

Viel Geschrei um was? Konkurrierende Deutungsangebote für Oskars Äußerungen und die Welt der *Blechtrommel*

Matthias Aumüller

Über den Stellenwert der *Blechtrommel* im Gefüge der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts muss man nicht viele Worte verlieren. Der Text gehört in die kleine Schnittmenge der sowohl literarisch bedeutenden als auch über den Kreis der Literaturspezialisten hinaus bekannten Romane mindestens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch über sechzig Jahre nach seinem Erscheinen ist er dem Kanon erhalten geblieben.¹ Die im Roman angelegte Mehrdeutigkeit trägt zu dem anhaltenden Interesse an der *Blechtrommel* sicherlich bei. Darauf werde ich am Ende des Beitrags zurückkommen.

Das Problem der Mehrdeutigkeit im Roman hängt zum Teil mit der Frage nach der mimetischen Zuverlässigkeit des Erzählers Oskar Matzerath zusammen. Die in der Rezeptionsgeschichte zum Ausdruck kommenden Extrempositionen decken das mögliche Spektrum ab: Was Oskar sagt, wird einerseits als zuverlässig akzeptiert (vgl. z.B. Durzak 1979 [1971]: 260); und was Oskar sagt, sei andererseits unzuverlässig (vgl. z.B. Reddick 1975: 82–86). Inwiefern unzuverlässig? Insofern, als sich die Frage stellt, ob sich alles so zugetragen hat, wie Oskar es erzählt.²

Ehe man sich den Fragen der Mehrdeutigkeit und der Unzuverlässigkeit in der *Blechtrommel* zuwendet, kann man versuchen, Oskars Erzählen als zuverlässig aufzufassen. Wie sieht das aus?

-
- 1 Volker Neuhaus (vgl. 2010: 5) geht noch einen gehörigen Schritt weiter und stellt ihn in eine Reihe mit *Ulysses*. Was dieser für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, das sei *Die Blechtrommel* für die zweite Hälfte.
 - 2 Im Folgenden geht es um mimetische Unzuverlässigkeit. Oskars axiologische Unzuverlässigkeit wird am Ende des 2. Abschnitts angesprochen.

1. Präsomtion von Zuverlässigkeit

Unterstellt man, dass die Behauptungen des Erzählers über die Welt der *Blechtrommel* zuverlässig sind, ist dies eine die Textinterpretation leitende Präsomtion, die im Verlauf des Textes bestätigt oder widerlegt werden kann.³ Eine Interpretation der *Blechtrommel*, die von der mimetischen Zuverlässigkeit der Erzählinstanz ausgeht und dabei bleibt, nimmt die Ereignisse, von denen der Roman handelt, hin, wie sie von Oskar (zumindest *prima facie*) präsentiert werden.

Betrachten wir nur die wichtigsten Ereignisse, die zum Markenzeichen des Romans wurden, und versuchen, einige Schlüsse zu ziehen: Oskar Matzerath, Held und Erzähler seiner eigenen Geschichte, feiert am Ende der Ereignisreihe seinen dreißigsten Geburtstag. Er ist »Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« (Grass 2020a [1959]: 9 [i. F.: B 9]), als der er sich gleich im ersten Satz, am Beginn der Niederschrift, vorstellt. Seine Lebensgeschichte, aus der das Werk *Die Blechtrommel* im Wesentlichen besteht, wird als Resultat dieser Niederschrift präsentiert. Oskar erzählt dann *ab ovo*. Dabei setzt er eine Generation früher ein, nämlich mit der Zeugung seiner Mutter. Es handelt sich um die Vorgeschichte, die ihr Ende bei Oskars Geburt hat. Schon sie kommt nicht ohne Bizarrerien aus, die, wie am Ende des nächsten Abschnitts (2.1.) dargelegt, die Mehrdeutigkeit im Roman etablieren helfen.

Spätestens folgende Aussage Oskars über seinen Start ins Leben könnte zu denken geben: »Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß« (B 49). Recht besehen, könnte der Satz besagen, dass Oskar auf dem geistigen Niveau eines Säuglings verblieben sei. Doch das ist offensichtlich nicht gemeint. Im Gegenteil. Er will damit sagen, dass seine Intelligenz bei seiner Geburt bereits vollentwickelt und der der Erwachsenen mindestens ebenbürtig ist. Es ist Oskars Absicht, seine Leser glauben zu machen, dass er seit seiner Geburt mit dem geistigen Niveau Erwachsener ausgestattet ist. Die weitere Lektüre bestätigt, dass Oskar glaubt, er sei bereits als Neugeborenes in der Lage gewesen, seine Eltern über seine geistigen Fähigkeiten zu täuschen und Entschlüsse zu fassen.⁴ Er ist bei seiner Geburt also nicht nur bereits in kognitiver Hinsicht ausgereift, sondern in dieser Ausstattung seiner Umwelt überlegen: Als Dreijähriger ist er der »Drei-

3 Genauer gesagt, geht es um Behauptungen innerhalb der Erzählerrede, die im Wesentlichen die Auffassung der Erzählinstanz wiedergeben und die, wie später noch klarer wird, teilweise im Gegensatz zu Äußerungen derselben Erzählinstanz stehen, in denen sie, z. B. in indirekter Rede, die Auffassungen anderer Figuren wiedergibt. Zum Begriff der Präsomtion: »Eine Präsomtion ist eine Behauptung, die so lange gilt, wie kein hinreichender Grund *gegen* sie vorgebracht worden ist« (Dorschel 2002: 86). Eine Theorie der Präsomtion liefert Scholz (2016 [1999]: 148–159).

4 »Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend, kam ich zu dem Entschluß, meines Vaters Vorschlag, also alles was das Kolonialwarengeschäft betraf [es weiterzuführen, M.A.], schlankweg abzulehnen, den Wunsch meiner Mama [dem Sohn eine Blechtrommel zu schenken, M.A.] jedoch zu gegebener Zeit, also anlässlich meines dritten Geburtstages, wohlwollend zu prüfen« (B 52).

malkluge, den die Erwachsenen alle überragten, der den Erwachsenen so überlegen sein sollte, [...] der innerlich und [nun auch, M.A.] äußerlich vollkommen fertig war« (B 68).⁵

Im selben Fahrwasser bewegen sich zwei Vorkommnisse auf Oskars weiterem Lebensweg, die für Oskar als menschliches Wesen der *Blechtrommel*-Welt ebenso wie für Oskar als literarische Figur von identitätsstiftender Bedeutung sind: sein Entschluss, das Wachsen aufzugeben, und seine Entscheidung, es wieder aufzunehmen. Als er drei Jahre alt wird, bekommt Oskar, wie von seiner Mutter angekündigt, eine Blechtrommel. Als der Anstaltsinsasse Oskar sein Fotoalbum durchblättert, gelangt er zu einem Bild, das ihn an seinem Geburtstag mit der besagten Trommel zeigt. »Da habe ich sie, die Trommel. Da hängt sie mir gerade, neu und weißrot gezackt vor dem Bauch. [...] Da sagte, da entschloß ich mich, da beschloß ich, [...] einen Punkt zu machen, so zu verbleiben – und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe, in dieser Ausstattung viele Jahre lang« (B 67). Der Grund für diesen Entschluss liegt nach Oskars Angaben darin, dass er nicht seinem Vater nachfolgen und nicht das Kolonialwarengeschäft übernehmen möchte. Oskar besteht darauf, dass er damals »innerlich und äußerlich vollkommen fertig war« (B 68). Es sei ihm gleich »klar« gewesen: »Die Erwachsenen werden dich nicht begreifen, werden dich, wenn du für sie nicht mehr sichtbar wächst, zurückgeblieben nennen« (B 69). Das würde viele unliebsame Arztbesuche nach sich ziehen. Um die Zahl dieser Besuche zu reduzieren, wolle er den Erwachsenen »einen plausiblen Grund fürs ausbleibende Wachstum liefern« (ebd.). Das erreicht Oskar, indem er sich angeblich willentlich die Kellertreppe hinunterstürzt. Er plausibilisiert diesen Vorgang dadurch, dass er zunächst die Trommel hinunterträgt, damit sie keinen Schaden nehme, um sich dann, wieder oben, die Treppe hinunter fallen zu lassen.

