Benjamin Biebuyck

## »Hätte der Hund nicht, dann hätt' er den Hasen ...«

Rhetorik erzählter Geschichte in Günter Grass' Mein Jahrhundert

**Abstract:** Günter Grass's *Mein Jahrhundert* represents the 20th century as a series of hundred anecdotes, narrated from the perspective of in many cases unknown or (seemingly) unidentified witnesses. As such, it is often read as an example of fictional history writing within Grass's encompassing framework of rediscovering the lives of those who underwent history rather than make it. The »sequential communal narration« (Lanser) adopted in this book was, however, criticized harshly by many readers as a patronizing form of postmodern – narrative – historiography. This article aims to show that the oral configuration of the narrative and the consistent use of a silent editor role, rhetorically directing the narrative and systematically linking the narrative with verifiable historical events and persons, does not reinforce the fictionality of writing history, but on the contrary underpins the double attempt to display not only the bias of historical witnessing, but also the historicity (and selectivity) of recording history. Grass's bringing in the silent editor hence must be seen as an (hyperrealistic) attempt to stem the tide of negationism, revisionism and the manipulation of history telling.

#### 1 >Unendlich flach«

Es ist kein Zufall, dass das 1999 veröffentlichte *Mein Jahrhundert* von Günter Grass, eine aus hundert Anekdoten bestehende Chronik der jüngsten Vergangenheit, in einem Sammelband mit Interpretationen über *Romane des 20. Jahrhunderts* besprochen wird.¹ Natürlich handelt es sich nicht um einen Roman, aber die fiktionale Aura der Anekdoten verleiht dem kalendarischen Werk als historiographischer Beitrag einen – gelinde gesagt – eigenwilligen Charakter. Volker Neuhaus rekonstruiert, wie stark die Entstehungsgeschichte, die ganze Konzeption des Werkes, auf Dynamiken des literarischen Feldes zurückgeht, und insbesondere auf die medial stark amplifizierten Gespräche des ›Literarischen Quartetts‹.² Die gnadenlose und doch aufgeregte Abrechnung der Kritiker mit *Ein weites Feld* im Spätsommer 1995 habe den Autor zu

 $<sup>{</sup>f 1}$  Volker Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, in: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 2003, 320–332.

**<sup>2</sup>** Online vorfindlich unter: https://www.youtube.com/watch?v=ou8IaQT69vI (zuletzt abgerufen am 14.06.2019).

einem »Medienwechsel«<sup>3</sup> veranlasst, der sich zuerst in einer Reihe von Naturaquarellen und »Aquadichten« niederschlug und sich allmählich zu einem »bebilderten Lesebuch mit Kurztexten« (1997 publiziert unter dem Titel Fundsachen für Nichtleser) und zu einem »Jahresbuch« entwickelte.4 Hierbei wurde der Autor von einer künstlerischen »Technik« inspiriert, die Neuhaus wie folgt umschreibt: »Sie erinnert ein wenig an die Metapher vom Federblasen, die Grass während der Arbeit am Butt entwickelt: Der Atem des Epikers bringt die Verhältnisse zum Tanzen und hält sie in der Schwebe, verwandelt den Realis in Irrealis, Optativ und Potentialis, bevor er wieder im Werk gerinnt.«5

So sehr Neuhaus' Umschreibung auch zutrifft, sie unterminiert die historiographische Glaubwürdigkeit eines Unternehmens, das doch in erster Linie den Anspruch hat, die Geschichte eines Jahrhunderts zu beschreiben, wenn auch in personalisierter Form (Meins). Auch in Interviews hat Grass immer wieder deutlich hervorgehoben, dass es ihm mit diesem Werk darum gehe, Menschen darzustellen, »denen Geschichte widerfährt«, um diese »mit den Mitteln der Literatur, das heißt erzählend, aufzuklären«6 – nicht also sich ins Fiktionale zu verlieren«, weder was die dargestellten Geschehnisse, noch was die an diesen beteiligten Protagonisten betrifft. Es ist natürlich die Aufgabe der literarischen Kritik, die ästhetische Qualität von Prosa zu bewerten, aber doch ist es auffällig, dass die Zerreißprobe, die sich im Literarischen Quartette vom 13. August 1999 wiederholte, gerade ausschließlich auf die formalen und fiktionalen Charakteristiken des Buches fokussierte und damit wohl auch die für unpassend auffällig gehaltene Marketingstrategie des Steidl-Verlages beanstandete für ein Werk, das Iris Löffler ein »Nebenwerkchen« nannte. Insbesondere Marcel Reich-Ranicki und Helmuth Karasek nennen den dem Buch zugrunde liegenden Einfall – ein Jahr in einer mehr oder weniger standardisierten Form, portioniert, ins Gespräch zu bringen – literarisch und ästhetisch »unmöglich«, »fatal« und sogar »tödlich«, weil er so das Jahrhundert nur zu »illustrieren« vermöge und dadurch erzählerisch »unendlich flach« wirke. Den Todesstoß versetzt, wenig überraschend, Reich-Ranicki: das Buch erinnere ihn an eine »Schulfunkserie«.7 Die Rhetorik der Fernsehrezension ist damit auf den Punkt gebracht.

Mag nun die ästhetische Qualifikation sein, wie sie will, doch stellt sich die Frage, ob hier nicht eine wesentliche Dimension von Mein Jahrhundert übersehen wurde, die mit Hilfe eines rhetorischen Blickwinkels stärker zum Vorschein gebracht werden kann und so auch einen wichtigen Aspekt von Grass' historiographischer Poetik in den Vordergrund rücken könnte, der bisher unzureichend anerkannt und gewürdigt

<sup>3</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 321.

<sup>4</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 323.

<sup>5</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 321.

<sup>6</sup> Hans Weber, Geschichte durch Geschichten: Überlegungen zu Günter Grass, Mein Jahrhundert, im DaF-Unterricht, in: Die Unterrichtspraxis 34/1 (2001) 34-41; hier: 35.

<sup>7</sup> In Bezug auf die kritische Rezeption des Werkes vgl. Weber, Geschichte durch Geschichten, 34f.

worden ist: die paradoxe Hypothese, nach der die fabulierende Wirklichkeitsergründung und die Materialisierung der Imagination als Waffen gegen Negationismus, Geschichtsrevisionismus und mediale Manipulation die historiographische Zuverlässigkeit des Werkes verstärken, statt sie zu unterminieren.

#### 2 Stimmen einer Gemeinschaft

Traditionell wird behauptet, dass Mein Jahrhundert in zwei Fassungen publiziert worden ist: eine illustrierte Ausgabe in Großformat mit Aquarellen des Autors und eine nicht-illustrierte Leseausgabe. Relativ bald nach dem Erscheinen wurde aber auch eine Hörbuchfassung gemacht, in der der Schriftsteller selbst den Text ungekürzt vorträgt. Grass hat von vielen seiner Werke Autorenlesungen gemacht, aber insoweit Mein Jahrhundert, so noch Helmuth Karasek, als eine »Stimmenimitation« und der Erzähler als ein »Bauchredner« umschrieben werden kann, dürfte das Projekt als Hörbuch noch gewagter sein als die textuelle Version. Doch ist die gesprochene Gestalt des Werkes, wie wir noch sehen werden, alles andere als nur ein strategisches Verkaufsargument in einem Sprachraum, in dem Menschen der geographischen Distanz wegen nun einmal regelmäßig lange unterwegs sind. Die multimediale Konfigurierung der Publikation unterstreicht noch einmal die beabsichtigte und allgemein anerkannte narrative Mehrstimmigkeit von Mein Jahrhundert. Diese erinnert an die Erzählform, mit der die amerikanische Narratologin Sue Lanser in den frühen 1990er Jahren das traditionelle, auf der Spannung zwischen auktorialem und apersonalem Erzählen beruhende Schema ergänzte: »sequential communal voice«, wobei »individual members of a group narrate in turn«.8 Ist es diese Erzählform, die in Mein **Jahrhundert** am Werk ist?

