

Lucyna Wille

Der Roman "Beim Häuten der Zwiebel" von Günter Grass als Beitrag zur Debatte über den Status autobiographischer Prosa

Studia Germanica Gedanensia 15, 113-121

2007

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 2007, Nr. 15

Lucyna Wille

Instytut Filologii Germańskiej
Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów

Der Roman *Beim Häuten der Zwiebel* von Günter Grass als Beitrag zur Debatte über den Status autobiographischer Prosa

Es ist nicht immer einfach, zwischen fiktionaler Prosa und autobiographischer Schrift zu unterscheiden. Die Recherchen der Biographen und Literaturhistoriker befinden oft genug Übereinstimmungen zwischen den Elementen der im Werk dargestellten Welt mit den Tatsachen aus der wirklichen Lebenserfahrung des Autors. Kafkas Konflikt mit dem Vater, Bernhards Krankheit, Dostojewskis Spielsucht, Fitzgeralds große Liebe, Gombrowicz's Emigration – um nur auf wenige prägnante Beispiele hinzuweisen, die ins Unendliche ergänzt werden könnten – bezeugen eine Verflechtung zwischen Leben und Werk eines Autors, die ganz unabhängig davon besteht, ob ein bestimmter Titel vom Verfasser selbst oder von der Kritik als autobiographisch abgestempelt worden ist. Aus diesem Grund bemerkt Spengemann, dass es kaum eine Schriftform gebe, die nicht in eine Untersuchung der Autobiographie aufgenommen worden oder zumindest autobiographisch interpretiert worden wäre (1980, XII). Diese Feststellung kann entweder als Bestätigung der historisch bedingten Unbeständigkeit und Variierbarkeit der Grenzen des Begriffs *Autobiographie* aufgefasst werden, oder aber als Infragestellung der Letzteren. Inzwischen mehrmals für tot erklärt, ist die Autobiographie in der letzten Zeit sehr stark auf dem Büchermarkt vertreten und wirkt sehr lebendig (vgl. Finck 1999). Ihre Autobiographien veröffentlichen regelmäßig unzählige bekannte Persönlichkeiten, deren berufliche Aktivitäten mit dem Schreiben nichts zu tun haben: Politiker, Sportler, Schauspieler, Aristokraten. In diesen Fällen spielen kommerzielle Faktoren eine beachtliche Rolle, denn es handelt sich meistens um die Kreation der erwünschten Image in der Öffentlichkeit. Im Fall eines autobiographischen Textes, der aus der Feder eines etablierten Schriftstellers stammt, muss zusätzlich berücksichtigt werden, inwiefern möglicherweise die schöpferische Vorstellungskraft an

die Stelle der unvoreingenommenen Erinnerung getreten ist, inwiefern sich möglicherweise die authentische Erinnerung mit der nicht weniger authentischen Lust zum Fabulieren vermengt.

Bogdal weist in seiner Studie über die Prosa von Thomas Bernhard auf das tradierte Bekenntnis-Modell der Autobiographie hin, das auf das 18. Jahrhundert zurück geht, nach dem zwischen dem Schicksal des Icherzählers und dem Leben seines Schöpfers eine Identität vorausgesetzt wird, wobei sich der Letztgenannte um eine wahrheitsgetreue Wiedergabe seiner persönlichen Erfahrung bemüht und auf diesem Weg sein Ich offenbart. Nach diesem Modell enthält die Autobiographie die Geschichte der *Sozialisation* des Individuums, indem sie Informationen zu dessen Familie, Milieu, Erziehungsmustern und Bildung liefert. Außerdem legt die Autobiographie die *Psychologie* des Individuums vor, denn sie entblößt seine persönlichen Erlebnisse, Gefühle, Motive, die nur durch Retrospektion zugänglich sind und auf keinem anderen Weg erschlossen werden können.

Des Weiteren bezeugt die Autobiographie die *Identität* des Individuums, indem sie dieses als eine und dieselbe Person im wechselhaften Rollenspiel des Gesellschaftslebens darstellt.

Schließlich strebt die Autobiographie ein *Selbstbekenntnis*, denn der Autor begibt sich auf die Wahrheitssuche über sich selbst, versucht über sein eigenes Leben und Werk Rechenschaft abzulegen (vgl. Bogdal 1999: 172 f.).

