der Schatten. Hans Christian Andersens Märchen – gesehen von Günter Grass. Göttingen (Steidl) 2004, S. 278.

¹⁷ Zu Grass' Interesse für Schattenbilder vgl. Artinger, a.a.O.: „Grass' Interesse an gezeichneten Schattenbildern lässt sich bis in die frühen Sechzigerjahre zurückverfolgen. Das von ihm geschaffene Umschlagbild für den Roman „Hundejahre“ (1963) zeigt das Schattenspiel einer Hand. Auch in den Lithographien zu Hans Christian Andersens Märchen von 2004 gibt es eine Reihe von gezeichneten Schattenbildern.“ (S. 17) Und zu dem Roman „Ein weites Feld“: „Grass beschreibt das ungleiche Paar am Anfang des 3. Kapitels, das den Titel trägt ‚Wie von Liebermanns Hand‘: ‚Wie sahen sie aus? Bisher nur Schattenrisse: die Mäntel, zwei Hüte, der eine hoch und gedellt, der andere flach. Mit dem Einzelbild zu beginnen heißt, vorläufig auf Hoftaller und dessen Aussehen zu verzichten, denn er sah nach nichts oder beliebig aus; Fonty hingegen prägte sich ein, weil sein Charakterkopf das Konterfei einer namenhaften Person zu sein versprach.‘ (Ein weites Feld, S. 45) Und weiter: ‚Von vorne gesehen, sahen sie gegensätzlich aus, von hinten beobachtet, zueinander passend, wie Teilstücke in einem Puzzle; doch aus jeder Sicht gaben beide ein Doppelporrait ab, geschaffen für immer neue Skizzen.‘ (Ein weites Feld, S. 65).“ (S. 9) Vgl. Kai Artinger / Hans Wißkirchen (Hg.): Wortbilder und Wechselspiele. Das Günter Grass-Haus, Forum für Literatur und Bildende Kunst. Göttingen (Steidl) 2002.

Eines Tages steht er einem Haus gegenüber. In dieses geht sein Schatten hinein, doch kommt er nicht mehr heraus. Bald darauf fährt der schattenlos gewordene Gelehrte in sein kaltes Heimatland zurück, dort wächst ihm ein neuer Schatten. Aber nach einiger Zeit erscheint plötzlich der alte Schatten, der ihm im heißen Land verloren gegangen ist. Nachdem er ihm erzählt hat, in jenem Haus wohne die Poesie und sie habe ihm alles in der Welt gezeigt, entschwindet er wieder. Einige Jahre später taucht der Schatten erneut auf. Inzwischen hat der alte Schatten nicht nur eine Stellung erhalten, sondern ist auch sehr reich geworden. Der Schatten schlägt ihm sogar vor, er solle sein ‚Schatten‘ werden. Wenn er einwillige, stehe er unter seinem Schutz. Natürlich lehnt der Gelehrte den Vorschlag ab; deswegen wird er gefangen genommen und stirbt.

Wie Adelbert von Chamisso, Andersens Freund, die verlorene Identität als den verloren gegangenen eigenen Schatten verbildlicht hatte, so schuf Andersen, nachdem er literarisch zu Ehren gekommen und sich dabei seiner Identität nicht mehr gewiss war, in diesem — so Grass — eine Karikatur seiner selbst.

Andersens Märchen sind anschaulich. Wie die Töne sprechen die Dinge. (...) Und in der langen Erzählung ‚Der Schatten‘ wandelt er sich zur Karikatur seiner selbst: zum Schattenriss, Scherenschnitt, zu einem anderen ‚Peter Schlemihl‘.¹⁸

Grass scheint *diesem* Andersen noch in einer anderen Hinsicht ähnlich zu sein. Wie Andersen literarische Ehren gewann, im Ausland hoch geschätzt war, aber in seinem Heimatland Dänemark unglücklich blieb, hat auch Grass viel in der literarischen Welt erreicht, wurde in Deutschland aber als eine Symbolfigur links engagierter Schriftsteller immer wieder heftig kritisiert.¹⁹ Wie in diesem dunklen Märchen der Schatten die Macht in den Händen hat und zum ‚Herrn‘ wird, so gehörte Grass, der ursprünglich eher eine Minorität vertreten und sich auf der Schattenseite des Lebens verortet hatte, von einem bestimmten Zeitpunkt an selbst zur Majorität, und dieses ‚Image‘ hat sich in den Massenmedien mehr und mehr verselbstständigt.

Grass hat sich also in dieser Zeit sehr für Andersens Schatten-Motiv interessiert. Natürlich taucht es schon vor der Wende in seinen literarischen Werken auf. Z.B. erscheint in „Die Blechtrommel“ (1959) die schwarze Köchin als der heimliche Schatten des kleinbürgerlichen Lebens, erscheinen in „Hunde-

¹⁸ Ebd., S. 276.