Die Gruppen, zu denen die individuellen Sprecher gehören, sind gewiss jeweils andere. Abgesehen von der historischen Persona des Schriftstellers selbst, tauchen nur selten Repräsentanten der ›großen‹ Öffentlichkeit auf: Kaiser Wilhelm II. im Jahr 1911°, Adolf Dassler, der Gründer des Adidas-Konzerns, im Jahr 1960 (MJ 215–217) oder Günter Guillaume im Jahre 1974 (MJ 274–277). Doch vertritt die große Mehrheit der Figuren eine relativ kulturell homogen und dadurch einseitig konzipierte bundesrepublikanische Gesellschaft, wenn auch in ihrer regionalen, konfessionellen, sozialen und ideologischen Diversität. Damit gibt Grass in der Tat dem emanzipatorischen

<sup>8</sup> Susan Sniader Lanser, Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice, Ithaca/New York 1992, 223-225.

<sup>9</sup> Für textuelle Hinweise benutzte ich die Werkausgabe: Günter Grass, Mein Jahrhundert, herausgegeben von Volker Neuhaus / Daniela Hermes (= Werkausgabe, Band 17), Göttingen 1999 (im Folgenden mit dem Sigel MJ im fortlaufenden Text zitiert); hier: 43-45; was die Aquarelle betrifft, verweise ich auf folgende Ausgabe: Günter Grass, Mein Jahrhundert, Göttingen 2016 (im Folgenden mit dem Sigel MJA zitiert).

Anspruch seiner Historiographie Ausdruck: es ergreifen Figuren das Wort, die in der dominanten Darstellung von Geschichte, wenn sie nicht überhaupt zu den ›Unsichtbaren gehören, kaum in solchem Umfang hörbar werden. Keine Figur bekommt ein Erzählmonopol; auch wird keine von einer externen Erzählinstanz psychologisiert. So weicht das Werk der Gefahr aus, die Lebenswelten von anderen zu instrumentalisieren. Zu Recht merkt Schade an, dass sie auch in den Aquarellen nicht sichtbar werden: diese fokussieren auf eher symbolische Gegenstände und halten die Sprecher, die mit den Gegenständen konfrontiert wurden und sich nun über diese äußern, aus dem Blickfeld.10

Zugleich muss man feststellen, dass diese Diversität sich auf den Wahrnehmungsund Erfahrungshorizont der historischen Person Günter Grass beschränkt. Obgleich weibliche Erzählfiguren vorkommen, sind sie deutlich weniger präsent als Männer. Dazu ist der Blick durchaus germanozentrisch – sofern der Erzählblick einmal über die Grenzen des deutschen Sprachraums hinausgeht, bezieht sich das Erzählte immer noch sehr ausdrücklich auf die deutsche historische Aktualität.<sup>11</sup> Ein Handelsvertreter in Marokko kommentiert den Besuch des deutschen Kaisers und den Gebrauch von preußischen Pickelhaubenimitationen als Spucknapf (MJ 22-24); ein Aufenthalt in Kalkutta steht im Schatten von Grass' literarisch-spielerischer Eifersucht auf Theodor Fontane (MJ 325–328). Die ethnisch-kulturelle Vielfalt, die sich in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren entwickelt hat, wird zwar wahrgenommen, aber nicht in Erzählpositionen übertragen. Wenn er auch konkurrierenden politischen Positionen das narrative Wort erteilt, ist Grass Monika Schafi zufolge in Mein Jahrhundert doch nicht wirklich imstande, über seine eigenen ideologischen Beschränkungen hinauszugehen. Hiervon zeuge das patriarchale Vorurteil, wonach Frauen »are never shown to question their own structural disempowerment«12, sondern fast ausschließlich in stereotypischen fürsorglichen Rollen dargestellt werden. Was die ethnisch-kulturellen Minderheiten in Deutschland betrifft (mit Ausnahme von – weitgehend assimilierten –

<sup>10</sup> Richard Erich Schade, ....immerzu Krieg«: History, Intertextuality and the Memoir of Günter Grass, in: German Studies Review 34/2 (2011) 261–276; hier: 273. Schades Beobachtung, dass die sprechenden Instanzen nicht auf den Aquarellen porträtiert werden, stimmt nicht ganz. In >1952« und >1974« werden jeweils zwei fernsehende Figuren in Rückenperspektive abgebildet - die Inhaber einer Gaststätte (MJA 210) und der in zwei identische Personen gespaltene Günter Guillaume (MJA 301). Da auch in jenen Fällen die Sprecher nicht in Frontalsicht erscheinen, sind die einzigen echten Ausnahmen drei korpulent aussehende Gestalten: die »Berta«, die das von dem Krupp-Konzern hergestellte Kriegsgeschütz inspiriert haben soll, in >1910 (MJA 44f.) und eine anonyme Trümmerfrau in >1946 (MJA 186), die beide sehr ähnlich als relativ formlose Frauenkörper abgebildet sind, sowie ein quengelndes Kind mit Kopfhörern in >1925 (MJA 103). Auch dies illustriert die Beschränkungen des Imaginationshorizonts eines »melancholic male protagonist« (Monica Shafi, Talkin' 'bout my Generation, Memories of 1968 in recent German Novels, in: German Life and Letters 59/2 [2006] 201–216; hier: 202. 216).

<sup>11</sup> Vgl. Shafi, Talkin' 'bout my Generation, 203. 206.

<sup>12</sup> Monika Shafi, ›Gezz will ich ma erzähln‹: Narrative and History in Günter Grass's Mein Jahrhundert, in: Gegenwartsliteratur 1 (2002) 39-62; hier: 56.

Juden), stellt Schafi fest, dass sie lediglich als sprach- und wortlose Opfer inszeniert werden: Opfer der bundesdeutschen Immigrationspolitik (>1938<: »ein kurdischer Mitschüler ... Yasir«, MJ 139), von politischer Entscheidungslosigkeit (>1975<: »ein fünfjähriger Türkenjunge (Cetin)«, MJ 280) oder von rassistischer Gewalt (>1993<, MJ 349-352). Shafi schlussfolgert streng: »While he advocates a liberal, reformist agenda, he nevertheless retains substantial elements of the very same exclusionary and elitist practices he wants to abolish«.13 Somit fällt ein wichtiger Teil des Jahrhunderts offensichtlich doch wieder außerhalb des Bereichs von Grass' literarischer Einbildungskraft.14

Ähnliche Wahrnehmungen wären im Hinblick auf die kulturellen und literarischen Anspielungen in Mein Jahrhundert zu machen. Die reiche Intertextualität ist inzwischen in vielen Einzelheiten dokumentiert. Fontane wurde schon erwähnt, aber auch Schriften von Jünger und Remarque, Gesprächspartnern in den Anekdoten, die vom Ersten Weltkrieg handeln (MJ 52–69), werden ausgiebig zitiert und intertextuell verarbeitet. 15 Es nimmt denn auch nicht wunder, dass das Werk an Leser und Leserinnen, die nicht im traditionellen deutschen Bildungssystem sozialisiert wurden oder die zu einer jüngeren Generation gehören, hohe Verständnisanforderungen stellt und deswegen ebenso integrierend wie ausschließend, exklusiv, wirken kann.