In ihrer Canetti-Studie vermerkt Eigler eine Zweiteilung im Lager der modernen Autobiographieforschung (188: 4f). Einerseits waltet immer noch die in der hermeneutischen Tradition begründete Überzeugung von einer Selbsterkenntniskraft des Subjekts, das gegebenenfalls als Icherzähler fungiert und sich in seinem Erzeugnis, dem Schriftwerk, objektiviert und durch den Gemeinschaftssinn des menschlichen Verstands in seiner Beschaffenheit rekonstruiert werden kann. Andererseits, insbesondere vom Standpunkt des Dekonstruktivismus aus, wird dem Subjekt die Fähigkeit zur Selbsterkenntnis abgesprochen und die Autonomie einer außersprachlichen Wirklichkeit wird in Frage gestellt.

Bei all den aufgezählten und weiteren möglichen theoretischen Annahmen kann wohl die Frage nach dem Authentizitätsgrad des jeweiligen autobiographischen Prosastücks nicht hinreichend beantwortet werden. In der Zeit der weitgehenden Kommerzialisierung des Literaturbetriebs, wo es als autobiographisch verkündete Schriften regnet und ein Mordverdächtiger für ein Millionenhonorar den Mord an seiner eigenen Frau autobiographisch, aber doch juristisch unverbindlich, bekennen soll¹, ist auf öffentliche Absichtserklärungen kaum Verlass.

Im vorliegenden Aufsatz wird das neu erschienene Buch von Günter Grass im Zwielficht des autobiographischen Antriebs einerseits und der fabulierenden

¹ Laut Medienbericht soll sich der ehemalige US-Footballstar O.J. Simpson, der von der Anklage des Mords an seiner Frau befreit wurde, für ein Millionenhonorar bereit erklärt haben, den Mord in einem autobiographischen Buch zu beschreiben ß allerdings mit dem Vermerk, dass es sich bei diesem Kapitel um eine Vorstellung handelt.

Einschübe andererseits dargestellt. Es wird überlegt, inwiefern dieses als autobiographisch angesagte und als solches vermarktete Werk, diejenigen Züge aufweist, die gewöhnlich den Autobiographien zugeordnet und oben kurz zusammengestellt wurden. Hier wird mit Absicht von den öffentlichen Geständnissen des Autors bezüglich seiner freiwilligen Kriegsteilnahme und deren Auswirkungen im In- und Ausland abgesehen. Dem Autor wird dadurch das Recht streitig gemacht, die Rezeption seines Werks außerhalb von diesem Werk zu beeinflussen. Dem Werk wird hingegen eine weitgehende Autonomie abverlangt, in deren Rahmen sich der Text behaupten soll.

Die vom Buchtitel implizierte Absichtserklärung des Autors ist alles andere als klar. Derjenige, der sich „beim Häuten einer Zwiebel“ zu Worte meldet, lässt sich sofort im selbst entworfenen Zwiebelkeller lokalisieren, in dem die Nachkriegsdeutschen in seiner *Blechtrommel* künstlich erzeugte Tränen vergossen. Jedoch wird das Unternehmen in dessen Zwiebelsymbolik bald deutlich definiert:

Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will. Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonst wie verrätselt. Unter der ersten, noch trocken knisternden Haut findet sich die nächste, die, kaum gelöst, feucht eine dritte freigibt, unter der die vierte, fünfte warten und flüstern. Und jede weitere schwitzt zu lang gemiedene Wörter aus, auch schnörkelige Zeichen, als habe sich ein Geheimniskrämer von jung an, als die Zwiebel noch keimte, verschlüsseln wollen (8 f.).²

Dieser Ankündigung gemäß soll ein authentischer Versuch unternommen werden, dem Gedächtnis, das streckenweise nicht nachgeben will, die verborgenen Schichten abzugewinnen. Auf die Richtigkeit und Vollständigkeit der Erinnerung wird folgerichtig kein Anspruch erhoben:

Er umarmte mich. Nein, ich bestehe darauf, meinen Vater umarmt zu haben. Oder kam es nur männlich zum Händeschütteln? (116)...Susanne trägt eine Kette aus kirschroten Holzperlen...Oder trug solch eine Kette ein ganz anderes Mädchen? (139).

