

Gertrude Cegl-Kaufmann

Kirche als Erkenntnisort : ein Essay

Studia Germanica Gedanensia 30, 135-148

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2014, Nr. 30

LITERATUR

Gertrude Cepl-Kaufmann
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Kirche als Erkenntnisort. Ein Essay

Church as site of insight. Starting from the exploration of church architecture in Gdańsk/Danzig and Cologne as represented in the “Danzig Trilogy” by Günter Grass, the present essay unfolds the suggestive net of analogies between the semantic fields ensuing from the respective “sacral topoi”. Accordingly, the correspondences between the historically, symbolically and morally charged topographies “Trinity-Danzig” on one hand, and “Trinity-Köln” on the other lay open Grass’ myth criticism in reference to failing counter projects to German National Socialism in Danzig prewar period, as well as to public intellectual life during the immediate post-war years in Cologne which Grass conceives of as an equally failing, for escapist attitude of non-awareness.

Keywords: “Danzig Trilogy”, sacral topographies, myth criticism, National Socialism, Danzig prewar period, Cologne postwar years

Kościół jako przestrzeń poznania. Rozpoczynając od form reprezentacji architektury kościołów w Gdańsku i Kolonii w narracji „Gdańskiej Trylogii” Günтера Grassa, niniejszy esej ukazuje sugestywną sieć analogii pomiędzy polami semantycznymi, wynikającymi z perspektywy toposów sakralnych. W tym kontekście, wskazując na korespondencje pomiędzy historycznymi, symbolicznymi i moralnymi topografiami kościołów Trójcy Świętej w Gdańsku i w Kolonii, Günter Grass przeprowadza krytykę funkcjonujących mitów w odniesieniu do nieudanych kontrprojektów niemieckiego narodowego socjalizmu w międzywojennym Gdańsku, a także publicznego życia intelektualnego w okresie powojennym w Kolonii, które Grass przedstawia jako porażkę, wyraz postawy eskapizmu i brak świadomości.

Słowa kluczowe: „Gdańska Trylogia”, topografie sakralne, krytyka mitów, narodowy socjalizm, Gdańsk przedwojenny, Kolonia powojenna

Zum 85. Geburtstag von Günter Grass gab es zünftige Feiern und angemessenes Nachdenken über den Schriftsteller. Was könnte angemessener sein als ein Diskurs über das Werk. Dass dies auf differenzierten Ebenen geschah, ehrt Werk und Autor. An zwei dieser Ereignisse hat die Autorin dieses Essays, mit einer 1972 abgeschlossenen, der ersten in Deutschland vorgelegten Doktorarbeit¹ als dienstälteste Grass-Forscherin angesprochen, teilgenommen:

¹ Die Dissertation wurde im Januar 1972 bei der Philosophischen Fakultät der Universität Düsseldorf eingereicht (die Benennung nach dem großen Sohn der Stadt, Heinrich Heine, ließ sich in der noch jungen

Die Universität Danzig lud rund zwanzig Grass-Doktorandinnen und Doktoranden gemeinsam mit einer internationalen Gruppe von Forschern in die Geburts- und Heimatstadt des Schriftstellers. Veranstalter waren der Danziger Lehrstuhl für Deutsche Literatur und Kultur an der dortigen Universität (Mirosław Ossowski, Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk und Anastasia Telaak), Projektpartner die Danziger Günter-Grass-Gesellschaft, das Medienarchiv Günter Grass Stiftung Bremen und die Friedrich-Ebert-Stiftung. Umrahmt wurde diese überaus ergiebige Tagung, in die Grass selber als Diskussionspartner einbezogen war, mit einer Ausstellung ausgewählter Graphiken in der Danziger Grass-Galerie (Gdańska Galeria Güntera Grassa) und der Uraufführung der dramatisierten Fassung *Im Krebsgang*, aufgeführt mit einem Höchstmaß an Authentizität im Zwischendeck der „Dar Pomorza“ vom Stadttheater im Hafen von Gdingen. Man gab Grass als Autor der Novelle und Paweł Huelle, der die Dramatisierung des Textes vorgenommen hatte, einen großen Empfang und dem Autor vor einer ambitionierten Zuhörerschaft die Ehre, das Ereignis auf dem Schiffsdeck zu eröffnen. Rührung kam auf, und so mancher mochte ergriffen an das anrührende, subtile Alterspoem „Mir träumte, ich müsste Abschied nehmen...“ aus dem Roman *Die Rättin* gedacht haben.

Mit einem weiteren, zum Geburtstag des Dichters anberaumten Ereignis meldete sich Köln zu Wort, seit Volker Neuhaus' Engagement in der Grass-Forschung wichtiges Zentrum für die wissenschaftliche und editorische Aufarbeitung des Werkes. Anselm Weyer, Neuhaus-Schüler und in Sachen Literatur für die Evangelische Kirche tätig, gab denn auch der von ihm konzipierten Tagung einen Themenschwerpunkt, der wieder einmal Neuhaus' Ansatz bekräftigte und weiterentwickelte: Schon früh hatte Neuhaus, vorbereitet durch ein Studium der Theologie, Grass als in hohem Maße von einem christlichen Schöpfungsmythos geprägt erkannt.

Weyer hat seine Themen unter dem Aspekt *Von Katz und Maus* und *mea culpa. Religiöse Motive bei Günter Grass* strukturiert. Bei der Wahl eines Beitrags für dieses zweite Ereignis wirkte das erste nach. Nicht zuletzt hatte der Besuch in der Langfuhrer Herz-Jesu-Kirche, den die Kolloquiumsteilnehmer in Danzig unter kundiger Führung von Mirosław Ossowski im Rahmen des Begleitprogramms absolvierten, dazu motiviert, erlebnisnah an das Thema heranzugehen, ja, es gibt eine geradezu aufdringliche Übereinstimmung, mit der sich ein Einstieg in die Thematik anbietet:

Als Tagungsort in Köln waren die Räume der Trinitatiskirche bereitgestellt worden. Die Trinitatiskirche in Danzig lockte, denn sie hat eine Schlüsselfunktion für das Werk des Autors.²

Universität erst viele Jahre später durchsetzen); das Rigorosum wurde im Sommersemester des Jahres 1972 abgehalten. Familienbedingt (nach der Geburt von Zwillingen) ließ sich eine notwendige Kürzung der Arbeit nicht unmittelbar nach Abschluss des Promotionsvorgangs realisieren. Sie erschien unter dem Titel: Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerkes unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg 1975.