#### 3 Geschichtsschreibung und narrative Kohärenz

In der ersten Nummer der Zeitschrift Gegenwartsliteratur setzten sich zwei Forscher in entgegengesetztem Sinne mit den historiographischen Ansprüchen von Mein Jahrhundert auseinander. Zum einen zeigt der Vergleich des Werkes mit Alexander Kluges Chronik der Gefühle (2000) Amir Eschel zufolge, dass Grass ein metonymisches Verständnis der Geschichte entwickle: Jede historische Partikel sei ein Hinweis auf die Geschichte insgesamt. Wie Hegel sehe Grass, trotz der portionierten Darstellung der Anekdoten, Geschichte als ein kohärentes und verständliches Ganzes, dessen kontinuierlicher Verlauf selbst durch die Katastrophe der Schoah final nicht unterbrochen wird: »a cohesive, intelligible process, composed of an endless chain of cause and effect leading to a breach in civilization – Auschwitz – and beyond.«16 Mit dieser metonymischen Historiographie versuche Grass, die Geschichte über die historischen und oft

<sup>13</sup> Shafi, Gezz will ich ma erzähln, 56.

<sup>14</sup> Vgl. in Bezug auf die >versagende Imagination<: Julian Preece, The Life and Works of Günter Grass. Literature, History, Politics, Basingstoke 2004, 144.

<sup>15</sup> Vgl. Schade, ...immerzu Krieg«, 263–272, und Laure-Anne Dolliat, Intertextualité et autotextualité dans Mein Jahrhundert de Günter Grass. Pratiques et enjeux, in: Etudes Germaniques 71/1 (2016) 129-144.

<sup>16</sup> Amir Eschel, The Past Recaptured? Günter Grass's Mein Jahrhundert and Alexander Kluge's Chronik der Gefühle, in: Gegenwartsliteratur 1 (2002) 63–86; hier: 64.

gegenläufigen Einzelereignisse hinweg zu ordnen und interpretierbar zu machen; diesem Ausgangspunkt habe das Erzählproiekt seinen ausgesprochen moralistischen und imperativen Charakter zu verdanken. In seinem Erzählmodus lehne Mein Iahrhundert die Idee, nach der die Geschichte von Zufall geprägt wird, grundsätzlich ab.

Für Shafi ist Mein Jahrhundert dagegen ein vielmehr postmodernes historiographisches Unterfangen. Es verzichte auf den großen, progressistischen historischen Zusammenhang, um so den verschiedenen Erzählstimmen einen vollkommen individuellen Erzählraum zuzuerteilen. Hierbei stellen sie Lebenssegmente dar, die nicht auf eine Lösung, eine Katharsis oder gar auf ein sinnvolles Ende hinsteuern. Dadurch verliere der Text allmählich auch selber den Bezug zur (aktuellen) Zeit: Grass, so meint sie, »questions the ideas of progress and universal historical truth, he himself appears, at certain points, to be out of step with the times.«<sup>17</sup> Abgesehen von der Autorpersona und von den Erzählclustern der beiden Weltkriege und der späten 1960er Jahre, begegnen die Leser den jeweiligen erzählenden Ich-Figuren nur einmal, was die Idee verstärkt, dass die Geschichte aus Brüchen und Bruchlinien bestehe und also jegliche Kontinuität verneine. Hierdurch stehe allerdings die Archivierung der Geschichte unter Druck; die einzelnen Anekdoten fungieren deshalb als Antidote gegen das Vergessen, leisten Widerstand gegen die Einseitigkeit der prävalierenden Geschichtsschreibung und mobilisieren dabei, als eine Prosaversion von Bertolt Brechts epischem Theater, bei den Lesern ein kritisches Bewusstsein statt Empathie – »Grass replaces identification with distance, empathy with detachment«<sup>18</sup> –, das sie vor den Gefahren und Verführungen des Totalitarismus schützen soll.

Die Antithese zwischen diesen beiden sorgfältig argumentativ untermauerten Positionen ist schwer aufzuheben, weil sie ein unterschiedliches Konzept von narrativem Zusammenhang haben. Natürlich gibt es im Text Integratoren, welche die narrative Kohärenz zu verstärken scheinen; aber sie sind vor allem formaler und stilistischer Natur – der Effekt ist also vor allem auf die Registrierung der Narrative zurückzuführen, und weniger auf die erzählte(n) Geschichte(n). Es ist auffällig, dass über die Form der Anekdoten bisher wenig geschrieben wurde. Inhaltlich besteht in der Tat kein Zweifel darüber, dass Grass die Erinnerungsresonanzen seiner eigenen Biographie verfolgt: für den Jahrhundertanfang klingen die Familiengeschichten der Eltern an, für den weiteren Verlauf greift der Erzähler auf die verschiedenen Erfahrungen von Kindheit bis zum Lebensabend zurück. 19 Bis zum Ersten Weltkrieg steht prototypisch der junge Erwachsene im Vordergrund (>1900<, >1902<, >1903<, >1905<, >1905<, >1909<, >1912< – weniger explizit: >1901<, >1905<, >1907<, >1911<, >1913<): auf der Suche nach einer per-

<sup>17</sup> Shafi, >Gezz will ich ma erzähln<, 41.

<sup>18</sup> Shafi, Gezz will ich ma erzähln, 51.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu: Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 323; für das Spannungsverhältnis zwischen Erinnerung und Gedächtnis in Grass' Schreiben vgl. Anne Fuchs, ›Ehrlich, du lügst wie gedruckt: Günter Grass's Autobiographical Confession and the Changing Territory of Germany's Memory Culture, in: German Life and Letters 60/2 (2007) 261–275; hier: 267.

sönlichen Lebensbestimmung, in überhaupt keiner oder noch labiler Verbindung mit anderen – auch wo (>1908<, MJ 32) Kindheitserinnerungen an einen zugleich sozial engagierten und seinen Sohn prügelnden Vater inszeniert werden; nur einmal sehen wir eine Frau (>1910<, MJ 40), von deren Gesundheit ihr kriegsbeschädigter Ehemann abhängig ist. In den Weimarer Jahren fokussieren die Erzähler auf Geschehnisse, welche die politische Destabilisierung dieser Epoche (>1919<, >1922<, >1923<, >1926<, >1928(, >1931(, >1932()) und die kulturelle und infrastrukturelle Umorganisation der Gesellschaft (>1920, >1921, >1924, >1925, >1927, >1929, >1930, mit ihren jeweiligen mikrosozialen Konsequenzen, dokumentieren. Für die Nazi-Diktatur liegt der Schwerpunkt auf der Repression und den Kriegsgräuel, während die zweite Hälfte des Jahrhunderts die politische, soziale und ökologische Bewusstwerdung des Erwachsenen, den Mann als Vater älter werdender Kinder und final die zart bewundernde Reminiszenz des Angekommenen an die frühverstorbene Mutter belegt. So sehr Mein Jahrhundert die buntscheckige Kollektivbiographie einer Gesellschaft sein will, ein societal narrative, in dem »keineswegs ... nur von Schuld, Krieg und Verfolgung, von Tat und Untat die Rede«20 ist, was den Interessefokus betrifft, ist es doch zuallererst die biographische Bestandsaufnahme eines spätmodernen, bundesdeutschen Mannes.