¹⁹ Vgl. Günter Grass: Im Ausland geschätzt — im Inland ghasst. In: Günter Grass Werkausgabe in zehn Bänden, 10. Band. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1987, S. 206f.

jahre“ (1963) schwarze Schäferhunde und Tulla als Negativbilder der Historie, in „Der Butt“ (1977) verkörpert die Titelfigur den männlichen Schatten, in „Die Rätin“ (1986) den Schatten der menschlichen Spezies. Auch in seinen frühen Gedichten taucht schon das Schatten-Motiv auf, etwa in „Diana – oder die Gegenstände“²⁰ und „Askese“²¹. Dort werfen die Gegenstände Schatten, während Ideen keine haben. Hier zieht der Dichter die schattenwerfenden Gegenstände den Ideen vor. Grass hat einmal gesagt, nur wer auch über die Rückseite der Geschichte schreiben könne, sei Schriftsteller.²² Das bedeute, nicht nur das Licht, sondern auch der Schatten sei ein Mittel, die Wirklichkeit zu erfassen; nur so lasse sich kritische Distanz gewinnen und eine produktive Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart erzeugen. Aber nach der Wende hat er in einer alles simplifizierenden Massenmedien- bzw. IT-Zeit verstärkt die Notwendigkeit gefühlt, diese Schattenseite noch deutlicher hervorzukehren. Um den Schatten als Körper des Unbewussten und Rückseite der Historie sichtbar zu machen, hat er in dieser Zeit gezielt den Motivkomplex *Licht/Schatten/Paar* verwendet. Das will ich im Folgenden erklären.

2.2 Paare

Wie in „Die Blechtrommel“ nicht nur Werke Goethes, sondern auch eine Rasputin-Biographie Oskars Lieblingslektüre sind, liest der junge Grass nicht nur Remarque, sondern auch Jünger, wie wir in „Mein Jahrhundert“ und in „Beim Häuten der Zwiebel“ nachlesen können. Grass hat es gewiss immer schon gewagt, Gegensätze wie Licht und Schatten zugleich ins Auge zu fassen. Aber während und nach der ‚Wende‘ gewinnt der genannte Motivkomplex deutlich an Gewicht.

In „Ein weites Feld“ bilden die beiden Hauptpersonen Fonty und Hoftaller ein Paar. Hoftaller heißt auch ‚Tagundnachtschatten‘ und folgt Fonty als Schatten. Auch die Beziehung zwischen Fonty und den Archivleuten lässt sich unter dem Aspekt von Licht und Schatten betrachten. In „Unkenrufe“ sind die Hauptpersonen, der Deutsche Alexander und Alexandra, eine Polin, einander ähnlich kontrastiert, die eine Figur ist der Schatten der anderen, und Grass

²⁰ Günter Grass: *Diana – oder die Gegenstände*. In: Günter Grass Werkausgabe in zehn Bänden, 1. Band. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1987, S. 112: „Immer lehnte ich ab, / von einer schattenlosen Idee / meinen schattenwerfenden Körper verletzen zu lassen.“

²¹ Günter Grass: *Askese*. Ebd., S. 98: „Du sollst mit einem spitzen Blei / Die Bräute und den Schnee schattieren, / Du sollst die graue Farbe lieben (...).“

²² Günter Grass: *Über das Schreiben von Gedichten*. In: Günter Grass Werkausgabe in zehn Bänden, 9. Band. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt und Neuwied (Luchterhand) 1987, S. 21.

will hier auf der Bühne in Gdansk (Danzig) die Schattenseiten der Wiedervereinigung Deutschlands ins Licht stellen. Eine weitere *Paar*-Variante stellen in „Im Krebsgang“ der rechtsradikale Konrad (Konny) und der fundamentalistisch eingestellte Jude David dar. Der neonazistische deutsche Rechtsradikalismus und der jüdische Fanatismus erscheinen im Lichte dieser Paarbildung als Schattenbilder der jeweils anderen Seite. Und in dem autobiographischen Roman „Beim Häuten der Zwiebel“²³ (2006) spricht der ‚Ich‘-Erzähler von sich selber manchmal auch als einem ‚Er‘, das dem ‚Ich‘ nicht immer gehorcht. ‚Er‘ ist gewiss eine Person dieses ‚Ichs‘, aber ein Schatten-Wesen, ein halb Fremder oder „ein entfernter Verwandter“ (BH, S. 184). In diesem Roman erscheint auch Oskar als Schatten des ‚Ich‘-Erzählers, in dem sich dessen andere Seite zeigt. Er ist so beschrieben: „Er [Oskar, R.Y.], der personifizierte schiefe Vergleich, hat mich gelehrt, alles Schiefe als schön anzusehen.“ (BH, S. 351) Oder: „Er [Oskar, R.Y.] sah schwarz, schwärzte aus, sein Buckel warf nachtschwarze Schatten.“ (BH, S. 352)