² In Folgenden knüpfe ich an eigene Forschungen an, in denen ich die 24. Fröhschicht im Roman *Hundejahre* mit der strukturbildenden Szene in der Trinitatiskirche ansatzweise entschlüsselt habe. Vgl. dazu Gertrude Cepl-Kaufmann, Günter Grass und Danzig, in: Ostpreußen – Westpreußen – Danzig. Eine historische Literaturlandschaft, hrsg. v. Jens Stüben, München 2007 (=Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte im östlichen Europa 30), S. 563–587. „Kot beschauen“ gehört in diesen Kontext, auch dazu liegen eigene

Weitere Kirchen- und Andachtsräume gerieten in den Blick und legten es nahe, hier, für das Kölner Trinitatis-Ereignis, einen bedeutungshungrigen Ausflug von Köln nach Danzig und zurück zu unternehmen. Es lässt sich zeigen, dass Grass schon in seinem Frühwerk mit solchen Bedeutungsräumen arbeitet, so etwas wie sakrale Topien bereithält, die interessante und erkenntnisreiche Muster seines literarischen Schaffens vor Augen führen. Und da Grass auch der Bedeutungshaftigkeit von Zeichen und Zahlenmagie einiges abgewinnt, zwingt er fast dazu, die Anordnung dieser Räume an die Dreizahl zu binden: Trinitatis, Triptychon, nicht zuletzt die Trias aus Kölner Hauptbahnhof, Funkhaus und Dom als markantes Muster regen an, sich die sakrale Formation einschließlich des Gegenschreibens und einem „gegebenen Dritten“ einmal näher zu betrachten.

Trinitatis Köln und Trinitatis Danzig. Erkenntnisorte

Der erste Ausflug führt uns von Trinitatis Köln zu Trinitatis Danzig, genauer: in die Katakomben unter Trinitatis Danzig. Poetischer Ort: Der Roman *Hundejahre*, Ort der Handlung: die Danziger Innenstadt.

Auf dem Rückweg von der Schule zum Bahnhof der Kleinbahn, die sie zurück ins Werder, in ihre Heimatorte Schiewenhorst und Nickelswalde führt, kommen die Schüler Eddi Amsel und Walter Matern an der Trinitatiskirche vorbei. Immer neugierig, klettern sie bei einer ihrer Erkundungstouren in die Katakomben der Kirche, finden dort die Überreste eines menschlichen Skeletts, das beide zu je eigenen, typisierenden Verhaltensritualen führt: Matern wird angesichts des Schädels zu Ewigkeitsgedanken verführt und zum schauspielernden Mini-Hamlet, Amsel zwingt es, sich zu erleichtern. Für dieses scheinbare Sakrileg wird er vom Freund als „Itzich“ beschimpft und verprügelt: der zweite Verrat, den Matern an Amsel begeht, nachdem er schon zu Beginn der Freundschaft das Taschenmesser, mit dem beide ihre Blutsbrüderschaft vollzogen haben, in die Weichsel geworfen hatte. Als dritten Verrat wird er dem Freund, inzwischen in der Naziideologie aufgegangen, im Garten von dessen Villa auf dem Steffensweg den endgültigen Garaus machen. Die Analogien zu einem der zentralen Verratsszenarien des Neuen Testaments sind nicht zu übersehen. In der Tat, wir befinden uns hier im Hauptbild eines erzählten Triptychons, zu dem auch die nachfolgenden Frühschichten kompositorisch hinzugehören. Hier gewinnt die symbolische Vernichtung im Sinne der Poetik vorausdeutenden, im Sinne der Rhetorik allegorischen Charakter.

Im Sinne der Poetik lässt Grass seinen fiktiven Erzähler Brauxel eine geradezu bilderbuchreife Konstellation für die Konfrontation des Protagonisten mit seinem Antagonisten expositorisch vorbereiten, sozusagen an das Programm seiner Poetik andocken:

Wie Eduard Amsel, der in den Frühschichten der *Hundejahre* zum Opfer des Freundes Walter Matern wird, weil dieser angesichts des Todes scheinbar ungeniert einem natürlichen Bedürfnis folgt, begibt sich der Erzähler auf den morgendlichen Toilettengang, der freilich, auch hier, auf der Erzählebene,

Überlegungen vor. Vgl. Gertrude Cepl-Kaufmann, *Kot gereimt* und andere Ablagerungen. Zur frühen Lyrik von Günter Grass, in: *Vogelflug und letzte Tänze. Der Lyriker Günter Grass*, hrsg. v. Burkhard Moennighoff u. Rüdiger Zymner, Schwerte-Villigst 2008 (=Tagungsprotokolle des Instituts Kirche und Gesellschaft), S. 10–34.

mehr bedeutet. So, wie Amsel tief unter der Trinitatiskirche seinen Kot beschaut, zwingt es auch Brauxel, den Auftraggeber der Aufzeichnungen, Jahrzehnte später in der 24.ten Fröhschicht zur rückwärtsgewandten Erkenntnissuche: „Wer steht da, hat sich nach dem Frühstück erleichtert und betrachtet seinen Kot? Ein Mensch, nachdenklich und besorgt, der Vergangenheit hinterdrein“.³

Vergangenheit, Endlichkeit wird evoziert, existentielle Betroffenheit, Intimität und Enttabuisierung als Programm können wohl kaum in einem prägnanteren Bild vermittelt werden! Grass macht aus dieser fundamentalen Wirklichkeit und Wahrheit ein auch poetologisch geltendes, eindrucksvolles Programm. So heißt es im Gedicht *Kot gereimt*⁴:

Alle Gedichte, die wahrsagen
und den Tod reimen,
sind Kot, der aus hartem Leib fiel,
in dem Blut rinselt, Gewürm überlebt.

Der poetologische Topos steht für alles:

Frühe Knetmasse, Schamknoten
und Angstbleibsel: was in die Hose ging.

Erkennen wir wieder:
unverdaut Erbsen, Kirschkern
und den verschluckten Zahn.
Wir staunen uns an.
Wir haben uns was zu sagen.
Mein Abfall, mir näher als Gott oder du und du,⁵

Erinnerte, das in den Text eingeht, aber auch für das, was er dem Schreiber bedeutet: Kot hat existentielle Bedeutung, ist, um auf unser Thema zuzusteuern, so vielbedeutend, dass es dem, was Georg Lukács 1916 in seiner Theorie des Romans als ‚transzendente Obdachlosigkeit‘ bezeichnete, recht nahe zu kommen scheint. Nichts führt uns zwingender zu uns selbst wie das, was uns die Vergänglichkeit unseres Seins immer wieder vor Augen führt. Dem gegenüber erscheint jede Transzendenz weit entfernt. Amsels/Brauxels Kot-Beschauen hat Folgen: für die Handlung, für Grass‘ Poetik, für uns alle. Wieso?

Grass hat das Kot-Beschauen in weiteren Gedichten thematisiert. Dabei geht es nicht, wie die intime Thematik es anzudeuten schien, um eine Reduktion auf die Selbstbefindlichkeit. So wie sich Grass immer auch als Zeuge seiner Generation gesehen hat, sind seine literarischen Weltentwürfe bei aller Schau in ein reduziertes kleinbürgerliches Ambiente mehr. Im Roman *Hundejahre* wird das topographische Muster Langfuhr zum Mikrokosmos:

³ Günter Grass, *Hundejahre*. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. Volker Neuhaus, Darmstadt u. Neuwied 1987, Bd. III, S. 228.

