

Paul Konrad Kurz SJ

Das verunsicherte Wappentier

Zu „Davor“ und „Örtlich betäubt“ von Günter Grass

Kritiker und Leser maßen Thomas Mann bis zum Erscheinen des „Zauberbergs“ (1924) an den „Buddenbrooks“ und am „Tod in Venedig“. Kritiker und Leser messen Günter Grass bis auf weiteres an der „Blechtrommel“, an „Katz und Maus“, an den „Hundejahren“. Thomas Mann schrieb als beginnender Vierziger die „Betrachtungen eines Unpolitischen“. Günter Grass begab sich als Vierziger direkt in den Wahlkampf. Noch in den „Betrachtungen“ meinte Thomas Mann, mehr zustimmend: „Die deutsche Humanität widerstrebt der Politisierung von Grund auf, es fehlt tatsächlich dem deutschen Bildungsbegriff das politische Element.“¹ Aber dem österreichischen Kulturhistoriker, Pazifisten und Europäer Paul Amann hatte er schon im März 1915 geschrieben: „Was ich wünsche ist, daß die Überwindung des politischen Preußentums, die Demokratisierung Deutschlands, die dieser Krieg offenbar zur Folge haben wird, Deutschland entdüstern möge, ohne es zu verflachen, daß sein Verhältnis zur Wirklichkeit sich vertraulicher und heiterer gestalten möge.“² In der Rede „Von deutscher Republik“ (1922) plädierte Thomas Mann für die Einheit von Humanität und Demokratie, für jene Einheit, die einst Walt Whitman proklamierte. Und er zitiert aus der Whitman-Übersetzung des ihm befreundeten Hans Reisiger:

Für dich dies von mir, o Demokratie,
dir zu dienen, ma femme,
Für dich, für dich schmettre ich diese Lieder³.

Günter Grass berief sich in seinen Wahlreden von 1965 mehrfach auf Walt Whitman. „Geholfen hat mir ein amerikanischer Kollege: Walt Whitman . . . Jemand, der die Demokratie besungen hat . . . Auf ihn gestützt, als Bürger zwischen Bürgern, gilt es, den Mund aufzumachen: ‚dich singe ich, Demokratie‘.“⁴

Thomas Mann war der letzte großbürgerliche Schriftsteller, Signet einer zu Ende gehenden Epoche. Günter Grass wurde der erste Bürger-Schriftsteller der bundesrepublikanischen Demokratie. Der erste, nicht schlechthin zeitlich, aber vom Engagement, von der Zustimmung, vom Ansehen her. Die politische Meinung des Schriftstellers

¹ Th. Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Stockholmer Gesamtausgabe, Frankfurt 1956) 103.

² Die Briefausgabe des S. Fischer-Verlags enthält diesen Brief nicht. Klaus Schröter hat ihn in „Thomas Mann“ (Hamburg 1964 = rm 93) 89, angegeben.

³ Th. Mann, *Reden und Aufsätze II* (Frankfurt 1965) 32. Mann lernte Whitman durch die Übersetzung seines Freundes Hans Reisiger kennen.

⁴ G. Grass, *Über das Selbstverständliche* (Neuwied, Berlin 1968) 9 f., 54.

Grass erreichte 1969 einen solchen Kurswert, daß Publizistik und Fernsehen ihn zum „Wappentier“ stempelten. Günter Grass im Frühsommer 1969: „Für meinen Teil werde ich weiterhin diesen ersten aussichtsreichen Versuch, Demokratie in Deutschland zu etablieren, verteidigen. Und wer die ohnehin schwache und immer gefährdete Basis für die Demokratisierung der Bundesrepublik – sei es im Sinne der NPD, sei es im Sinne linksreaktionärer Thesen – schmälert, . . . wer meint, die parlamentarische Demokratie zerschlagen zu müssen, damit etwas anstelle treten kann, das er verschämt in der Hinterhand hält, wer also meint, Weimar dürfe, könne und solle wiederholt werden, der hat in mir einen politischen Gegner von ziemlicher Ausdauer.“⁵

Das Wort vom „Wappentier der Republik“ prägte Horst Krüger. „Fast hat er (d. i. Grass) etwas von der Ausgereiftheit eines hervorragenden Markenartikelzeichens. Nationale Repräsentanz schwingt da mit, etwa wie bei dem Mercedes-Stern.“ Aber „bei aller Kraft und Vitalität, die man kaschubisch nennt, wirkt er doch überraschend bürgerlich: höflich, korrekt, überschaubar.“ Wenn er auftritt, „spürt man nicht nur Respekt, sondern fast einen Hauch von Autorität“⁶.

Die Rolle der doppelten schriftstellerischen Repräsentanz, der belletristischen und der politischen, jene Stadionreife des Stars, provozierte die heftige Kritik der Literaturkenner, deren Erwartung Günter Grass mit seinem „Davor“-Stück und dem Roman „Örtlich betäubt“ enttäuschte. „Die Blechtrommel“ faszinierte, griff an, tat weh. Underground-Perspektive, lange bevor es die Underground-Masche und das Geschäft mit ihr gab. Wie ein Komet fiel „Die Blechtrommel“ auf den literarischen Kartoffelacker der Bundesprovinz ein. Von Berlin bis New York vernahm man den Einschlag, sah man den Schweif. Auf der literarischen Börse Idol, in Krähwinkel Ärgernis, hatte Günter Grass von einer Woche zur anderen sich am literarischen Fixsternhimmel eingetragen.

Damals verkündete Hans Magnus Enzensberger im Süddeutschen Rundfunk: „Dieser Mann ist ein Störenfried, ein Hai im Sardinientümpel, ein wilder Einzelgänger in unserer domestizierten Literatur, und sein Buch ist ein Brocken wie Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘, wie Brechts ‚Baal‘, ein Brocken, an dem Rezensenten und Philologen mindestens ein Jahrzehnt lang zu würgen haben, bis es reif zur Kanonisation oder zur Aufbahrung im Schauhaus der Literaturgeschichte ist.“ Walter Widmer schrieb zwei Jahre später in der Baseler National-Zeitung über „Katz und Maus“: „Baal, der hemmungslose, rücksichtslose, amoralische Daseinsgenießer tritt wieder auf und schert sich einen Dreck um die Gefühle der Prüden, der Ästheten, der Frommen . . . Im Zirkus unserer Literatur hat Grass die Unbefangenheit eines Raubtieres.“⁷ Enzensbergers Prophetie erfüllte sich wörtlich. Als 1968 die ersten Sammelwürdigungen des Autors, seine politischen und literarischen Reden, „Die Blechtrommel“ als illustrierte

⁵ G. Grass, Vorwort zu Jens Litten, *Eine verpaßte Revolution?* (Hamburg 1969) 6.

⁶ H. Krüger, in: *Die Zeit*, 25. 4. 1969.

⁷ Dokumentiert von G. Loschütz, *Von Buch zu Buch*. Günter Grass in der Kritik (Neuwied, Berlin 1968) 8, 34.