Es stimmt, dass Grass die Grenzen des soeben beschriebenen Blickfeldes mit Hilfe einer Erzähltechnik, die Gertrude Cepl-Kaufmann als »Strukturhomologie«<sup>21</sup> umschrieben hat, überschreiten kann: »das Aufzeigen von Parallelen über die trennende Zeit hinweg«.<sup>22</sup> Die Strukturhomologie wirkt zentripetal: Sie verstärkt die innere Kohärenz im Versuch, Vergangenheit und Gegenwart zu ergründen, und ist in Mein Jahrhundert vor allem innerhalb der Anekdoten aktiv. Was bisher meines Erachtens aber unzureichend gesichtet worden ist, ist die Struktur des Erzählens selbst. Mein Jahrhundert ist ja nicht die Darstellung von Einzelereignissen aus der angesprochenen Zeit, es ist in erster Linie die unmittelbare, simultane textuelle Registrierung von Kommunikation, wobei die traditionelle Erzählinstanz, die zwischen den diegetischen Figuren und den Lesern vermittelt, zwar präsent ist, aber nicht erzählt: sie registriert, aber bleibt als Adressat der erzählenden Figuren selbst unsichtbar. Bei diesem impliziten Adressaten liegt die Haftung für die Selektion der Gesprächspartner, die dann selber als Erzählfiguren in Erscheinung treten, für den konkreten Verlauf des Gesprächs, für die Protokollierung der unterschiedlichen Aussagen und für die Verwaltung der Briefe, die hin und wieder als schriftliche Aussagen die Abfolge der einzelnen Gespräche ablösen – deswegen schlage ich vor, diese registrierende Rolle, die zugleich narrativ und rhetorisch ist, als >Redakteur< zu umschreiben. Hier zeigt sich auch die

<sup>20</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 330.

<sup>21</sup> Gertrude Cepl-Kaufmann, Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg im Taunus 1975, 53–55.

<sup>22</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 329. In >1988< äußert die Autorpersona sich kritischer über die Suche nach historischen Zusammenhängen: »Die Geschichte liebt solche Wiederholungen, auch wenn damals alles ganz anders war« (MJ 331).

nachdrückliche Prävalenz von Oralität im Text – auch in seinen schriftlichen Ausgestaltungen ist Mein Jahrhundert vor allem ein gesprochenes Buch.<sup>23</sup>

### 4 Historiographie und Interview

Vielmehr als in seiner >plebejischen« Orientierung liegt hierin die historiographische Rhetorik des Buches: Geschichte wird präsentiert als eine Form des narrativen Austausches zwischen konkreten, wenn auch nicht immer eindeutig identifizierbaren Menschen über Ereignisse, die zwar von den jeweiligen Sprechern anders eingeschätzt und beurteilt werden, deren Eintreten aber an und für sich nicht grundsätzlich angezweifelt wird. Im Mittelpunkt des Projektes steht also die Frage nach der Vermittlung von Geschichte, nicht die Geschichte selbst, und wie die Vermittlung auch selbst wieder historisch wird. Die Grundform des Erzählens ist das Rechercheinterview, ein eher informelles Gespräch, mit dem ein Redakteur bzw. Standpunktvermittler den Interviewpartner befragt, um sich besser über die Hintergründe zu informieren und die eigene Wiedergabe der Geschehnisse, bei der die Interviewpartner nicht per se zur Sprache kommen, dokumentieren zu können.<sup>24</sup> Das heißt allerdings nicht, dass die Gesprächspartner unpersönlich seien (»impersonal«), wie Shafi meint<sup>25</sup>: wie wir sehen werden, handelt es sich fast immer um deutlich identifizierbare, historische Gestalten – nicht um imaginäre Konstrukte.

Sehen wir uns ein paar Beispiele an. Der aus dem Boxeraufstand zurückgekehrte Soldat aus >1900 (MJ 7-9) kommt in den meisten Forschungsbeiträgen über Mein Jahrhundert zur Sprache<sup>26</sup>, weil die Anfangsanekdote die poetologische Selbstbestimmung des Werkes vorwegnimmt, aber seine Sprechsituation ist im Vergleich zu anderen Anekdoten eine relativ einfache: der Sprecher berichtet über sowohl großpolitische als auch klein-private Erfahrungen, die auf charakteristische Weise, und vor allem in der Pointe, die kurz vor dem Ende der Anekdote eintritt, ineinander

<sup>23</sup> Hier macht sich der Einfluss von Walter Benjamin geltend; vgl. Walter Benjamin, Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, in: Gesammelte Schriften, Band 2, 2, Frankfurt am Main 1977, 438-465.

<sup>24</sup> Ein sehr deutliches Beispiel ist die Aussage Ullis, eines Beteiligten am ›Unternehmen Reisebüro‹, wobei Fluchttunnel in Berlin gebaut wurden: »Doch jetzt, wenn Sie wollen, ne andere Geschichte, bei der alles geklappt hat. Reicht Ihnen? Verstehe. Bin ich gewohnt, daß man genug davon kriegt. « (>1961, MJ 221). Nicht alle Anekdoten weisen die Merkmale des implizit dialogischen Charakters der Erzählung auf; so ließe sich >1994 (MJ 353-356), wie Haberkamm meint, in der Tat auch als ein innerer Monolog lesen (Klaus Haberkamm, Rückblick auf 10 Jahre im Rückblick auf 100 Jahre. Zur deutschen Literatur 1990–1999 in Günter Grass' Mein Jahrhundert [1999], in: Glossen 10 [2000] – online vorfindlich unter: http://www2.dickinson.edu/glossen/heft10/haberkamm.html; zuletzt abgerufen am 7. Juni 2019).

<sup>25</sup> Shafi, Gezz will ich ma erzähln, 49.

<sup>26</sup> Vgl. exemplarisch Schade, >...immerzu Krieg<, 262, und Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 325.

greifen. Der Sprecher signalisiert explizit, dass er sich nicht im Mittelpunkt der registrierten historischen Handlung befunden hat, sondern eher in der Peripherie.<sup>27</sup> Im Akt des Erzählens besetzt er allerdings schon den zentralen Platz, während der unsichtbare und unhörbare Redakteur, der sich am Rande des Interviews aufhält, doch die Regie des Gesprächs führt. In den meisten Anekdoten entsteht zwischen der erzählenden Figur und dem Redakteur eine in der informellen Interviewpraxis nicht ungewöhnliche unpersönliche Intimität. Sie teilen sich ja historische Hintergrundinformationen, die den Rahmen des Gespräches bilden und für die Stimmung verantwortlich sind, die als narrative Solidarität umschrieben werden könnte: eine Verbundenheit, die einerseits die Explizierung von persönlichen Ansichten und Erfahrungen ermöglicht, diese andererseits auch herausfordert. Hierdurch unterscheidet sich das Rechercheinterview fundamental von einem konventionellen interpersönlichen oder unpersönlichen Gespräch: die Verständigung durch Augenzwinkern zwischen Gesprächspartnern, die sich sonst fremd sind.

Deutlicher als in der Anfangsanekdote zeichnen sich die Konturen des Adressaten in vielen anderen Anekdoten ab. Der Satz, der als Überschrift von >1901< fungiert, – »Wer sucht, der findet« (MJ 10) – ist eine Antwort auf die nicht protokollierte, aber implizit schon gestellte Frage: >Wo haben Sie die Ansichtskarten gefunden?< Dasselbe Verfahren taucht an anderen Stellen auf, wenn auch in unterschiedlicher Explizitheit: die Sprecher versuchen zu begründen, wie sie in den dargestellten Geschichtsabschnitt verwickelt sind, wobei ein Teil des Interviews unprotokolliert zurückliegt. Bertas Angabe »Gezz will ich ma erzählen« (>1910<, MJ 40) macht situationell nur Sinn, sofern vorher etwas anderes erzählt wurde – das trifft vielleicht noch deutlicher zu auf >1928 (»Können Sie ruhig Lesen all das«, MJ 101), auf >1946 (»Ziegelsplitt, sag ich Ihnen, überall Ziegelsplitt!«, MJ 165), auf >1971 ( (»WirkLich, einen Roman könnte man schreiben«, MJ 261) oder auf die Schlussanekdote (»Gezwungen нат er місн nіснт, aber überredet, der Bengel«, MJ 374). Diese Erzählanfänge – eine Ausdrucksform, mit der Grass sich schon seit dem Anfang seiner Schriftstellerkarriere einen Namen gemacht hat, und die er in Mein Jahrhundert seriell einsetzen kann – verstärken den Eindruck eines narrativen und rhetorischen *in medias res*. Einige Male echot der Textanfang die nicht gestellte Frage; treffende Beispiele finden sich in >1975 (»Ein Jahr wie andere AUCH?«, MJ 278) und >1987 (»Was hatten wir in Calcutta zu suchen? Was zog mich dorthin?«, MJ 325).<sup>28</sup> In einigen Fällen wird ausdrücklich erwähnt, dass der Adressat Journalist ist, wie in >1922<: »Was will man noch von mir hören! Ihr Journalisten wißt sowieso alles besser. Die Wahrheit? Was zu sagen war, hab ich gesagt. Aber mir glaubt ja doch keiner.« (MJ 78). Unübersehbare Ausnahmen sind hier die Briefe<sup>29</sup>, die

<sup>27</sup> Vgl. ähnliche Positionen in anderen Anekdoten: »Zwar war ich in Bern nicht dabei« (MJ 192); »der nachgeborene Lauscher im Abseits« (MJ 202).