⁴ Günter Grass, *Kot gereimt*, in: *Mit Sophie in die Pilze gegangen*. Gedichte und Lithographien, München 1995,

⁵ Grass, *Hundejahre*, S. 228.

Es war einmal eine Stadt, die hatte neben den Vororten Ohra, Schidlitz, Oliva, Emaus, Praust, Sankt Albrecht, Schellmühl und dem Hafenvorort Neufahrwasser einen Vorort, der hieß Langfuhr. Langfuhr war so groß und so klein, dass alles, was sich auf dieser Welt ereignet oder ereignen könnte, sich auch in Langfuhr ereignete oder hätte ereignen können.⁶

Und wie das Kot-Beschauen Einblick in eine gegenwartsnahe Poetik vermittelt, vermittelt der kleine Danziger Vorort die Welt, in der gehandelt und Bedeutung vermittelt wird.

Nachdem der Erzähler und seine Figur das Kotbeschauen als Muster der Poetik etabliert hat, wechselt die Erzählung auf die Ebene der Rhetorik: *Was* sieht der nachdenkliche Kotbeschauer und *was* macht er aus seiner Erkenntnis? So bleibt es nicht bei dieser Ebene des *sensus litteralis*, ein *sensus allegoricus* ist angesagt. Ort der Entdeckung: ein Schaufenster auf der Milchkanngasse, vor welches das Schülerpaar wenig später zu stehen kommt. Eine zoologische Handlung wird dabei zum Anschauungsbild. Ein verdächtiger Langsatz lässt ahnen, hier wird etwas ans Licht gebracht! Mitten drin im proppenvollen Schaufenster und geradezu unspektakulär bietet sich dem Betrachter allerlei ausgestopftes Getier. Und während noch Matern anbietende Vorschläge zur Erweiterung des Amsel'schen Vogelscheuchenbaus liefert, ist der schon mit seinen Gedanken bei der künstlerischen Umsetzung: „er, Amsel, habe vor, etwas Widerspruchsvolles zu tun; einen Riesenvogel werde er als Vogelscheuche erstehen lassen – das Schaufenster in der Milchkanngasse voller ausgestopft mit Animalischem habe ihn angeregt, besonders der Adler auf dem Lamm.“⁷ Damit rekonstruiert die Künstlerfigur Edi einen Mythos und schreibt ihn als Künstler weiter.

Adler und Lamm, so wird die Zeit erweisen, werden mit Amsel und Matern als Opfer/Täter gespiegelt. Ob und wie weit der Autor hier auf die keltische Mythologie zurückgreift, laut der Adler und Lamm zu den ersten lebenden Tieren auf Erden zählten und die Urbesatzung des Paradieses abgeben, lässt sich an dieser Stelle nicht beantworten. Der meist positiv konnotierte Adler kann aber nicht nur Stärke, Kraft, sondern auch Hochmut bedeuten, was ihn für das Lamm zum Aggressor macht. Für das Lamm gibt es mit der alttestamentarischen und christlich weitergeschriebenen Ikonographie durch Christus die eindeutige Bestimmung zum Opfertier.

Grass wäre nicht Grass, wenn er Amsel in platter Mimesis und gänzlich unpolitisch bzw. ohne gesellschaftskritische Implikation handeln ließe: Nein, eine Umsetzung und die weitere Abstraktion des Allegorischen durch einen nächsten, einen „moralischen“ Sinn ist angesagt.

Amsels Erkenntnis vor dem Schaufenster in der Milchkanngasse motiviert ihn zu einer künstlerischen Verwandlung der Dinge, die ihm seine Umgebung als Lumpen, als Ausgesondertes, als „Kot“ der Welt offeriert. So entsteht der große Vogel Piepmatz, getreu der Erkenntnis: „Die Vogelscheuche ist nach dem Bilde des Menschen geschaffen“. Als Schreckgespenst und übermächtig erscheint sie den Menschen in Amsels Umgebung. Sie verweigern sich der erkenntnisfördernden Kunst Amsels, so, wie sie sich weigern, ihre Zeit und die Nazis zu erkennen. Amsels Verwandlung folgt dem dritten der Schriftsinne, dem

⁶ Ebd., S. 519.

⁷ Ebd., S. 237.

sensus moralis. Er lehrt uns, dass Menschen vor Vogelscheuchen erschrecken, nicht aber vor sich selbst und dem, was sie schaffen: das Dritte Reich!

Schon einmal hatte sich Grass an dieser mythenkritischen Weltsicht abgearbeitet: Im Roman *Die Blechtrommel* ist es die hölzerne Niobe im Schifffahrtsmuseum, die den Menschen Angst macht, der sie alle in ihrer Nachbarschaft registrierten Unglücke und Schrecken unterschieben und die sie ausgemerzt sehen wollen. Auch hier transportiert der Autor die zeitkritische These, dass das damalige „Unheil“ sich so entwickeln konnte, weil die Menschen unfähig sind, die Welt zu lesen, ihren Ort zu suchen, die eigene Verantwortung zu akzeptieren und ihre Schuld zu erkennen. Sie suchen stattdessen Heil im Mythos.

In diesem Sinne erweist sich unser erster ‚heiliger Ort‘, die Trinitatiskirche, als literarischer Erkenntnisort!

Herz-Jesu und die Kirche unter Wasser. Gegenorte

Auch Langfuhr und die nahe Ostsee haben Kirchen, und auch sie werden im Werk zu Bedeutungsträgern:

Schauen wir zunächst auf die Herz-Jesu-Kirche. Unweit des Labeswegs gelegen, war sie für die Familie Grass Gemeindepfarrkirche. Im Roman *Die Blechtrommel* wird Oskar in ihr aktiv, zunächst an der Hand der Mutter, die dort ihre samstäglich Beichte verrichtet, ein Grund für Oskar, den mit dem kurzzeitigen Verschwinden der Mutter im Beichtstuhl verbundenen Liebesverlust durch aggressive Eroberungszüge im Gotteshaus zu kompensieren. Zunächst versucht er vergeblich, den gipsernen Jesusknaben zum Trommeln zu verführen. Doch das Spannungsverhältnis hält an, entwickelt sich umgekehrt proportional zur zunehmenden Einsamkeit des Protagonisten. Hier, in der Kirche, lauert scheinbar Bedrohliches, genauer: der dortige Marienaltar hat es dem trommelnden Oskar kapitelübergreifend ange-
tan. Er entwickelt sich zu einem provokativen Gegenstück. Erst unmittelbar vor dem Untergang der Stadt Danzig gelingt ihm die Eroberung des Liebe und Geborgenheit verheißenden Schoßes der Gottesmutter, eine Utopie, die ihn umgetrieben hatte. Im „Krippenspiel“ lässt er sich mit Hilfe der Stäuberbande, seinen „Jüngern“, in der schwarzen Messe anstelle des Jesusknaben auf dem gottesmütterlichen Schoß etablieren.

