

schwwestern, der unabsehbaren Zahl von Namenlosen, die ohne besondere Anerkennung ihre Pflicht erfüllen und Opfer bringen. Die Rolle der Frau in der geheimnisvollen Stärkung, die wir durch selbstlose Hilfsbereitschaft und Geduld erfahren, ist ungeheuer. Immer noch geschieht das Wichtigste in der Stille.

All dies löst zwar noch nicht die Disharmonie unseres seelisch materialistischen Zeitalters mit seinen sich dauernd steigernden Ansprüchen, seinem Mangel an Geduld, Dinge aus sich selbst reifen zu lassen, seiner Furcht vor dem Alleinsein mit sich selbst, seiner geringen Verbundenheit mit den Wundern der Schöpfung, seinen Lautsprechern auf öffentlichen Plätzen hier und seinen Musikboxen dort. Da aber soziales Verantwortungsgefühl ohne Besinnlichkeit nicht denkbar ist, wird auf diese Weise der Mensch aus der Starrheit und Objekthörigkeit, aus dem Besitzkult, zum „Aus-sich-Herausgehen“, zur Entfaltung seiner Persönlichkeit in echten naheliegenden Zielen hingelenkt. Vielleicht wird es den modernen Menschen dazu veranlassen, darüber nachzudenken, weshalb wir an den Toten andere Eigenschaften hervorzuheben pflegen als an den Lebenden, und daß wahrscheinlich nur das wirklich zählt, was uns am Tage unseres Todes wesentlich erschien: irgendwo mit allen unseren Gaben das Notwendige getan – „die Forderung des Tages erfüllt“ – Menschen geholfen und sie geliebt zu haben, um daran zu wachsen und uns dadurch zu einem glücklicheren Zustand der Existenz emporzuheben. Die weisen Mütter aller Völker haben dies zu allen Zeiten gewußt.

„Hundejahre“

Beobachtungen zu einem zeitkritischen Roman

Paul Konrad Kurz SJ

Hochhuts „Stellvertreter“, Bölls „Ansichten eines Clowns“ und die „Hundejahre“ des Blechtrömlerautors Günter Grass¹ traten als die bedeutendsten literarischen Ereignisse des Jahres auf. Lautsprecherisch vorbereitet, vom Publikum sensationell empfangen, von der Kritik nachhaltig rezensiert, schaustellern sie mit anhaltendem Erfolg auf öffentlicher Bühne, interessieren den literarischen Weltmarkt: dreimal ein „teutonischer Nachtmahr“². Verhandelt wird in allen drei Stücken unsere

¹ Günter GRASS: *Hundejahre*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1963. 682 S. Lw. 24,50.

² So charakterisierte die „New York Times“ den Roman „Die Blechtrommel“.

jüngste politische Vergangenheit. Als Ankläger treten die Söhne auf. Gebrannte, unzufriedene, um sich schlagende Söhne rechnen ihren Vätern die Jahre der Verantwortung auf. Angeklagt werden die Hüter der Wahrheit, die Prediger des Gesetzes, die Anwälte des Bürgersinns, die Institute der öffentlichen Moral, die überlebenden Mitläufer eines schaurigen Jahrzwölfts angesiedelt auf achtbarer Wohlfahrt. Alle beteiligt: Ankläger, Zuschauer, Zeugen und zeitunglesende Bürger. Das stellenweise hellsichtige Gewissen der jungen Ankläger scheint durch Demonstration zu triumphieren. Daß das geschichtliche Forum sich so viel diffiziler, mehrschichtiger, bedingter, engmaschiger und weiter, unterschwelliger und bürgerlicher, feingliedriger und, bei aller Grobschlächtigkeit, zwielichtiger aufbaute als der theatralische Nachtermin, das literarische Forum mit vorzugsweise schwarz-weiß belichteter Bühne, spricht nicht von vornherein gegen ihre Autoren; denn Gestalten heißt Abstrahieren, „Erinnern Auswählen“³, moderne Darstellung Montage.

Am 25. Juni kündigte der Verlag im Börsenblatt des deutschen Buchhandels auf vierseitiger Großanzeige die „Hundejahre“ an: „1. und 2. Auflage durch Vorbestellungen vergriffen. Auslieferung zweite Augushälfte (es wurde Anfang September). 3.–4. Auflage bis zur Buchmesse lieferbar.“ Neugierde und Nachfrage des Publikums übertrafen die geschäftlichen Erwartungen. Unter dem 13. September teilt die Werbeabteilung des Verlages mit: „Zu Ihrer Information: Die 1.–5. Auflage ist ausgeliefert. Die 6.–10. Auflage ist im Druck und durch Vorbestellungen nahezu vergriffen, Auslieferung ab 2. Oktober 1963. Die 11.–15. Auflage (51–75 000) ist in Vorbereitung, Auslieferung frühestens Anfang November. Auch Sie werden sicher die ‚Hundejahre‘ Ihren Lesern ausführlich vorstellen.“ Unseres Wissens wurde ein Auflageerfolg in dieser Höhe noch keinem deutschen Roman in den ersten drei Monaten zuteil. Kunst als Ware? Bewältigung der Vergangenheit? „Hundejahre“ als Notwehr, als Stimulans, artistischer Rachedanz, Diagnose, Gericht?

Das Gefüge der Handlung

Wie schon „Die Blechtrommel“ stellen sich auch die „Hundejahre“ dreigeteilt vor: I. „Frühgeschichten“, II. „Liebesbriefe“, III. „Materniaden“. Die Handlung setzt mit dem Jahr 1917, dem Geburtsjahr der beiden Hauptfiguren Eduard Amsel und Walter Matern („Betonung auf der zweiten Silbe“) ein. Amsel, Sohn eines gefallenen Händlers holländisch-jüdischer Herkunft, wurde im April „gutevangelisch“ getauft. Bei der Taufe des Müllersohnes Matern „ging es katholisch zu“ (32). Landschaftlich wird mit der Geburt der beiden „Helden“ der Raum der Weichselmündung eröffnet, ihre Dörfer, die Stadt Danzig. Plastisch und breit, „in der Er-

³ GRASS: *Hundejahre* 431.

innerung immer breiter werdend“ (9), fließt der heimatliche Fluß. Außergewöhnlich stark werden Landschaft und Menschen vergegenwärtigt. Das individuelle und das Detail feiern ein Fest. Mit dem landschaftlichen Raum wächst der zeitgeschichtliche: relativ privat die zwanziger Jahre, stadtöffentlich die Entwicklung der freien Stadt zum Nazi-Danzig, sich weitend zum Kriegsdeutschland, die Heimkehr der Krieger nach dem rheinischen Westen, die Jahre der Errichtung der Wohlfahrt. Private Welt weitet sich zu öffentlicher Welt. Die öffentliche Welt konkretisiert sich an den Gestalten. Aus des Autors Verbindung von nachtrauernder Verklärung privat-kindlicher Welt mit der Demonstration einer total verabscheuungswerten und dämonisierten öffentlichen Welt erwachsen ungefähr alle formalen und inhaltlichen Probleme des Romans. Als kunstmächtiges Ineinander von Person und Welt ist er „die Epoche eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist“⁴.