Analog dazu erfolgt der gegenteilige Entschluss, als sein (gesetzlicher) Vater Matzerath beerdigt wird und Oskar damit endgültig zur Vollwaise wird. Er steht im 21. Lebensjahr und ist damit nach damaligem Verständnis fast volljährig. Erst noch unschlüssig – »soll ich oder soll ich nicht« (B 508) –, fasst Oskar sich schließlich ein Herz und beginnt sein Wachstum, nach seiner Auffassung noch bevor ihn ein Stein am Hinterkopf trifft und er ins offene Grab stürzt. Für die Erwachsenen aber ist das der Auslöser.

Nach Oskars Darlegungen verfügt er also über außerordentliche Fähigkeiten. Das selbe gilt für eine andere seiner Eigenschaften, die vermutlich auch dank der Romanverfilmung ganz eng mit ihm verbunden ist, nämlich dafür, dass er kraft seiner Stimme Glas zerspringen lassen kann – eine Gabe, die er jedoch verliert, nachdem er wieder zu wachsen anfängt. Erstmals kommt es dazu, als seine Eltern ihm die arg malträtirierte Trommel entwenden wollen, deren Blech scharfkantig aufgeplatzt ist und Oskars Pulsadern beim Trommeln gefährdet: »Die runde geschliffene Scheibe, die das honiggelbe Zifferblatt unserer Standuhr vor Staub und sterbenden Fliegen schützte, zersprang, fiel, teilweise nochmals zerscherbend, auf die braunroten Dielen – denn der Teppich reichte nicht ganz bis zur Standfläche der Uhr hin« (B 75).

Ein letztes Beispiel für Oskars ungewöhnliche Eigenschaften, die man akzeptieren muss, wenn man seine Aussagen für wahr (in der *Blechtrommel*-Welt) hält, ist seine sexuelle Aktivität. Nicht nur erzählt er davon, er meint auch, auf ein handfestes Ergebnis

5 Schon diese Behauptung ist mindestens ungenau, denn Oskar wächst später noch und ist demnach hier mitnichten »äußerlich vollkommen fertig« (im Sinne von »ausgewachsen«).

hinweisen zu können: »Am zwölften Juni [...] wurde mein Sohn Kurt geboren« (B 375).⁶ Auf den dazugehörigen Geschlechtsverkehr geht Oskar ausführlich ein.

Akzeptiert man all dies und fasst es als Ergebnis eindeutiger Aussagen auf, dann kommt man nicht um die Annahme hin, dass die *Blechtrommel*-Welt mindestens in diesen Hinsichten von unserer Welt abweicht. Ohne dass damit weitreichende terminologische Festlegungen verbunden sein sollen, könnte man sagen, dass die *Blechtrommel*-Welt insofern eine in Teilen phantastische Welt ist, als sie zwar in ihren Hauptzügen, geographisch und temporal, im historischen Raumzeitkontinuum lokalisierbar ist (die Handlung spielt sich ab zwischen 1899 und 1954 in den nicht-fiktiven Orten Danzig und Umgebung, Düsseldorf, Paris unter Nennung bekannter zeithistorischer Ereignisse wie den beiden Weltkriegen, Inflation und Börsenkrach), aber in den erwähnten Eigenschaften Oskars von dem, was in unserer Welt möglich ist, signifikant abweicht (während die sonstigen Figuren zwar fiktiv sind, aber nicht mit in dieser Weise phantastischen Eigenschaften ausgestattet sind wie Oskar).

Eine weitere Schlussfolgerung besteht darin, dass Oskar insofern ein Schelm ist, als er die anderen an der Nase herumführt, und darüber hinaus ein überlegener, zuverlässiger Erzähler ist, der nicht nur in der erzählten Welt das Heft des Handelns in den Händen hält und sich und seine Umgebung vollkommen kontrolliert, sondern auch alles in der Rückschau wahrheitsgemäß berichtet. Diese Interpretation ist keineswegs aus der Luft gegriffen. Sie ist nicht rein theoretischer Natur, sondern tatsächlich vertreten worden (vgl. Gerstenberg 1980: 20; Schröder 1986: 64). Aber die Interpretation, dass Oskar ein mimetisch zuverlässiger Erzähler sei, greift zu kurz.

2. Unzuverlässigkeit, Phantastik, Mehrdeutigkeit

Wenn man Oskar als in der beschriebenen Weise zuverlässigen Erzähler einstuft, fasst man seine Äußerungen hinsichtlich seines Wachstums, seiner Fähigkeit, kraft seiner Stimme Glas zu zerstören, und seiner sexuellen Aktivität offenbar als eindeutig auf. Zumindest wird die Frage nach der verschiedenen Deutbarkeit von Oskars Äußerungen nicht aufgeworfen, wenn man sie als zuverlässig erachtet. Doch diese Interpretation lässt eine ganze Reihe von Informationen über die *Blechtrommel*-Welt außer Acht. Wie zu zeigen sein wird, gibt Oskar Informationen über die erzählte Welt, die in unmittelbarem Zusammenhang mit den eben aufgeführten Besonderheiten stehen und an Oskars Zuverlässigkeit zweifeln lassen. Die Berücksichtigung dieser Informationen führt darum schnell zu der Erkenntnis, dass Oskars Erzählen teils unzuverlässig, teils mehrdeutig ist, und zwar – unter Bezug auf bestimmte Ereignisgruppen – strukturell mehrdeutig.

Da nicht all die Ereignisse, um die es geht, in derselben Weise mehrdeutig sind, sortiere ich sie wie folgt vor:

6 Seine Vaterschaft betont Oskar mehrmals, indem er wiederholt von »mein[em] Sohn« spricht (B 510) oder darauf anspielt, etwa wenn er nach dem Tod Matzeraths sagt: »Der Rest fiel mir zu: Maria, Kurtchen und die Verantwortung für alle beide« (B 511).

- a) Reife/Wachstum
- b) Glaszersingen, Bebras Fronttheater
- c) Geschlechtsverkehr

2.1 Thematisierung und Art: Implizite, strukturelle Mehrdeutigkeit

Die Informationen, die dazu geeignet sind, Oskars Behauptungen über sein Wachstum fraglich erscheinen zu lassen, betreffen das, was in der *Blechtrommel*-Welt jenseits von Oskars geistigen Erlebnissen abläuft. Kurz gesagt: Offenbar hat keines seiner geistigen Erlebnisse einen Effekt auf die Welt um ihn herum in der Weise, dass die Erwachsenen den Verdacht hegen könnten, Oskar sei doch mehr zu leisten imstande, als es den Anschein hat.

Mehr noch: Oskar sagt zwar, er habe sich aus freier Absicht dazu entschieden, mit drei Jahren nicht mehr zu wachsen, und darüber hinaus Maßnahmen getroffen, damit die Erwachsenen eine Erklärung für das ausbleibende Wachstum haben. Aber das Gegenteil könnte auch stimmen: dass er tatsächlich infolge eines Sturzes nicht weiter gewachsen ist. Außer seiner Behauptung spricht nämlich nichts von dem, was Oskar erzählt, für seine Behauptung, er habe den Sturz herbeigeführt, damit die Erwachsenen einen guten Grund für sein ausbleibendes Wachstum haben. Dass es die Folge seines eigenen Entschlusses sei, könnte, so gesehen, der Manipulation eines Lügners oder der Einbildung eines Wahnsinnigen entstammen, der sich in der Retrospektive eine Intelligenz andichtet, die er erst später erworben hat. Ob dies dem Text eindeutig zu entnehmen ist, ist eine der Fragen, die es zu klären gilt.