Auch für die Erzählstruktur ist das *Paar*-Motiv wichtig. Die Novelle „Im Krebsgang“ gewinnt Dialogform durch die Aufteilung des Erzählens in Partien des Erzählers und in solche des Auftraggebers der Erzählung. Der Auftraggeber ist dem Autor Grass ähnlich, noch nicht mit ihm gleichzusetzen, weil er vom Nachkriegsleben Tullas, einer früheren Romanheldin von Grass, nur wenig weiß.²⁴ Der Auftraggeber, der ihn zu diesem Werk anregen möchte, ist in diesem Sinn ein Schatten, den Grass' ehemalige Romane auf seine Gegenwart werfen.²⁵

Darüber hinaus parallelisiert Grass Schreiben und Malen mit Licht und Schatten. Rückseite seiner literarischen Arbeit sind die bildenden Künste; eins ergänzt das andere. Mit Grass' Worten: „Sie stützen einander wie zwei Biermatten.“ Majorität und Minderheit bilden für ihn auch ein Paar. Im politischen Bereich entspricht dem die Forderung, den Stimmen von Ausländern, auch denen des Romavolkes — als den ‚Schatten‘ der Europäer — Gehör zu schenken.²⁶ 1997 gründete Grass die „Stiftung zugunsten des Romavolkes“ und

²³ Günter Grass: Beim Häuten der Zwiebel. Göttingen (Steidl) 2006, S. 185. Im Folgenden abgekürzt BH.

²⁴ Grass, Unkenrufe, a.a.O., S. 151. (s. Anm. 6)

²⁵ Der Druck der vom Auftraggeber und von dessen Mutter Tulla, welche die Katastrophe des KdF-Schiffs Wilhelm Gustloff überlebt hat, ausgeübt wird; die Interviews mit Betroffenen sowie die Durchsicht von dasselbe Thema behandelnden Romanen, von militärischen Referaten, akademischen Aufsätzen, ferner die Beachtung entsprechender Filme: das alles hindert den Erzähler der Novelle daran, einfach und linear zu berichten. Eben diese Erzählweise nennt der Autor einen „Krebsgang“. Zum Schildern des ganzen Komplexes passt die polyphone Erzählweise.

²⁶ Günter Grass: Ohne Stimme. Rede zugunsten des Volkes der Roma und Sinti. Göttingen (Steidl) 2000.

stimmte zum Schutz der Minderheit für die Bombardierung des Kosovo durch die NATO. In „Unkenrufe“ beschreibt er das Leben der Heimatlosen und in „Ein weites Feld“ das von Juden und Ausländern in Berlin. Auf diese Weise hat er in seinen Werken Minderheiten häufig als die Schatten seiner eigenen Gesellschaft dargestellt. Woher kommt diese Anteilnahme?

Man darf vielleicht darauf verweisen, dass Grass' eigene Mutter einer ethnischen Minderheit angehört hat. Von dieser Frühprägung leitet Grass selbst sein Eintreten für Minderheiten ab. Zugleich betont er, dass er seine Aufgabe immer darin gesehen habe, den im Krieg Gefallenen eine Stimme zu geben, und dass es nun an der Zeit sei, dies auch für Minderheitengruppen ohne gesellschaftliche Vertreter zu tun. Daraus leitet sich der wichtigste Grund, der hier anzuführen ist, unmittelbar her: die Überzeugung, Literatur solle dem Zentrum der Macht Widerstand leisten. Grass betrachtet die Erfahrung von Multikulturalität als Potential für eine neue Literatur. Er setzt auf durch Fremdheit angeregte Kreativität und verteidigt deshalb Vieldeutigkeit und Vielflächigkeit innerhalb der sozialen Struktur der Bundesrepublik. Um so notwendiger erscheint es ihm, das *Schatten*-Wesen des Fremden hervorzukehren, je durchgreifender die neuen Massenmedien jede Ecke der Welt ausleuchten und alle Nuancen überblenden. Grass' Apologie des Schattens ist natürlich kein einfaches Lob des Schattens, sondern drückt sich in der Darstellung auf unterschiedlicher Ebenen aus, auf denen man sich des Schattenwesens seiner Existenz bewusst werden und dadurch auch ein neues Verhältnis zu sich selbst gewinnen könne.