Die Herz-Jesu-Kirche begegnet uns in der Danziger Trilogie noch ein weiteres Mal in einem überaus bedeutungstragenden Zusammenhang, in der Novelle *Katz und Maus*. Sie wird neben den Sozialisations- und Bildungsinstanzen Elternhaus und Schule zur dritten Ebene, auf der Grass sein Zeitpanorama aus dem Blickwinkel von Jugendlichen, also den unmittelbar Betroffenen, entfaltet. In welchen ideologischen Räumen haben sich diese Jugendlichen damals bewegt, wie sind sie ihnen begegnet und was haben sie getan, um sich darin einzurichten. Hier spielt die Instanz Kirche durchaus eine Rolle, doch hier scheiden sich die Geister, werden Mitläufer und Außenseiter herausgebildet. Hier beginnt Mahlkes Geschichte der Verstrickung in seine Zeit.

Kontrapunktisch zur Mess-Zeremonie in der Herz-Jesukirche, in der wir die Messdiener Joachim Mahlke und Heinrich Pilenz erleben, etabliert Mahlke in der unter Wasser liegenden Messe des havarierten Minensuchbootes einen eigenen Kirchenraum. In diese Kapelle,

in der er seine Andacht zelebriert, sein *Stabat Mater* verrichtet und damit der Anbetung Mariens frönt, wird er am Ende in einer Art umgekehrten Geburtsvorgang eingehen.

Zwei Helden, die zu Antagonisten etablierter Kirchenfrömmigkeit werden! Wo wäre das *tertium comparationis*? Das für Oskar immer wieder provozierende Andachtsbild des Marienaltars und Mahlkes submarinen Marienaltar können wir in einem Zusammenhang sehen. In beiden Fällen haben wir es mit sakralen Inszenierungen zu tun, in denen die eroberten und selbstgebauten Altäre die Funktion von Andachtsbildern haben. Es geht dabei um nichts weniger als um ein Gottesverhältnis, ein Verhältnis zum Sakralen, im Weiteren um ein übergreifendes Weltbild, in dem Menschen ihren Ort suchen und finden. Wir bewegen uns, jenseits sonstiger Interpretationsansätze zur Trilogie, in einem tradierten Funktionszusammenhang von Kultbild und Andachtsbild:

Zunächst gehen wir von der Annahme aus, dass Kultbilder göttlich legitimierte Verkündigungsbilder sind, also überpersönlich konnotierte sakrale Muster, die einer religiös geprägten Gesellschaft konsensual als Verehrungsbilder gelten, so wie sie in unserer religiösen Leitkultur einer christlich abendländische Tradition bekannt sind. Die Praxis der Allegorese war dafür eine verbindliche Auslegungslehre, die sich in allen Lebensbereichen von den Erziehungssystemen bis zur Sterbe- und Gedenkkultur sicher wusste. Auf dem Weg vom Kultbild zum Andachtsbild wurde aus dieser kollektiven Verbindlichkeit ein individuelles Muster, das einem anthropologisch evidenten Bedürfnis nach spiritueller Verortung des Einzelnen entsprechend gefunden wird. Es forderte die rituelle Ebene nicht mehr ein, dennoch blieb die Form- und Bildsprache quasi als Gebrauchsmuster weiter gültig.

Der Autor hat in seinem ersten Roman und in der Novelle der „Danziger Trilogie“ Kulträume geschaffen, die für die handelnden Figuren von existentieller Bedeutung sind. Was vermitteln die Begegnungen, die Oskar und Mahlke mit ihren Marienaltären literarisch vollziehen und damit zur Deutung anbieten?

Immanent ist beiden Texten ein Diskurs zum Thema Familie und Moderne, ja, das Marienbild wird hier quasi zum einem Erkenntnisbild. Grass bewegt sich damit durchaus in einer Tradition der Moderne: Die Trias Vater – Mutter – Kind ist zugleich auch als Triptychon und Heilige Familie zu sehen, der künstlerische Aufbau einer Familie lässt sich als Bedeutungstrias nachvollziehen. Ihr liegt die Erkenntnis zugrunde, dass es hier um mehr als zufällige Familiengeschichten geht. Albrecht Koschorke hat es in seiner Untersuchung über die „heilige Familie und ihre Folgen“⁸ auf eine Grundthese gebracht: Die Familienstory von Jesus, Maria und Joseph wurde zum grundlegenden abendländischen Code.

Für Koschorke besteht die Provokation darin, dass Jesus als Revolutionär erscheint, der die Familienbande sprengt. Er tritt für eine Welt der Brüder und Schwestern im Geiste ein und wird damit zum Störer jeder Familienidylle, weil sie gar nicht zu seiner Liebesutopie passe. Jesus steht für einen fundamentalen Familienkonflikt: Die Familie A: Maria, Joseph, Jesus, wird zum Familienkonstrukt B: Gott Vater, Christus und der Heilige Geist. Die Evangelien halten für Maria keine anhaltende gleichwertige Rolle bereit, sie ergibt sich erst mit der historischen Legitimierung seit der Gegenreformation.

⁸ Albrecht Koschorke, *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt a.M. 2000.

Grass hat mit Oskar und Mahlke quasi beide Modelle in den Blick genommen: Oskar sucht die heile Familie, die ihm die Realität nicht bieten kann, er erhält aber auch messianische Züge, schafft schon im Moment seiner Geburt gedankliche Voraussetzungen, mit seinem Sturz von der Kellertreppe reale Fakten, um sich aus dem tradierten Familienmodell zu verabschieden. Im Kapitel *Die Nachfolge Christi* entwickelt er die Urform einer Gegenkirche. In die Suche nach Jüngern, mit denen er eine alternative Blechtrommler-Künstler-Gemeinschaft begründen könnte, bezieht er auch den mutmaßlichen Sohn Kurt ein. Doch die Sinnhaftigkeit ebendieser neuen Genealogie wird mit Kurtchen widerlegt. Das muss Oskar schmerzhaft erfahren, als er, der verlorene Sohn, in den mit Maria neu begründeten Familienschoß zurückzukehren versucht, um seinen Sohn pünktlich zu dessen dritten Geburtstag mit einer Trommel in sein Reich zu ziehen, „als wäre die Übernahme einer Blechtrommel für einen jungen hoffnungsvollen Menschen nicht gleich scheußlich als die Übernahme eines Kolonialwarengeschäftes“.⁹

Auch für Mahlke geht es um die Frage der „Nachfolge“. Der Außenseiter kann solange sein polnisch-marianisches Gegenreich bewahren und die spirituelle Intimität mit seinem Andachtsbild leben, bis er sich in das System begibt und sich vom Reiz, den die Nazis zur Anerkennung ihrer Helden anbieten, korrumpieren lässt. Die spirituelle Gegenwelt zerbricht. Es gibt, um es mit der Erkenntnis Adornos aus dessen *Minima Moralia* zu sagen, „kein richtiges Leben im falschen!“.