Einerseits: Wenn Oskar, direkt oder indirekt, die Erwachsenen sprechen lässt, dann wird ein anderes Bild von Oskar vermittelt als das, was er selbst von sich hat. So meint Jan Bronski (von dem Oskar annimmt, er sei sein leiblicher Vater), der inzwischen sechsjährige Oskar »könne [...] noch nicht recht sprechen, sei überhaupt reichlich zurück für sein Alter« (B 87). Etwas anderes als trommeln und schreien (was üblicherweise damit verbunden ist, dass jemand Oskar seine Trommel entwenden möchte) kann Oskar in den Augen der Erwachsenen nicht.

In diesem Sinne gibt es eine Reihe von Aussagen über Oskar, zumeist den Erwachsenen in den Mund gelegt, die ihn als zurückgebliebenes Kind beschreiben. Er ist demnach während seiner ganzen Kindheit und Jugend bis über seinen zwanzigsten Geburtstag hinaus vollständig auf die Hilfe und Fürsorge der Erwachsenen angewiesen. Aussagen wie die, dass Oskar nach Matzeraths Tod die Verantwortung für Maria und Kurt habe übernehmen müssen (vgl. Anmerkung 5), erhalten erst auf dieser Grundlage ihre eigentliche Pointe, denn für Maria ist natürlich die zurückgebliebene Vollwaise Oskar derjenige, für den nun sie eine besondere Verantwortung trägt.

Andererseits: Oskars Angaben, die den Aspekt des Wachstums und der geistigen Reife betreffen, sind zwar widersprüchlich, aber miteinander vereinbar. Weil sie zwei verschiedenen Instanzen, dem Erzähler hier und einigen Figuren dort, zuzuschreiben sind, kommen darin unterschiedliche Perspektiven auf dieselben Ereignisse zum Ausdruck. Ein Verteidiger der Zuverlässigkeitspräsumtion könnte darauf hinweisen, dass es ja der Witz der Oskar-Figur sei, seine geistige Reife zu verbergen. Seine Überlegenheit bestehe gerade darin, dass die Umgebung tatsächlich nicht merkt, wie hochentwickelt er bereits

ist. Insofern ist seine Behauptung über seine geistige Reife damit vereinbar, dass niemand etwas von dieser Reife merkt.

Worauf es hier mit Blick auf die Frage nach der Mehrdeutigkeit ankommt: Die Informationen, die Oskar darüber verlauten lässt, wie die Erwachsenen ihn erleben, können seine Behauptung über seine geheimnisvolle Macht über sein Wachstum nicht widerlegen; aber sie sind geeignet, seine Behauptung in einem anderen Licht erscheinen zu lassen. Oskars Eigenwahrnehmung gerät nicht nur einmal mit der Fremdwahrnehmung der Erwachsenen in Konflikt. Er vermittelt beide Perspektiven, die der Erwachsenen durch zitierte Figurenrede und seine eigene. Das Nebeneinander der beiden Perspektiven auf Oskar (der Eigen- und Fremdwahrnehmung) bedingt, dass das, was Oskar über sich selbst erzählt, zwei Deutungen erlaubt. Die eine entspricht dem, was die Erwachsenen über ihn denken, und die andere dem, was er selbst über sich denkt. Oskars Selbstzuschreibungen, die sich auf sein Körperwachstum beziehen, sowie die von ihm angeführten analogen Zuschreibungen, die die Erwachsenen vornehmen, sind, zusammen genommen, mindestens doppeldeutig, lassen also sowohl die Deutung zu, dass Oskar in der Welt der *Blechtrommel* tatsächlich eigenmächtig das Wachstum einstellt und bereits mit der Geburt, eigentlich sogar schon als Embryo, geistig ausgereift ist, als auch die, dass er sich das alles nachträglich einbildet; dass er lügt; oder dass beim Schreiben zumindest die Phantasie mit ihm durchgeht.

An dieser Stelle lässt sich als vorläufiges Resultat festhalten, dass Oskars Äußerungen über sein Wachstum (inklusive der von ihm zitierten Äußerungen der Erwachsenen), zusammen genommen, mehrdeutig sind. Mit Bezug auf die *Blechtrommel*-Welt lässt sich die Mehrdeutigkeit auf die Formel bringen, dass diese Welt entweder phantastisch ist, insofern die Figur Oskar über übernatürliche Fähigkeiten und Eigenschaften verfügt, oder nicht phantastisch ist, insofern sich die betreffenden Behauptungen Oskars über seine Entwicklung als falsch herausstellen oder erweisen lassen.

Wenn man nun den zweiten Bereich (b) betrachtet – Oskars schrilles Schreien, das das Glas zerspringen lässt –, so scheint sich die Waage erst einmal in die Richtung einer übernatürlichen Welt zu bewegen. Diese Fähigkeit Oskars lässt sich nämlich nicht so gut »wegerklären« wie seine anderen vermeintlichen Fähigkeiten und sich, isoliert betrachtet, deshalb nicht als Beleg für mehrdeutiges Erzählen anführen. Sie hat im Übrigen sichtbare Effekte auf die erzählte Welt, die immer wieder in Scherben liegt. Wollte man diese Ereignisse im Sinne der Naturgesetze normalisieren, müsste man sie alle für Oskars Einbildung halten. Das wäre möglich, wenn der Text Signale bereit hielte, die geeignet sind, andere Erklärungen für das zerstörte Glas zu liefern als Oskars Stimme.

Immerhin, für einen Teil der das Zerstören von Glas betreffenden Ereignisse lassen sich solche Erklärungen im Text finden, etwa Luftangriffe, in deren Folge der kleine Oskar wegen des Lärms zu schreien anfängt und die Fenster der Schokoladenfabrik bersten (vgl. B 465). Der sich erinnernde ältere Oskar würde retrospektiv sich selbst fälschlicherweise als Ursache für das Bersten der Fenster halten. Ähnlich verhält es sich mit den Schaufenstern, in die er angeblich Löcher singt (vgl. B 153f.). Solche Löcher in Scheiben könnte man als Indiz dafür interpretieren, dass jemand einen schweren Gegenstand hineingeworfen hat, etwa Kriminelle zwecks Diebstahls, während durch Schreien hervorgerufene Löcher eher vom Spinnennetztyp zu sein scheinen, ohne größeres Loch im Zentrum. Tatsächlich weist Oskar später auf eine entsprechende Ein-

bruchsserie mit anschließenden Verhaftungen hin, die es erlaubt, seine unmittelbare Tatbeteiligung als Projektion zu interpretieren (vgl. B 156). Nicht er hätte demnach die Scheiben zerstört, sondern die eigentlichen Täter.

Aber es gibt eben noch viele weitere Passagen, in denen der Text keine zwanglos erkennbaren Signale bietet, die auf eine andere als die von Oskar vorgebrachte Erklärung für das Zerspringen des Glases hindeuten.⁷

Ganz ähnlich verhält es sich mit den Bebra-Episoden, darunter Oskars Reise an die Westfront. Sie sind nicht mit der Vorstellung harmonisierbar, dass Oskar ein zurückgebliebenes Kind ist, denn er handelt in hohem Maße selbständig. Sie lassen sich nicht oder nur mit einem erheblichen Aufwand an nur schwach im Text belegbaren Annahmen normalisieren.⁸ Alles in allem muss man mit Bezug auf diese Ereignisse sagen, dass ihre Darstellung weniger mehrdeutig als jene ist, die sich auf Ereignisse der Rubrik (a) bezieht. Aber ganz eindeutig ist die Darstellung der Ereignisse (b) auch nicht, sofern man in Rechnung stellt, dass die anderen Fälle von Mehrdeutigkeit (a) auf diese Fälle »abfärben« können. Das Umgekehrte könnte aber auch zutreffen: Die zur Phantastik tendierenden Ereignisse, die (b) zuzurechnen sind, neutralisieren die Mehrdeutigkeit der zwischen unzuverlässiger und zuverlässiger Darstellung oszillierenden Ereignisse der Gruppe (a).