<sup>28</sup> Weitere Belege finden sich in >1913 (MJ 49) und >1974 (MJ 274).

<sup>29</sup> Es handelt sich um die Anekdoten >1911<, >1921<, >1949<, >1951<, >1957<, >1985< und, in besonderer Weise, weil der Briefschreiber sich an die Autorpersona richtet (MJ 366), >1997<.

Reden<sup>30</sup> und die bisher kaum beachtete Sequenz von >1978< bis >1981<. In dieser Sequenz werden vier verschiedene personalisierte Adressaten direkt angesprochen: ein katholischer Geistlicher, ein eifersüchtiger Geliebter, ein zynischer Staatssekretär über die ihn beunruhigenden Weltverbesserer und schließlich eine junge Frau namens Rosi aus der Berliner Hausbesetzerszene (MJ 289-305). Aber auch in diesen Fällen ist neben dem konkreten Adressaten - im Hintergrund - der Redakteur als nicht-intendierter Adressat wirksam, der die Kommunikation ordnet und archiviert. Ähnlich verläuft das Erzählverfahren in den dialogischen Anekdoten >1904<, >1931< und >1991<31: hier kommen mehrere Gesprächspartner zu Wort, aber nicht um unter sich Informationen auszutauschen, sondern um gemeinsam – mit Hilfe eines und desselben rhetorischen Apparats<sup>32</sup> – eine schweigende dritte Instanz über den Verlauf der Geschehnisse zu informieren. Der in medias res-Effekt wird hier noch einmal verstärkt durch das Fehlen der Anführungszeichen, die normalerweise den Anfang des jeweiligen Dialogteils markieren. Auch hier wird deutlich, dass das Gesagte immer eine Antwort auf eine bereits gestellte Frage ist, auch wenn diese nicht wiedergegeben wird.

## 5 Performativität des Schweigens

Die Systematik der in Mein Jahrhundert eingesetzten Vermittlungstechnik sorgt dafür, dass die Leser, die ja am Ende jedes Fragments aus der Aktualität der jeweiligen historischen Anekdote >vertrieben< werden, während der Lektüre allmählich eine hermeneutische Kompetenz erwerben, die ihnen bei der Interpretation des historiographischen Unterfangens hilft – auch denjenigen, die weniger mit den Einzelheiten der neueren deutschen Geschichte vertraut sind. Selbst ohne zu wissen, dass Grass beim Schreiben des Werkes die Hilfe eines Historikers, Olaf Mischer, einbezog<sup>33</sup>, enträtseln aufmerksame und entdeckungsfreudige Leser graduell, dass so ungefähr für jede Figur, für jedes Ereignis und für jeden Ort im Text ein historisch-realistisches Korrelat gefunden werden kann.<sup>34</sup> Modelle für eine solche Leserschaft sind das junge Ehepaar Heidi

<sup>30 &</sup>gt;1920< gibt eine Rede für den Verwaltungsrat der Reichsbahn wieder (»Zum Wohle, meine Her-REN!«), >1995« eine mit Mikrointerviews gespickte Reportage der »Love Parade« für Rundfunkhörer (»... und nun, liebe Zuhörer und Zuhörerinnen«, MJ 357; »mit meinem Mikrophon«, MJ 359).

<sup>31</sup> Diese sind nicht zu verwechseln mit Anekdoten, in denen die narrative Rekonstruktion von Dialogen protokolliert wird, wie die Gespräche zwischen Jünger und Remarque (MJ 52-69) oder die Inseltage der »Ehemaligen« (MJ 140-164).

<sup>32</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 329.

<sup>33</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 325; vgl. zur Quellengeschichte: Dolliat, Intertextualité et autotextualité, 138. Wie das Lektorat, wird die Mitarbeit von Mischer merkwürdigerweise nur in der Ausgabe mit den Aquarellen erwähnt, nicht in der Leseausgabe (MJA 414).

<sup>34</sup> Damit spiegelt Mein Jahrhundert die narrative Technik des Schlüsselromans. So ließe sich der Staatssekretär, der in >1980< von einem Mitarbeiter des Auswärtigen Amts angesprochen wird, vermutlich als Hans Werner Lautenschlager identifizieren (MJ 298). Ein anderes interessantes Beispiel ist

und Heiner in >1964<, das aus Versehen Zuschauer der Frankfurter Auschwitz-Prozesse wird (MJ 230) und so lernt, der Geschichte behutsam, aber doch ohne Angst ins Gesicht zu sehen, nicht um sie zu vergessen, sondern um sie der nächsten Generation vermitteln zu können, so dass auch diese »etwas« davon »mitkriegt« (MJ 233).

Die Anekdotenform hat allerdings noch weitere rhetorische Ziele. So arbeitet sie einerseits einer bescheidenen Pointe, einem Moment der Enthüllung oder gar der Einsicht entgegen, wodurch das Erzählen nicht in einem ereignislosen Jetzt hängen bleibt. Andererseits verkörpert sie auch Grass' Poetik des Erzählens ohne Ende, in der das Unvermögen, die etablierten gesellschaftlichen Dominanzen rasch zu verändern, durch die Möglichkeit, sich mittels der narrativen Kraft immer wieder aufzurappeln und zu erheben, ausgeglichen wird.<sup>35</sup> Schließlich soll darauf hingewiesen werden, dass die als mündliche Vermittlung dargestellte Anekdote über rhetorische Mittel verfügt, die in der klassischen Textform viel weniger vorhanden sind. So dokumentieren die in den Anekdoten reichlich vorkommenden Aposiopesen und Auslassungen nicht nur die für den spontanen gesprochenen Austausch charakteristischen Zögerungen des Sprechers, die Pausen oder die nicht-protokollierten Interventionen des Redakteurs (was Robyn Warhol das >subnarratable nennt, u.a. MJ 296f. 342f.), sondern auch die Augenblicke, in denen die Erzählfigur in dem Erzählen sichtbar machen kann, dass ihr das Sprechen vergeht. In schriftlicher Narration können das Schweigen und Verschweigen nur deskriptiv dargestellt werden; die Rhetorik der anekdotischen Oralität macht sie, in ihrer spontanen wie in ihrer kulturell erlernten Form (vgl. >1978<: »Das bleibt Bankgeheimnis«, MJ 291), auch performativ wirksam. Das ist in einer Textform, die sich voll dessen bewusst ist, dass man erst das Wort