Prachtausgabe erschienen, wurde Günter Grass von einem Schriftstellerkollegen in der „Süddeutschen Zeitung“ und von einem jüngeren Kritiker im „Spiegel“ als „sprechendes Denkmal“ apostrophiert. Im Februar 1969 stellten Kritiker das neue „Davor“-Stück vor mit: „Mini-Hamlet probt Aufstand mit Hund“ (SZ), „Auf den Hund gekommen“ (FAZ), „Grass' staatsloyales Saubermann drama“ (Christ und Welt). Grass II wurde, auch belletristisch, geboren. Grass I, der Angreifer, fand literarisch Zustimmung, unter Bürgern Ablehnung. Grass II, der Verteidiger, wird literarisch abgelehnt, scheint unter Demokraten und Bürgern Zustimmung zu finden. Nicht mehr der hymnische „Hai im Sardinientümpel“, sondern „Müdeheldensoße“, nicht mehr „Baal“, sondern „mäßig mit Malzbonbons“, nicht mehr „Raubtier“, sondern „Zahn gezogen“⁸, schreiben die Kritiker. Was ist geschehen? Am 14. Februar 1969 ist das Grass-Stück „Davor“ am Berliner Schiller-Theater uraufgeführt worden. Mitte August des Jahres erschien der Roman „Örtlich betäubt“.

„Davor“

Philipp Scherbaum, Schüler einer 12. Klasse, will durch eine Hundeverbrennung auf Vietnam aufmerksam machen, durch Protest Teilnahme erzwingen. Er wird seinen Dackel Max vor dem Kempinski-Kaffee am Berliner Kudamm mit Benzin übergießen, anzünden und brennend zwischen die kuchen-fressenden Nachmittagsdamen laufen lassen. Dabei will er klarstellen, es handle sich nur um Benzin, nicht um Napalm, nur um einen Hund, nicht um Menschen⁹. Schon vor Jahren hat Erich Fried das Thema in seinen Vietnam-Gedichten angeschlagen.

In die demonstrative Handlung werden hineingezogen: Studienrat Eberhard Starusch, vierzig Jahre alt, Scherbaums Klassenlehrer; Veronika Lewand, Scherbaums Mitschülerin und Freundin; Irmgard Seifert, Staruschs Kollegin und Veronikas Lehrerin, ebenfalls vierzig und wie Starusch unverheiratet; ein Zahnarzt, der Starusch die neuesten Zahnbrücken einbaut. Kollektive, etwa das Lehrerkollegium, Scherbaums Schulklasse oder Veros Ho-Tschi-Minh-Gruppe, agieren nicht auf der Bühne. Gegenwelt ist die desinteressierte Wohlstandswelt, konkretisiert in den „kuchenfressenden Pelztieren“ im Café die unter Demokratie „Auswählen können und nachbestellen“ verstehen. Sie werden als Gegenüber durch Bericht und Gespräch gegenwärtig.

„Auf Wunsch des Autors verzichten alle Regisseure auf Filmeinblendungen, kabarettistische Einlagen und zusätzliche Massenszenen, die etwas demonstrieren sollen, das der Autor nicht demonstrieren will“ (einleitende Regieanweisung). „Davor“ ist ein Dialogstück. Das bedeutet, Gespräch und Argument müssen alles leisten: die Aus-

⁸ „Müdeheldensoße“, M. Reich-Ranicki, in: Die Zeit (29. 8. 69); „Mäßig mit Malzbonbons“, Rolf Becker, in: Spiegel (18. 8. 1969); „Zahn gezogen“, H. Karasek, in: Die Zeit (4. 9. 1969).

⁹ „Davor“ wurde erstveröffentlicht in: Theater heute, April 1969.

einandersetzung und die Unterhaltung, das Spiel und die Vernunft, die Spannung und den Beweis. Keine Brechung, keine Grotteske, keine clownesken Einlagen. Öffentlicher Ernst. Pädagogischer Ernst. Politischer Ernst. Ein schwieriges Unterfangen. Seit wann kennt man solche Direktgänge des Autors Grass? Seit „Die Plebejer proben den Aufstand“.

„Die Wirklichkeit ist die Wirklichkeit der Bühne“, sagt die einleitende Regieanweisung. Das bedeutet, neben den Zahnarztstuhl treten ohne Übergang und Einleitung, nach Bedarf der argumentierenden Vernunft, Scherbaum und Vero mit ihren Fahrrädern, tritt Irmgard Seifert mit ihrem Aquarium für Zierfische, setzt sich Starusch an den Schul- oder Schreibtisch. Schnell wechselnde Auftritte mit versetzten und gleichzeitigen Podesten.

Alle Figuren sind Typen, sollen Rede-, Verhaltens-, Denkweisen heute charakterisieren. Sie sind aus der Verflechtung mit privater Welt fast gänzlich herausgelöst. Unbewußtes und Grotteske sind gleichermaßen verbannt. „Davor“ verhandelt öffentliche Welt, pädagogische Vernunft. Die Lehrer sind keine Paukergestalten, die Schüler weder Genies noch Wildlinge. Alles Durchschnittsgestalten. Zwischen ihnen waltet der züchtige Zahnarzt, mit halbautomatischem „Ritter“ und Seneca bewehrt. Nicht mehr die „pädagogische Provinz“ aus Pestalozzi-Neuhof oder Goethe-Weimar, sondern pädagogischer Kudamm. Keine „dreifache Ehrfurcht“, kein „Professor Unrat“, nicht die ideologische Sicherheit der Lehrstücke Brechts. Verunsicherte Kompromisse wider idealistischen Schwarmgeist.

Die Bühnen-Personen

Von welcher Basis her reden die Personen, handeln sie und handeln nicht? Eberhard Starusch, Studienrat für Geschichte und Deutsch, von Vero „Old Hardy“ genannt, weiß, daß „der Lehrer ein Begriff ist“, ein fest gefügtes Etwas, von dem die Leute „etwas erwarten“. Er möchte „den Unterschied zwischen Lehrenden und Lernenden aufheben“, wie der ihm befreundete Zahnarzt „den Unterschied zwischen Arzt und Patient endgültig abbauen“ möchte. Starusch ist sich bewußt, daß „die deutschen Lehrer versagten von Generation zu Generation“. Traurig gegenüber der Geschichte und Gegenwart wünschte auch er „klare Verhältnisse“: „Schluß machen mit den scheinheiligen Reformisten und den heißen Atem der Revolution wehen lassen. Radikal bei Null anfangen – und nicht im Januar siebenundsechzig.“ Eben das ist's, die pubeszente Abstraktion, die unbeschwerte Tat-Gebärde der Jungen, die idealistische Utopie. Als zweifelnder Aufklärer fragt Starusch, „wofür das alles, wenn kein System den Menschen erzieht, über sich hinauszuwachsen?“ Mit Jeremias klagt er: „Ach wie ist das Gold so verdunkelt“ (Klagelieder 4, 1). Aber Old Hardy ist kein Jeremias, kein Prophet. Er hat weder Botschaft noch Verheißung – keinen Gott, keinen Glauben. Er hält es mit der „Vernunft“, mit Kompromissen, „notfalls Anpassung“. Als

„Praktiker“ „das Mögliche anstreben“. „Also Vernunft, Lernen, Zögern, Arbeit, Fleiß, Zweifel, Neubeginn, Verbesserung, Entwicklung Schritt für Schritt: eine lächerliche Springprozession.“ Für befreiende Taten sieht er weder Ort noch Zeit noch Helden. Angetrunken bekennt er Vero an der Theke: „Ich bin ein liberaler Marxist, der sich nicht entscheiden kann.“ Auf der pädagogischen Gegenseite steht Irmgard Seifert. Sie ist Starusch nicht nur als Kollegin verbunden. Die Seifert „glaubt“ an die Jugend wie einst an den Führer. Mit ihrem traumatischen Schuldbewußtsein hegt sie einen schwärmerischen Erlösungsglauben gegenüber der Zukunft. Sie meint, daß „etwas grundsätzlich geschehen müßte“. „Diese neue, unbelastete Generation wird dem überjährigen Spuk ein Ende bereiten.“ Mit siebzehn, im Alter ihrer jetzigen Schülerinnen, kurz vor Kriegsende, hat sie als stellvertretende Leiterin eines Kinderlandverschickungslagers im Harz dreizehn- und vierzehnjährige Buben an der Panzerfaust ausgebildet und einen Bauern bei der Kreisleitung denunziert. Beide Aktionen blieben wirkungslos. Aber in quälerischer Selbstbefriedigung hat sie Versagen fixiert: „Die typische BDM-Ziege“ damals. Starusch benennt ihren goldbraun gefiederten Erlöserglauben: „Zeitenwende. Das Erlösende. Das Opfer.“ Umsonst und unzureichend versucht Starusch sich ihr gegenüber als Aufklärer. Ein Psychiater wäre nötig. Für ein kritisches und produktives Verhalten gegenüber der Gegenwart fällt die Seifert aus. Sie ermutigt die Jungen zur Tat. Aber „der Erzengel ist eine Kuh“, sagt sogar Vero.