Die Erinnerung wird als *die fragwürdigste aller Zeuginnen (...)* eine *lau-nische, oft unter Migräne leidende Erscheinung, der zudem der Ruf anhängt, je nach Marktlage käuflich zu sein* (64). Damit wird die Zweifelhaftigkeit der Erinnerungskraft auf der einen Seite und die Fragwürdigkeit ihrer Ergebnisse auf der anderen Seite angesprochen. Es liegt nahe, diese Aussage auf die schriftliche Fixierung der Erinnerungsarbeit zu übertragen, die unter dem Namen *Autobiographie* bekannt ist. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit

² Alle Zitate ohne zusätzliche Angaben aus: G. Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, siehe unten.

kommen Sequenzen von Ereignissen und Gefühlen zum Vorschein, die nicht mehr ihre reine Erscheinungsform erreichen können, in der sie vor Jahren vorgekommen waren:

Schicht auf Schicht lagert die Zeit. Was sie bedeckt, ist allenfalls durch Ritzen zu erkennen. Und durch solch einen Zeitspalt, der mit Anstrengung zu erweitern ist, sehe ich mich und ihn zugleich. Ich bereits angejährt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümmernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit (51).

Die erzählte Lebensgeschichte beginnt in der frühen Kindheit des Ich Erzählers, liefert Details zu seiner nächsten Familienangehörigen, schildert seine Kriegserlebnisse als auszubildender Panzerschütze, Soldat und Kriegsgefangener, enthüllt die Kulissen seines Lebens in der Not der Nachkriegsjahre, berichtet über seine Ausbildung zum Steinmetz sowie über sein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie, offenbart manche Einzelheiten zu seiner ersten Ehe und bietet Information über die Anfänge seiner literarischen Laufbahn. Für Chronologie des Erzählten wird insofern nur relativ gesorgt, als es regelmäßig zu Sprüngen nach vorn kommt, es wird eine Brücke zu den späteren Ereignissen geschlagen. So folgt auf die Geschichte des als Verteidiger der Polnischen Post erschossenen Onkels Franz die Schilderung eines Kurzbesuchs in Polen im Jahr 1958 (17). Der Beschreibung des KdF-Schiffs Wilhelm Gustloff wird eine Passage über die Entstehung der Novelle *Im Krebsgang* angeschlossen (83). Nach dem Bericht von einer Kriegsverwundung des Erzählers wird eine Grußkarte angesprochen, die ihm Jahre später seine bereits erwachsenen Kinder aus der Gegend des Geschehens schicken (175). Eine durchdringende Schilderung des Hungers im Kriegsgefangenenlager und einer okkasionellen Mahlzeit wird abgerundet durch die Bestätigung des Kochlust, die den Erzähler seitdem ständig begleitet (195).

Es wird das Bild eines Jungen aus kleinbürgerlichen Verhältnissen entworfen, der von Kind an gern zeichnete und las, allerdings Schwierigkeiten hatte in der Schule, der sich mit 15 freiwillig zum Militärdienst meldete und kurz darauf angenommen wurde, der den Krieg als Soldat mitmachte, indem er mit dem Strom schwamm. Nach Kriegsende widmete er sich – seinem „dritten Hunger“, dem Verlangen nach Kunst folgend – den bildenden Künsten und schließlich unternahm er – seiner eigentlichen Berufung folgend – als demokratisch gesinnter Schriftsteller die Abrechnung mit der faschistischen Vergangenheit Deutschlands. Als etablierter Wortkünstler setzte er sich literarisch mit den aktuellen Themen der modernen deutschen Gesellschaft auseinander und wurde für sein Schaffen mit dem Nobelpreis ausgezeichnet.

In diesem Sinn erfüllt das Buch das erste von den anfangs genannten Kriterien: es schildert die *Sozialisation* des Protagonisten, der dort ankommt, wo der Autor seines Namens als solcher erkannt und anerkannt wird: zum etablierten Platz und Ruhm als meinungsbildender Wortkünstler.