<sup>›1937‹,</sup> in dem Kinder auf dem Schulplatz den medialisierten Heroismus des Spanischen Bürgerkrieges – hier konkret: die Belagerung des Alcazar von Toledo – nachspielen. Das Kind, das die junge Geisel Luis Moscardo spielt, heißt »Helmut Kurella« (MJ 135). Vermutlich alludiert Grass hier ironisch auf die historische Person Alfred Kurella, einen deutschen Kommunisten, der kurz nach dem Ersten Weltkrieg in die Sowjetunion auswanderte und an der Sowjet-Propaganda beteiligt war. 1939 publizierte Kurella in Kiew den Erzählband *Wo liegt Madrid?*, mit dem er eine Gegenrhetorik gegen die faschistische Inszenierung des Spanischen Bürgerkriegs entwickeln wollte. Während sein Bruder Heinrich 1937 im Rahmen von Stalins Großem Terror zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde, wurde Alfred zuerst in der Sowjet-Union, später in der DDR zu einem wichtigen Schriftsteller und Kulturfunktionär. Vgl. Evelyn Lacina, Alfred Kurella, in: Neue Deutsche Biographie 13 (1982) 321–323. Ein intermediales Beispiel findet sich in ›1933‹, wo ein Galerist beschreibt, wie Max Liebermann von dem Flachdach seines Hauses das Brandenburger Tor gegenüber den Nazi-Kolonnen beobachtet; die Szene könnte von dem Gemälde ›Der tolle Platz‹ (1931) von dem 1944 in Auschwitz ermordeten jüdischen Maler Felix Nussbaum inspiriert worden sein, das sich seit 1975 in der Berlinischen Galerie befindet.

**<sup>35</sup>** In seiner Nobelpreisrede mit dem Titel »Fortsetzung folgt...« (online vorfindlich unter: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1999/7847-gunter-grass-nobelvorlesung/; zuletzt abgerufen am 7.06.2019) signalisiert Grass, dass die Verlierer der Geschichte die Sieger vielleicht nie überwinden können (vgl. daher das in Grass' Werken oft wiederkehrende Echo »Das hört nie auf. Nie hört das auf«, u.a. als Schlussworte in *Im Krebsgang*), aber solange sie über die Kraft des Wortes, der Erzählung verfügen und so »den Sieg in Frage« stellen, sind sie auch selber niemals definitiv überwunden.

ergreifen kann, wenn man die Opferposition verlassen hat, wenn man also Macht ausübt und ihr nicht nur unterliegt, von entscheidender Relevanz - nur im (sichtbaren) Schweigen ist es möglich, zu erzählen, ohne (narrativ) zu unterwerfen. Dies zeigt sich sowohl in der Suggestivkraft der Machthaber (z.B. symptomatisch in >1931, wo fast jede Aussage in der verschwörerischen Rhetorik der Braunhemden in einer bedeutungsvollen Stille endet, MJ 113-115) als auch im diskreten Schweigen der Trauernden (vgl. die Drogen- und Abtreibungsgeschichte in >1971<: »zumal mein Vater... Aber lassen wir das. « MJ 262, oder – noch impliziter: »ich, ein mittlerer KPD-Funktionär, der all das und noch mehr überlebt hat«, MJ 133 oder »Aber das kann man gar nicht erzählen sowas«, MJ 150). Der rhetorische Anspruch der Auslassungen ist vergleichbar mit dem schon vorher erwähnten Verzicht des Textes auf narrative Empathie, der aus dem vielfachen Wechsel der Sprecherposition hervorgeht. Die Frage ist nun, ob die plurizentrische, anti-identifikatorische Neigung, welche die systematische Verschiebung der Ich-Erzählposition auslöst, nicht die Vorbedingung ist für eine überlegene, mehr entwickelte Form von Empathie, wobei die Leser sich nicht einfach mit den Helden identifizieren, sondern in der Verschiedenheit der Ich-Gestalten eine innige Verbundenheit von Lebensformen ahnen, die sich nicht aufeinander reduzieren lassen, aber doch intrinsisch miteinander verflochten sind.

# 6 Ökologische Geschichte

Ein kritisches Problem in Grass' historiographischem Projekt ist die geschichtliche Imaginierbarkeit nicht-menschlicher Natur. In den 1980er Jahren entfachte die zunehmende Umweltverschmutzung einen ökologischen Eifer bei dem Schriftsteller. Neben den bereits erwähnten »Aquadichten« zeugen vor allem das Skizzenbuch Totes Holz. Ein Nachruf und der sehr kritisch rezipierte Roman Die Rättin von der Unruhe über die Zerstörung der Natur. Aber trotz seines Anspruchs, diejenigen in den Vordergrund zu rücken, die Geschichte erleiden, gelingt es ihm nicht, Opferpositionen zu thematisieren, die jenseits der menschlichen Erfahrungswelt liegen. Schon in Die Rättin wurde klar, dass die Aktoren der Apokalypse nur als Projektionen menschlicher Untergangsangst denkbar werden, nicht aber in ihrer Eigenart zur Sprache kommen können. In Mein Jahrhundert ist das nicht wesentlich anders: auch hier wird die Natur nur aus anthropozentrischer Perspektive konfiguriert. So kann man feststellen – gegen Shafis These, Grass habe die revolutionäre 1968er Zeit vorwiegend negativ rezipiert<sup>36</sup> –, dass

<sup>36</sup> Shafi, Talkin' 'bout my Generation, 213: »Grass's assessment of the 1968 student movement, of its representatives, their actions and goals, amounts to a complete dismissal of their aspirations ... Grass deeply mistrusts the students' utopian longings«. Nuancierend wäre hierbei auf die Cap Anamur-Initiative für die Rettung der Bootsflüchtlinge hinzuweisen, die in >1980e thematisiert wird. Die »kreativen Chaoten« Christel und Rupert Neudeck werden explizit zu den »bewundernswerten« Idealisten gerechnet (MJ 301).

die ökologische Sensibilisierung und die Naturschutzbewegung die produktive Entpuppung der vorher noch unreifen Studentenrevolte wurden. In >1973< organisiert die Mutter von vier Töchtern gegen den Willen ihrer »autoverrückten« (MI 270) Schwiegersöhne einen Waldspaziergang an einem der von der Bundesregierung wegen der Ölkrise verhängten autofreien Sonntage. Vorher im Buch war der Wald vorwiegend ein Ort des Verbrechens (>1922<: der Blausäureanschlag gegen Scheidemann im Habichtswald, MJ 79) oder des frustrationsgeleiteten Vernichtungszwangs gewesen (>1926<: der Bäume fällende Kaiser in Amerongen, MJ 94–97). Im Jahr, in dem der Club of Rome seinen epochalen Bericht veröffentlichte, vollzieht sich im Habichtswald ein »heilsamer Schock«, durch den ihre Enkelkinder sowohl die Natur als auch die Vergangenheit aufzuarbeiten lernen (MJ 270-273). Der sich hier abzeichnende Generationenkonflikt wird in 1986, dem Jahr der Tschernobylkatastrophe, wiederaufgegriffen: ein »in einem Seniorenheim abgestellter« (MJ 324) Pilzsammler nimmt an den großen Naturschutzdemonstrationen in Wackersdorf teil. In >1988 reflektiert die Autorpersona aus Anlass der Veröffentlichung des Waldzustandsberichts über den deutschen Waldmythos und das, was von ihm in Zeiten sauren Regens übrigbleibt (MJ 329), während in den Leipziger Montagsdemonstrationen Kritik am politischen System eine ökologische Dimension bekommt: »Sägt die Bonzen ab, schützt die Bäume« (MJ 331). Kurz vor der Jahrtausendwende (>1996<, >1997<, >1998<) wird die Naturgeschichte dann doch zum Leitmotiv: hier stehen nicht nur die Gentechnik (bzw. die vaterlose Familie) und der Wahlsieg der Grünen, sondern auch Fragen über »Klimaveränderung« (MJ 369) im narrativen Mittelpunkt.<sup>37</sup> Aber selbst ausgesprochen tierfreundliche Dichter aus Ost und West (MJ 287) bringen bei ihren Treffen in Ost-Berlin – so die Stasi-Akten – das Risiko auf Umweltkatastrophen und die Gefahren der Industrialisierung nicht einmal zur Sprache: »Oder ist etwa in unserer Runde kein Wort über Brokdorf gefallen?« (MJ 284).