Der *Licht/Schatten*-Gegensatz erscheint selbst als ‚schattiert‘. Das heißt, Licht und Schatten widerstehen und vermischen sich, um die Wirklichkeit tiefer zu erfassen und um in eine lebendige Beziehung zu ihr zu treten. Grass lehnt, wie gesagt, ‚reine‘ Ideen ab. So genanntes ‚reines Weiß‘ scheint ihm nur in schattierter Form ‚sinnlich‘. Es ist zu vermuten, dass sowohl seine Vorliebe für die Graufarbe als auch seine Zuneigung zu Ratten und sein großes Verständnis für Ausländer daher stammt. ‚Grau‘ ist für ihn keine dunkle pessimistische Farbe, sondern eine Mischung von Schwarz und Weiß: ein ‚Schattenwert‘. Schon in „Hundejahre“ benutzte Grass den Ausdruck: „Nichts ist rein“, um die vielfältigen Nuancen der Wirklichkeit bewusst zu machen. Dem entspricht seine Forderung, ein vielseitiges Nachdenken über Deutschland und den Krieg müsse ein wichtiger Bestandteil literarischer Arbeit bleiben. So heißt es in der berühmten Rede „Das Schreiben nach Auschwitz“²⁷ (1990), auf die Grass während und nach der ‚Wende‘ immer wieder verwiesen hat, um sein Programm der ‚Schattierung‘ einer ‚reiner‘ und einförmiger werdenden Wirklichkeit zu begründen.

²⁷ Grass: Schreiben nach Auschwitz, a. a. O., S. 42. (s. Anm. 12)

Mitte der 90er Jahre begann Grass mit dem Aquarellieren, weil er, wie er zu erkennen gab, wieder die Farben in der Natur entdeckt habe.²⁸ Gewiss, Grau betrachtet er als Farbe der Askese, die eine abgestufte tiefere Fassung der Wirklichkeit ermöglicht. Aber wenn die Graufarbe selbst stereotyp werde, müsse man mit anderen Farben und in größeren Umrissen malen. Deswegen, bedeutet ihm nun Vielfarbigkeit in dieser Zeit eine Art Emanzipation – und ein Mittel, mit dem alten Selbst-Bild zu brechen und feinere Nuancen in der Welt zu entdecken und darzustellen.

Auch in seinen Reden der 90er Jahre finden sich das *Schatten-* sowie das *Paar-*Motiv recht häufig. Damit soll ein abgestuftes, vielfältigeres Bild der Wirklichkeit entworfen werden. In „Schreiben nach Auschwitz“ heißt es z. B.: „Die Vergangenheit wirft ihre Schlagschatten auf gegenwärtiges und zukünftiges Gelände.“²⁹ Nur im Schlagschatten der Vergangenheit gewinnen demnach Gegenwart und Zukunft Kontur. Diese zeitliche Perspektive nennt Grass „Vergegenkunft“. In jener Rede sagt er über „Adornos Gebot“, „Das Schreiben nach Auschwitz sei barbarisch“: „Seiner Gesetzestafel entlehnte ich meine Vorschrift. Und diese Vorschrift verlangte Verzicht auf reine Farbe, sie schrieb das Grau und dessen unendliche Abstufungen vor.“³⁰

Daran sieht Grass sich auch noch nach der Wende gebunden. Er schätzt weiterhin die Farbe Grau, doch nun auch die in permanentem Wechsel verfließenden Wasserfarben. Dabei würden viele Farben gemischt, was unendliche Nuancen, ‚Schattierungen‘, hervorbringe.³¹ Folglich kann man sagen, das Beharren auf dem Motiv des Schattens ist weniger Ausdruck einer pessimistischen Einstellung als der Ausdruck des Bemühens um eine tiefere Erfassung der jeweiligen Realität.

²⁸ Günter Grass: Vorwort zu: Mit Wasserfarben. Göttingen (Steidl) 2001.

²⁹ Grass: Schreiben nach Auschwitz, a. a. O., S. 33. (s. Anm. 12) In einer ähnlich ausgerichteten Rede sagte Grass: „Die Realität, als ein Rohmaterial des Schriftstellers lässt sich nicht teilen; nur wer sie ganz einfängt und ihre Schattenseiten nicht ausspart, verdient es, Schriftsteller genannt zu werden.“ (Günter Grass: Nicht nur in eigener Sache. In: Günter Grass: Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Göttingen [Steidl] 1997, S. 56)

³⁰ Grass: Schreiben nach Auschwitz, a. a. O., S. 18. (s. Anm. 12). Aus der Rede „Diese Regierung muss zurücktreten“ kann man eine Abneigung gegen jene dualistische Weltsicht („Polarisierung“) herauslesen, die jetzt in der deutschen Gesellschaft herrsche. „Wir fallen heute zurück ins Schwarz-Weiß-Denken, in permanente Dämonisierung.“ (Günter Grass: Diese Regierung muss zurücktreten. In: Gegen die verstreichende Zeit. Hamburg und Zürich [Luchterhand] 1991, S. 123)

³¹ Vgl. „Es handelt sich um Schattierungen / und ähnliche Werte.“ (Günter Grass: Grau. In: Günter Grass Werkausgabe in zehn Bänden, 1. Band [s. Anm. 20], S. 142)