Philipp Scherbaum, sensibel, musisch, lyrisch begabt, „leidet an dieser Welt. Das fernste Unrecht trifft ihn. Er glaubt mit dem Krieg in Vietnam Tür an Tür zu leben.“ Seine Tat soll „der Welt ein Zeichen geben“. Anders als die Seifert und seine Freundin Vero hat er „keine fixe Idee“, sondern „einen Plan“. Er ist die einzige Figur, die eine Entwicklung zuläßt.

Veronika Lewand, zinkgrün behoste Revolutionsfackel, ist unkompliziert. An Hemmungen und Überlegungen leidet sie nicht. „Politisch ganz links“ befriedigt sie ihren Tatendrang mit „Sternchenpflücken“. Sie sägt Autos die Mercedes-Sterne ab. Vero will „verändern, die Welt verändern“ durch Mao und „befreiende Tat“. Scherbaum kritisiert später seine Freundin: „Die liest ihren Mao wie meine Mutter Rilke schmökert. Reine Gefühlssache.“ Sie „riecht nach Gruppe. Gruppenmief.“ In ihrer Naivität und pseudo-messianischen Hoffnung steht sie der Seifert nahe – wie Scherbaum Starusch. Dem „Erwachsenwerden“, dem Kompromiß ist sie unzugänglich.

Der Zahnarzt, die einzige Figur ohne Namen, gehört zur Generation der Väter und Bürger. Mehr noch als Starusch für pädagogische Fürsorge plädiert er für „eine weltweite und sozial integrierende Krankenfürsorge“. „Die globale Krankenfürsorge ist, abseits jeder Ideologie, Basis und Überbau unserer menschlichen Gesellschaft.“ „Vorbeugen muß man. Vorbeugen. Keine Revolution, sondern zahnmedizinische Prophylaxe. Keine Straßenschlachten, sondern Lutschbekämpfung... Nicht eine neue Ideologie ist gefragt.“ Gläubiger der Naturwissenschaft und Arztechniker mit humanistischer Bildung, hat er seinen gesicherten Beruf, sein gesellschaftliches Ansehen, seinen überzeitlichen Seneca. Sein „Betrieb läuft und läuft“. Er arbeitet mit den glaubwürdig-

sten Instrumenten und mit dem glaubwürdigsten schmerzstillenden Arantil. Seine Lebenserfahrung ist einigermaßen selbstgefällig, die Perspektive beschränkt. Seine Sachlichkeit schließt Zynismus nicht aus. Er ist nicht „verunsichert“. Ihm kann anscheinend nichts mehr passieren. Ich finde es vom Dramaturgischen her schade, daß der Zahnarzt Starusch den moralischen Rücken stärkt und als telefonischer Ratgeber jederzeit erreichbar ist. Er arbeitet exakt funktional. Sein Privatleben und die Frage nach dem möglichen Auseinanderklaffen von privater und arbeitstechnischer Welt bleibt im Stück ausgeklammert. Die Abstraktion vereinfacht.

Die Argumentation

Während Staruschs Unterkieferbehandlung erfolgreich abgeschlossen wird, eröffnet Scherbaum seinem Lehrer, daß er „was anderes Richtiges“ machen wird, nämlich seinen Dackel Max öffentlich verbrennen. Es muß ein Hund sein, „weil die Berliner Hunde am meisten lieben“. Starusch fürchtet, daß die aufgeschreckten Hundeliebhaber seinen Schüler totschiessen werden. Der Zahnarzt argwöhnt das vage Tätermotiv, daß „etwas geschehen soll“, erinnert sich Senecas Urteil über Zirkusspiele, die Tat als „Pausenfüller“. Er argumentiert prinzipiell: „Öffentliche Verbrennungen schrecken nicht ab, sondern befriedigen Lust.“ Starusch: „Das werde ich Scherbaum sagen.“ Des Zahnarzts Mentorrolle ist von Anfang deutlich. Als sähe Starusch die Ungleichheit des Vergleichs mit Senecas Zirkusspielen nicht, übernimmt er auch dieses Stichwort. Ich finde das unscharf. Scherbaum gibt die Lustbefriedigung im Fall von „Menschenverbrennungen“ zu, „aber einen brennenden Hund halten die Berliner nicht aus“.

Starusch, der zunächst ablenken will, erinnert Scherbaum, daß er ihm vor wenigen Tagen die Chefredaktion der Schülerzeitung angetragen habe. Scherbaum könne sie „in ein ernstzunehmendes Forum verwandeln“, von strittigen Schulfragen bis zu Vietnam alles diskutieren, „Aufklärung“ bewirken. Scherbaum: „Dafür ist es zu spät.“

Jetzt beginnt (mittels eines vorgestellten Telefons) die Reihe der Telefonate. Wenn der Lehrer nicht mehr weiter weiß, muß der Zahnarzt helfen. Der schlägt Verzögerungstaktik vor, „Gespräche fortsetzen“. Sie schieben Taten auf, klären, verhindern sie am Ende. Der Studienrat für Geschichte will seinen Schüler zunächst mit der Geschichte von Menschenverbrennungen konfrontieren. Er zeigt ihm Dias von Hexenverbrennungen im Mittelalter bis zu Verbrennungen im zweiten Weltkrieg und zur Selbstverbrennung einer vietnamesischen Nonne. Das Argument bleibt unausgesprochen. Verbrennungen sind schlimm, aber nichts Neues. Scherbaum besteht auf seiner Hundeverbrennung, nicht in Bonn, wo das allenfalls „das übliche öffentliche Ärgernis“ erregt, sondern in Berlin, wo sie provoziert.

Da Scherbaum auf „Mitleid“ mit seinem Hund ansprechbar ist, schlägt Starusch seinem Schüler vor, daß er, Starusch, im Tierheim Lankwitz sich einen Hund besorge und an Scherbaums Stelle verbrenne. Aber Scherbaum erkennt, daß sein Lehrer erstens nicht an den von ihm beabsichtigten Zweck glaubt und zweitens keine „Angst“ hat.

Scherbaum will ein Zeichen des Protests geben, Starusch „nur Schlimmeres verhüten“. Der Zahnarzt hat Starusch vorgeschlagen, sich eine gedeckte Hündin zu besorgen. Scherbaum werde nicht verlangen, daß sein Lehrer ein „tragendes Tier“ verbrenne. Die Sache wäre damit zumindest aufgeschoben und der von seinem Schüler „insgeheim verehrte Lehrer“ entlastet.