Zwei Gegenmodelle zur Tradition von Kirche und Familie, die uns begegnen, werden in ihrem Scheitern vorgeführt. Oskar konnte nicht die Quadratur des Kreises schaffen, die, um Koschorke Modelle einzubeziehen, A und B, die „Krippen-Familie“ und die Jüngerschaft vereinen, und Mahlke scheiterte beim Versuch, im patriarchalischen Kirchendiskurs der Gesellschaft und seiner pseudosakralen Überwinder, dem Nazireich, sein marianisches Frömmigkeitsreich zu sichern. Familie und Kirche erweisen sich in gleicher Weise als Dystopien.

Kölner Dom, Hauptbahnhof und WDR. Nachkriegstrinität

Im Roman *Hundejahre* knüpft Grass mit Matern ein eigenes Bedeutungsnetz in und um den Kölner Hauptbahnhof. Eine enge Verbindung zum unmittelbar und unübersehbar daneben sich mächtig erhebenden Dom hat schon immer zu Nachdenken und/oder Spott über diesen Doppelpack Anlass gegeben, doch Grass geht noch ein wenig weiter in Richtung Innenstadt und nimmt als drittes Paket das wenige Meter weiter sich erhebende Kölner Funkhaus hinzu. Er verbindet die Bauten zu einem geschichtsträchtigen Dreieckskonstrukt.

In der *Öffentlichen Diskussion* im dritten Teil des Romans *Hundejahre* durchleuchtet Grass spezifische Verhaltensmuster der deutschen Nachkriegsgeschichte. Sie führt den Leser in das nur einen Steinwurf von Dom und Hauptbahnhof gelegene Kölner Funkhaus am Wallrafplatz – eine Topik, die wieder in besonderer Weise als Trias erscheint.

⁹ Günter Grass, *Die Blechtrommel*. Roman. Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. v. Volker Neuhaus, Darmstadt u. Neuwied 1987, Bd. II, S. 428.

Rolf Zander, geprägt von einer unverkennbaren existentialontologischen Attitüde, mit der Grass den Heideggerjargon seiner Generation sprachskeptisch als „Jargon der Eigentlichkeit“ im Sinne Adornos imitiert, durch Parodie seziert und zum Motor mangelnder Schuldfähigkeit stempelt, stellt Matern das neue Medium vor, bei dem Liebenau, der Erzähler der „Liebesbriefe“, als zukunftssträchtiger Macher gerade dabei ist, „neue Funkformen zu entwickeln“.¹⁰ Matern, der „Knirscher“ und Schauspieler mit der in den Jahren seiner wechselnden ideologischen Anpassung und seines mit Wut, Hass und Rache inszenierten Rachefeldzuges geprägten Stimme, steigt zur idealen Besetzung der Sprecherrolle für „dröhnende Funkpädagogik“ (717) auf, er „spricht grollt röhrt“, wie er es schon als Schauspieler im Dritten Reich getan hatte, nicht zuletzt im Kreis der Nazigenossen, mit denen er dem Freund Eduard Amsel im Garten der Villa auf dem Steffensweg den Garaus gemacht hatte. Sein Zähneknirschen hatte ihn trotz Vermummung verraten. Nun aber treibt ihn seine zwanghafte Fiktion, als Antifaschist Opfer der Nazis geworden zu sein. Er bietet mit seiner Vita einen idealen Stoff für den „Detailsammler und Bezügesucher; Abstandnehmer und Kernbloßleger; Archivschnüffler und Milieukenner; Infragesteller und Klugscheißer“ Harry Liebenau, Prototyp des intellektuellen und omnipräsenten Schwätzers: „kein Schriftstellerkongress ohne sein Formuliertalent Nachholbedürfnis Erinnerungsvermögen“ (717).

Matern und Liebenau ergänzen sich geradezu ideal, beide entziehen sich einer persönlichen Verantwortung, beide verstehen es, auf dem Klavier nachkriegsspezifischer Verdrängungsmethoden und Ritualisierungen zu spielen. Für den Rundfunkmacher Harry Liebenau wird mit Matern die geplante Reihe „Die Diskussion“ zum Muss, ja, sein „Lieblingsplan“ kann erst mit Matern „in aller Öffentlichkeit dynamisch ausgebreitet werden“ (719). Für ihn ist die Sendeform nur ein weitergedachtes *l'art pour l'art*-Stück, in dessen Szenerie Matern als „Phänotyp“ zu agieren hat, denn wer „sein Publikum fesseln will, muss seinen Intellekt auf dem Kopfe stehen und dennoch deklamieren lassen. Quasi ein klassisches Drama, jedoch auf einen einzigen Akt reduziert. Dennoch der bewährte Aufbau: Exposition Peripetie Katastrophe“ (719). Nicht umsonst wird Matern für ihn zum „Phänotyp“ (719).

Die Kontroverse des Autors Günter Grass mit den zeitgenössischen Vertretern der abstrakten Kunst und einer Autonomieästhetik wird thematisch einbezogen. Die Ablehnung traf vor allem Gottfried Benn, den „Phänotyp dieser Stunde“¹¹, wie ihn sein Biograph Dieter Wellershoff in seiner Dissertation von 1958 charakterisiert hatte. Benns *Roman des Phänotyp* vermittelte eine spezifische Bewusstseinslage, die des „für die gegenwärtige geschichtliche Stunde repräsentativen Menschen“.¹² Mit ihm verlagert Grass den Ästhetikdiskurs der Nachkriegszeit, den er im Umfeld von Benns *Statischen Gedichten* und dem Entwurf der Idee vom „Gegengeist“ ausgemacht hat, von der fachspezifischen Auseinandersetzung, wie er sie in seinem Essay *Der Inhalt als Widerstand* formuliert hat, auf das komplexere Feld der kultursoziologisch manifesten Strukturen, wie sie der Rundfunk in dieser Zeit bot.

¹⁰ Grass, Hundejahre, S. 713ff; die weiteren folgenden Zitatstellen im Text (vor Anm. 11) werden in Klammer nachgewiesen.

¹¹ Dieter Wellershoff, Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde, Köln 1958.

¹² Dieter Wellershoff, Nachwort des Herausgebers zu Prosa und Szenen, in: Gottfried Benn, Gesammelte Werke. 6. Stücke aus dem Nachlass. Szenen, Wiesbaden 1968, S. 1622.