3. DAS FIKTIONALE ICH. ÜBER „BEIM HÄUTEN DER ZWIEBEL“

Das mediale Bild vom Schriftsteller Günter Grass („der Nobelpreisträger“, „das Gewissen Deutschlands“) ist irgendwann einmal der Herr geworden, von dem Andersens Märchen erzählt: jener Schatten, der das persönliche Ich dazu zwingen will, sich in seinen Dienst zu stellen. Natürlich verweigerte auch Grass sich dieser Forderung. Daher kann man vermuten, dass die Entlarvung der medialen Stereotype für ihn zu dieser Zeit unvermeidlich war, um wieder zu seinem ‚wahren‘ Ich vorzudringen.

Günter Grass hat immer den Zwiespalt in sich gefühlt, einerseits der das liberale Deutschland offensiv vertretende Schriftsteller von heute zu sein und andererseits der feige Mitläufer von gestern, der während des Kriegs aus einfältigem Heroismus der Waffen-SS beigetreten war. Diesen Zwiespalt hatte er wohl um so deutlicher wahrgenommen, je mehr das zur Schau gestellte imaginäre Bild zu seinem realen geworden war. Grass, ein Schriftsteller, der immer wieder behauptet hatte, es gelte, jedem Klischee zu widerstehen, sah sich gezwungen, sich mit diesem Bild seines Ichs auseinanderzusetzen, ja, es in Frage zu stellen.

Das ist das zentrale Problem seines autobiographischen Werks „Beim Häuten der Zwiebel“. Erinnerung ist hier der Schatten, den das Gedächtnis auf die Gegenwart wirft. Dieses Werk war wegen des Grass'schen Bekenntnisses, Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein, eine große Sensation.³² Zugleich behandelt es die Problematik des Gedenkens und der Erinnerung an den Krieg und reflektiert diese unter dem Aspekt der hier diskutierten Frage nach dem Verhältnis zwischen dem realen und dem imaginären ‚Ich‘. Seit dem Krieg sind nun schon über sechzig Jahre vergangen, und die bereits genannte Parole vom Ende der Nachkriegszeit kam auf. Infolgedessen drohe die Erinnerung an den Krieg verloren zu gehen. So sei die Frage gewichtig, wie man diese Erinnerung aufrecht erhalten und der Zukunft überliefern solle und welche Rolle der Literatur dabei zukomme.

In „Beim Häuten der Zwiebel“ wird klar zwischen Erinnerung und Gedächtnis unterschieden. Das Gedächtnis sei heute digital geworden und habe angefangen, im Internet als ein Speicher von Informationen zu bestehen, die vom ehemaligen Kontext gelöst und jederzeit abgerufen werden könnten. In solch einer Situation gibt es, wie Grass es schon in „Im Krebsgang“ dargestellt, keinen wahren Gesprächspartner im Vergangenheitsdiskurs mehr – nur-

³² Vgl. Kölbel (Hg.): Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“. Göttingen (Steidl) 2007. Eine Sammlung von Artikeln, v.a. in Zeitungen und Zeitschriften. Hier handelt es sich hauptsächlich um Grass' Bekenntnis zur Waffen-SS-Mitgliedschaft, weniger um eine literarische Beurteilung.

mehr Monologe scheinen möglich zu sein. Die Massenmedien deformierten das Gedächtnis, indem sie es politisch unkritisch fungibel machten. Tatsächlich werde es oft zur Rechtfertigung von Kriegen oder zur Begründung für das ‚bashing‘ bestimmter Personen verwendet.

Dagegen fordert Grass eine Form der Erinnerung, die den Erzähler dazu veranlasst, den eigenen Standort zu relativieren, um die Fiktionalität auch des autobiographischen Ichs ans Licht zu bringen. Gedächtnis könne ohne das fiktionale Moment nicht auskommen, auch wenn der Erzähler sich bemühe, entsprechende Faktoren auszuschließen. Das Gleichnis vom „Häuten der Zwiebel“ lässt erkennen, dass Erinnerung ein endloser Prozess ist. In diesem autobiographischen Roman heißt es: „Was wir Gegenwart nennen, dieses flüchtige Jetzttjetztjetzt, wird stets von einem vergangenen Jetzt beschattet, (...)“ (BH, S. 165). Vergangenheit könne ohne Beziehung zur Gegenwart gar nicht gesehen werden, deshalb sei die Endlosigkeit oder das Unvollendet-Sein eine Grundbedingung der Erinnerung. Eine andere Stelle macht diesen Gedanken noch deutlicher: „Die Erinnerung fußt auf Erinnerung, die wiederum um Erinnerungen bemüht sind. So gleicht sie der Zwiebel, die mit jeder wegfallenden Haut längst Vergessenes offenlegt, (...) Haut nach Haut gehackt, treibt sie Tränen, die den Blick trüben.“ (BH, S. 305) Ein solcher Erzählprozess, der den Erzähler weinen macht, ist natürlich etwas anderes als eine distanziert objektive Narration. Die Erinnerung, der Fiktionalität innewohnt, ist in diesem Sinn immer auch subjektiv, gegenwärtig und aktuell.