Dem Autor Grass wurde oft genug das Ausbleiben der Psychologie im Figurenaufbau zum Vorwurf gemacht (z.B. Müller-Eckhard 1959). Hier wird dieser Mangel streckenweise überwunden, indem auch nach Motiven und Beweggründen des Protagonisten gefragt wird. So wird zum Beispiel dem schwierigen Verhältnis zum Vater auf die Spur gegangen. Dabei wird auf dieses Verhältnis als einen möglichen Grund für den Einzug des Protagonisten zur Armee hingewiesen:

Des Muttersöhnchens Haß auf den Vater, diese unterschwellige Gemengelage, die bereits den Ablauf griechischer Tragödien bestimmt und den Seelendoktor Freud und dessen Schüler so einfühlsam und beredt gemacht hat, wird bei mir, wenn nicht Ursache, dann zusätzlicher Antrieb gewesen sein, wohin auch immer das Weite zu suchen. Fluchtwege wurden sondiert. Alle liefen in eine Richtung. Nur weg von hier, an die Front, an eine der vielen Fronten, so schnell wie möglich (79).

Der Ich Erzähler wird als Zeuge und Träger der Geschichte dargestellt. Zu dem heiklen Thema der persönlichen Verantwortung als Deutscher für das Kriegsgeschehen, heißt es unter anderem:

Es verging Zeit, bis ich in Schüben begriff und mir zögerlich eingestand, dass ich unwissend, oder, genauer, nicht wissen wollend Anteil an einem Verbrechen hatte, das mit den Jahren nicht kleiner wurde, das nicht verjähren will, an dem ich immer noch ranke. Wie dem Hunger kann der Schuld und der ihr folgamen Scham nachgesagt werden, dass sie nagt, unablässig nagt; aber gehungert habe ich nur zeitweilig, die Scham jedoch ... (221).

Die Liebe ist präsent in mehrfachen Facetten, von einer unterdrückten Zuneigung den Knaben für ein gleichaltriges Mädchen (67 f.), über ein verletzendes Verlassen werden des jungen Mannes durch die Lebensgefährtin (354 ff.), bis zur moderaten Begeisterung für eine Tänzerin, die in der Biographie des Schriftstellers Grass als seine erste Frau festen Platz einnimmt (383 ff.). Die Angst als Leidgenossin des jungen Soldaten, die der Erzähler aus der Lektüre von Remarques *Im Westen nichts Neues* kannte, wird nun in ihrer Realität beleuchtet und als solche beim Namen genannt (145):

Angst ist mein nichts abzuwerfendes Gepäck gewesen. Ausgezogen, das Fürchten zu lernen, wurden mir tägliche Lektionen erteilt. Wegducken, ausweichen, sich anpassen, kleinmachen hießen die lapidaren Techniken des Überlebens, die ohne Vorübung praktiziert werden mussten. Wehe dem, der nicht lernen wollte (145).

Die männliche Kameradschaft wird mit rührender Sentimentalität (159 ff., 247 ff.) als derjenige Faktor geschildert, der die Persönlichkeit des Erzählers mit geprägt und von ihm als „Aussteuer“ auf den Lebensweg mitgenommen wurde.

Vor dem Hintergrund des Obigen kann festgestellt werden, dass die *Psychologie* in der Konstruktion der Erzählerfigur zur Geltung kommt und zugleich das zweite Kriterium eines autobiographischen Werks erfüllt worden ist.

Der Erzähler bekennt sich dazu, mit seinem Buch *auf der Suche nach mir, dem entschwundenen Ich früherer Jahre* (242) zu sein. Die Mühsal, eine Identität zwischen dem Berichterstatter und den jeweiligen Gestalten, die sich in seiner Erinnerung unter seinem Namen aneinander reihen, wird zusätzlich durch die dritte Person betont, die sich auf die vergangenen Persönlichkeitsformen seines Selbst beziehen:

So vergingen dem Jungen, der unter meinem Namen anzurufen ist, die Tage wunschgemäß als Folge von Auftritten in wechselnden Kostümen. Schon immer wollte ich weranders und woanders, jener „Baldanders“ sein, der mir wenige Jahre später (...) begegnete (38).