Benn trifft der Vorwurf mangelnder Fähigkeit und Bereitschaft, sich mit der Wirklichkeit zu beschäftigen. Dies gilt im Urteil von Grass als fundamentales Versagen, die Poetik eines Benn ebenso betreffend wie die Ästhetik dieser Zeit, einer Hochblüte der abstrakten Kunst. Hier geht es um die angemessene Bewältigung des Dritten Reiches, der sich Liebenau entzieht. Er wird zum Erfüllungsgehilfen eines solchen eskapistischen intellektuellen Rollenverständnisses. Schnell kann er „Über das Funkische hinaus“ (720) den Zugewinn für eine artifizielle Theaterästhetik ausmachen: „Weder Guckkasten noch Raumbühne. Parkett und Podest verschmelzen endgültig. Nach jahrhundertelangem Monolog findet die Menschheit wieder den Anschluss an das Zwiegespräch; mehr noch, die große abendländische Diskussion lässt uns wieder auf Exegese und Katharsis, auf Deutung und Reinigung hoffen.“ (720)

Das Besondere ist, dass mit der im Roman konzipierten und realisierten Sendung ein sakraler Ort geschaffen wird, der sich abspaltet vom gegenüberliegenden Dom, dem genuinen Träger für einen solchen Sinn-Komplex. Hier wird ein „moderner“ Ort geschaffen, der als pseudosakraler Ort in dieser Zeit funktionieren soll. Nicht von ungefähr bindet sich an ihn der Topos „Abendland“.

Als „voraussichtlicher“ Sendetermin für die „abendländische“ Diskussion wird der achte Mai 1950 vorgesehen, also der fünfte Jahrestag nach der Kapitulation. Der symbolträchtige Sendetermin indes vermag der Diskussionsrunde dennoch keine existentielle Betroffenheit zu entlocken, schon gar nicht dem Diskussionsleiter „Harry L.“. Angelegt als säkularisierter Gottesdienst, wird einem Schöpfungsmythos der Moderne gehuldigt, dessen man nach dem Untergang so offensichtlich bedarf, und der es erlaubt, das Besondere des Neuen als Mittel zur Eliminierung des Bisherigen zu verstehen. So empfiehlt sich die öffentliche Diskussion als Selbstinszenierung einer Nachkriegsgeneration, die den Diskurs selbst zum Objekt ihrer Anbetung erhebt, zum neuen Messias. Harry verkündet das ‚Allerneueste Testament‘ der lauschenden Schar: „Diskutanten! Junge Freunde! Das Wort ist wieder Fleisch geworden und hat in unserer Mitte Wohnung genommen. Anders gesagt: wir sind zusammengekommen, um zu diskutieren. Die Diskussion ist das adäquate Ausdrucksmittel unserer Generation.“ (722) Was wurde hier neu geboren, auf welchem Altar wird hier ein Opfer gebracht?

Frägt man nach dem Neuen, so ist es das Prinzip der Öffentlichkeit, in das man das Individuelle und die persönliche Gewissensforschung, die der Katholizismus im Sakrament der Beichte als intimum Bekenntnisakt im Gespräch zwischen Gott und dem Sünder zuweist, in eine mehr amorphe als definierbare Diskursgemeinschaft verschiebt und das mit dem Rundfunk in einem neuen, höchst modernen und attraktiven Medium verifiziert werden kann: „Auch früher schon wurde am Familientisch, im Freundeskreis oder auf Pausenhofplätzen diskutiert: heimlich, gedämpft oder zwecklos verspielt; uns aber ist es gelungen, die große, dynamische, nicht enden wollende Diskussion aus den vier Wänden, wo sie gefangensaß, zu lösen, sie ins Freie, unter den Himmel, zwischen die Bäume zu stellen!“ (723) Die Entprivatisierung des Lebens, die hier vollzogen wird, erlaubt scheinbar die Überwindung jeder persönlichen Verantwortung und Schuld.

Mag die Szene noch so realistisch sein, der für die Theatralisierung rekonstruierte Erbsberg, auf dem sich die damaligen Vernichtungsaktionen, bei denen Matern ebenso wie Liebenau zu Tätern wurden, noch so inszenatorisch konkret nachgestellt werden: Die Entprivatisierung der Ereignisse, ihre Transformation in ein öffentliches Ereignis machen sie für

die Erkenntnis der eigenen Schuld ungeeignet. Grass entlarvt satirisch, doch zugleich anklägerisch die Relativität der damaligen Praxis der öffentlichen Diskussion, denn alles lässt sich mit dem Prinzip einer Diskussion um der Diskussion willen denunzieren. Gott ist dabei ebenso in der Masse der abgewickelten Instanzen. Harry wird der willige Vollstrecker eines solchen Relativismus: „Deshalb stellt sich uns kein Thema, das wir nicht dynamisch diskutieren könnten. Gott und die Haftpflichtversicherung; die Atombombe und Paul Klee; die Vergangenheit und das Grundgesetz bieten uns keine Probleme, sondern Diskussionsthemen.“ (723 f.)

Es fehlt jedes Kriterium, jeder Bewertungsmaßstab, jede Ethik. Strukturhomolog werden die Bedingungen für das Versagen im Dritten Reich in dieser Zeit fortgeführt. Die Rituale werden festgelegt, das Ganze dank der Kanalisierung aller spontanen Äußerungen, die als Zwischenrufe „entweder chorisch zu gestalten oder schriftlich zu formulieren“ (724) sind, Teil einer zeittypischen Rundfunkästhetik. Die intertextuellen Muster, die benutzt werden, sind nur ein vorgeblicher, doch sinnentleerter Bezugsrahmen. Das Tribunal wird bibelgerecht inszeniert. Harry als Pontius Pilatus stellt die Fragen, Matern fungiert als Petrus, der den Verrat an seinem in Blutsbrüderschaft verbundenen Freund Eddi Amsel noch einmal begeht.

Der letztlich dennoch diskussionswillige und bekenntnisfreudige Matern provoziert die Hörgemeinde zum Dankgebet: „Oh großer Schöpfer der dynamischen und immerwährenden Welt Diskussion, der Du geschaffen hast Frage und Antwort, der Du das Wort erteilst oder nimmst, stehe uns hilfreich bei, da wir den diskussionsfreudigen Gegenstandswalter Matern durchdiskutieren wollen. Oh Herr aller Diskussionen...“ (726). Am Ende geht die Öffentliche Diskussion völlig in einer Farce auf. Matern, der Diskussionsgegenstand, reproduziert seine an Heidegger geschulten Worthülsen, und Liebenau pflegt seinen Ästhetizismus, der nichts anderes als ein in den Kontext der Rundfunkpraxis überführter Heideggerdiskurs ist, ein Musterbeispiel selbstreferentieller Bedeutungshaftigkeit: „Die Diskussion, geführt von diskussionsfreudigen Diskutanten, hat aus sich heraus eine Diskussionssteuerung ratsam werden lassen, die der Diskussion das notwendige dynamische Gefälle: also den Trend zur Katastrophe im hergebrachten klassischen Sinn verspricht.“ (733)

Die Tragödie selbst steht hier zur Disposition. Der Zwiespalt zwischen dem Individuellen und dem schicksalsträchtigen Machtanspruch der Götter, der die Tragödie der Antike geprägt hatte, hat sich aufgelöst, ohne dass es ein aufklärerisches Denken, ein diese Stelle beanspruchendes Humanitätsideal und Persönlichkeitsprinzip gäbe.