Durchgehende Grundhandlung des Romans ist die Amsel-Matern-Handlung, sind die Taten, das Schicksal und die Begegnungen der beiden blutsbrüderlichen Freunde. Der sehnsüchtige Knabe Walter beschützt den dicken, kunstbegabten „Klein-Amsel“, den die siebenjährigen Schulkameraden „Itzig“ hänseln, in die Brennnesseln zerren und prügeln (42). Zehnjährig werden die beiden aufs Gymnasium nach Danzig-Langfuhr geschickt (105)⁵. „Nachdem Amsel links und rechts der Weichsel eine milde Kindheit gehabt hatte, begannen, fern der Weichsel, Amsels Leiden. Die werden sobald nicht aufhören“ (115). Beide bestehen, Amsel „mit Auszeichnung, Matern mit einigem Glück ihr Abitur“ (200). Statt „etwas Ordentliches zu studieren“ widmet sich der bildmächtige Amsel einer Atelierausbildung zum Zeichner und Maler sowie der Herstellung „lebensgroßer Vogelscheuchen“ (217); Matern hingegen „deklamierte viel lieber als Franz und Karl Moor gegen den Wind“ (201). Er begann zu schauspielern mit weniger als halbem Einsatz des Lebens, verteilte später „kommunistische Flugblätter“ (225), „prügelte sich mit dem Fähnleinführer“ (224), gewöhnte sich an Nichtstun und Alkohol, wurde randalierender SA-Mann. Durch sein tieferes, künstlerisches Verhältnis zur Wirklichkeit wird Amsel vor jeder nazistischen Versuchung bewahrt. Er verulkt die SA-Männer mit seinen Vogelscheuchen, „heftete Schmeling und Pacelli, den Bullen und den Asketen, unter den Mützenschirm der Braunmützen“, verlor sich „gottähnlich zu wirken“ (235 f.). Doch jene, „denen nicht Amsel, sondern der liebe Gott die Mechanik eingebaut hat“ (252), steigen verummmt über den Gartenzaun, überfallen Amsel, schlagen aus seinem Mund zweiunddreißig Zähne. Materns „knirschende Faust“, die Faust, die den Knaben Amsel beschützte, schlug ihn nie-

⁴ Georg LUKACS: *Die Theorie des Romans*. Neuwied und Berlin 1963, 53.

⁵ Danzig-Langfuhr ist der Geburtsort von G. Grass.

der. Amsels blutquillender Mund fragt den Judasfreund⁶: „Bist Du es? Tsib Ud se?“ (255). Die Umkehrung der Buchstaben, auf der Schule gemeinsames Spiel und blutsbrüderliche Geheimsprache, signalisiert – künstlerisch stark und grotesk – die Verkehrung der Freundschaft, den Bruch und Verlust einer Welt. Aus den Blutsbrüdern wurden „Kain und Abel“ (285). „Dies irae, dies illa“ beginnt die „Trauer-Sequenz“, „liber scriptus proferetur“ das Thema des Gerichts (285 ff.). Matern, wegen Diebstahl aus der SA ausgestoßen, wurde nicht, wie Sturmführer Sawatzki riet, im Reich „Mitglied der SS, er wurde, was er vergessen hatte, doch von der Taufe her war: katholisch“ (284). Später, vom Theater fristlos entlassen, erkannte er, „der Katholizismus sei ganz große Scheiße“ (292). Er meldet sich „freiwillig zur Wehrmacht“ (294), brachte es zum Feldwebel, „dann abgeurteilt wegen Führerbeleidigung und Wehrkraftzersetzung. Degradiert . . ., versetzt ins vierte Strafbataillon . . . Lief am dreiundzwanzigsten Januar fünfundvierzig in den Vogesen zur achtundzwanzigsten amerikanischen Infanterie-Division über“ (433). Amsel war nach dem denkwürdigen Debakel mit einem auf dem Namen Haseloff ausgestellten Paß nach Berlin gereist, wurde Ballettmeister und mit seinem Ballett in die Wehrmachtsbetreuung einbezogen. Nach dem Krieg begegnen sich Matern und Haseloff, wegen der zweiunddreißig Goldzähne auch „Goldmälchen“ genannt, in Berlin. Amtlich heißt „Goldmälchen“ Brauxel und ist Chef der „Firma Brauxel & Co“ (648).

In diese Grundhandlung wird im zweiten Romanteil die Liebenau-Tulla-Jenny-Handlung eingeflochten. Harry Liebenau ist zehn Jahre jünger als Amsel und Matern, gleichjährig mit seiner Cousine Tulla Pokriefke und Jenny, einer vom liebenswert kauzigen, später vergasteten Studienrat Brunies adoptierten Zigeunerweise. In der väterlichen Tischlerei wächst Harry eine gemeinsame Kindheit mit Tulla und dem Nachbarskind Jenny zu. Er klebt an Tulla und hängt an Jenny, verliert aber beide, die tänzerisch hochbegabte Jenny ans Ballett nach Berlin, an Haseloff, Tulla als Dirnchen an die Flakbatterie Kaiserhafen (es ist Feldwebel Materns, des philosophierenden Luftwaffenhelfers Störtebeker und Harrys Batterie). Harry, der zwölf- und dreizehnjährig mit vorgeblich unschuldigem Kinderbewusstsein seine sexuellen Regungen an Tulla erprobte, findet die sechzehnjährige Cousine geschwängert, sie weiß nicht von wem (373, 382). Luftwaffenhelfer Harry Liebenau wird zu dieser Zeit dem Leser also vorgestellt: „Ein Vielwisseur⁷, der Bücher mit historischem und philosophischem Inhalt durcheinander las . . . Ein Neugieriger, der mit grauen aber nicht kaltgrauen Augen alles widerspiegelte und seinen . . . Körper als anfällig und porig empfing. Ein immer vorsichtiger Harry, der nicht an Gott, aber an das Nichts glaubte . . . Ein Melancholiker . . . Ein Nicht-

⁶ Grass, der sonst alle Assoziationen benützt, gebraucht auffallender Weise die Judasassoziation nicht. Er müßte die Person Christi als positive Gestalt erwähnen, was ihm widerstrebt.