Einzig um sich besorgt schien der ziellose Spaziergänger zwischen Ruinen und Trümmerhalden zu sein (...) oder habe ich mich mit meiner nicht zu benennenden Pein ins Innere des Kölner Doms geflüchtet? (233).

Das werde ich wohl gewesen sein, der sich schon nach dem ersten Mal wie geübt nicht umgesehen hat (...). Doch auf dem kurzen oder doch längeren Weg zurück hat jemand an seiner linken Hand gerochen..(240).

Dabei darf nicht vergessen werden, dass es eine der Charakteristika des Oskar-Stils aus der *Blechtrommel* war, sich selbst mal mit der ersten, mal mit der dritten Person zu meinen, wodurch die Identität der Person als solche mindestens thematisiert wird (Höllerer 1959).

Die Erinnerung, die nach dem Dominoprinzip Bilder aus einem Menschenleben zurück bestellen und neu verarbeiten kann, wird in ihrer integrierenden Rolle dargeboten. Die zeitliche Distanz, die Selbstentfremdung zur Folge hat und an der Textoberfläche durch die dritte Person markiert ist, wird kraft der Erinnerung assimiliert und dem Subjekt des Reflexionsakts endgültig zugeordnet. Auf diese Art und Weise schmelzen die erste und dritte Person zu einem Ich zusammen und es darf bescheinigt werden, dass somit das dritte Charakteristikum eines autobiographischen Werks nach dem Bekenntnis-Modell, nämlich die Aufnahme der Problematik der eigenen *Identität*, für das Buch von Grass zutrifft. Dabei wird deutlich auf das Schicksal eines Künstlers hingewiesen, der zwischen seinem bürgerlichen und seinem dichterischen Ich gespannt bleibt:

„Kleckerburg“ heißt ein langes Gedicht, das ich Mitte der sechziger Jahre, also zu einer Zeit schrieb, in der der vierzigjährige Vater dreier Söhne und einer Tochter bereits bürgerlich gefestigt zu sein schien; wie der Held seines ersten Romans hatte sich dessen Autor einen Namen gemacht, indem er sein gedoppeltes Ich in Bücher sperrte und derart gebündelt zu Markte trug (15).

Hier soll nur am Rande vermerkt werden, dass die Marketingfaktoren um das Erscheinen der Autobiographie von der deutschen Kritik laut angesprochen wurden (Haas 2006). Das angeführte Buchfragment beweist, dass Grass auf das Spiel der Naivität verzichtet und das Wissen um die Buchmarktregeln ans Tageslicht legt.

Der Icherzähler weist sich im Laufe der Geschichte regelmäßig und direkt als Verfasser der bekannten Werke von Grass aus, indem er direkt Personen

und Tatsachen nennt, die ihm Anstoß zur literarischen Kreativität gaben und später Eingang in sein Werk fanden, zum Beispiel:

Die Tucheler Heide, wo sich das Arbeitsdienstlager des Protagonisten befand, wurde in *Katz und Maus* als Handlungsort der Heldentat von Joachim Mahlke aufgenommen (93 f.), das Sankt-Johann-Gymnasium, das Grass besuchte, ging als Lehranstalt von Eddie Amsel und Walter Matern in die *Hundejahre* ein (45),

das Kalibergwerk, in dem der entlassene Soldat Beschäftigung fand, lieferte die Bühne für die Schlusszenen der *Hundejahre* (253), der Kochkurs im Kriegsgefangenenlager wurde im *Butt* verwertet (201 ff.), sein Professor von der Kunstakademie Düsseldorf Otto Pankok wurde in der *Blechtrommel* als Professor Kuchen widergespiegelt (351), seine Freunde Witte und Geldmacher wurden in der *Blechtrommel* entsprechend zu von Vittlar und Klepp stilisiert (352), das Düsseldorfer Lokal „Cziko“ mitsamt dem Personal wurden zum Zwiebelkeller in der *Blechtrommel* aufgearbeitet (372).