Wiederum anders verhält es sich mit den Ereignissen, die sich der Rubrik (c), »Geschlechtsverkehr«, zurechnen lassen. Sie werden in einer Weise präsentiert, die bislang als eindeutig zuverlässig eingestuft wurde. Es handelt sich vor allem um die Beischlaf-Episode mit Maria im Kapitel »Brausepulver«. Hier ist es jedoch so, dass man Gründe finden kann, die dazu führen, dass die Episode nur *prima facie* zuverlässig dargestellt ist und sich bei näherer Betrachtung eine Deutung aufdrängt, wonach sie mimetisch unzuverlässig erzählt wird. Soweit ich sehe, wurde diese Episode bislang nicht in dem Sinne verstanden, dass Oskar die sexuelle Beziehung zu Maria fingiert.⁹

Der eigentlichen Beischlaf-Episode gehen zwei andere Episoden voraus, die sie mit Hilfe zweier Motive – dem des Brausepulvers und dem der Bettdecke – vorbereiten. Die erste handelt von einem Tag am Strand (vgl. B 336–342). Hier wird das Brausepulver-Motiv eingeführt, und schon hier ist der Ablauf gewissermaßen gestört, so dass der Status der einzelnen Ereignisse verunklart wird. Was hat sich in der Realität der Fiktion tatsächlich ereignet? Und was ist möglicherweise Oskars Einbildung? Oskar speichelt in Mari-

-
- 7 Das bereits zitierte erste Ereignis dieser Art ist das Zerspringen des Glases der Standuhr (vgl. B 75). Liest man die Passage genau, fällt die seltsam detaillierte Beobachtung auf: Das Glas soll zerspringen sein und dann, weil der Teppich nicht ganz zur Uhr reicht, noch einmal. Es könnte gemeint sein, dass das Glas erst nur grobe Risse aufwies, sodass es aus der Fassung fiel, und dann alles in kleinere Scherben zersprang, als es auf den Boden fiel. Aber warum diese Präzision? Eine alternative Erklärung könnte darin bestehen, dass es zu einem Gerangel kam, bei dem die Kontrahenten an die Standuhr stießen, so dass das Uhrglas herausfiel und auf dem Boden zersprang. – Wie gesagt, dies ist keine zwanglose Erklärung, weil der Text dafür nicht genügend explizite Anknüpfungspunkte bietet. Allerdings lässt die Art der Beschreibung der Situation aufmerken und sich wie hier skizziert im Sinne einer retrospektiven Umdeutung durch Oskar funktionalisieren.
- 8 Für einen solchen Versuch vgl. Aumüller 2023: Kap. VII. 3.4: Aporien.
- 9 Generell besteht in der Rezeption eine eigentümliche Spannung zwischen der Feststellung von Oskars Unzuverlässigkeit aufgrund des ersten Satzes und dem Umstand, dass man seine Angaben akzeptiert. Häufig begnügt man sich mit dem Schluss, dass Oskars Erzählen in dem Sinne offen sei, dass nicht feststellbar sei, was in der Fiktion der Fall ist (vgl. Frizen 1986: 184; Diller 2015: 244f.).

as Hand mit dem Brausepulver, das sie dann aufleckt. Beim zweiten Mal, nachdem Oskar Wasser getrunken hat, um genügend Speichel zu haben, kommt es aber nicht dazu. Warum nicht? Die Antwort darauf bleibt Oskar schuldig. Das Ausbleiben des wiederholten Aufleckens ist aber vor dem Hintergrund des ersten Aufleckens erklärungsbedürftig. Oskar übergeht es einfach. Es bleibt der Eindruck, dass sich Maria voller Hingabe dem Brausepulver und Oskar zuwendet und kurz darauf beide ignoriert. Dass Maria auf das Brausepulver in entgegengesetzter Manier reagiert, ohne dass dieser Gegensatz thematisiert würde, wiederholt sich in der Beischlaf-Episode.

Die zweite für die Beischlaf-Episode wichtige Szene betrifft Marias Routine beim Zubettgehen (vgl. B 344f.). Hier erzählt Oskar iterativ von einem festgelegten Ablauf, der die Folie für die folgende, vermeintlich zum Beischlaf führende Episode liefert. Die entscheidende Schilderung folgt dann kurz darauf (vgl. B 345f.). Hier schmuggelt Oskar in seine Erzählung ein Brausepulvertütchen ein, das möglicherweise gar nicht existiert. Wenn man den Ablauf der Ereignisse, wie ihn Oskar vorgibt, rekonstruieren möchte, stößt man unweigerlich auf ein Problem. Maria greift normalerweise nach der Bettdecke, zieht sie bis unters Kinn und macht das Licht aus. Das ist auch jetzt der Fall, nur mit dem Unterschied, dass Oskar auf das aufgeschlagene Oberbett ein Brausepulvertütchen gelegt hat. Er beschreibt in einer auch syntaktisch auffälligen Passage, dass sie zuerst das Tütchen auf der Bettdecke sieht, dann nach der Decke greift, um sich zuzudecken, und schließlich das Licht ausschaltet:

Im Nachthemd kam sie, pfiß beim Zöpfeaufmachen, pfiß noch beim Kämmen, legte den Kamm weg, pfiß nicht mehr, schaffte Ordnung auf der Kommode, warf dem Foto die Fußhand zu, machte den übertriebenen Sprung, federte, griff das Oberbett und erblickte – ich betrachtete ihren Rücken – sie sah ein Tütchen – ich bewunderte ihr langes Schönhaar – sie entdeckte auf dem Oberbett etwas Grünes – ich schloß die Augen und wollte warten, bis sie sich an den Anblick des Brausepulvertütchens gewöhnt hatte – da schrien die Sprungfedern unter einer sich zurückwerfenden Maria, da knipste es, und als ich des Knipsens wegen die Augen öffnete, konnte Oskar sich bestätigen, was er wußte: Maria hatte das Licht ausgeknipst, atmete unordentlich im Dunkeln, hatte sich an den Anblick des Brausepulvertütchens nicht gewöhnen können; doch blieb es fraglich, ob die von ihr befohlene Dunkelheit die Existenz des Brausepulvers nicht übersteigerte, Waldmeister zur Blüte brachte und der Nacht Bläschen treibendes Natron verordnete. (B 345f.)

Wenig später schaltet sie das Licht wieder an, und die Decke mit dem Tütchen liegt immer noch aufgeschlagen am Fußende, also von ihr unberührt. Das widerspricht der zitierten Passage, wenn man, eingedenk des zuvor erzählten Zu-Bett-Geh-Schemas, diese so versteht, dass Maria das ergriffene Oberbett nicht wieder loslässt, sondern sich damit zudeckt und dann das Licht ausmacht. Oskar, der hier im Übrigen von sich in der dritten Person erzählt, verunklart zumindest das Geschehen, wenn er nach der zitierten Passage behauptet: »Prall aufgeschlagen und unberührt häufte sich immer noch das Oberbett am Fußende« (B 346).

Man kann diese Episode im Sinne der Unzuverlässigkeitsthese vereindeutigen. Man muss es aber nicht. Hält man Oskar insgesamt für einen mimetisch unzuverlässigen Erzähler, der sich als Kind und Jugendlichen in der Rückschau geistige und sexuelle Fähig-

keiten andichtet, die er damals nicht hatte, lässt sich die Uneindeutigkeit dieser Passage auflösen. Neigt man demgegenüber der These zu, dass Oskar wahrheitsgemäß berichtet, lässt sich die Uneindeutigkeit ebenfalls auflösen, diesmal in Richtung einer *Blechtrommel*-Welt, die mit Bezug auf Oskar phantastische Züge enthält.