Je mehr sich indes Scherbaum seinen brennenden Dackel vorstellt, überkommt ihn Mitleid. „Ich krieg das nicht hin mit Max“, bekennt er. Vero schon in der sechsten Szene (von dreizehn). Kraft und Wille des Schülers erlahmen – nicht zum besten des Stücks – früh. Scherbaum will selbst in Lankwitz einen Hund besorgen. Sein Lehrer soll ihm das Geld borgen. Nun pakt Starusch seinen Philipp am idealistischen Schopf, spricht vom „faulen Kompromiß“. Als er auf Anraten des Zahnarzts das Geld leihen will, will Scherbaum nicht mehr: „Das war nur eine momentane Schwäche . . . , entweder Max oder überhaupt nicht.“

Der Lehrer probiert neue Ablenkung. Wenn nicht die Schülerzeitung, dann vielleicht politische Lyrik. Scherbaum soll sich mit politischen Chansons Ausdruck und Protest verschaffen, etwa mit der „Ballade vom Dackel Max“. Aber Scherbaum weiß, daß politische Lyrik heute nicht bewegt. Irmgard Seifert, die inzwischen Starusch auch persönlich nähergekommen ist, unterstützt ihren Kollegen, redet auf einmal im üblichen pädagogischen Jargon von der „Vielgestalt und Widersprüchlichkeit“ der Welt. Aber Scherbaum weiß auch, „daß sich alles erklären und wegerklären läßt“.

Starusch ist am Ende mit seinem Deutsch. Da kommt ihm, die dramatische Handlung einmal mehr verringern, Scherbaum selbst entgegen und bittet ihn um Hilfe für die geplante Verbrennung. Starusch: „Auch wenn du recht hast, das lohnt nicht.“ Dann nachdenklicher, der eigenen Handlungsunfähigkeit und Nicht-Identität sich bewußt werdend: „– weiß ich doch, daß ich geworden bin, wie ich nicht sein möchte – und wie du nicht sein möchtest. Wäre ich, wie du bist, müßte ich sagen: Mach es . . . Mach es. Aber das nützt nichts.“ Erwachsensein, Vernunft hindert diese Tat. Das Generationsproblem. Mit siebzehn ist man „Täter“, „lustig und links“, mit vierzig „vernünftig“, angepaßt, zu Kompromissen bereit.

Starusch schlägt Scherbaum vor, mit ihm den Tatort zu besichtigen. Angesichts der kuchenspachtelnden Damen die Verbrennung sich vorstellend, „erbrach“ sich Scherbaum „heftig und in mehrmaligen Stößen aufs Pflaster“. Der Lehrer meint, das sei wirksamer gewesen als eine Hundeverbrennung. Scherbaum: Keineswegs, „die wissen gar nicht, warum ich“.

Mit Argumenten geht es nicht weiter. Kein Zufall soll von außen auf die Bühne wirken. Bis jetzt hat der Zahnarzt nur übers Telefon auf Scherbaum eingewirkt. Er schlägt Starusch vor, ihm den Jungen mal zu bringen. Und Scherbaum geht zum Zahnarzt. Der behandelt ihn dentistisch, argumentarisch, mit gezielter und versierter Bonhomie. En passant verweist er auf die naturwissenschaftlichen Ergebnisse der Medizin, hält sie der „Politik“ und „ideologischen Mystifikationen“ entgegen, macht zwischendurch Scherbaum auf seinen „Distalbiß“ aufmerksam, deutet lächelnd „unter

Anhängern der Naturwissenschaft“ die konkrete Hilfe, in diesem Fall eine Gratisbehandlung an. Wer könnte solcher Zahnbehandlung widerstehen? Scherbaum nicht.

Während der Zahnarzt das Seine einleitet, bedenkt Starusch weitere Aufklärungsarbeit. Diesmal mit Marx selbst. Eine Revolution setzt eine „revolutionsbereite Klasse voraus, die nichts zu verlieren, aber alles zu gewinnen hat“. Das geht unmittelbar mehr gegen die Mao-Nixe Vero, die einer „pseudo-revolutionären Hysterie“ nicht unzugänglich ist. Wie schon Brecht mag auch der Autor Grass keine Märtyrer und sein Lehrer Starusch auch nicht. Veros Typ ist „Che Guevara“. Scherbaums Pin-up ist ein weniger bekannter junger Mann. Helmut Hübener. „Kommt im Unterricht nicht vor. Gehörte einer Sekte an. So was wie Mormonen. Kam aus Hamburg.“ Er wurde im Oktober 1942 wegen Flugzettelverteils als Siebzehnjähriger in Plötzensee hingerichtet. Daß Scherbaum einen religiösen Märtyrer verehrt, überrascht und erscheint nur gedacht. Sonst müßte die Welt und das Motiv Hübeners irgendwo in Scherbaums Dialog auftauchen.

In der zwölften Szene, der zweitletzten, gibt Scherbaum – man ist vorbereitet und dennoch enttäuscht – auf. „Ich krieg es nicht hin“, bekennt er dreimal sein Auch-Versagen. Vero hat inzwischen gegenüber der Seifert ihre Verführung Staruschs auf dessen Berberteppich vorgebracht. Auch Starusch „will nicht mehr“. Der auf „Ausgleich“ Bedachte ruft nach schmerzbetäubendem Arantil. Scherbaum hat sich unter des Zahnarzts Fittichen Senecas „Briefe an Lucilius“ vorgenommen. Er wird die Schülerzeitung übernehmen. „Die sogenannte Vernunft hat gesiegt“, kommentiert die Seifert. „Jetzt ist er erwachsen“, kommentiert melancholisch Starusch. Die Seifert wollte vor ihre Klasse treten und ihre nazistische Vergangenheit bekennen. Auch sie gibt auf. Nur Vero macht weiter, zunächst mit einem Flugblatt. Starusch kritisiert: „Zu viele Ausrufezeichen. Keine Fragezeichen und kein einziges Semikolon.“ Ende. Fazit: Nur wer nicht denkt oder in einer idealistischen Wolke *kann* noch. Die anderen, die Erwachsenen, müssen sich mit kleineren Schritten auseinandersetzen. Nicht Revolution, sondern Reform, nicht Zähne ziehen, sondern behandeln und vorbeugen. Starusch bleibt Starusch. Der Zahnarzt bleibt Zahnarzt. Die Seifert bleibt Seifert. Auch Vero bleibt Vero. Nur Scherbaum hat sich geändert. Er wurde „erwachsen“.

Die Verunsicherung und die verunsicherte Gesellschaft

In der Skizzierung der Personen und ihrer Argumentation blieben einige Fleisch- und Zierstücke unerwähnt. Sie verändern das Argument nicht. „Davor“ ist ein Sprechstück von fünf Personen über ein Ereignis, das verhindert wird. Der Lehrer verunsichert im Schüler den Täter. Grass sagte zu „Davor“: „Meiner Meinung nach gibt die Tat, als Ergebnis, nicht soviel her, wie die Zeit, die davor liegt... Fast alles, was mich interessiert, passiert in der Spanne, die davor liegt.“¹⁰

¹⁰ G. Grass in einem Interview mit der Münchner AZ (21./22. 9. 1968).