⁷ Von Harrys Wissensdurst und geistigem Interesse war vorher nicht die Rede. H. Liebenau erscheint eher als sensitiv-vegetativer Typ.

täter, der seinen Vater . . . mittels langer Gedichte in Schulheften zu ermorden versuchte . . . Ein empfindsamer Junge . . . Ein Phantast, der viel log . . . und den andauernden Krieg als Ergänzung des Schulunterrichtes betrachtete“ (375). Entsetzt erfährt er von den Knochenbergen und dem Knochenrauch der KZs. Gegen Kriegsende wird er mit einem Sturmgeschütz eingesetzt, soll Schlesien und die Reichshauptstadt verteidigen (413).

Mit der Amsel-Matern- und der Liebenau-Tulla-Handlung wird die Geschichte und Fabel der Hunde verbunden. Senta heißt die Hündin der Maternschen Mühle. Ihre Urgroßmutter väterlicherseits war eine Wölfin gewesen (22). „Senta warf den Harras; und Harras zeugte Prinz, und Prinz machte Geschichte“ (22, 45). Harras ist der Hofhund der Familie Liebenau und damit Harrys und Tullas Hund. Die Danziger Schutzpolizei beorderte ihn als Deckrude. Mit Thekla zeugte er den Schäferhund „Prinz“, den der Danziger Gauleiter Forster ankauft, um ihn „dem Führer und Reichskanzler, anlässlich seines sechsundvierzigsten Geburtstages . . . übergeben zu lassen“ (181). Romantisch gesehen eröffnet Prinz dem Erzähler den zeitgeschichtlichen Raum des Führerhauptquartiers in der „Wolfsschanze“ und im Berliner „Führerbunker“, die kitzelnd interessierte Teilnahme an den Wochenschauen, in denen der Führerhund auftritt. Als „letzte Sender Götterdämmerung spielen“ (423) sagte Prinz, „Ich setz mich ab“ (425). „Am 8. Mai 1945, früh um 4.45 Uhr durchschwamm er oberhalb Magdeburg . . . die Elbe und suchte sich westlich des Flusses einen neuen Herrn“ (427). Dieser heißt Matern und wird eben aus Munsterlager entlassen (431). Prinz begleitet als „Pluto“ den antifaschistischen „Knirscher“ Matern auf seiner privaten Raketour durch das nazistisch versuchte und kapitalistisch makabre Westdeutschland. In der „hundertritten und tiefuntersten Materniade“ (648 f.) avanciert der schwarzhäufige Pluto zum „Höllenhund“.

Das Autorenkollektiv

Der Autor der „Hundejahre“ kann erzählen. Geschehen, Geschichten, Zeitgeschichte, Mythe und Fabel fließen aus seinen Aufzeichnungen⁸. Wenn in der Entwicklungslinie des modernen Romans mit zunehmender Verinnerlichung und Reflexion ein Verschwinden des Erzählers, der Erzählung und des Helden zu erkennen ist⁹ – Anzeichen, aus denen manche Literaturhistoriker den Tod des Romans diagnostizierten, so stellen wir fest, daß bei Grass alle drei, Erzähler, Erzählung und Held unverwüstlich und vergnügt leben. Grass kann erzählen, nicht weil er um die Problematik modernen Erzählens nicht wußte, sondern obwohl er darum weiß, weil seine epische Kraft stärker ist als die unepische Welt und ein unepisches Weltbewußtsein.

⁸ Hinzu kommt Sachwissen, das jedoch als Stoff nicht immer eingeschmolzen, episch verwandelt erscheint.

⁹ Die Person des Erzählers verschwindet in Romanen, die den inneren Monolog zum Darstellungsprinzip erheben. Vorgänge, Handlungen und Personen fehlen fast ganz in G. BENNS *Roman des Phänotyp*.

Die drei Teile der Hundejahre übergibt er drei verschiedenen Erzählern. Wer erzählt den Roman? Grass arbeitet, methodisch kompliziert und modern organisiert, mit einem „Autorenkollektiv“ (108). Der Roman beginnt: „Erzähl Du. Nein, erzählen Sie! Oder du erzählst. Soll etwa der Schauspieler anfangen?“ Eine Diskussion der Erzähler unter sich. Wer beginnt, Brauxel, Liebenau, Amsel, Marten? Als Erzähler des ersten Teiles wird vorgestellt: „Der hier Feder führt, wird zur Zeit Brauxel genannt, steht einem Bergwerk vor, das weder Kali, Erz noch Kohle fördert und dennoch hundertvierunddreißig Arbeiter und Angestellte . . . beschäftigt“ (7). Wer aber stellt Brauxel als Erzähler vor? Offenkundig der Autor, der die von ihm vorgeschobenen Erzähler einsetzt und dirigiert. Brauxel schreibt als „Chronist“ (vgl. 9, 32). Als „Gedächtnisstütze“ benützt er Amsels „Diarium“, „das rührende Heftchen in Wachstuchfragmenten“ (56). Später ahnt der Leser, daß Brauxel identisch ist mit der Person Amsels. Aber nicht nur Brauxel, auch jemand, der über und hinter Brauxel steht, jemand, der Brauxel beobachtet, schreibt. Es ist die epische – nicht biographische – Person des Autors. Er schaut Brauxel über die Schulter, eröffnet und kommentiert die „Frühgeschichten“. Er eröffnet den ganzen Roman. Zur zweiten „Frühschicht“ bemerkt er: „Hier, auf Brauxels Schreibtischplatte, und über den Schiewenhorster Deich rollt sie (i. e. die Weichsel) jeden Tag“ (11). Zur vierten: „Mittlerweile – denn während Brauxel die Vergangenheit eines Taschenmessers aufdeckt . . .“ (16, vgl. die Anfänge der folgenden „Frühgeschichten“). Denkbar verwandt mit dem „Geist der Erzählung“ Th. Mannscher Art flüstert der Autor: „Alle Kinder zwischen Hildesheim und Sarstedt wissen, was in Brauksels(!) Bergwerk . . . gefördert wird“ (14)¹⁰. Brauxel arbeitet als „Chronist“. Von wem aber stammen die mythisierenden Partien, von Brauxel oder unmittelbar vom Autor? Die nuancierten, oft kaum merklichen Übergänge und Verschiebungen der Erzählebene werden stilistisch genau untersucht werden müssen, bevor über ihre Stimmigkeit und das Verhältnis von Erzählung und Erzähler genauere Aussagen gemacht werden können. „Frühschichten“ sind die Kapitel des ersten Teiles einmal, weil Brauxel sie während der „Frühschichten“ seines Betriebes schreibt (vgl. 17, 121). Im übertragenen Sinn handelt es sich um „Frühschichten“ der Erzählung, nämlich um Schichten der Kindheit im Leben der Hauptgestalten¹¹.