Da aber beides möglich ist – manche Passagen sehen eher so aus, als seien sie unzuverlässig erzählt, andere wiederum eher so, als seien sie zuverlässig erzählt und die Welt partiell phantastisch –, ist Oskars Erzählen strukturell mehrdeutig. Die Mehrdeutigkeit der *Blechtrommel* operiert sozusagen auf dem Gegensatz dieser beiden Erklärungsansätze. Darum also kann man von einer strukturellen Mehrdeutigkeit sprechen, die die *Blechtrommel* in manchen Teilen beherrscht. Mit Bezug auf einige Ereignisse lässt sich sagen, dass zumindest nichts dagegen spricht, dass das, was Oskar erzählt, *im Sinne der einen These* zu deuten ist, dass er selbst über sein Wachstum entscheidet, Glas willentlich zersingt, mit Maria schläft und einen Sohn zeugt, und zugleich *in dem Sinne der anderen These* deutbar ist, dass Oskar manche Dinge nachträglich erfindet. Insofern, und weil es zentrale Sachverhalte betrifft, ist sein Erzählen strukturell mehrdeutig.

Diese strukturelle Mehrdeutigkeit wird bereits am Romananfang prominent vorbereitet und thematisiert. Nicht von ungefähr führt sich Oskar im ersten Satz als Patient in im geschlossenen Vollzug einer »Heil- und Pflegeanstalt« ein. Als literarische Figuren zeichnen sich er und seinesgleichen nicht selten durch einen anderen Blick aus, der in Konkurrenz zur Mehrheitsgesellschaft steht. Diese *andere* Perspektive desjenigen, der in einer solchen Anstalt sein Dasein fristet, ist Teil einer Konzeption, die eine mehrdeutige Anlage erwarten lässt.¹⁰ Auch dass sein Pfleger ihn »nicht durchschauen« könne (B 9), weist auf etwas hin, das in Bezug auf Oskars Intentionen bzw. sein Innenleben deuthinweisend sein könnte. Des Weiteren umschreibt Oskar seine Erzählungen, denen sein Pfleger zuhört, damit, dass er »ihm etwas vorgelogen habe« (ebd.). Schon an dieser Stelle wird durch Oskars Formulierung markiert, dass man es mit einer problematischen Darstellung zu tun bekommt, die potentiell mehrere Deutungen anbietet.

Ist man solcherart auf potentiell mehrdeutiges Erzählen eingestimmt, wird man leicht sehen, dass auch in der Vorgeschichte Mehrdeutigkeit bereits ein Thema ist: Zunächst erzählt Oskar von der Nacht der Zeugung seiner Mutter auf einem Kartoffelacker, und das im auktorialen Modus desjenigen, der unumstößliche Fakten äußert. Dann aber gibt er zu, dass seine Mutter eine andere Auffassung über den Zeitpunkt ihrer Zeugung hat. Auch über das Schicksal seines Großvaters führt er mehrere Versionen an. Schon an dieser frühen Stelle der Vorgeschichte operiert Oskar also mit Aussagen über Ereignisse in der *Blechtrommel*-Welt, deren nähere Eigenschaften (Zeit und Ort) zumindest ungewiss sind, aber zugleich so dargestellt werden, sowohl von ihm selbst als auch von seiner Mutter, als seien Zeit und Ort doch bekannt. Auch insofern kann man

10 Es ist kein Präjudiz für die Vorrangigkeit einer der Perspektiven, sondern nur die Eröffnung potentieller Mehrdeutigkeit. Ein zeitgenössischer Roman, der von der Anlage her nicht unähnlich ist (aber stilistisch und weltanschaulich ganz anders), ist Heinz Risses *Dann kam der Tag* (1953), in dem ein verrückter Brandstifter, der seinen eigenen Betrieb angezündet hat, seine Geschichte erzählt. Im Text ist die doppelte Perspektive (= Mehrdeutigkeit) durchgehalten. Sie lässt sich erst aufgrund von Informationen über die zivilisations- und kulturkritische Ideologie des Autors auflösen. Vgl. Aumüller 2023: Kap. II. 2.3.

sagen, dass durch die Häufung von Fällen, in denen für dieselben Ereignisse mehrere Versionen angeboten werden, Mehrdeutigkeit strukturell thematisiert wird.

Im Ergebnis heißt dies, dass die Mehrdeutigkeit nach der vorgreifenden Thematisierung am Anfang nicht explizit, sondern implizit thematisiert wird: durch die im Text leicht erkennbare doppelte Perspektive von Eigen- und Fremdwahrnehmung (Oskar vs. Erwachsene) und die davon abzuleitende Fragwürdigkeit zumindest einiger übernatürlicher Fähigkeiten, mit denen sich Oskar brüstet. Hier legt der Text eine Vereindeutigung durch unzuverlässiges Erzählen nahe, erzwingt sie aber nicht, da, erstens, Oskars Perspektive nicht vollends widerlegbar ist, und es, zweitens, zugleich andere übernatürlich anmutende Ereignisse wie das Glaszersingen gibt, die sich einer Erklärung durch unzuverlässiges Erzählen widersetzen. Daher manifestiert sich die strukturelle, also mehrere Passagen und Episoden übergreifende Mehrdeutigkeit des Romans (jenseits der Frage danach, ob Oskar eindeutig unzuverlässig erzählt oder nicht) darin, dass die Konturen der *Blechtrommel*-Welt unscharf sind, weil Oskars Erzählen teilweise dazu auffordert, seine unnatürlichen Eigenschaften im Sinne unserer Welt zu normalisieren, und teilweise dazu, sie als tatsächliche Bestandteile der *Blechtrommel*-Welt zu akzeptieren. Schließlich macht Oskar selbst durch bestimmte Andeutungen an prominenter Stelle, nämlich am Romananfang, auf ein Deutungsproblem aufmerksam, so dass man schließen kann: Die Thematisierung der Mehrdeutigkeit im Roman ist nicht explizit, drängt sich aber durch die in diesem Abschnitt analysierten Mechanismen auf.

2.2 Zur Funktion der Thematisierung

Warum rückt der Roman seine Mehrdeutigkeit derart in den Vordergrund? Betrachtet man Oskars eben erwähnten Begriff des Vorlügens, so kann man an dieser Stelle höchstens ahnen, dass seine Darstellung im Folgenden mehrdeutig ist. Diese Wortwahl könnte im Prinzip auch nur Oskars schnoddrigen Schreibstil markieren; sie könnte auch als Anspielung auf Platons Überzeugung von der Lügenhaftigkeit der Dichter verstanden werden, was immer das in diesem Zusammenhang für eine Funktion haben mag.¹¹ Oder eben alles zusammen.

Doch wenn man die strukturelle Mehrdeutigkeit des Romans erst einmal durchschaut hat, lässt sich der Begriff des Vorlügens als Signal verstehen. Oskar thematisiert damit sein eigenes Erzählverhalten. Was in der Welt des Romans der Fall ist, lässt sich nicht immer eindeutig sagen, weil es für manches von dem, was Oskar erzählt, entgegengesetzte Interpretationen gibt.

Oskar reflektiert die Mehrdeutigkeit seines Erzählens nicht. Er demonstriert sie.

Was Oskar macht, ist eine Art von Vergangenheitsbewältigung. Im Erzählen seiner Lebensgeschichte vergegenwärtigt er sich seine vergangene Welt. Dabei konstruiert er sie sich zurecht. Die implizite Thematisierung kommuniziert die Mehrdeutigkeit im Roman an seinem meinungsstarken Erzähler vorbei. Man bekommt eine Version präsentiert, aber es ist eben nur eine *Version*. Es gibt, jedenfalls für einige Ausschnitte aus Oskars Lebensgeschichte, auch andere. Welche Version die richtige ist, kann vielleicht mit

11 Dabei spielt es keine Rolle, ob Platon das tatsächlich behauptet hat oder nicht. Vgl. Mecke 2015.

Bezug auf den einen oder anderen Sachverhalt geklärt werden; nicht aber in Bezug auf das große Ganze.