Muß Dialog so undramatisch sein, wenn er die private Sphäre ausklammert und Gegenwart verhandelt? Ich glaube nicht. Schon in der „Blechtrummel“ und in den „Hundejahren“ fiel auf, daß die an die Gegenwart heranführenden Episoden gegenüber den früheren Kapiteln abfielen. Walter Jens notierte zu den „Hundejahren“: „Sobald Grass seine Heimat verläßt und sich am Rhein niederläßt, ist es schnell um ihn geschehen. Von seiner Muse verlassen, bringt er allenfalls noch ein paar sprachlich aparte Episödden zuwege.“¹¹ „Davor“ ist keine Episode. „Davor“ handelt in Berlin, in dem Grass schon mehr als zehn Jahre lebt. Siegfried Lenz hatte es mit seiner „Deutschstunde“ (1968) leichter. Er hielt sich an die oft kritisierte Nazi-Vergangenheit, über deren Beurteilung distanzierte Einmütigkeit plätschert. Die Lenzsche Prophetie „post eventum“ war so schwer nicht. Sie brauchte nur die Fabel zu erfinden und die Personen. Im Fall des Stücks von Günter Grass liegt die Sache anders. Zwar gab es für das geplante „Happening“ reale Vorbilder. Die Verhandlung des Falls, das Gespräch zwischen den Generationen, das freundliche Gespräch zwischen Lehrer und Schüler, darin beide Parteien Ethos und Vernunft suchen, ist literarisch neu¹². Neu ist der unpolemische Ton in der Verhandlung unserer einigermäßen „verunsicherten“ Gesellschaft. Ein verunsicherter Pädagoge verunsichert einen jungen Menschen, sobald dieser nicht mehr zu „Leitbildern“, zu „Helden“, zu eindeutigen Ideologien aufschauen kann.

Die Hauptschwierigkeit mit „Davor“ als Stück ist der Mangel an dramatischem Dialog. Dürrenmatt machte in den „Theaterproblemen“ darauf aufmerksam, daß ein Dialog im Drama, selbst wenn er geistreich und aktuell wäre, nicht eo ipso ein dramatischer Dialog ist. Dazu bedarf es einer besonderen Spannung. Ohne Geschehen, Komik, Doppelbödigkeit, ohne Hinterhalt und kraftvolles Kontrastwollen kann sich dramatischer Dialog nicht entwickeln. Man kann auch Dialoge nicht einfach reihen. Sie müssen von sich aus zu neuer dramatischer Situation vorantreiben. Günter Grass hat zuviele undramatische Dialoge addiert. Daß das Stück so wenig Dramatik hergibt, liegt auch an der Konstellation und Affinität der Personen. Scherbaum steht Starusch, Vero Lewand der Seifert zu nahe. Und der Zahnarzt ist ein aus technisch nutzbarer Naturwissenschaft, partiellem Humanismus und laufendem Betrieb versichertes Standbild. Starusch will als einstiger Störtebeker der Anführer einer berühmten Danziger Jugendbande gewesen sein. Man muß es glauben. Scherbaum hat nicht die Vitalität eines Oskar oder Joachim Mahlke, Vero Lewand nicht die Vitalität und Plastizität einer Tulla Pokriefke. Alle Figuren sind von des Autors Ratio her zu sehr und zu flüchtig gedacht. Für verfremdende Perspektiven und härtere Sprache bleibt kein Raum.

¹¹ In: Von Buch zu Buch, hrsg. v. G. Loschütz (Neuwied, Berlin 1968) 87.

¹² In den literarischen Darstellungen des Lehrers im frühen 20. Jahrhundert überwiegt in der deutschen Literatur die negative Sicht. Man denke an Hannos Lehrer in den „Buddenbrooks“, an den Mathematiklehrer in Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törless“, an Heinrich Manns „Professor Unrat“, an Max Frischs Oberlehrer aus dem Requiem „Nun singen sie wieder“. Nach dem zweiten Weltkrieg hat, soweit ich sehe, Gerd Gaiser die gesellschaftliche Rolle des Lehrers zum erstenmal freundlich dargestellt.

Diese beiden Siebzehnjährigen haben nicht die Kraft zu Gegenargumenten, nicht das Wissen beunruhigter Soziologiestudenten, nicht die Stirn von Apo-Jüngern. Scherbaums Sensibilität kann der Auseinandersetzung nicht standhalten. Das wird allzu früh deutlich. Daß der Zahnarzt der Einsager Staruschs wird, mindert und relativiert die Argumentation.

Blaß wie die Figuren ist die Sprache. Ein paarmal „Pißnelke“ (Vero) und „kuchenfressende Pelztiere“. Die kleine Maofackel redet gar von „unsauberen Machenschaften“. Staruschs „Ach“-Monolog brennt, seltsam unverbunden mit seinem übrigen Sprechen, als kleines Feuerwerk ab. Das Jeremiaszitat sitzt nicht. Dieses Lamento hat mit der Erschütterung bei Jeremias nichts gemeinsam. Auch die Brecht-, Marx- und Senecaanklänge schmecken fad. Bekannte Obersätze angewandt auf einen konkreten Fall. Der Kontext gewinnt ihnen nichts Neues ab. Ein wahres Schulstück. War es so beabsichtigt? Mit so wenig Salz? Ging es nicht besser?

Dennoch. Nicht Krähwinkels Dennoch. Unser Dennoch. Günter Grass hat ein Thema und Figuren der Gesellschaft heute dargestellt, mit deren Verhandlung wir noch lange nicht am Ende sind. Von „Bewältigung“ keine Spur. Erst Spuren von Erinnerung. Von Hamburg bis München treten heute bundesorts verunsicherte Pädagogen jugendlichen Idealisten gegenüber. Junge Menschen, die „dagegen“ sind und „irgendwas machen wollen“¹³. Der Konflikt einer ganzen Gesellschaft wird den Pädagogen aufgebürdet. Die keine Nothelfer sind, sollen als Nothelfer fungieren. Des Zahntechnikers „Betrieb läuft“. Der Schulbetrieb, die „verunsicherte Vernunft“ läuft nicht. Die Pädagogen sind wie Starusch ohne „System“ und ohne „Botschaft“, weithin ohne Überzeugung. Die „Vernunft“ zeigt keinen Himmel, die Physik keinen Horizont, nachdem man ihr Meta gestrichen hat.

„Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos“, hieß Alexander Kluges Film. „Einsager“ heißen die Erzieher von Handkes „Kaspar“. Auch Kaspar am Ende erwachsen, weil „in die Wirklichkeit (der Einsager) übergeführt“. Wie soll in einer Gesellschaft, die nicht identisch ist mit sich selbst, der einzelne seine Identität erreichen? Handkes Stück ist zwingender, Kluges Film poetischer, „Davor“ unmittelbarer, direkter. „Katz und Maus“ lasen die Schüler (früher) unter dem Tisch. „Davor“ gehört auf den Schultisch. Weniger als belletristischer denn als politischer Text. Gibt es für „Davor“ noch andere Argumente? Andere Perspektiven? Andere Figuren? Andere Voraussetzungen, Konstellationen? Eine zu ergänzende Vernunft? „Davor“ ist eine Verhandlung des durchschnittlich Typischen außerhalb einer greifbaren Ideologie und jedweden Glaubens, ausgenommen jenes an eine demokratische „Vernunft“. Gottfried Benn klagte schon vor 25 Jahren in seinem Gedicht „Verlorenes Ich“: „Du möchtest Dir ein Stichwort borgen, allein bei wem?“ Er fand, daß schon damals keines mehr da war. Man sollte „Davor“ nicht der Belletristik, sondern dem kritischen Denken übergeben. Günter Grass hätte wahrscheinlich keinen Einwand.

¹³ Vgl. dazu das Gedicht „Irgendwas machen“ im Gedichtband „Ausgetragen“ (Neuwied, Berlin 1967) 75 ff.