Erinnerung wird, indem sie die Historie relativiert, zu einem Ort des Dialogs. Für Grass ist diese Art von Erinnerung notwendig, um sich vor dem ideologisch instrumentalisierten Monolog des Gedächtnisses oder vor dem Historischwerden des Vergangenen zu schützen und stattdessen einen Dialog mit der Gegenwart zu eröffnen. Grass in dem NDR-Interview vom 16.8.2006³³ über „Beim Häuten der Zwiebel“: „Dass die Erinnerung uns auch täuschen kann, das versuche ich mitzuschreiben.“ Und an anderer Stelle: „(...) das Gedächtnis wiederum, wenn es dann etwas aufbewahrt hat, ist pedantischer. Also auch den Gegensatz zwischen Gedächtnis und Erinnerung versuche ich mit literarischen Mitteln zum Teil auch in Gegensatz zu bringen.“ Grass differenziert also zwischen Erinnerung und Gedächtnis und macht ihre Differenz zum Thema.

Wohl handelt es sich dabei um eine ‚Autobiographie‘, doch unterscheidet sie sich hinsichtlich der Form, in der das Genre sich üblicherweise realisiert.³⁴

³³ Exklusiv-Interview mit Günter Grass. (von Stephan Lohr) NDR Kultur. In: NDR Online: Bücher. 31. 8. 2006.

³⁴ Vgl. Per Øhrgaard: Günter Grass. Ein deutscher Schriftsteller wird besichtigt. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 2007: „Und also ist die Autobiographie des Günter Grass

Das Werk exponiert die Undeutlichkeit oder die Zweifelhaftigkeit der Erinnerung, indem es sich selbst korrigiert, verschiedene Varianten nebeneinander stellt und die eigene Neigung zum „Schönreden“ kritisiert: „Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not.“ (BH, S. 8) Darüber hinaus fällt ihm auf, dass einige Darstellungen aus bekannten literarischen oder filmischen Szenen gleichen Inhalts zitiert oder unbewusst mit Vorfällen in der eigenen Erinnerung verwechselt sein könnten. Z.B. wird die Szene seiner ersten Feindberührung an der Oder, wo die deutschen Truppen von der Sowjetarmee mit ‚Stalinorgeln‘ angegriffen wurden, so kommentiert: „Aber das, was hier im einzelnen geschrieben steht, habe ich ähnlich bereits woanders, bei Remarque oder Céline gelesen, wie schon Grimmelshausen bei der Schilderung der Schlacht von Wittstock, als die Schweden die Kaiserlichen in Stücke hauten, überlieferte Schreckensbilder zitierte ...“ (BH, S. 142)

Auch in diesem Werk gibt es mehrere Beispiele für die *Paar*-Figuration: das ‚Ich‘ und seine Schwester, welche dessen Rede gern in Zweifel zieht oder korrigiert, ‚Ich‘ und Oskar, der Blechtrommler, der „alles besser“ weiß und die „löchrige Erinnerung“ des Erzählers verlacht. (BH, S. 353) Aber immer ist, wie gesagt, das *Ich/Er*-Paar die Hauptsache. Nur wenn man das ‚Er‘ als Schatten des ‚Ichs‘ begreift, gewinnt man ein plastisches Bild des Ichs, das seiner Vergangenheit gerecht zu werden sucht. Das ‚Er‘ ist in dem Text unterschiedlich gekennzeichnet: z.B.: [mein] „nun mehr retuschiertes Selbstbild“ (BH, S. 165), „mein damaliges Ich“ (BH, S. 184), das „mir in frühen Jahren entschwundene Ich“ (BH, S. 226), das „entschwundene Ich früher Jahre“ (BH, S. 242), „der Junge meines Namens“. (BH, S. 343) All diese Umschreibungen lassen erken-