### 7 Polychronie

Der aufs Ganze gesehen doch eher geringe Stellenwert ökologischer Rhetorik in Mein Jahrhundert hängt ohne Zweifel damit zusammen, dass Grass vor allem die Aktualität des Themas hervorzuheben versucht, und nicht die temporale Komplexität, mit der

<sup>37 &</sup>gt;1996< ist in dieser Hinsicht zweideutig. Zuerst kündigt die Autorpersona den Briefwechsel mit »genanalytischem« Schwerpunkt an, um dann »ersatzweise« über eine Italienreise mit den drei Töchtern zu erzählen. Das Aquarell (MJA 393f.) illustriert allerdings nicht die reichen Kunstsammlungen, die die Kleingruppe besucht, sondern den eher am Rande erwähnten umbrischen »Olivenhain, der [sc. sie] zum Picknick eingeladen hatte« (MJ 364). In diesem Lustgarten sind die Reisenden stärker an dem Reichtum der italienischen Gastronomie (und an dem linken Bündnis ›L'ulivo‹, das die Parlamentswahlen gewinnen würde), interessiert als an der ökologischen Diversität, die in der Gestalt »bestimmt giftiger Schlangen ... – Gottseidank – weggehuscht« ist.

sie zu verbinden ist: die äonenweiten Zeitabschnitte des Waldlebens, der unersättliche Zeithunger des gegenwärtigen Menschen, die unvorhersagbaren und oft zufallsbedingten Effekte von Umweltdynamiken. Retrospektiv ist das narrativ und rhetorisch sicherlich eine versäumte Chance. Die Simultanität von Geschehen und Registrieren, auf welcher der anekdotische Erzählakt beruht, findet ja ihr Gegenstück in der reichen Polychronie der Anekdoten, in welche die Zeiten der historischen Ereignisse, der sich darauf beziehenden Handlungen und des als Erinnerung gestaltenden Erzählens im Interviewstil übergangslos zusammenfließen: z.B. die Schlachten des Ersten Weltkriegs (1914–1918), das Doppelinterview mit den »Zeitzeugen« Remarque und Jünger (1965) und das Gespräch gegen Ende des Jahrhunderts mit der damals jungen Schweizer Institutsmitarbeiterin (»War damit alles gesagt? Nein.«, MJ 69).38 Polychronie ist allerdings erst möglich, wenn die Zeitangaben in den Anekdoten, die auf eine zum informellen Interviewstil passende Weise unpräzise sind, doch genug detaillierte indirekte termini ante und post quem enthalten. Insofern betont sie wie das von Grass in Die Kopfgeburten sterben aus eingeführte Konzept »Vergegenkunft« die Mehrdimensionalität von Geschichte<sup>39</sup>, aber sie geht weiter: sie verneint radikal die Möglichkeit eines absoluten Jetzt, indem sie in der Berichterstattung die Asynchronie von Geschehen und Berichten zur Voraussetzung macht.<sup>40</sup> Der springende Punkt ist also, dass »die Geschichte als Wiederkäuerin« (>1988<, MJ 328) nicht Vergangenheit und Zukunft in die Gegenwart hineinschmuggelt, sondern umgekehrt die Präsenz, die Gegenwart und Teilhabe aller jetzt in die literarische Kommunikation einbezogenen Personen belegen will. Trotz aller historischen und geographischen Entfernung sind alle immer »dabeigewesen« – als Soldat im Boxerkrieg (MJ 7), als »Kassenwart« (MJ 18), als »junger Leutnant« (MJ 27), als »junger Dachs« (MJ 141), als »Schmelzschweißer« (MJ 182) – und haben alle auch »mitgemacht«. Die große Signifikanz der Rhetorik des Mitmachens – alle erleben die Geschichte nicht nur, sie machen sie mit – für Grass' historiographisches Projekt, das zwischen Erzählen und Verschweigen oszilliert, zeigt sich unter anderem in dem bereits erwähnten Interview einer Mutter von drei im ideologischen Denken sehr unterschiedlichen Söhnen. »Können Sie ruhig LESEN ALL DAS. Hab ich für meine Urenkel aufgeschrieben für später« heißt es noch am Anfang von >1928<, aber weiter sagt die Sprecherin über den Ältesten: »wird er paar

<sup>38</sup> Neuhaus, Günter Grass: Mein Jahrhundert, 325f., nennt diese »mehrfache Schachtelung der Zeit« notwendig für die transgenerationelle Weitergabe von historischem Wissen und Erfahrungen, welche nach dem Absterben der Zeitzeugen von Literatur erwartet wird.

**<sup>39</sup>** Vgl. u.a. Frank Brunssen, Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre, Würzburg 1997, 110-112.

<sup>40</sup> Die Verschiebungen der Zeitperspektiven erinnern an die metonymischen Erzählketten in Im Krebsgang. Vgl. diesbezüglich Benjamin Biebuyck / Gunther Martens, Metonymia in memoriam. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens und Erinnerungsdiskurse bei Grass und Jelinek, in: Arne De Winde / Anke Gilleir (Hg.), Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989 (= Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik 64), Amsterdam 2008, 243-272; hier: 253-258.

schlimme Sachen mitgemacht haben. Hat darüber nie gesprochen. Auch nachem Krieg nicht. Und ich hab nicht gefragt.« (MJ 101, 104). Der Gegenwartssucht der zeitgenössischen Menschen will Grass also performativ einen historiographischen Konsequentialismus gegenüberstellen, der die Haftung einer ganzen Gemeinschaft für all dasjenige, was geschieht, rhetorisch zur Geltung bringt: »Das hatte Folgen. Aber was hatte nicht Folgen?« (>1977<, MJ 288).41

#### 8 Narrative versus redaktionelle Parteilichkeit

Dass es noch »andere Geschichten« (MJ 9. 122) gibt als die offizielle Historiographie, rückt die besondere Aufgabe der Erzähler eindringlich in den Vordergrund; sie nähern sich den historischen Ereignissen aus der Erinnerungsperspektive und bringen dabei deutlich ihre Einseitigkeit zum Ausdruck.<sup>42</sup> Doch wird ihre Rolle als Erzähler – der Schweizer Institutsmitarbeiterin, des ehemaligen Kriegsjournalisten, des Freiburger Literaturprofessors – angesichts der historischen Bedeutung der besprochenen Ereignisse bei der Lektüre oft kaum berücksichtigt.<sup>43</sup> Auch der Redakteur bekommt wenig Beachtung; er bleibt im ganzen Text ein Schatten, obgleich er die (nicht wiedergegebenen) Fragen stellt, die Zeugnisse auswählt, editiert und ordnet, und in dieser Beschaffenheit die redaktionelle Parteilichkeit der Historiographie als Vermittlerin von Wissen verkörpert. Die Wichtigkeit dieser Vermittlung kommt immerhin in den Anekdoten regelmäßig zur Sprache, u.a. wo die (Massen-)Medien selbst thematisiert werden (z.B. >1903<, >1912<, >1922<, >1939<, >1945<, >1970<, >1991<) oder ihr Einfluss auf die Lebensansichten von Menschen (z.B. >1921<, >1925<, >1934<, >1936<, >1952<, >1968<, >1971<, >1979<). In ihrer Extremform begegnen wir der Voreingenommenheit des Redakteurs in >1945< und >1970<: »niemand, kein >Signal<, druckte meinen Elendsbericht« (MJ 162); »Ist sinnlos. Wird nicht gedruckt. Lieber schweigt sich meine Zeitung darüber aus.« (MJ 259). Das Problem, das *Mein Jahrhundert* in der Unmittelbarkeit seiner Darstellung auf den Punkt bringt, ist nicht nur das der Erzählbarkeit, sondern auch das der Registrierung.