„Örtlich betäubt“

Der Roman¹⁴ ist sehr viel komplizierter gebaut als das „Davor“-Stück. Sein Gegenwartskern ist die geplante Hundeverbrennung und der aus dem Stück bekannte „Bewältigungs“-Aspekt. Was das Dialog-Stück isolierte, erscheint im Roman komplex und durch die Erzählerperspektive gebrochen. Wie die früheren Romane des Autors ist auch dieser dreiteilig. Epische Vorder- und Hinterachse des Erzählvehikels ist Staruschs Zahnbehandlung; Ort, von dem aus erzählt wird, der Zahnarztstuhl und der zur Ablenkung des Patienten laufende Fernsehschirm. Die Zahnpraxis liegt am Berliner Hohenzollerndamm. Im Zustand örtlicher Betäubung – ein raffiniertes episches Prinzip – konfrontiert und projiziert Starusch als Ich-Erzähler Erinnerungen, Assoziationen, Vorstellungen, Geschichten und Argumente aus Vergangenheit und Gegenwart auf den laufenden Fernsehschirm. Im ersten Teil wird Staruschs Unterkiefer, im dritten Teil sein Oberkiefer behandelt. Dazwischen liegen vierzehn Tage Behandlungspause: der mittlere Romanteil, die geplante Verbrennung. Zeit der Behandlung und des Erzählens: Januar/Februar 1967. Die dargestellte Zeit der früheren Grass-Epik erstreckte sich von den zwanziger Jahren bis zu Beginn der fünfziger Jahre. „Örtlich betäubt“ kreist die Jahre 1954/55 und die jüngste Gegenwart ein. Erinnerungen blenden Staruschs Entlassung aus amerikanischer Gefangenschaft 1945 in Bad Aibling und die Danziger Jugendwelt ein.

Zu den vom Stück her bekannten Personen treten Sieglinde, Staruschs ehemalige Verlobte, deren Vater, der ehemalige Generalfeldmarschall Krings, und der Elektriker Schlottau, ehemaliger Soldat unter Krings und 1954/55, wie Starusch, Angestellter der Kringsschen Zementfirma in der Voreifel.

In den beiden früheren Romanen erzählte Grass in chronologischer Folge Episoden. Im neuen Roman ist die Chronologie und die verhältnismäßig großräumige, nach Kapiteln geordnete Episode aufgelöst. Szenen und Einfälle wechseln schnell. Die erzählten Szenen spielen „gleichzeitig“, nämlich im Bewußtsein des Erzählers Starusch. Der Zahnarztstuhl ist weder Psychiater-Couch, noch ein Böllscher Billardtisch, daran einem Unbeteiligten und Unschuldigen gebeichtet wird. Mehr als individuelle Bekenntnisse werden hier Geschichten erzählt nach Art des „Gantenbein“-Romans von Max Frisch. Mit „ich sehe“ als Erinnerung verbindet sich „ich stelle mir vor“ als erzählerische Freiheit, als konjunktivische Erwägung, als schelmische Variation, als Erzählblasen.

Der neue Roman läßt die Mühe des Erzählens erkennen. Der Erzähltem des Autors ist kürzer geworden. Dem Facettenauge des Erzählers kommt das Montageprinzip, der feldverbreitende Konjunktiv, ein kaleidoskopischer Mixer zu Hilfe. Chronologisch erzählt wäre „Örtlich betäubt“ nicht denkbar. Die Fabel, ihre Figuren und ihr Milieu hätten dafür zu wenig Substanz.

¹⁴ G. Grass, *Örtlich betäubt* (Neuwied, Berlin 1969) 358 S. Lw. 19,50.

Auch Starusch ist (wie Oskar) ein Ich-Erzähler, der gelegentlich in die dritte Person gleitet. Aus dem Gegenwartsbewußtsein, aus Erinnerung und Vorstellungsf lächen wird die Staruschfigur aufgefächert. Sie bleibt sehr offen, psychologisch kaum motiviert, in mancher Hinsicht eine mit Aussparungen geformte Hohlfigur, bei der sich die Flächen und Ränder nicht mehr zusammenschließen, vielmehr offen bleiben, diskontinuierlich, wie bei einer modernen Plastik aus Metallscheiben und Stäben. Indem Starusch seine Erinnerungen, Vorstellungen, Erfahrungen, Wünsche, Verdrängungen, Variationen, Geschichten, Verfremdungen auf den laufenden Bildschirm projiziert, soll beim Leser die Fiktion eines laufenden Films entstehen. Die Geschichte, die er erinnert, und die „Geschichten“, die er sich vorstellt, das Reale, das Starusch sucht, und das Konjunktivische, das er „macht“, lassen sich nicht eindeutig ordnen, trennen, fixieren. Das entspricht in einer Hinsicht allgemeinen Aussagen heutiger Psychologie und Soziologie über die Person, beansprucht aber zugleich und darüber hinaus erzählerische Freiheit, Spurenverwischen, schelmisches Spiel. Der Erzähler nennt seine Hervorbringungen schon auf den ersten Seiten „Bildchen meiner Produktion“. Auch „Sprechblasen“ nach Art von comic strips muß er immer wieder vorzeigen, die der anderen und die eigenen. Staruschs melancholisches Bewußtsein wird vom Erzähler enthüllt und verhüllt, unterstrichen und relativiert. In der Diskontinuität des Erzählten erscheinen Scherben, Spiegel, Spielfelder des Bewußtseins.

„Das erzählte ich meinem Zahnarzt“, setzt der Roman ein. Der erste Satz nennt die Erzählsituation, Erzählerbewußtsein, sein Gegenüber. Als zweites Gegenüber, den stockenden Erzählfluß anregend und durch Kontrast aktivierend, flimmert Sieglinde, die ehemalige Verlobte, als Werbesprecherin und Ansagerin über den laufenden Bildschirm.

Günter Grass sagte zum Roman, ihn habe die Verwandlung eines jugendlich lustig-anarchischen Täters zu einem vernünftig melancholischen Bürger und Studienrat interessiert. Der junge Starusch war als Störtebeker Anführer jener Stäuberbande aus der „Blechtrommel“, die „mit absoluter Frontstellung gegen alle Erwachsenen“, „gegen alles und alles kämpfte“. Und Grass-Starusch rationalisiert, wie einst Schiller seinen Räuber Karl und der alternde Brecht seinen jugendlichen Auswuchs „Baal“ rationalisierte: „Ich als Bandenchef. Zwischen soviel organisierter Volksgemeinschaft blieb uns nichts übrig, als asozial zu sein, oft nahe dem Verbrechen“ (77). Der aus der Gefangenschaft entlassene Starusch will zu jener Generation gehört haben, die durch Borcherts Heimkehrer Beckmann geprägt wurde. Er studierte in Aachen Maschinenbau. Als Betriebsingenieur und Fachmann für Fliehkraftentstauber im Kringsschen Traßzementwerk in der Voreifel umkreist Starusch das Jahr 1954/55. Mit der Tochter des Besitzers, des Durchhaltegenerals Krings (hinter ihm steht die Figur des einstigen Nazigenerals Schörner), ist er zu dieser Zeit verlobt. In Staruschs Perspektive entlobte sich Sieglinde, um sich ihrem Nazivater und seiner Umerziehung zu widmen, in der später eingefügten Sicht des Zahnarzts, weil ihr „die hektisch häufigen Seitensprünge ihres Verlobten mehr und mehr mißfielen“. Von Sieglinde und der Firma

mit Geld abgefunden, studierte Starusch Philologie und wurde Studienrat für Deutsch und Geschichte. Als Pädagoge sind ihm „Gewalttaten verhaft“. Der einigermaßen weite psychologische Weg vom Techniker zum Philologen und Studienrat wird nicht beschrieben oder von innen motiviert. Wie man dem Erzähler glauben muß, daß er einmal Störtebeker war, muß man auch glauben, daß aus dem Ingenieur Starusch Studienrat Starusch wurde. Die Täter- und Schelmseite in Starusch malt sich ersatzweise die Ermordung seiner Verlobten (vgl. die „Morde“ Oskars) und politische Gewalttaten aus. Aber wie ihn die örtliche Betäubung vor Zahnschmerz bewahrt, bewahrte ihn seine Vernunft vor Ausschreitungen.