Der existentialistische Topos von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ greift hier in besonderer Weise. In diesem Weltbild ist Gott abgeschafft, und so gibt es auch keinen wirklichen, nur einen pseudo-heiligen Ort. Geblieben ist eine leere Form, ein in sich selbst kreisender Ästhetizismus. Selbst da, wo die öffentliche Diskussion ins Politische und Soziologische vorstößt, bleibt sie einem folgenlosen Formalismus verhaftet. Die Behauptung, „In jeder Demokratie hat die öffentliche Diskussion ihren legitimen Platz“ (744) erweist sich als Stereotyp. Vor allem der Vergleich und die anmaßende Distanzierung von der katholischen Beichte und den öffentlichen Schuldbekennnissen in den kommunistisch regierten Ländern ist nichts als elitäre Selbstbespiegelung (744). Die bittere Ironie der Sendung mündet in eine geradezu hymnische Eloge auf die Geburt eines neuen Mythos: „Am Anfang war das Gespräch!“ (745). Die Diskussion verkommt zu einem Fetisch, zu einem neuen Götzen,

den die Diskutantenrunde der Rundfunksendung sich erhebend anbetet und zu ihrem Gott erhöht: „Wir diskutieren, um die Existenz des Diskussionsgegenstandes zu beweisen.“ (745)

So bleibt selbst das Bekenntnis des „Diskussionsgegenstandes“ Matern, zum Mörder seines Freundes Amsel geworden zu sein, nur formales Geständnis, dem das abschließende Schluss- und Dankgebet folgt: „Oh, großer Lenker und Schöpfer der immerwährenden dynamischen Welt Diskussion, der Du uns einen diskussionsfreudigen Diskussionsgegenstand und ein allgemeingültiges Diskussionsergebnis beschert hast, lass uns nun Dank sagen, indem wir hymnisch hochpreisen zweiunddreißigmal den deutschen schwarzhaarigen Schäferhund“ (762f.). Nicht umsonst endet dieser hymnische Abgesang mit einer Eloge auf den titelgebenden Symbolträger, die in eine bedeutungsträchtige Akkumulation mündet. Die finalen Kategorien „milchschwarz, schneeswarz“ stellen einen intertextuellen Bezug her zu Paul Celans *Todesfuge*, dessen Oxymoron der Anfangszeile „Schwarze Milch der Frühe“ hier dazu dient, der modernistisch verbrämten Ignoranz der Nachkriegsgeneration, mit der den Opfern des Holocaust noch nachträglich Hohn gesprochen wurde, entgegenzutreten.

In unserer satanischen Trilogie gibt es eine direkte Linie vom WDR-Funkhaus am Dom entlang zum Hauptbahnhof, denn hier war der eigentliche Ort, an dem die in Liebenaus Sendung karikierten Diskussionen ihr Vorbild hatten. Hier waren die Formen des öffentlichen Diskurses besonders fruchtbar, vor allem die weit über die Stadt hinaus bekannten „Mittwochgespräche“, die den Kölner Hauptbahnhof damals zu einem Kulturereignis gemacht hatten. Eine identische Funktion der Topographie um den Dom finden wir in der „Danziger Trilogie“, gespickt mit einiger Symbolkraft. Im Kölner Hauptbahnhof finden wir Walter Matern mit Hund in regelmäßigen Abständen, nicht zuletzt, nachdem er sich nach Abschluss der öffentlichen Diskussion und dem Abkassieren der letzten ausstehenden Honorare aus dem Funkhaus in Richtung „aufbauwillige, friedensliebende, nahezu klassenlose, gesunde und ostelbische Deutsche Demokratische Republik“ (764) davonmacht und am nahen Dom vorbei, dem „gotischen taubenernährenden Doppelzinken“ (764), zum Kölner Hauptbahnhof unterwegs ist, um wieder einmal die „heimzusuchen“, die er für sein Versagen schuldig zu machen sucht. Schon lange waren ihm „der Kölner Hauptbahnhof und der Dom zu Köln ein beredtes Gegenüber gewesen“ (764). Dank der Erfahrungen im Funkhaus erweitert sich das symbolträchtige Beziehungsgefüge. Es wird daraus „das spannungsgeladene Dreieck Hauptbahnhof – Dom – Funkhaus“ (764), in dem sich die mentale Disposition der Nachkriegsgesellschaft offensichtlich verdichtet.

Tatsächlich scheint das „Heilige Köln“ mit seinem Dom als Doppelzinken dem kleineren, historisch ungleich weniger geprägten „Mostrichklecks“ Düsseldorf, in dem Grass von 1947 bis 1952 lebte, und das er auch als Vorlage für den Nachkriegsteil des Romans *Hundejahre* hätte wählen können, vielfältig überlegen. Den ideologiekritisch hinterfragten meinungsbildenden Institutionen Kirche und Rundfunk begegnet mit dem Hauptbahnhof ein nicht minder zeittypisches Phänomen. Es wirkt wie ein Denkbild für die Entwurzelung dieser Generation, hat aber im Kontext der Grass'schen Ikonographie eine sehr viel weiter reichende, auch das literarische Konzept betreffende Funktion. Der „Nachlassverwalter“ (765) Walter Matern findet hier einen Erinnerungsort besonderer Art: „in Kölns warmer, fliesengekachelter, streng süß riechender und katholischer Männertoilette“ (765) macht

er jene, „in emaillierte Bühnen gekritzelt“, Namen aus, die „sein Herz hüpfen, seine Milz schwellen, seine Nieren schmerzen ließen“. (765)

Nichts vermag die existentielle Krise des fiktiven „Phänotyp“ angemessener ins Bild zu setzen, hat doch Grass selbst immer wieder mit der Metaphorik der inneren Organe als psychosomatisch relevante Erinnerungsträger gespielt und die Funktion des Verdauungsapparates, wie ausgeführt, eng an sein poetologisches Konzept gebunden. Matern erweist sich im Sinne seines Autors eben nicht als der, der im „Kot betrachten“ eine Formel für seinen Erkenntniswillen sieht, sondern als jemand, der im unästhetischen Mief der heruntergekommenen Männertoilette ein Äquivalent für seinen mentalen Zustand findet. Die Namen an der Wand, Chiffren einer ebenso heruntergekommenen Sprache, sind wie ein Menetekel, das Matern lediglich für seine niedrige Rache ausbeutet, ohne die Metaphorik der Schrift, die Vergangenheit, als Provokation anzunehmen. Die „Zeichen der Zeit“ anzunehmen, hatten sich aber diejenigen geschworen, die sich zur gleichen Zeit, in der das fiktive Romangeschehen angesiedelt ist, zusammenfanden.