Manche Übereinstimmungen zwischen der Lebenserfahrung von Grass und seinem Werk werden indirekt angedeutet und können nur von einem Kenner der Grassschen Prosa erkannt werden, zum Beispiel:

Die Großtante Anna, die dem Schriftsteller im Sommer 1958 ihren Kartoffelacker zeigte (18) und als Großmutter von Oskar in der *Blechtrommel* zu erkennen ist, Onkel Franz, der Briefträger und Verteidiger der Polnischen Post (15 ff.), dessen Schicksal eine Ähnlichkeit mit dem von Jan Bronski aus der *Blechtrommel* aufweist, der Jäschkentaler Wald und das Gutenbergdenkmal (53), die in den *Hundejahren* die Szenerie der Kinderspiele ausmachen, die Tischlerei des Großvaters (53), die in der *Danziger Trilogie* als Tischlerei des Vaters von Tulla Pokriefke erscheint, die Herz-Jesu-Kirche in Danzig (72), in der sich manche Szenen der *Blechtrommel* abspielen.

Diese doppelte Vertrautheitsstufe mit dem Leser weist auf eine zweifache Ausfertigung des erzählenden Ichs hin. Denn auf der einen Seite kommt ein menschliches Individuum zur Sprache, das beim Leser keine Vorkenntnisse zu seiner Person und Leistung voraussetzt, auf der anderen Seite spricht aber der erfolgreiche Schriftsteller mit den eingeweihten Kennern seines Schaffens, denen zugetraut werden kann, dass sie Anspielungen auf die Romanwelt von Grass identifizieren und richtig einzuordnen verstehen. Durch diese gespaltene Kommunikationsweise mit dem Leser, die Akzeptanz der beiden Sehpunkte des Empfängers, der gleichzeitig einen Sprecher und einen gefeierten Autor vernimmt, vollzieht sich auch das *Selbstbekenntnis*, wird die vierte Voraussetzung des Bekenntnis-Modells mitgebracht, die stellenweise mit dem Einblick in die literarische Werkstatt des Schriftstellers zusammenfällt.

Gleichzeitig darf jedoch nicht übersehen werden, was der Erzähler zu seinem eigenen Verhältnis zu seiner bekanntesten Figur bemerkt, zu dem Erzeugnis seiner schöpferischen Phantasie, das ihm den meisten Ruhm beschert hat und ihn im Bewusstsein der Leserschaft in der ganzen Welt für immer etikettierte:

Er bestimmte, wer sterben musste, wem es erlaubt war, wundersam zu überleben. Es ist Oskar gewesen, der mich zwang, noch einmal die Dunstkreise meiner frühen Jahre heimzusuchen. Er gab mir den Freibrief, alles, was sich als Wahrheit ausgab, zwischen Fragezeichen zu sperren. Er, der personifizierte schiefe Vergleich, hat mich gelehrt, alles Schiefe als schön anzusehen. Er, nicht ich, hat Pankok zum Kuchen verformt und den sanftmütigen Pazifisten in einen Vulkan verwandelt, dessen Ausbrüche mit expressiver Gewalt jegliches Papier verdunkelten (351) ...schon wieder redet Oskar dazwischen und will sich einmieten, will Teilhaber sein (355).

In diesen Worten ist ein Widerhall der Auseinandersetzung mit dem Anspruch und Schicksal des Schriftstellers vernehmbar, die Witold Gombrowicz in seinem Roman *Ferdydurke* (1938) unternommen hat. An erster Stelle streitet Gombrowicz dem Autor seine Autonomie als schöpferisches Subjekt ab:

Sind wir es endlich, die die Form schaffen, oder schafft diese uns? Es scheint uns, dass wir selbst konstruieren – eine Illusion, im gleichen Maße werden wir durch die Konstruktion konstruiert. Was du geschrieben hast, diktiert dir den weiteren Sinn, das Werk wird nicht aus dir geboren, du wolltest dieses schreiben, und es hat sich dir jenes geschrieben. Die Teile haben einen Hang zum Ganzen, ein jeder Teil strebt heimlich nach einem Ganzen, trachtet nach Abrundung, sucht nach Ergänzung, fleht um den Rest nach seinem eigenen Bild. (1986: 71, Übersetzung L.W.).³

Des Weiteren weist Gombrowicz auf eine Rückkoppelung zwischen Autor und Werk hin, in deren Folge der Autor permanent von seinem Werk beeinflusst wird, bis zur Unfähigkeit hin, sich von seinem Werk zu befreien und als unabhängige Person aufzutreten:

So, so, ich kann mich erinnern, ich kannte vor Jahren einen Schriftsteller, dem sich am Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn ein heroisches Buch geschrieben hat. Ganz zufällig hat er gleich in den ersten Worten auf die heroische Taste gedrückt, obwohl er genauso gut die skeptische oder auch die lyrische Note hätte anschlagen können – jedoch fielen seine ersten Sätze heroisch aus, angesichts dessen konnte er es nicht lassen, in Rücksicht auf die Harmonie des Ganzen, den Heroismus zu verstärken und zu steigern bis zum Ende. Und so lange rundete er ab, glättete und perfektionierte, verbesserte und passte den Anfang dem Ende und das Ende dem Anfang an, bis endlich daraus ein sehr lebhaftes Werk entsprang und voller tiefster Überzeugung. Was konnte er denn mit dieser seinen tiefsten Überzeugung machen? Kann man eine tiefste Überzeugung leugnen? (...) Ausgeschlossen! (...) Und so lange suchte er eine Ähnlichkeit mit den Teilen, bis er endlich gegen das Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn selbst genauso ganz heroisch war – ein Schwächling seines eigenen Heroismus (1986: 71 f. – Übersetzung L.W.).

Wenn der Ich Erzähler der Grassschen Autobiographie gesteht, unter dem Einfluss seines prominentesten Protagonisten aus der *Blechtrommel* zu stehen,

³ Da es sich hier lediglich um den Inhalt des zitierten Wortlauts, nicht um dessen künstlerische Komponente handelt, wurde hier die eigene Übersetzung, nicht die auf dem Büchermarkt vorhandene deutsche Wiedergabe von Walter Tiel verwendet.

durch dessen Vermittlung zu handeln, Distanz von ihm suchen zu müssen, dann bestätigt er eine unumgängliche Wechselwirkung zwischen dem Autor und seinem Geschöpf. In diesem Fall kann von keiner Autonomie des schreibenden Ichs als werkunabhängigem Individuum die Rede sein. Oder aber ist die autobiographische Schrift nur bedingt anders als Fortsetzung des fiktiven Schaffens denkbar, indem der Autor permanent aufs Neue darum ringen muss, sich das selbst geschaffene Personal, die selbst entworfenen Welten vom Hals zu halten. In diesem Sinn scheinen auch weiterhin die Zweifel zu gelten, die in der modernen Biographieforschung formuliert worden sind.

Literatur:

- Bogdal, K.-M. (1999): *Historische Diskursanalyse. Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung*, Opladen/Wiesbaden, Westdeutscher Verlag.
- Eigler, F. (1988): *Das autobiographische Werk von Elias Canetti. Identität, Verwandlung, Machtausübung*, Tübingen, Stauffenburg Verlag.
- Finck, A. (1999): *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin, Erich Schmidt.
- Gombrowicz, W. (1986): *Ferdydurke*. Kraków, Wydawnictwo Literackie.
- Grass, G. (2006): *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen, Steidl.
- Haas, D. (2006): *Hätte er doch geschwiegen*. In: Der Spiegel vom 16.08.2006.
- Höllerer, W. (1997): *Unterm Floß*. In: Neuhaus, V. (Hg.): *Erläuterungen und Dokumente*. Günter Grass: Die Blechtrommel. Stuttgart, Reclam.
- Honsza, N. (2002): *Günter Grassa portret własny*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Müller Eckhard, H. (1959): *Die Blechtrommel*. In: Kölnische Rundschau vom 13.12.1959.
- Spengemann, W.C. (1980): *The forms of Autobiography*, New Haven/London, Yale University Press.

The novel *Beim Häuten der Zwiebel* by Günter Grass as a contribution to the debate about the status of the autobiographic prose

Summary

The paper depicts the traditional definition of the term autobiography, the so called commitment-model that presumes four main characteristics of an autobiographical work: Socialization, psychology, identity and self-commitment. The analyses of selected aspects of the novel by Grass show that the latter fulfills the premises of the model mentioned above but it also takes up the modern doubts regarding the status of autobiography. The narrator uses both the first and third person referring to himself and confesses the influence of his own fictional creature on himself as writer of the autobiography.