Den zweiten Teil des Romans schreibt Harry Liebenau als „Liebesbriefe“ an und über seine Cousine Tulla. Man braucht nicht eben lange, um zu merken, daß es sich um recht merk- und fragwürdige Liebesbriefe handelt. Es wäre naiv zu meinen, Grass hätte diesen „Lapsus“ nicht bemerkt. Er hat die Verfremdung ge-

¹⁰ Vgl. dazu: „Was längst vergessen war, bringt sich . . . mit Hilfe der Weichsel in Erinnerung“ (10). „Wer will wissen . . .?“ (36). „Wer aber stand am Fuß des Hügels . . .“ (47). „Wer hockt da . . .? Wer . . .? Wer . . .?“ (94), raunt der „Geist der Erzählung“.

¹¹ Für den überpersönlichen Zeitroman sind die nazistischen „Frühschichten“ nicht berücksichtigt, obschon die später offenkundige „Allwissenheit“ des Erzählkollektivs dadurch nicht überfordert würde.

wollt und läßt den Romanteil wiederum mit der Beschreibung der ausdrücklich gewußten Erzählhaltung beginnen: „Liebe Cousine Tulla, man rät mir, Dich und Deinen Rufnamen an den Anfang zu setzen, Dich, da Du überall Stoff warst, bist und sein wirst, formlos anzusprechen, als beginne ein Brief. Dabei erzähle ich mir, nur und unheilbar mir; oder erzähle ich etwa Dir, daß ich mir erzähle?“ (139). Grass sagt dem Leser, daß der Erzähler nicht geradlinig die Form von Liebesbriefen benützt – was im Zusammenhang gar nicht möglich wäre –, sondern parodiert und travestiert, in einer komplizierten Mischung von Anrede und Monolog, subjektivierender Erinnerung und objektivierender Chronik: „Ich erzähle Dir. Du hörst nicht zu. Und die Anrede – als schriebe ich Dir einen und hundert Briefe – wird der formale Spazierstock bleiben, den ich jetzt schon wegwerfen möchte, . . . aber der Hund, schwarz auf vier Beinen, wird ihn mir abgerichtet zurückbringen“ (139). Auf den letzten sieben Seiten des zweiten Teiles wirft Harry Liebenau den „formalen Spazierstock“ dennoch weg. Grass hat das Problem bemerkt. Wie sollen die Briefe an ein ganz und gar *privates*, politisch uninteressiertes Mädchen das überpersönliche und politische Zeitgeschehen aufnehmen? Der Übergang ist vorhanden. Er entspricht der inneren Entfremdung von Tulla und schwermütiger Erinnerung: „Es war einmal ein Mädchen, das hieß Tulla“ (357). Dann, „es war einmal ein Feldwebel“ (359, Matern). „Es war einmal ein Luftwaffenhelfer“ (360). „Es war einmal ein Tagesbefehl“ (361). „Es war einmal ein Knochenberg“ (370). „Es war einmal eine Stadt“ (374). „Es war einmal ein Sturmgeschütz“ (413). „Es war einmal ein Führer und Reichskanzler“ (414). Und leitmotivisch, „es war einmal ein Hund“ (389, 423, 427). Der beschwörende Märchentone trägt eine groteske Spannung in diese Kriegschronik, lotet das Tagesgeschehen in die Kanäle des Unterbewußten.

Im dritten Teil erzählt der Heimkehrer Matern „Materniaden“¹². Erzählt? „Matern soll von damals quasseln“ (431). Er steht ebenso wie Liebenau (140, 227) im Auftrag Brauxels (431). Der erste Teil konnte erzählt werden, der zweite Teil in eine Du-Beziehung hineingenommen werden. Im dritten wird weitgehend Wut gespuckt. „Überall Abfälle, Hundefutter: Die neunundzwanzig Kartoffeljahre“ (1917–1946), meint einleitend der Autor (431). Und wir wundern uns über diesen Generalnenner, weil die Jahre der Kindheit, wie der Autor erinnert, mehr waren als Kartoffeljahre, die folgenden aber entschieden weniger. Matern, vom Autor und von Brauxel losgeschickt, quasselt nicht von damals. Er quasselt von jetzt, von der Nachkriegszeit, in der freilich die früheren Jahre drinstecken. Matern beschreibt seine groteske Rache-reise durch ungefähr alle Städte Westdeutschlands. Er- und Ich-zählung gehen durcheinander (vgl. z. B. 527 ff.). Warum eigentlich, und wozu noch die Funkdiskussion zwischen den Materniaden (571

¹² Jean PAUL schrieb „Hundposttage“, „Zettelkästen“, „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke“, „Jubelperioden“, „Ruhestücke“, „Summulae“ u. a. m.; A. v. CHAMISSO produzierte „Schiefer tafeln“, IMMERMANN in seinem epischen Jugendwerk „Fenster-scheiben“, MÖRIKE „Wispeliaden“.