Die Funktion der impliziten Thematisierung lässt sich rezeptionsseitig als Aktivierungsgeste auffassen. Oskars Erzählen wird dadurch problematisiert und über sein Erzählen auch die Welt, die er schildert. Weil sein Bericht über sein Leben als eine Art von Vergangenheitsbewältigung, genauer gesagt, von Vergangenheitsbewältigungsversuch aufgefasst werden kann, wird damit auch die vergangene Welt problematisiert. Das zeitgenössische Publikum der *Blechtrommel* bestand aus Menschen, die diese Vergangenheit selbst gerade erst erlebt hatten. Auch sie konstruierten sich das eine oder andere zurecht und beließen womöglich einiges im Unklaren, Uneindeutigen. Ihnen wird in Oskar ein (Zerr)spiegel vorgehalten. Die eigentümliche Thematisierung von Oskars mehrdeutigem Erzählen ist geeignet, beim Publikum das Überdenken der eigenen Vergangenheit zu veranlassen. Für diese kritische Lesart gibt es zunächst jedoch kaum Belege unter den Zeitgenossen.

Die spezifische Thematisierung der Mehrdeutigkeit erfüllt auch produktionsseitig eine Funktion. Grass (2020c [1973]) berichtet, dass nach mehreren unbefriedigenden Versuchen die Konzeption Oskars als eines Insassen in einer Pflegeeinrichtung den Ausschlag für die erfolgreiche Niederschrift gegeben habe. Ergänzen kann man, dass ihm gerade die mit dieser Konzeption verbundene Einstellung Oskars zur historischen Wahrheit einen freieren Umgang überhaupt mit der erzählten Welt ermöglichte. Mit Oskar als einem mehrdeutigen Erzähler hatte er sozusagen die Lizenz zum Fabulieren.

Wenden wir uns von der Art der Thematisierung ab und der spezifischen Art der Mehrdeutigkeit noch einmal zu, so können wir ein kurzes Zwischenresümee ziehen. Es kommen zwei unterschiedliche Ausprägungen von Mehrdeutigkeit zusammen: widersprüchliche Angaben in Oskars Rede über die Beschaffenheit seiner Welt einerseits und das Changieren zwischen einer Welt, wie wir sie kennen, und einer Welt mit übernatürlichen Zügen, die ausschließlich Oskar selbst betreffen, andererseits.

Selbst wenn man die widersprüchlichen Aussagen Oskars mit Blick auf seine Zuverlässigkeit oder Unzuverlässigkeit in dem einen oder anderen Fall vereindeutigen könnte, wird man insgesamt zu keinem eindeutigen Ergebnis gelangen. Der Grund ist, dass die Vereindeutigung in Richtung Zuverlässigkeit dazu führt, der *Blechtrommel*-Welt phantastische Eigenschaften zuzuerkennen, und dass die Vereindeutigung in Richtung Unzuverlässigkeit zur Aberkennung solcher Eigenschaften führt. Man kann demnach sagen, dass Grass die *Blechtrommel*-Welt um phantastische Eigenschaften Oskars erweitert, ohne sich aber ganz darauf festzulegen. Damit wäre der Roman darauf ausgerichtet, überhaupt das Konzept einer einheitlichen fiktiven Welt zu erschüttern, und zwar eben durch mehrdeutiges Erzählen.¹²

12 So etwa Mayer (1969: 40), für den Oskar »weder ein Held noch eine Romanfigur im Sinne der von ihm selbst als Norm gesetzten epischen Tradition« ist. Stattdessen sei die Figur namens Oskar als »ein artistischer Vorgang« zu verstehen, »der sich so weit wie möglich entfernt hält von der Vortäuschung irgendwelcher ›Natur‹.«

2.3 Funktionen der Mehrdeutigkeit

Wie wir zuletzt sehen konnten, stehen die mehrdeutige Darstellung und Oskars Intentionen in einem engen Verhältnis, wenngleich es gerade nicht in Oskars Absicht liegt, mit Bezug auf seine geistige und sexuelle Entwicklung mehrdeutig zu sein. Oskars Intentionen bestehen unter anderem darin, ein Bild von sich zu entwerfen, das ihn als Kind mit außergewöhnlichen Begabungen zeigt. Angenommen, dieses Bild wäre unzutreffend und der erzählende Oskar würde all das Außergewöhnliche, was er über sich als Kind erzählt, erfinden und retrospektiv in seine Entwicklung projizieren, wäre er ein klassischer (mimetisch) unzuverlässiger Erzähler. Ein solcher wäre er auch, wenn nur ein Teil von dem, was er über sich behauptet, unwahr wäre.

Tatsächlich ist ein nicht unbeträchtlicher Teil der *Blechtrommel*-Rezeption durch die Annahme geprägt, dass Oskar ein unzuverlässiger Erzähler sei.¹³ Wie aus den bisherigen Überlegungen hervorgeht, gibt es Gründe für diese Annahme. Was als mehrdeutige Darstellung beschrieben wurde, lässt sich mit Hilfe der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens vereindeutigen, zumindest teilweise. Die Fälle (a) – (c) zeigen aber, dass dieser Erklärungsansatz nicht überall gleich gut funktioniert, und das erheischt eine weitere Erklärung, jedenfalls solange man sich nicht damit zufriedengibt, die Frage, warum die Vereindeutigung an der einen Stelle besser klappt, an der anderen aber schlechter, einfach offen zu lassen. Wie gleich deutlich wird, legt es Grass darauf an, dieses Bedürfnis nach Vereindeutigung zu unterlaufen.

Konsultiert man Grass' Äußerungen zu seinem Roman (die er alle mit größerem zeitlichen Abstand macht), so gibt es kaum Hinweise auf einen unzuverlässigen Erzähler, sondern vor allem auf einen erweiterten Realismusbegriff in dem Sinne, dass in der *Blechtrommel* zur Milieuschilderung durch Sichtbarmachen der »Nahtstellen und Überlappungen zwischen proletarischem Herkunft und kleinbürgerlicher Anpassung« in der Zeit des Nationalsozialismus »schon noch ein paar andere realistische Dimensionen hinzukommen, unter anderem die realistische Dimension der Phantasie«, wie es Grass (2020d [1974]: 173) in einem Interview mit Heinz Ludwig Arnold ausdrückt.

Sein Fokus als Autor der *Blechtrommel* lag laut seinen Selbstkommentaren darauf, dass er die historische Wirklichkeit mit phantastischen Elementen anreichern wollte. In einem anderen Interview mit Arnold reklamiert er für seine Romane (in unterschiedlichem Ausmaß) »die Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses: das Einbeziehen der Phantasie, der Einbildungskraft, des Wechsels zwischen Sichtbarem und Erfindbarem« (Grass 1978 [1970]: 11). Grass folgt einer modernen Irritationsästhetik, und für jemanden,

13 Vgl. Bance 1967; Rohlf's 1978; Reddick 1978; Beyersdorf 1980; Schirmacher 2008; Diller 2015. – Man kann verallgemeinernd sagen, dass aus dieser Zuschreibung zumeist wenig Ergiebiges gefolgt wird und dies an der mangelnden theoretischen Durchdringung des Konzepts unzuverlässigen Erzählens liegt. Es wird nicht zwischen axiologischer und mimetischer Unzuverlässigkeit unterschieden und nicht selten ein Indikator für unzuverlässigen Erzählens (beispielhaft: dass Oskar Patient in einer »Heil- und Pflegeanstalt« ist) für das Phänomen selbst gehalten. Häufig wird schlicht behauptet, Oskar sei ein unzuverlässiger Erzähler, ohne dass angegeben wird, worin sich dies konkret äußert bzw. welche seiner Behauptungen mimetisch falsch (oder wenigstens zweifelhaft) oder axiologisch prekär sind. Auch die Verwechslung von Autor- und Erzählinstanz kommt vor.

der seine Karriere als Autor mit surrealen Gedichten angefangen hat, scheint dieses Verfahren allemal naheliegend.

In seiner Rede »Über meinen Lehrer Döblin« exemplifiziert er denselben Gedanken an dessen Roman *Wallenstein*. Grass fasziniert besonders das Romanende, das vom Tode des Kaisers Ferdinand handelt und das »alle historischen Fakten hinter sich läßt und nicht mehr Rücksicht nimmt auf den Dokumentenwust der Geschichte. Ins Fabelreich entflieht der Kaiser« (Grass 2020b [1967]: 328). Und weiter: »Während Wallensteins Ermordung noch mit den Fakten vorformulierter Geschichtsabsonderungen inszeniert wird [...], wird Ferdinand, der entflohene Kaiser, von einem koboldartigen Waldzweig ermordet. [...] In entmaterialisierte Heiterkeit und geschichtslose Unwirklichkeit mündet ein Buch, das schwer zu tragen hatte an dokumentarischen Abläufen und langsam sich wälzendem Faktengeröll.« (Ebd.)