ein dokumentarisches und ein fiktives Werk zugleich, denn es ist die Autobiographie eines Dichters. Die Zwiebel wird gehäutet, doch keine Haut ist ‚eigentlicher‘ als die andere, allen ist eine Schrift eingeritzt, die nach Deutung verlangt, ohne dass diese je an ein Ende käme. (...) Wie in den Romanen von Grass ist auch diesmal der Erzähler prinzipiell unzuverlässig; nicht etwa weil er lügt oder beschönigt, sondern weil gelebtes und erzähltes Leben nie ganz zur Deckung zu bringen sind.“ (S. 190) Grass hat übrigens schon früher zwei Autobiographien verfasst, „Vierjahrzehnte. Ein Werkstattbericht“ (Göttingen 1991) und „Fünfjahrzehnte. Ein Werkstattbericht“ (Göttingen 2001). Die letztere ist – in der biographischen Chronologie – eine Fortsetzung der ersteren; beide konzentrieren sich auf Grass‘ Werke bildender Kunst. Hier schreibt er eher sachlich, in einem dokumentarischen Stil. Die letztere enthält zusätzlich einen knapp gefassten chronologischen Bericht und zahlreiche Abbildungen sowie Gedichte, auch unveröffentlichte. Vormweg weist bei diesen Büchern auf den „resümierenden Charakter“ hin. Das sei ein „Anzeichen dafür, dass Grass begonnen [habe], sich selbst und sein Werk gleichsam in der Totalen und historisch zu sehen“, und dass er begonnen habe, an sich in der Sicht eines alten Mannes zu denken. (s. Anm. 1, dort S. 156) Aber schon früher schrieb Grass einige autobiographische Werke, etwa „Aus dem Tagebuch einer Schnecke“ und zahlreiche Essays über seine Vergangenheit, z.B. „Rückblick auf die Blechtrommel. oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge“ (1973).

nen, dass das erzählende ‚Ich‘ das erzählte junge ‚Ich‘ als ‚Er‘ oder einen halb Fremden betrachtet, der sich selbständig durch die Welt des Romans bewegt.

Die *Ich/Er*-Doppelgesichtigkeit beeinträchtigt die Deutlichkeit der Erzählung. Das Wechselspiel von ‚Ich‘ und ‚Er‘ resultiert daraus, dass sich der Erzähler seiner Begrenztheit bewusst ist, d. h., dass er weiß, er könne das eigene Selbst nicht objektiv erfassen. Diese *Ich/Er*-Doppelung lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Fiktionalität des Erzählten. Eine Erzählung wird durch die *andere* immer erneut relativiert. Zum Beispiel widerspricht in dem Kapitel „Während lautlos der Krebs“ die Schwester der Behauptung des Erzählers, dass ein Kollege namens Joseph in einem amerikanischen Massenlager der spätere Papst Benedikt gewesen sein müsse: „Stimmt das? Hört sich übertrieben an, ganz wie eine von deinen Geschichten!“ (BH, S. 419) Die Schwester kritisiert hier die Übertreibungskunst des Erzählers und stellt hier und da dessen Berichten andere, eher ‚realistische‘ Versionen entgegen. Der Erzähler selbst spricht hinsichtlich der eigenen Erzählart von „notorischer Übertreibung“ (BH, S. 346) und lässt uns so an der Glaubwürdigkeit des Erzählten zweifeln. Ein anderes Beispiel ist der Bericht über den Tod des Onkels, der im Kampf um die polnische Post erschossen wurde. Davon gibt es zwei Varianten, die des Erzählers und die der Kinder des Onkels („Sie erinnern sich ganz anders.“ [BH, S. 17]), die der Erzähler neulich in Polen besucht habe. Das Gleiche gilt für das Bild jenes Klassenkameraden, der immer genau über die Kriegslage Bescheid wusste. Der Erzähler, der ihn nach der ‚Wende‘ trifft, erfährt von ihm etwas über ganz andere Schicksale von Gleichaltrigen nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR, und das ermöglicht es ihm, seine eigene Erinnerung aufzubessern. (BH, S. 22f.) Natürlich ist nicht zu entscheiden, ob das ‚Ich‘ in der Tat im bayrischen Kriegsgefangenenlager Joseph Ratzinger begegnet ist oder ob Louis Armstrong in jener Düsseldorfer Kneipe tatsächlich zur Trompete gegriffen und zusammen mit der Jazz-Band des Erzählers eine „Jamsession“ (BH, S. 374) vorgeführt hat.

Die Schwierigkeit der Erinnerung wird folgendermaßen formuliert: „Was auf ersten Blick täuscht: beim Häuten der Zwiebel beginnen die Augen zu schwimmen. So trübt sich ein, was bei klarer Sicht lesbar wäre. Deutlicher hält mein Bernstein fest, was als Einschluss zu erkennen ist.“ (BH, S. 225) Die Arbeit der Erinnerung ist sehr schwer; er verdeutlicht den Arbeitsprozess mit Hilfe des Vergleichs mit einem Bernstein, der Vergangenes einschließt. Ein weiteres Thema dieses Werks ist daher der Kampf gegen die Verschnörkelung der Erinnerung zum Zwecke der Selbsttäuschung. Im Kapitel „Was mir zur Hochzeit geschenkt wurde“ heißt es: „So hätte ich mich produktiv verzettelt und auf Tagungen der Gruppe 47 mit immer neuen Kunststücken interessant gemacht, wenn die Geröllmasse deutscher und damit meiner Vergangenheit zu umgehen gewesen wäre. Aber sie lag im Weg. Sie brachte mich ins Stol-