bis 612)? Die Rachereise besteht aus Materns privater Entnazifizierungstour und seiner Verdammung der Wirtschafts-Wunderwelt. Die Adressen ehemaliger Bekannter liest er auf den emaillierten Bühnen der „warmen strengsüßriechenden heilig katholischen Männertoilette des Hauptbahnhofs Köln“ (447, 457, 461, 467, 479, 481). Ex-Sturmführer Sawatzki spannt er die Frau aus; dem zweiten Ex-Nazi verbrennt er die wertvolle Briefmarkensammlung; dem dritten defloriert er die Tochter. In Saarbrücken holt er sich den Tripper. Als „Abbruchsarbeiter“ (477), „als Konkursverwalter tritt auf: der Heimkehrer Tropfhansl“ (479). „Matern will nicht arbeiten, sondern wandern“ (485). „Der Knirscher geht um“ (559), auch nach der „Währungsreform“ (483). Jetzt läßt Matern die Wirtschaftswunder-Prominenz aus Presse, Industrie, Politik Revue passieren. Für „Die Blechtrommel“ ließ Grass vorbereiten: „Jede Ähnlichkeit mit einer lebenden oder verstorbenen Person ist nur zufällig“. Jetzt nennt er Dutzende von Namen noch lebender Personen: Springer, Augstein, Bucerius, Neckermann, Thyssen, Krupp, Flick, Stinnes, Grundig, Schlieker, Pferdenges, Würmeling, Globke, Adenauer, Erhard u. a. m. „Der Klerus kommt, nicht etwa in vollem Ornat und an der Spitze von Feldprozessionen mit Frings und Faulhaber“ (502). „Der Prälat Kaas, der Nuntius Paccelli, der ehemalige SA-Mann, der reuige Neukatholik, der verschlagene Altkatholik und der Vertreter des katholischen SA-Flügels. Alle, zum Schluß die hilfreiche Jungfrau Maria machen ihr Tänzchen“ (489). „Ketzer wie Gerstenmaier und Dibelius werden der heiligen Jungfrau ungebeten aus der Hand fressen: ‚Maria mit dem Kinde lieb uns allen Deinen Segen gib‘“ (503). Dazwischen eine Kopulation Materns „in einer alleinseligmachenden, ungeheizten, also katholischen Kirche“, „in einem Beichtstuhl. Das ist mal was Neues“ (486).

Für seine zügellose Sexualität hat Matern das Motiv nicht angegeben, wohl aber für seine Rachereise: „Rache, Haß und Wut“ (476, 662 f.). „Oh Leit- und Mordmotive! Oh Rache sirupsüße! Oh Gerechtigkeit, kreuz und quer eisenbahnfahrende“ (487). „Der Rächer kostet den Nachgeschmack vollzogener Rache aus“ (478). „Ich komme, zu richten mit schwarzem Hund“ (446), „ein halbwegs lohnendes Geschäft“ (546), und „der liebe Gott schaut zu“ (444). Matern richtet die Welt, nicht die ganze – dazu müßte er Gott sein – aber die ihm erreichbare, ihm halbwegs bekannte. Der Leser fragt sich, warum engagiert der Autor zur Verurteilung der politischen, wirtschaftlichen, philosophischen (Heidegger) und religiösen Welt eine so charakterlose, windige, wutschnaubende Figur? Der haltlose Matern akkreditiert sich durch Wortmächtigkeit, Nivellierung, Desillusionierung und Suggestion. Warum beauftragt ihn der Künstler Amsel, der reservierte Brauxel? Warum verleiht ihm Grass sein magisches Wort? Materns Rachebrille, seine Unfähigkeit Unwerte und Werte zu unterscheiden, verzerrt die Welt. Mit einem doppelten Finale, einem persönlichen und einem zeitgeschichtlichen, muß derselbe Matern den gesamten Roman abschließen. Das persönliche findet im Berliner

„Künstlerlokal“ „Chez Jenny“ (636) statt: saufbrüderliche Wiederbegegnung „Goldmädchen“-Matern, wobei die Bude abbrennt. Zum zeitgeschichtlichen Finale fährt „Direktor Brauxel“ mit Matern in sein Bergwerk ein: Darstellung der Welt als Inferno (649 ff.)¹³. „Hier wird hohngesprochen aller uniformen Zucht und zivilen Würde, weil Haß, Wut und umhergehende Rache, die soeben noch gebändigt, weil verwaltet schienen, aufs neue erblühen, . . . alle entfesselten, gehemmt und selbstherrlichen Scheuchen“ (667).

Und die Einheit, innere Notwendigkeit des Werkes, der vorgeschickten Erzähler? Alle drei „Erzähler“ schreiben aus der „Erinnerung“. Die Stufen der Erinnerung sind verschieden. Ruhig, den Leser überzeugend, schreibt der erste „Erzähler“, am wenigsten glaubwürdig Matern. Seine vergiftete Erinnerung vergiftet. Alle drei schreiben zugleich (32, 55, 131 f.), werden „Chronisten“ genannt (19, 32) und zeigen in verschiedener Weise mythisierende Tendenzen. Alle drei verarbeiten Sachwissen, streben Welthaltigkeit und Zeugenschaft ihrer Erzählung an. Nach dem komplizierten Zueinander der drei Erzähler, nach ihrem Verhältnis zum Autor Grass, nach Brauxels dargestelltem und sich selbst darstellendem Charakter, nach der inneren Stimmigkeit des Romans, nach seiner Einheit, nach Funktion und Notwendigkeit des ausgebreiteten Materials und der Erzählweise wird eine detaillierte Strukturanalyse noch fragen müssen. Ofters wuchern die Einfälle, geht dem Autor der sprachgewaltige Gaul, die schöpferische Lust zügellos durch, befriedigt Grass wollüstig den subjektiven Trieb zur universalen Deformation des Objekts. Die formale Entwicklung einer von innen geschauten Welt – Grass besitzt solche Schau – wird grob gestört durch den übersteigerten Willen zur Demonstration einer total nichtigen Welt. Die demiurgische Konstruktion von organisch Gewachsenem und von außen her Montiertem, Organisiertem produziert ein Gebilde mit Bruchstellen. Die Einheit überzeugt nicht, die Wahrheit zwingt nicht, das finale Inferno wächst nicht zur Vision. Geniales vermischt sich mit Schlacke. Wie stellt Grass seine Welt formal dar? Wir gehen drei der größten Demonstrations- und Deformationsprinzipien nach.