Die Frage ist nun, ob Grass mit den hundert Anekdoten eine Form der postmodernen Historiographie betreibt, in der die offizielle Version der Geschichte durch

<sup>41</sup> Vgl. Weber, Geschichte durch Geschichten, 40 über das »belastete Gewissen«.

<sup>42</sup> Vgl. sehr explizit in >1945<: »Ich schrieb kein Wort darüber ... Ich sah das alles und schrieb nichts darüber.« (MJ 162)

<sup>43</sup> Das ließe sich beispielsweise aus den Reaktionen der Rezensenten ableiten, die sich auf die im Text besprochenen historischen Ereignisse konzentrieren, z.B. Roland Kroemer, Platitüden und Abziehbilder. Günter Grass' altersmüdes Resümee Mein Jahrhundert, in: literaturkritik.de 1:8 (1999), online abrufbar unter: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\_id=353, der den belehrenden Charakter des Werkes (»Das ideale Buch für den Elftklässer, der für die Geschichtsklausur büffelt. Ein literarischer Genuß aber entsteht bei der Lektüre nicht«) und den Mangel an Selbstironie beanstandet.

eine fiktive Alternative ersetzt worden ist, der »Realis in Irrealis, Optativ und Potentialis« verwandelt worden ist. Es stimmt, dass das Werk auch viele Spuren eines postmodernen Literaturverständnisses trägt. 44 In ihrem vorzüglich dokumentierten Artikel legt Laure-Anne Dolliat anhand textgenetischer Forschung akribisch dar, welche Verfahren der Intertextualität und der Selbstreferentialität in *Mein Jahrhundert* eingesetzt wurden und welches zugleich ästhetische und ideologische Ziel damit verfolgt wird. Es ist klar, dass die Ästhetik der Inter- und Autotextualität stark mit der postmodernen Poetik verbunden ist. Aber Dolliat zeigt, dass in vielen Fällen von einer sehr genauen Intertextualität die Rede sein kann – statt von einem postmodernen Spiel – und dass selbst die fiktionalen Interventionen durch ein »ancrage référentiel«45 gekennzeichnet werden. Sie verstärken also nicht den fiktionalen Charakter der Historiographie, sondern erkunden die Gewichtung von Realität und Fiktion im historiographischen Unterfangen. Das geht auch aus der autotextuellen Praxis in Grass' Romanoeuvre hervor: die dargestellte Wirklichkeit wird präsentiert als eine, die unabhängig von der romanesken Darstellung existiert. Im Gegensatz zu vielen postmodernen Poetiken konstruieren seine Romane und Novellen keine Realität, vielmehr sind sie Fenster auf eine Realität, die es immer gegeben hat, auch ohne dass über sie erzählt wurde -Fenster, die uns Einblick verleihen, aber auch nur einen partiellen und durch die Unebenheiten im Glas verzerrten Einblick. Dolliat erklärt die bei Grass diagnostizierte »nécessité de redire« mit einer nachhaltigen Verlusterfahrung in der deutschen Nachkriegsgesellschaft.46

Hierin liegt nichts Spielerisches, im Gegenteil: der Anspruch ist ausgesprochen realistisch-materialistisch. Es ist der Redakteur, der für die Darstellung von Geschichte als etwas Kontingentem verantwortlich ist. In der traditionellen Historiographie ist immer wieder die Notwendigkeit von historischen Entwicklungen unterstrichen worden, weil Geschichte immer aus der Perspektive der Sieger dargestellt wird. Das Jahrhundert, worüber Grass spricht, ist aber eines, in der eine Gemeinschaft eine Antwort zu finden versucht auf die Frage nach dem Sinn von Niederlagen und dazu Erkundungen unternimmt im Bereich des Möglichen. Dabei hätte die Geschichte immer auch anders laufen können. Grass spricht in diesem Kontext über die »Philosophie des >Hätte und Wäre« (MJ 147), die sich in dem Entwurf einer virtuellen Geschichte erschöpft – einer Geschichte, die sich nicht vollzogen hat, aber sich hätte vollziehen können: »Hätte der Hund nicht, dann hätt' er den Hasen...« (MJ 147).<sup>47</sup> Die

<sup>44</sup> Exemplarisch sei hier Grass' Gebrauch von Metalepsen erwähnt; vgl. diesbezüglich Saartje Gobyn, Metalepse im Werk von Günter Grass: Eine Analyse der narrativen Struktur in sechs ausgewählten Romanen (1961-2010), Berlin 2019.

<sup>45</sup> Dolliat, Intertextualité et autotextualité, 141.

<sup>46</sup> Dolliat, Intertextualité et autotextualité, 143: »l'expérience de la perte comme condition préalable à la littérature«.

<sup>47</sup> Vgl. auch »Hätte nicht Hitler das Panzerkorps Kleist bei Abbeville gestoppt, hätte er vielmehr Guderians und Mansteins Panzern erlaubt, bis zur Küste vorzustoßen ... « (MJ 144).

Rhetorik der Konjunktive, deren sich die virtuelle Geschichte bedient, gehört zum Arsenal des Revanchismus und des Ressentiments derienigen, die sich mit Schuld beladen fühlen, aber in Schuldbewusstsein oder Vergebung keine Antwort finden können. Der Text zeigt das gefährliche, denn verführerische politische Potential dieser Waffe in den Händen von denjenigen, die die Geschichte umschreiben wollen. Zugleich erkennt er an, dass niemand gegen sie immun ist – auch die Autorpersona nicht, wenn sie über seine schiefgegangenen Beziehungen schreibt und zugibt, »ins Manuskript geflüchtet« zu sein (MJ 278). Der Dichter ist am Ende also nicht besser als andere Menschen – er ist, mit den Worten des Polizisten in >1993<, »stinknormal« (MJ 352).

Die kritische Bewertung des Schriftstellertums ist meines Erachtens ein Sprungbrett für eine Geschichtsschreibung, die durch die Anerkennung der eigenen Rahmenbedingungen gerade genauer, realistischer, richtiger ist. Die fabulierende Rhetorik schildert weder eine Reise durch das Labyrinth des Irrealis noch ein Plädoyer für das Feiern von Fiktionalität. Von ihr wird verlangt, dass sie einen Damm errichtet gegen den immer wieder auftauchenden Versuch, den Verlauf der Geschichte zu rationalisieren und ihre Wiedergabe medial und durch Mythen (z.B. der »Wunderwaffen«, MJ 157) zu manipulieren. Dies erklärt auch die beträchtlichen, bei einer genauen Lektüre deutlich sichtbar werdenden Bemühungen, die Anekdoten detailliert historisch zu dokumentieren. Die Fiktionalität für Antifiktionales zu instrumentalisieren, ist ein gewagtes narratives und rhetorisches Unterfangen, sofern es auch im historischen Bewusstsein die Grenze zwischen dargestellter Öffentlichkeit und erlebter Privatheit zu überwinden versucht. »Denn irgendwie ging das Leben ja weiter« (MJ 335), so heißt es in >1989<, dem Jahr der Wende. Der Dichter hat auch als Geschichtsschreiber keine andere Aufgabe, als dem Leben zu folgen, wo es auch hingeht. So materialisiert Grass die Imagination und stößt zu einer Ergründung der Wirklichkeit vor, die Menschen in den Stand setzen sollte, sich wirksam gegen Negationismus und Geschichtsrevisionismus aufzulehnen.