pern. Nichts führte an ihr vorbei. Mir, wie vorgeschrieben, blieb sie dennoch unübersichtlich, war hier jüngst erkaltetes Lavafeld, dort längst erstarrter Basalt, der auf noch älteren Ablagerungen sesshaft geworden war. Und wollte doch Schicht nach Schicht abgetragen, sortiert, benannt werden, verlangte nach Wörtern. Noch fehlte ein erster Satz.“ (BH, S. 468) Grass fühlte im Unterschied zu einigen Kollegen aus der Gruppe 47 schon immer starke Hemmungen und große Skrupel bei der Darstellung von Vergangenheit.

Grass' ‚Autobiographie‘ unterscheidet sich, wie gesagt, von einer normalen. Sie nimmt eine reflektive Haltung zur Erinnerung ein und neigt zur Darstellung der Schwierigkeiten beim Schreiben über die eigene Vergangenheit; sie exponiert die bewusste Vagheit der gewählten Ausdrücke und betont die Fiktionalität des sich erinnernden Ichs. Dieses Ich ist gleichsam Produkt des Erzählprozesses, den es doch zu steuern scheint. Man kann sagen, dass es Grass darauf ankommt, der Eigendynamik des Erzählens, bei der immer die Gefahr besteht, dass die ‚Geschichte‘ stereotyp und damit entstellt wird, zu widerstehen und die Aktualität des Erzählten zu erhalten.³⁵ Grass hat beim Schreiben der Romane dieser reflexiven Erzählform ein solches Gewicht gegeben, dass der Schreibstil in der Folge oft als kompliziert oder gar maniert erscheint. Aber wenn man sein autobiographisches Werk, wie hier vorgeschlagen wird, unter dem Aspekt der Problematik von Erinnerung und Gedächtnis sieht, versteht man, dass dieses Werk keine einfache Autobiographie ist, sondern dass es die autobiographische Form mit erkenntnistheoretischen Überlegungen verbindet, die es geboten erscheinen lassen, das Vergangene unter immer anderen Gesichtspunkten jeweils neu zu erzählen. Diese Erzählhaltung ist in Grass' Werken nach der Wende klar zu erkennen. Er hat hier den ‚Schatten‘ der Historie zum Ausdruck zu bringen und damit eine lebendige und spannende Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu gewinnen versucht, und zwar auch in der erklärten Absicht, Massenmedien zu widerstehen, die nur eine einzige ‚Wahrheit‘ anerkennen und andere Wahrheiten, eben die *Schatten*, negieren würden. Gleichzeitig ‚enthäutet‘ Grass hier sein eigenes ‚fiktionales‘ Ich.

³⁵ Marcel Reich-Ranicki schreibt in „Unser Grass“ (München 2003 [Deutsche Verlags-Anstalt]), Grass sei kein Romancier, seine eigentlichen literarischen Leistungen seien Erzählungen, vor allem aber sei er Poet. (S. 170) Grass beherrsche nicht die Kunst, einen Roman raffiniert zu strukturieren, aber er könne lebendige poetische Bilder schaffen. Aber gerade solch ein Mangel kann andererseits die Offenheit des Gedächtnisses bewahren. So scheint Grass uns zu jener offenen Entwicklung eines gemeinsamen Gedächtnisses verführen zu wollen, in der Walter Benjamin die Aufgabe des Erzählers gesehen hat. S. dazu: Walter Benjamin: Der Erzähler. In: Gesammelte Schriften Bd. 1–2 Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977.

In diesem Aufsatz habe ich die Grass'schen Werke nach der Wende unter dem Aspekt des *Schatten*- und des *Paar*-Motivs betrachtet, die in ihnen insofern an Bedeutung gewannen, als Grass darin offenbar eine Möglichkeit sah, die eigene Problematik einer fiktional gefärbten bzw. verzerrten Erinnerung des Vergangenen eindringlich zu thematisieren und zu reflektieren. Zusammenfassend lässt sich Folgendes feststellen: Grass versucht seit der Wiedervereinigung Deutschlands, entgegen dem Diskurs vom Abbruch der Geschichte und der möglichen Einförmigkeit einer Situation, in der Massenmedien und Informationstechnologie herrschen, auf dem *Schatten* zu beharren, um einen neuen Erzählstil zu finden, in dem die eigene Fiktionalität offen zur Schau gestellt und in dem ein Dialog mit der Gegenwart ermöglicht wird. Das lässt uns die Wirklichkeit mit ‚doppelten Augen‘ sehen. Seine Werke fragen danach, wie Erinnerung in der Gegenwart beschaffen sein könnte, und auch, wer der ‚wahre Günter Grass‘ denn sei, gäbe es ihn überhaupt.