Demonstration und Destruktion einer vernichteten Wirklichkeit durch Form

Der ungewöhnlich welthaltige Roman zeigt verschiedene thematische Aspekte. Im ersten und zweiten Teil erfährt eine verlorene Kindheit und eine verlorene Heimat ihre melancholisch verklärende Gestaltung. Mit den Gestalten Amsels und Jennys werden Kunst und Künstler thematisch. Materns vitale Anpassungs- und Überlebenskunst enthält Elemente eines modernen Abenteuer- und Schelmenromans. In dem Maß als die Personen vom Zeitgeschehen mitgerissen und über-

¹³ Ein literargeschichtlicher Vergleich mit Dantes Inferno, Goethes Walpurgisnachtszenen und Sartres „Hinter verschlossenen Türen“ würde lohnen.

flutet werden, wandelt sich der Entwicklungsroman zum Zeitroman. Dieser zeigt die den Menschen vernichtende Welt der totalen Politik des Naziregimes und, im dritten Teil, der totalen Wirtschaft und der totalen Gesinnungslosigkeit. Die vernichtende Welt verfällt ihrerseits dem zornigen Gericht Materns, der Destruktion des Autors durch Form.

Einen verbindlichen Generalnenner gibt Grass seinem mehrgliedrigen Roman mit dem Titel „Hundejahre“. Die Hunde gehören verschiedenen realen Ebenen an, dienen dem Autor zu unterschiedlichem Zweck. Im ersten Teil sind die Hunde als Familienhunde physisch reale Tiere. Durch ihren Stammvater Perkun entstammen sie magisch-mythischem Naturraum. Im zweiten Teil gerät das traute Haustier in die Fänge Hitlers. Auf dem Weg über den Führerhund Prinz wird „Hund“ zur übergreifenden pejorativen Metapher. Die von Hitler vorgenommene Abwertung des Menschen ins Untermenschliche macht der Romandichter durch die Hundemetapher sichtbar. Die Jahre des Menschen scheinen als „Hundejahre“ auf; der Mensch verfügbar, entwertet, mißbrauchter Hund eines brutalen Machtherrn. Seine naturstarke Realität hat der Hund im dritten Romanteil verloren. Prinz, der als Pluto Matern zuläuft, ist nur noch ein vom Autor herbeigeholter, gebrauchter, romantisch montierter Hund. Die Metamorphose des Romans von der Darstellung lebender Welt in konstruierte Welt wird u. a. an der Metamorphose und Konstruktion des Hundes sichtbar. Pluto ist nicht mehr da wie Senta, Harras und auch Prinz da waren, er ist nur noch Funktion des Erzählers, Attribut Materns, der „gekommen ist, zu richten mit schwarzem Hund“ (446, 464). Die innere Verbindlichkeit des Hundes ist nicht mehr in gleicher Weise gegeben. Als Matern nach pikaresker und dämonisch vollbrachter Rache „ins östliche Friedenslager ohne Hund umzieht“ (614) übergibt er ihn – der Sinn ist tendenziös – der Kölner Bahnhofsmision zur Aufbewahrung. Während er im Interzonenzug sitzt, „verjüngt sich ein schwarzer Schäferhund zwischen Genthin und Brandenburg um Hundejahre“ (621); denn er wird noch gebraucht. Zunächst für die Wiedersehensfeier mit „Goldmälchen“-Amsel, der am Bahnhof Zoologischer Garten, Berlin, als „ehrlicher Finder“, *canis ex machina*, Pluto Matern zuführt (623). Zuletzt wird Prinz-Pluto in der tiefuntersten Materniade als Höllenhund gebraucht. Den realen „Anlauf“ zu diesem Abstieg nehmen Brauxel und Matern „mit British European Airways bis Hannover-Langenhfeld“ (648). Und Pluto? Sobald er zu weiterer Verwendung gebraucht wird, ist er da. Harras war ein Lebewesen. Mit Prinz verband sich die pejorisierende Metapher. Pluto ist primär Attribut, Demonstrations- und Kompositionsprinzip, was einem Zeitroman mit angestrebtem realem Hintergrund Einbuße an Wirklichkeit bringt. Die logische Linie, „das Gleichnis“ (608), ist erkennbar. Zunächst Familienhund wird der Hund zunehmend pejorisiert, verdüstert, dämonisiert. „Der Hund steht zentral“, beginnt der dritte Romanteil. Demonstriert werden soll die „Gespenstertotale! Endsiegtotale! Hunde-

totale!“ (621), Höllentotale. Die Frage ist nur, ob sich der Autor durch willkürliche Konstruktion nicht den Boden unter den Füßen entzogen hat.

Matern und Liebenau liefern das Demonstrationsprinzip der Hunde. Amsel liefert das Deformationsprinzip der Vogelscheuchen. „Als Fünfeinhalbjähriger etwa baute er seine erste nennenswerte Scheuche“ (39). Der Autor verbindet mit Amsels Kinderspiel eine entschiedene Absicht: „Die Vogelscheuche wird nach dem Bilde des Menschen erschaffen“ (38). Der Anklang an den biblischen Schöpfungsbericht ist gewollt. Was Amsel, dem Knaben, Spiel war, wird Amsel, dem Künstler, Beruf. Menschliches Bedürfnis und artistische Lust steigern sich zu grandiosen Scheuchengebilden. Die artistische Deformation des Menschen als Scheuche demonstriert das in der physischen Realität vorgefundene und vorzufindende verzerrte Bild des Menschen. Die grotesken Gebilde des Künstlers machen die Ungestalt des Menschen sichtbar. Die SA-Männer baut Amsel als mechanisierte Scheuchen auf. Für diese Demonstrationen der Wahrheit wird der Künstler von den SA-Männern zusammengeschlagen. Des Autors Darstellung erscheint zwingend. Der entmenschlichte Mensch kann den Spiegel der Kunst¹⁴ nicht mehr ertragen, weil er mit der Wahrheit zerfallen ist. Künstler- und Zeitroman durchdringen sich gegenseitig in Haseloff-Amsels zentraler Ballettkreation: „Die Vogelscheuchen“ oder „Der Aufstand der Vogelscheuchen“ oder „Die Gärtnerstochter und die Vogelscheuchen“ (400). Die folgende Ballettskizze wünschte man sich auf der Bühne realisiert. Zum Vogelscheuchenballett gehört „jener struppige schwarze Hund“ (402).