Grass nennt sich »Nachfolger und Schüler« Döblins, dem »ein Stück Erbschaft als Ruhm zu[fiel]« (ebd.: 333). Das bezieht sich offenkundig auf die *Blechtrommel*, jedenfalls den Ruhm betreffend, inhaltlich vielleicht noch stärker auf *Hundejahre*. Inwiefern er Döblins Schüler ist, sagt Grass nicht ausdrücklich. Aber aus seinen Aussagen über den *Wallenstein* kann man erschließen, dass es gerade die Mischung von Dokument und Fabel, von Historie und Fiktion ist, angereichert mit Grotteske und Humor, die es ihm angetan hat.

Wenngleich die Kommentare in dieser Richtung überwiegen, liefert Grass auch für die Zuschreibung von Unzuverlässigkeit eine Selbstdeutung. Nicht alles, was Oskar erzählt, war von Grass als wahr (in der erzählten Welt) zu verstehen gemeint. So bestreitet er im *Butt* Oskars Darstellung der Episode »Die Tribüne«, in der er mit seinem Trommeln angeblich eine NS-Propaganda-Veranstaltung auflöst (vgl. Neuhaus 2010: 18).

In seinem »Rückblick auf die Blechtrommel« deckt Grass anhand eines damals unveröffentlichten Gedichts das ursprüngliche Motiv seines Romans auf: Oskar sei ein »umgepolter Säulenheiliger« (2020c [1973]: 379). Die Umpolung lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass Oskar eben kein Säulenheiliger mehr ist und entsprechend unzuverlässig erzählt. So »stritt« Grass nach eigenen Angaben »mit Oskar Matzerath [...] um seinen Anspruch, einen Sohn zeugen zu wollen, um seine wirklichen Verschuldungen und um seine fingierte Schuld« (ebd.: 381).

Man kann, wie beschrieben, in der *Blechtrommel* bei der Integration vorderhand phantastischer Elemente unterschiedliche Effekte entdecken. Manche dieser Elemente wie die erstaunliche kognitive und sexuelle Reife Oskars sind im Text darauf hin angelegt, dass man sie im Sinne der Naturgesetze normalisiert und als Projektionen des schreibenden Oskar deutet; manche eher nicht. Es ist genau diese Doppelung gegeneinander arbeitender literarischer Verfahren, die die Besonderheit der *Blechtrommel* ausmachen, auch und gerade, wenn man diesen Roman mit den beiden anderen Werken der sog. Danziger Trilogie vergleicht, mit der stärker mimetisch ausgerichteten Novelle *Katz und Maus* und dem anti-mimetisch angelegten Roman *Hundejahre*.

Zugespitzt kann man formulieren: In den skizzierten, gegenläufigen Funktionsbereichen (Unzuverlässigkeit vs. Phantastik/Grotteske) treffen eine grundsätzlich mimetisch orientierte und eine anti-mimetisch ausgerichtete Lesart aufeinander. Blickt man auf die wissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, so kann man sagen, dass es nur wenige Forschungsbeiträge gibt, die sich *entweder* nur zur einen *oder* nur zur anderen Seite be-

kennen. Während Beyersdorf (1980) die mimetische Lesart favorisiert, versucht Fischer (1992) die anti-mimetische Lesart durchzuhalten. Demgegenüber sprechen die meisten, in jeweils variierender Begrifflichkeit, von »zwei Perspektiven, wobei eine Perspektive die andere in Frage stellt« (Richter 1977: 21).¹⁴

Die Funktion der mimetischen Lesart ist, dass Oskar ein über weite Strecken unzuverlässiger Erzähler ist, der seine Vergangenheit verzerrt, fehl- und umdeutet. Oskars mimetische Unzuverlässigkeit, die hauptsächlich auf seine Selbsteinschätzung bezogen ist, verstärkt seine axiologische Unzuverlässigkeit, die in der vollständigen Ausblendung der Nazi-Gräueltaten besteht und in seiner ausschließlichen Ichbezogenheit aller seiner Handlungen. Er wäre damit die Verkörperung eines Vertreters seiner Generation, die dasselbe kollektiv mit ihrer eigenen Vergangenheit anstellt; er wäre ein überheblicher Zwerg, der seinen eben gar nicht kindlichen Egoismus, seine Empathielosigkeit und sein Augenverschließen gegenüber der Nazi-Diktatur zeigt. Grass' Kritik besteht, so gesehen, darin, der moralisch infantilen Mehrheit seiner Zeitgenossen in Oskar den Spiegel vorzuhalten.

Die Funktion der anti-mimetischen Lesart ist hingegen stärker poetologisch ausgerichtet. Hier dient die Integration phantastischer Züge dem Zweck, Oskar gerade nicht als psychologisches Abbild eines Menschen zu zeigen. Stattdessen könnte man es so sehen, dass mit dieser Art eines Anti-Helden die literarische Tradition des Entwicklungsromans zerstört wird. Die weitere Funktion wäre dann aber ähnlich der des unzuverlässigen Erzählens: Der Sinn der Zerstörung des Entwicklungsparadigmas in der Romangeschichte läge darin, die damit verbundene Evolution zu einer höheren Stufe zu verneinen und mit den Ereignissen in der deutschen Geschichte zu jener Zeit zu parallelisieren.

3. Mehrdeutigkeit und Popularität: Eine These zum Abschluss

Dieser Beitrag begann mit der Feststellung, dass *Die Blechtrommel* sich einen bleibenden Platz in der deutschen Literaturgeschichte erarbeitet hat, wenn nicht gar in der »Weltliteratur« (Neuhaus 2010: 5). Dafür gibt es viele Gründe. Sie liegen im Text selbst, aber auch im textexternen kulturellen Umfeld. Zu den letzteren Gründen gehören die Aktivitäten und die Entwicklung des Autors ebenso wie die erfolgreiche Verfilmung. Was den Text selbst angeht, tragen sein grotesker Stil – die das Derbe mit klugem Hintersinn und anspielungsreicher Intertextualität zu seiner speziellen Literarizität verbindende Handschrift des Autors –, aber auch die Geschichte um Kleinbürgertum im Nationalsozialismus bei. Geholfen hat dem Roman darüber hinaus, dass er bei seinem Erscheinen große Kontroversen auslöste und dem Vorwurf der Pornographie ausgesetzt war. Das sorgte für die große Popularität am Anfang. Da sich *Die Blechtrommel* aber nicht auf ihre (damals) anstößigen, skandalösen Passagen reduziert, war es möglich, dass sich die Popularität in eine vertiefte anhaltende Beschäftigung mit dem Roman ummünzte. So bietet der Roman zahlreiche Anknüpfungspunkte für literaturwissenschaftliche

14 Von Perspektive ist hier nicht im narratologischen Sinne die Rede. Alternativ wird auch von »zwei ganz verschiedenen Wirklichkeitsbereichen« gesprochen (Jendrowiak 1979: 81).

Forschung, indem er einige ihrer Lieblingsdiskurse bedient: Künstlerproblematik, Intertextualität, Erziehungs- bzw. Bildungsroman, Schelmenroman (vgl. Mayer 1967: 333). Obwohl es auch Stimmen gibt, die genau diese überbordende Vielfalt des Romans kritisieren,¹⁵ scheint es ihm doch zu gelingen, diese Art des narrativen Maximalismus für die Mehrheit konsumierbar zu machen und eine Balance zwischen Fülle der Deutungsangebote und Geschlossenheit (verstanden als häufig vorgebrachter normativer Maßstab, für dessen Spezifikation hier ein intuitives Verständnis ausreichen muss) zu halten – ein Maß, das die späteren Romane ähnlichen Umfangs von Grass offenbar weit überschritten haben.