In eben diesem Ambiente, wenige Meter entfernt, fanden tatsächlich in dieser Zeit die Ereignisse statt, die im Roman abgeurteilt werden. 1946 hatte der Verlagsbuchhändler Gerhard Ludwig eine Lizenz zur Eröffnung eines Zeitungsladens im Kölner Hauptbahnhof erhalten. Die Ausweitung des Sortiments auf Bücher geschah fließend, denn Rowohlt's Rotations-Romane wurden zunächst auf Zeitungspapier gedruckt und entsprechend in Zeitungsläden angeboten. Aus einem eher beiläufigen Hinweis, dass hier am Ort auch Möglichkeiten zur Aussprache mit den Autoren der Werke bestünden, ergab sich eine Kontroverse mit dem Schriftsteller Jakob Kneip, dem letztlich das Erfolgsmodell der Mittwochgespräche zu danken war.¹³ Die kleine Verkaufsfläche der Buchhandlung war schon bei der ersten, am 6. Dezember 1950 veranstalteten Lesung mit Diskussion zu klein, so dass man in den „Wartesaal 3. Klasse“ ausweichen musste. Fortan waren bis 1956 in insgesamt 250 Veranstaltungen Zuhörer und Diskutanten Gäste im Kölner Hauptbahnhof. Die Themen reichten von Literatur und Kunst über Weltanschauung zu Ökonomie und Politik, ließen faktisch keinen Bereich außer dem naturwissenschaftlichen aus.

Als Referenten kam alles, was Rang und Namen hatte, von Friedrich Sieburg, Ernst von Salomon, Theodor W. Adorno, der Kabarettist Werner Finck, Spiegel-Herausgeber Rudolf Augstein bis zum damaligen Bundesminister für Wirtschaft und nachmaligen Kanzler Ludwig Erhard, der seinen Vortrag unter das Thema *Ist der königliche Kaufmann noch zeitgemäß?* gestellt hatte. Vortragsthemen wie *Die geistige Entscheidung am Rhein* und *Die mahnende Beschwörung des christlichen Abendland-Wunschbildes*¹⁴ machten einen wesentlichen Aspekt der kulturellen Leitlinie aus. Die Tradition eines wenn auch offenen, so doch katholisch-konservativen Denkens, wie es für die Adenauer-Ära prägend wurde, war nicht zu überhören.

Dom, Hauptbahnhof und WDR waren also tatsächlich in der frühen Nachkriegszeit eine Trias der Erkenntnis, nur macht Grass sie zu der des Nichterkennens, ja, geradezu einer ‚satanischen Trinität‘. Ausgehend von einem sakralen Ort, dem Dom als der ‚Erstbesetzung‘

¹³ Vgl. dazu Freier Eintritt. Freie Fragen. Freie Antworten. Die Kölner Mittwochgespräche 1950–1956, hrsg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln, Köln 1991.

¹⁴ So der Beitrag von Kneip selber, der das Mittwochgespräch vom 14. 3. 1951 bestritt. Vgl. ebd., S. 76.

des Areals am Rhein, die auch optisch nicht zu überholen war, werden der Hauptbahnhof als Transferort, in dieser Zeit vor allem auch der Flüchtlinge und Vertriebenen, und der Rundfunk als damals hochgehandelter Vermittlungsort für Botschaften, als ‚Kanzel‘ der Zeit, zu einem Dreieck verdichtet, überhöht und als pseudosakraler Ort literarisch etabliert.

Abgesang:

Wo steht Grass selber?

Ich greife zurück auf meinen Beitrag zum 85. Geburtstag auf dem Danziger Kolloquium. Dort hatte ich den jungen Doktoranden von meiner eigenen Begegnung mit Grass zu Beginn meiner Dissertation, 1969, berichtet. In einem der tiefschwarzen Orte in Oberfranken und Niederbayern, zwischen denen wir mit dem Bus der Sozialdemokratischen Wählerinitiative eine Woche auf Reisen waren, hatte er mir einen, wohlmeinend meine Erkenntnis steuernd, Hinweis mitgegeben. Lange blieb er für mich so etwas wie der „Knopf, der bei Dünkirchen liegenblieb“, der „Aschenbecher“, die Spur der Geschichte, bevor ich ihn verstehen konnte. Es war der Verweis, er habe sehr viel von Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei*, gelernt. Hier können wir auch heute den Autor suchen.

Im Roman *Die Rättin* hat Grass, beginnend beim Titelbild, der „Ratte vor Danzig“, die Ostseestadt und ihr Umland wieder einmal zum beherrschenden Thema gemacht. Das Bildmotiv markiert zugleich Untergang und utopische Hoffnung, denn im Roman wird die Stadt in vielfältiger Weise zum Schauplatz und zur Projektionsebene.

Oskars Wiederbegegnung mit Danzig und sein Besuch des 107. Geburtstages der Großmutter Anna Bronski im kaschubischen Bissau sind eingebunden in einen phantastischen Weltuntergang, Strafaktion der Ratten gegen das Versagen des Menschengeschlechtes. Im fiktiven Dialog mit der geträumten Ratte versucht der Autor-Erzähler gegenzuhalten, doch vergeblich. Der Mensch, Beweis einer von Gott „verpfuschten Schöpfung“¹⁵, hat seine Chancen gründlich vertan; alles spricht gegen ihn, vor allem seine Unfähigkeit, Kriege zu vermeiden und seine Welt so zu erhalten, wie er sie mit der Schöpfung übernommen hat. In Analogie zu Jean Pauls *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, dass kein Gott sei* inszeniert Grass mit den Ratten ein Jüngstes Gericht. Hier ist es die Erzähleratte, die „vom Müllberg herab verkündete, dass der Mensch nicht mehr sei“.¹⁶ Das Paradox, die Nichtexistenz dessen zu erklären, dessen Identität man zugleich als Apriori annimmt, bestimmt auch hier die Argumentation. Wenn auch die Menschen als Spezies, die das Humane erdzeitlang für sich reklamiert haben, als sinnvolle Schöpfung widerlegt sind, ist doch letztlich noch im Untergang alles Hoffen, die Erfüllung utopischer Erwartung, an sie gebunden.

¹⁵ Günter Grass, *Die Rättin*. Roman, Werkausgabe in zehn Bänden, Bd. VII, S. 130.

¹⁶ Ebd., S. 13.