Wie das Hundemotiv verbindet sich mit dem Vogelscheuchenmotiv das „Sein und Zeit“-Motiv: Heideggerparodie und -travestie. Der Racheisende Matern rief Heidegger zu: „Tür auf, Zipfel, Matern ist da und offenbart die Rache! ... Skilauferndes Nichts, mach auf“ (475). Auf sprachlicher Ebene heißt das: „Die Frage nach dem Gescheuch stellt uns – die Fragenden – selbst in Frage.“ „Er, der Vorsokratiker ... hat tausend Worte für das Sein, für die Zeit, für Wesen, Welt und Grund, für das Mit und für das Jetzt, für das Nichts und für das Gescheuch als Gestell. Deshalb: Scheuchung, Ge-scheuchtheit, Scheuchenstruktur, Scheuchenschau, Un-ge-scheuch, Verscheuchung, Gegengescheuch, scheuchengängig, das Scheuchende, die Scheuchenbefindlichkeit, entschleicht, End-Scheuchen, Scheuchenzeitigung, Scheuchengänze, Grundgescheuch, und: Der Satz vom Gescheuch“ (669). Die Heidegger-Parodie gehört, unseres Erachtens, zu den großen Einfällen des Autors. Die Verbauung der Welt durch heillose, geschichtswidrige Mythologeme ist eine Vorleistung für jede Form des Nihilismus, auch für die Hitlersche. Die Destruktion solcher Mythologeme durch Parodie gehört zu den erlaubten Stilmitteln eines zeitkritischen Schriftstellers. Verstimmt wird der Leser, daß der Autor vor lauter artistischer Lust die Kontrolle verliert, daß er grob totalisiert und zügellos zum

¹⁴ der wahren Kunst.

Überdruß wiederholt. Grotesk erscheint, daß derselbe maßlose, pubeszent zornige, geblendete Matern, der auf seiner Rachereise Heideggers Gartentor ausreißt und volkstümlich spuckt: „Kemm ruauss, Du Leidak! ... Plästriger Bunk! Großbratschiger Zror!“ (477), daß diesem gleichen Matern, der sich subjektiv so sehr ins Unrecht setzt, das in der Sprachparodie enthaltene, objektiv gemeinte Gericht anvertraut wird. Wiederum fragt man nach der Gestalteinheit und Notwendigkeit des vom Autor vorgeschickten Erzählers, wenn nicht nur der einigermaßen beschränkte Matern, der mit Mühe das Abitur bestand, die Heideggersche Philosophie durchschaut, sondern auch der Erzähler Harry Liebenau heideggert. Nicht leugnen läßt sich, daß die Deformation und der Verlust eines lebenswerten Lebens in der deformierten Sprache selbst anwesend wird. Darin liegt ihre künstlerische Berechtigung. Hunde, Vogelscheuchen und Heideggerimitation demonstrieren die Deformation des Menschen und seiner Welt¹⁵.

Die Frage nach Wirkung und Ziel

Der sozialistische Schriftsteller Tibor Déry fragte jüngst auf dem Leningrader Schriftstellerkongreß, an dem auch bundesdeutsche Vertreter teilnahmen: „Meine erste, allgemeine Frage geht dahin: Sind wir uns über die Wirkung des Kunstwerks genügend im klaren? ... Ein Kunstwerk, das nichts bejaht und nicht verneint, ist selbstverständlich unvorstellbar, aber ich glaube, daß eben die Fragen, die es durch seine Existenz stellt, jener Shakespearesche Spiegel sind, in denen die Welt sich erblickt.“ Als erste Wirkung nennt Déry die „rein moralische“; „die zusätzliche Wirkung ... verteilt sich auf verschiedene Schichten politischer, geschichtlicher oder wirtschaftlicher Art“. Déry verlangt „Propaganda – absichtlich oder unbeabsichtigt – für die menschliche Tugend oder für den Lebenswillen einer Nation“. Selbstverständlich geht es um „Katharsis, die der Künstler letzten Endes erstrebt“¹⁶.

Was will Grass mit seinem Roman? Den Shakespeareschen Spiegel schleifen? Den heilsamen Anblick erschaffen, der die Katharsis ermöglichte? Will er unsere vernichtete Geschichte, unserem vernichteten Lebensraum, das vernichtete Menschenbild demonstrieren? Man kann dies nur zu einem Teil bejahen und muß reinigende Wirkung bezweifeln. Grass zerzt vieles ins Licht seines historisch-magischen Spiegels, entlarvt, was friedlicher Bürgersinn nicht eingesteht oder verbergen möchte. Die Rolle des Bürgerschrecks inspiriert seinen Einfall und steigert seinen Mut. Doch überschreitet er die Grenze erlaubter Verzerrung bedenklich. Im zweiten Romanteil, also nicht erst in den Rachelüsternen „Materniaden“, wird die Tat des Grafen Stauffenberg also kommentiert: „Auch mißglückte sein Attentat, weil er kein Attentäter von Beruf war, ungelernt nicht aufs Ganze ging, sich verdrückte, bevor die Bombe deutlich Ja gesagt hatte, und sich aufsparen wollte für die große

¹⁵ Zur Reihe der parodistischen Demonstrationen des Autors gehören auch die prophetischen Mehlwürmer.

¹⁶ *Die Zeit*, 23. August 1963, 11.