Eine der stärksten, nach Art der einfallsreichen Episoden früherer Grass-Epik ausgeführten Szenen ist im ersten Teil die Kringsheimkehr aus zehnjähriger russischer Gefangenschaft. Ehemalige Soldaten unter Anführung Schlottaus erwarten ihren einstigen General auf dem Koblenzer Bahnsteig. Aber Krings stieg schon in Andernach aus und fuhr mit dem Fahrrad nach Hause. Der heimgekehrte Krings tröstet sich mit Seneca (zuviel klischerter Seneca im Roman); wenn der nicht ausreicht, mit dem späten Nietzsche. Zwanghaft spielt er verlorene Schlachten nach. Dafür gibt es ein literarisch weit stärkeres Vorbild, das Grass kaum unbekannt sein dürfte: Onkel Toby mit Korporal Trim in Laurence Sternes „Tristram Shandy“.

Mit den „Geschichten“ und zwischen sie läuft „das Hohelied der Werbung rückwärts wie vorwärts“. Oskars und mehr noch Materns „Wut“ war ungehemmt täterisch. Staruschs Wut gegen die Werbe- und Konsumwelt flammt nur mehr als gelegentlicher Gefühlsausbruch auf. „Denn das muß raus (ein Selbstzitat). Die Tinte Wut . . . Über gegen auf alles Wut. Der Pinselschlag Wut. Entwürfe der Wut. Bulldozer! Ich zeichne, erschaffe zehntausend wütige Bulldozer, die im Fernsehen, nein, überall aufräumen, die den Ramsch, Überfluß und komfortablen Stillstand erfassen, knautschen, stapeln, umstoßen und aus dem Hintergrund über das Mittelfeld gegen die Mattscheibe schieben und – wohin? – in die Zahnpraxis, nein, in den Raum an sich, nein, in das Nichts kippen“ (158 f.). Eine Reprise der einstigen Heidegger-Parodie. Das Bulldozer-Bild hat Starusch von Vero übernommen. Der täterische „Versager“ Starusch wettet seine Wut nur auf den Bildschirm. Veros Wut meint die Tat, will Gewalt. Der protestierende Zorn ihrer Generation treibt zu jener Aktion, die der zweite Teil des Romans verhandelt und verhindert. Das Ergebnis ist das gleiche wie im Stück. Starusch plädiert bei seinem Schüler Scherbaum für einen „Aufklärungsfeldzug gegen die Gesellschaft im Überfluß“ (238). Und seine „Vernunft“ siegt. Die Figur des Studienrats ist im Roman nicht so flächig und fleischlos wie im Stück. Starusch ist bei aller Vernunft auch als Studienrat ein verhinderter und gehemmter Täter, Er weiß sich im Roman weit weniger im Recht. Seine Skepsis erscheint in den Spiegelungen auch formal. Eine „angestrengt lustige“ Party von ganz „Linken“, die Starusch mit Vero und Scherbaum besucht, übergibt er beißender Ironie. „Entlaubte Enddreißiger“ halten es mit der neuesten Jugendromantik aus Che und Underground. Ihre Internationale klingt wie „Oh du schöner Westerwald“, sentimental und abgedroschen wie eh und je.

In der „Blechtrommel“ und den „Hundejahren“ ist der dritte Romanteil zu lange geraten, in „Örtlich betäubt“ zu kurz. Nur mehr ein paar Varianten zur Krings- und Entlobungsgeschichte. Der Zahnarzt will herausgebracht haben, daß Starusch 1954/55 gar nicht Ingenieur, sondern Werkstudent war, daß Sieglinde anders hieß und es gar keine Verlobung gab. Schelmengeschichten, „Lügengeschichten“, Variationen à la Gantenbein. So könnte es gewesen sein, aber auch ganz anders. Auch Staruschs schlechtes Gewissen gegenüber der verhinderten Verbrennung stellt sich ein. Er verbrennt in der Phantasie einen weißen Spitz am Kurfürstendamm, wird von der Menge beschimpft, von der Polizei in Gewahrsam genommen und wacht im Krankenhaus auf. Krings bekämpft seine auf ihn zukommende Stalingrad-Niederlage mit Dragees, Starusch seine Zahnschmerzen mit Arantil. So unähnlich sind wir uns gar nicht. Dazu eine vorgestellte Dreiecksgeschichte, bei der Schlottau seine Frau mit Starusch im Ehebett ertappt. Der kippt mit seiner Lkw-Fuhre Naßbeton in Staruschs Mercedes-Oldtimer. Der Oldtimer ein Betonklotz: Grasscher Spaß. Überall „Dreiecksspiele“. „Überall kringst es.“ Dazwischen wird „Silberzunge“-Kiesinger mit Helmut Hübener konfrontiert, verbrennt Starusch die Nazi-Briefe der Seifert.

Zahnarzt und Patient legten sich beide „bloß“. Der Zahnarzt entlarvt den „Versager“ Starusch, der sich seine Lebensgeschichte zurecht macht; Starusch den widerwärtig auf dem Klo Süßigkeiten sückelnden Zahnarzt. Beider „Modelle einer umfassenden Ordnung“ werden als „Sprechblasen“ ironisiert. Der ästhetisch-melancholische Starusch monologisiert sein „Ach“-Lamento. Erzählerischer Rückzug: das „Gleichnis vom Danziger Maler Möller“, der das Jüngste Gericht malen sollte und seine Ärgernis erregende Darstellung von stadtbekanntem Personen und Verhältnissen jedesmal aufgab, weil ihre Höllenfahrt bald seiner Verlobten, bald deren Vater, dem Bürgermeister, bald dem Rat der Stadt nicht gefiel. So kam es zu „künstlerischen Kompromissen“ (348ff.) und der Künstler „malte sich“ selbst „in die zum Hades erhobene Mottlau . . . Der Künstler als Retter. Er erhält uns die Sünde. Er gibt das Dreieck nicht auf.“ Der Erzähler hat Starusch auseinander genommen, mehr als die anderen Starusch in seiner „Sünde“ gezeigt.

Eine Entschädigungsgeschichte für Starusch am Ende. Als Ferien-Bademeister reist er im Januar 1965 Frau Schlottau mit Gatten und Kindern zum Kuraufenthalt nach Sylt nach. Dort bedient er die Wellenmaschine so heftig, daß das Bade-„Aquarium“ einstürzt. „Nun rächt sich die Bauweise.“ Die Allegorie ist deutlich, das Idyll gestört. Auch die Zähne halten nicht vor. „Immer neue Schmerzen.“

„Da sitzt er also, der domestizierte Schriftsteller“

Der Titel des Romans ist wie der der „Hundejahre“ Bild und Metapher. Bild: Örtlich betäubt, erzählt Starusch auf dem Zahnarztstuhl seine Geschichte und Geschichten. Metapher: Jedermann verlangt nach Arantil. Aller Schmerz wird örtlich betäubt. Wer

will der Wirklichkeit und ihrer Erfahrung unbetäubt standhalten¹⁵. Jeder greift zu seinem „Arantil“. Der eine hat seinen Seneca, der andere seine Party. Alle haben ihre „Geschichte“. „Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält“, sagt Max Frischs „Gantenbein“-Erzähler. Aber nicht jeder konfrontiert sich mit seiner „Geschichte“. Der Erzähler tut es. Günter Grass hat einmal zum Stück gesagt, es habe ihn interessiert, in den Personen sich selbst auseinanderzunehmen. Auch der Roman „Örtlich betäubt“ ist nicht mehr bloß die schelmische Karikierung der anderen. Das erzählerische Ich ist in der Analyse mit drin: Kompromisse, das Betäubtsein und die Selbstbetäubung, das Erwachsensein eines Mannes in mittleren Jahren. Die psychologische Unwahrscheinlichkeit der Erzählsituation – die eigenen Vorstellungen als Kontrast auf den laufenden Fernsehschirm projiziert –, die Tatsache, daß ein laufendes Fernsehprogramm die Phantasie mehr betäubt als aktiviert, hat den Autor nicht gekümmert. Diese Aktivierung durch Kontrast ist gedacht, ein erzähltechnischer Einfall, bereits ein Kunstprodukt.