Aufgabe nach geglücktem Attentat“ (395). Die später total negative Darstellung der bundesdeutschen Wirtschaftswelt, gipfelnd in der Darstellung der Produktionswelt als „Höllens-A.G.“ (673) kennt kein Abwägen, kein Geltenlassen, kein Unterscheiden, kein Problem. Der Abstieg der letzten Materniade hätte eine große Vision werden können, wäre die Erzählhaltung zuvor nicht problemlos-flächig geworden¹⁷. Gewiß ist der Autor nicht identisch mit dem tobenden Matern. Aber Matern ist des Autors Geschöpf. Und man muß fragen, ob sich Grass genügend von seinem Rachereisenden Matern, dem „Abbrucharbeiter“, „Konkursverwalter“, abgrenzt. Spuren davon können wir erkennen, wenn der „Hund“ ausdrücklich ein „Gleichnis“-Prinzip genannt wird (608), wenn es in der „tiefuntersten Maternide“ vom Gescheuch heißt: „Sich hinein haltend in das Nichts ist das Gescheuch je schon über das Scheuchende im ganzen hinaus . . .“ (669, Punkte im Roman). Aber der Autor kostet Materns Rache zu wollüstig aus. Seine Sympathie für sein Geschöpf Matern ist so groß, daß die extrem subjektiven „Materniaden“ keinen objektiven Rahmen oder distanzierenden Pfeil erkennen lassen. Wir meinen den Autor selbst zu hören, wenn „Goldmädchen“, der Künstler und Produzent, indes die saufnächtliche Bude abbrennt, seiner Vitalität zur Groteske verhilft: „Laßt den Faden nicht abreißen, Kinder! Denn solange wir noch Geschichten erzählen, leben wir. Solange uns etwas einfällt, mit und ohne Pointe, Hundegeschichten, Aalgeschichten, Vogelscheuchengeschichten, Rattengeschichten . . .“ (641). Der Geschichten erzählende Erzähler erhebt sich nächtlich über das Dasein als „Hölle“ (641). Schön und gut. Das könnte bei entsprechender epischer Vorbereitung tragisch anmuten. Aber darf der bloße Geschichtenerzähler die Geschichte auch dann richten, wenn er das Wahre nicht mehr wahr sein läßt? Geschichten erzählen anstelle von Geschichte? Groteske als Ersatzbefriedigung? Kunst anstelle des Lebens? Th. Mann hat über dieses Problem mehr gewußt, sich so viel kritischer verhalten. Der Nur-Künstler ist ein fragwürdiger Richter des Lebens. Nur der Künstler, der das Leben selber annimmt, der um die Spannungen und um die Tragik der Geschichte weiß, darf die Geschichte richten. Wer keine Werte anerkennt, macht als Richter eine schlechte Figur. Mit dem Nichts als Credo kann man einer nichtigen Geschichte nicht gegenüber treten, es sei denn, das Thema laute: Variationen über das Nichts. Beim Autor der „Hundejahre“ erkennen wir zu wenig Werte¹⁸. Matern zeichnet sich durch eine totale Zerstörwut aus. Liebenau bekennt sich ausdrücklich zum Credo des „Nichts“¹⁹. Grass gibt nirgends zu erkennen, daß er sich von Harry Liebenaus Ansichten und Urteilen absetzt. Matern ist ein Täter des Nichts, Liebenau ein Gläubiger des Nichts. Liebenaus Worte vernichten die Werte durch das

¹⁷ Diese flächige Erzählhaltung steht nicht hinter jenem Romanteil, den man als Danzig-Saga bezeichnen könnte.

¹⁸ Der Autor macht es dem Luftwaffenhelfer Harry Liebenau leicht, wenn er dessen Menschlichkeit demonstrieren will durch die Bereitschaft zu einer Vaterschaft, die nicht auf sein Konto geht. Schon beim nächsten Sprung von der Straßenbahn läßt er Tulla den zweimonatigen Foetus verlieren, und Harry ist aller Erweise seines Edelmutts enthoben (382–386).

¹⁹ „der nicht an Gott aber an das Nichts glaubte“ (375).

Prinzip der sprachlichen Nivellierung: „Schweine, Jesus Christus, Marx und Engels . . . , schweinisch, salzig, teuflisch, christlich und marxistisch, lachend, brüllend, wiederkäuend . . . (357). Alles wird eingeebnet, alles gleich nichtig. Matern poltert „Thron und Altar, Sein und Zeit, Herr und Hund“ (445), „Ingemaus und Ingeloch und Frohe Botschaft“ (457); „der Hauptbahnhof Köln . . . Jesus Christus, der das Brot vermehren und die Zugluft abstellen kann, hat ihn verglasen lassen“ (514). Liebenau lamentiert über die anonym geschwängerte Cousine: „Es war einmal ein Mädchen, das hieß Tulla und hatte eine reine Kinderstirn“ (Frage des Lesers: wann war diese widerspenstige, egoistische Göre, diese Halbschwester des Blechtrommlers Oskar jemals rein?). Nun aber fährt Liebenau verallgemeinernd, nivellierend und scheinbar beweisend fort: „Aber nichts ist rein . . . Keine Jungfrau ist rein. Selbst das Schwein ist nicht rein. Der Teufel nie ganz rein . . . Jesus Christus nicht rein. Marx Engels nicht rein. Die Asche nicht rein. Und die Hostie nicht rein. Kein Gedanke hält rein. Auch die Kunst blüht nicht rein“ (357). Eine in ihrem Ansatz echte menschliche Erfahrung wird hier verbunden mit nihilistisch zerstörender Tendenz, suggeriert sich durch die Magie des Wortes, überredet, wo menschlich Unterscheidung und geschichtlich die Wahrheit gefragt wäre. Solche Botschaft ist uns zu billig, selbst wenn sie sich künstlerisch gewandet. Auch Brauxel, der erste Erzähler, zeigt Tendenzen der Nivellierung, der Entwertung, wenn er erläutert: „ähnlich wie Teufel und Gott“ (73, zweimal), wenn er mit der Miene des Harmlosen erzählt: „Als Gott noch zur Schule ging, fiel ihm . . . ein, mit seinem Schulfreund, dem kleinen begabten Teufel, die Welt zu erschaffen“ (107). Grass schreibt mit Tendenz. Und diese Tendenz ist alles andere als harmlos. Nicht nur Hitler, die Wirtschaft und die Philosophie, auch die Religion soll vernichtet, oder wenigstens durch pejorisierende Nivellierung angeknabbert werden. „Gibt es einen Gott, oder ist Gott die Urvogelscheuche?“ (670) wird im Brauxelschen Produktions-Bergwerk zynisch gefragt.

Metaphern, Reihungen, Wortspiele, -kombinationen, Feuerwerke von Einfällen, Geschichten sind dem Autor verfügbar. Die menschliche, gesellschaftliche und geschichtliche Realität ist ihm nicht in gleicher Weise verfügbar. Strukturen einer tieferen Ordnung widerstehen zuletzt dem furiosen Demiurgen. Grass verfremdet gerade dort, wo er demonstrieren und richten will, das Reale, ehe er seiner genügend habhaft geworden ist, ins Irreale. Das Spiel mit der Phantasie setzt zu früh ein. Phantastischer Willkür gebührt noch nicht der Rang künstlerischer Freiheit, bösem Affekt nicht die Zuchtrute des Gerichts. Grass hätte das Talent gehabt, das Epos seiner Generation und unserer Zeit zu schreiben. Aber die Verbindlichkeit der Wahrheit und geschlossener epischer Form verlangt mehr als Geschichten, geniale Einfälle und funkelndes Können. Sie setzt Gerechtigkeit voraus, Zucht und humane Gesinnung. In dem Maß als sie mangelt, bleibt zeitkritische Literatur ein furioses, verzerrendes, bloßes, vielleicht großes, artistisches Spiel.