Das Feuerwerk des Erzählens blieb aus. „Die Lokalanästhesie hindert uns, Originale zu werden“ (172). Die Grassschen Originalton, eine neue Radikalkur erwarteten, sind enttäuscht. Das demokratische Wappentier ist nicht mehr das literarische. Nach der dargestellten und darstellbaren Wirklichkeit wird möglicherweise zu wenig gefragt. Ist der kompromißlich-melancholische Starusch, der es mit der „Vernunft“ halten will und den kleinen Schritten, ist dieser Vierziger, der an keine Ideologie und also auch nicht an die jugendlich idealistische Revolution – und nicht einmal an seine eigene Tat glauben kann, so unwirklich? Hat nicht die Literatur der einstigen Gruppe 47 diesen mittleren Typ unserer Gesellschaft ausgelassen?

Am ethischen Willen des Autors zweifelt heute niemand; am großen literarischen Wurf, am Biß der Sprache und Fabel die meisten. Auf das zugrunde liegende literarische Problem ist Günter Grass theoretisch schon vor zehn Jahren gestoßen, im Rollengedicht „Racine läßt sein Wappen ändern“. Racine führt einen Schwan und eine Ratte im Wappen, das klassizistische Weiß und den bösen Biß. Racine streicht die Ratte. „Die aber hört nicht auf, seinem Wappen zu fehlen.“ Wenn sie nicht mehr nächtlich von unten angreift, den Schwan aufschreckt, „wird der Schwan seinen Einsatz verschlafen“¹⁶. Der klassizistische Schwan gehörte nie zu den Wappentieren von Günter Grass, wohl aber die Ratte. Hat das demokratische Wappentier die Ratte verunsichert? Hat der Redner den Erzähler verdrängt? Hat das ruhig schöne, demokratisch dahinziehende Argument der Sprache die Zähne, der Phantasie das Auge ausgebrochen? Der neue Roman konnte die demokratischen Jahre des bundesrepublikanischen Wohlstands, der Nicht-Ideologie, der zunehmenden inneren Verunsicherung nicht

¹⁵ Wie weit sind wir heute von Georg Büchners Wort auf dem Krankenbett „Wir haben der Schmerzen nicht zu viel, wir haben ihrer zu wenig“, entfernt (G. Büchner, Werke und Briefe. Hrsg. F. Bergemann [Wiesbaden 1958] 580). Wahrscheinlich würden einige junge Kritiker diesen Satz sehr schnell als unangebrachte „Innerlichkeit“ diffamieren. Aber es gibt in dieser „Arantil“-Welt nicht nur „Die Unfähigkeit zu trauern“, sondern auch die Unfähigkeit, Schmerz zu ertragen, Schmerz zu erkennen.

¹⁶ G. Grass, Gleisdreieck (Neuwied, Berlin 1960) 58 f.

mit jener Vehemenz und Plastizität gegenwärtig setzen, mit der Grass Danzig, die braunen Jahre, die anarchischen Jugend- und Außenseitergestalten gegenwärtig setzte. Aus dem großen erzählerischen Spiel ist mittlere Virtuosität geworden, aus der Perspektive von unten und außerhalb der Gesellschaft der freundlich melancholische Blick von mitten drin.

Stoff und Thematik der Danzig-Saga sind aufgebraucht. Eine neue erzählerische Basis von vergleichbarer Substanz will sich nicht einstellen. Hat die politische Aktion die ästhetische Kontemplation ausgespielt? Oder war der extensive parteipolitische Einsatz auch und bereits sublimierter ethischer „Ersatz“ für eine erschöpfte Phantasie? Daß fortgesetzte politische Auftritte sich mit gleichzeitiger starker ästhetischer Produktion vertragen, hat, soweit ich sehe, bisher noch kein deutscher Autor zeigen können¹⁷. Vielleicht sollte Günter Grass einmal den Wahlkampf selbst zum Thema eines Romans machen, so wie Heinrich Heine seine Auseinandersetzung mit Preußen zum Thema des „Wintermärchens“ machte. Aber das erfordert die Position des Außenseiters. Mit „Örtlich betäubt“ hat der Leser Degudentbrücken, Vernunftbrücken, die besten demokratischen Brücken – aber eben doch, von den Zähnen her betrachtet, Zahnersatz. Starusch hat als Figur nicht die Identität Oskars oder Joachim Mahlkes, nicht die gescheuchte Ursprünglichkeit Amsels, die Einfälle und Ausfälle Materns. Starusch gehört zu den Rätlichen, den Besitzenden.

Dennoch, meine ich, sind „Davor“ und „Örtlich betäubt“ auf ihre Weise exemplarisch. Die Krise der mäßigen, beinahe unideologischen Vernunft, die von sich überzeugt und nicht überzeugt ist, spiegelt die Identitätskrise dieser Vernunft, die Identitätskrise der Gesellschaft, die Krise eines Mannes von vierzig Jahren. Das Spielfeld wirkt kleiner. Die spektakulären Tore bleiben aus. Der Spieler ist zusehends Schiedsrichter geworden. Gegen Ideologie und gegen Metaphysik. Wofür? Er weiß es nicht recht. Es ist leichter gegen die anderen als mit sich selbst zu sein.

Aus den Danzig-kreativen, vital- und kunstversicherten Schelmgestalten wurde der verunsicherte Starusch und sein verunsicherter Erzähler. Diese Vernunft hat nur mehr sich selbst – und die Ratte zum Gegner. Ein Autor, der „Vernunft“ will, der die Politiker und Pädagogen nicht allein lassen will, hat es heutzutage schwer. Im Dreieckspiel von Politik, Pädagogik und Belletristik verfangen sich Starusch und sein Autor. „Da sitzt er also, der domestizierte Schriftsteller“, wehrte und warnte Grass in Princeton. „Örtlich betäubt“ tut nicht mehr weh. Oder vielleicht auf neue Weise?

¹⁷ Siehe dazu Goethes Bemerkung zum politischen Engagement Uhlands. „Geben Sie acht“, sagte er im März 1832 zu Eckermann, „der Politiker wird den Poeten aufzehren. Mitglied der Stände sein und in täglichen Reibungen und Aufregungen leben, ist keine Sache für die zarte Natur des Dichters. Mit seinem Gesange wird es aus sein, und das ist gewissermaßen zu bedauern.“ Eine heutige Dichter-Natur ist vielleicht nicht ganz so „zart“ wie Goethe sie verstand und eine sogenannte „dokumentarische Literatur“ lehnt den „Dichter“ überhaupt ab. Aber das Problem des Hörenkönnens, des Wahrnehmens, der ästhetischen Phantasie bleibt.