Es scheint so zu sein, dass die Art von Mehrdeutigkeit, die in dem Roman realisiert ist, das anhaltende Interesse motiviert. Sie bildet einen erfolgreichen Vektor zwischen Beliebbarkeit und Eindeutigkeit der Interpretation. Er erlaubt oder erzwingt nachgerade die interpretierende Beschäftigung mit dem Roman, insofern vieles an dem Roman irgendwie uneindeutig ist, ohne dass er jeder beliebigen Interpretation bedingungslos offen stünde. Genau genommen, ist es nicht eine Art der Mehrdeutigkeit, sondern es sind mehrere Arten von Mehrdeutigkeit. Die abschließende These dieses Beitrags ist, dass die Verschränkung verschiedener Arten von Mehrdeutigkeit einen entscheidenden Anteil an der Kanonisierung des Romans hat.

Dabei wurde Oskar anfangs weniger als Anti-Held denn als raffinierter Schelm rezipiert, der am Ende dem gesellschaftlichen Konformismusdruck nicht mehr standhalten kann. In diesem Sinne mochten sich viele Vertreter der jungen aufstrebenden Generation der ehemaligen Flakhelfer angesprochen fühlen. Sie erblickten in Oskar die Verkörperung einer persönlich harmlosen Vergangenheit während der NS-Zeit und in seiner weiteren Entwicklung das Beispiel einer vermeintlichen Aufsteigergeschichte in der frühen Bundesrepublik. Die Möglichkeit zum Aufstieg bot die Kunst. Sie war das gesellschaftliche Feld, auf dem sich diejenigen austoben konnten, die häufig aus einem ähnlichen Milieu stammten und im Widerspruch zu den Eliten standen, die das politische Feld beherrschten.

Oskars eigentümliche Mischung aus Schilderungen grotesker, möglicherweise überzeichneter Ereignisse und luzider Beobachtungen ermöglicht eine solche Lesart. Auf lange Sicht durchgesetzt hat sich hingegen die Sichtweise, dass eine derartige Interpretation dem Roman nicht gerecht wird. Das Konzept der Mehrdeutigkeit ist ein passender Schlüssel, mit dem man das, was meistens vage bleibt, besser erklären kann. Oskars Behauptungen über seine Fähigkeiten sind nicht alle auf dieselbe Weise zu deuten. Sie sind unterschiedlich überzeugend in der erzählten Welt verankert. Daraus ergeben sich die unterschiedlichen Arten von Mehrdeutigkeit. Oskars Äußerungen über

- a) sein Wachstum und seine kognitive Reife sind ambig,
- b) sein glaszerstörendes Schreien deuten eher auf einen übernatürlichen Zug der Welt,
- c) seine sexuelle Reife sind (nach meiner Interpretation) falsch, mindestens aber ambig.

15 So hält Eckhard Henscheid (1984: 690) den Roman »für einen Riesenschmonsus, bei dem vor lauter Barock und Allegorie und Realismus und Vergangenheitsbewältigung und Großmannsucht nichts, aber auch gar nichts stimmt.«

Der entscheidende Punkt ist nun, dass der Roman aufgrund dieser unterschiedlichen Arten von Mehrdeutigkeit parallele Deutungslinien anbietet, die man unabhängig voneinander verfolgen kann. Die eine Linie ist die mimetische Lesart, die andere die anti-mimetische Lesart. Folgt man der ersten, wird man den Roman als Fall unzuverlässigen Erzählens verstehen; folgt man der zweiten, wird man ihn als in Teilen phantastischen und insgesamt eher symbolisch angelegten Roman verstehen. Beide Linien existieren gleichberechtigt in dem Roman, aber es sind gerade die mimetischen, sozusagen welt-haltigen Anteile, die ihn teilweise auch als historisch relevantes Dokument konservieren und interessant halten. Das nämlich hat er allen anderen Romanen von Grass voraus, in denen die anti-mimetischen Momente dominieren, und das ist vermutlich der Grund, warum die *Blechtrommel* so erfolgreich verfilmt werden konnte (und die anderen Romane nicht) und warum dieser Roman so viel berühmter ist als die anderen.

Literaturverzeichnis

- Aumüller, Matthias (2023): Unzuverlässiges Erzählen. Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur. Mit einem Kapitel von Tom Kindt, Dana Kissling und Victor Lindblom, Stuttgart: Metzler, Open Access: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-662-67047-7>.
- Bance, A. F. (1967): »The Enigma of Oskar in Grass's *Blechtrommel*«, in: Seminar 3:2, S. 147–156.
- Beyersdorf, H. E. (1980): »The Narrator as Artful Deceiver: Aspects of Narrative Perspective in *Die Blechtrommel*«, in: The Germanic Review 55:4, S. 129–138.
- Diller, Franziska (2015): Einheit in der Differenz – Die innere Struktur des Erzähler-Ichs, Hamburg: Dr. Kovač.
- Dorschel, Andreas (2002): »Vorgriffe. Über Präsumtionen, Präsuppositionen und Vorurteile«, in: Internationale Zeitschrift für Philosophie 11:1, S. 85–100.
- Durzak, Manfred (1979): Der deutsche Roman der Gegenwart. Entwicklungsvoraussetzungen und Tendenzen [1971]. 3., erw. u. veränd. Aufl., Stuttgart: Kohlhammer.
- Fischer, André (1992): Inszenierte Naivität. Zur ästhetischen Simulation von Geschichte bei Günter Grass, Albert Drach und Walter Kempowski, München: Fink.
- Friren, Werner (1986): »Die Blechtrommel – ein schwarzer Roman. Grass und die Literatur des Absurden«, in: Arcadia 21:2, S. 166–189.
- Gerstenberg, Renate (1980): Zur Erzähltechnik von Günter Grass. Heidelberg: Carl Winter.
- Grass, Günter (1978): »Gespräche mit Günter Grass« [1970], in: Text + Kritik 1: Günter Grass, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 1–50.
- Grass, Günter (2020a): Die Blechtrommel [1959]. Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 4).
- Grass, Günter (2020b): »Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum zehnten Todestag Döblins in der Akademie der Künste Berlin« [1967], in: Essays und Reden I (1955–1969), Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 20), S. 310–333.

- Grass, Günter (2020c): »Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache« [1973], in: *Essays und Reden II (1970–1975)*, Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 21), S. 375–386.
- Grass, Günter (2020d): »Die Verzweiflung arbeitet ohne Netz« [1974] [Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold], in: *Gespräche (1958–2015)*, Göttingen: Steidl (= Neue Göttinger Ausgabe, Bd. 24), S. 142–183.
- Henscheid, Eckhard (1984): »Literatur. Eine Kolumne«, in: *Merkur* 38:6, S. 687–692, auch in: Ders. (2007): *Literaturkritik*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 403–412.
- Jendrowiak, Silke (1979): *Günter Grass und die »Hybris« des Kleinbürgers. »Die Blechtrommel« – Bruch mit der Tradition einer irrationalistischen Kunst- und Wirklichkeitsinterpretation*, Heidelberg: Winter.
- Mayer, Hans (1967): »Deutsche Literatur seit Thomas Mann«, in: Ders.: *Zur deutschen Literatur der Zeit*, Reinbek b.H.: Rowohlt, S. 259–362.
- Mayer, Hans (1969): »Felix Krull und Oskar Matzerath. Aspekte des Romans«, in: Ders.: *Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 35–67.
- Mecke, Jochen (2015): »Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur«, in: *Diegesis* 4:1, S. 18–48, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/188>
- Neuhaus, Volker (2010): *Günter Grass – Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*, Göttingen: Steidl.
- Reddick, John (1975): *The »Danzig Trilogy« of Günter Grass. A Study of The Tin Drum, Cat and Mouse and Dog Years*, London: Secker & Warburg.
- Reddick, John (1978): »Eine epische Trilogie des Leidens? ›Die Blechtrommel, ›Katz und Maus‹, ›Hundejahre««, in: *Text + Kritik 1: Günter Grass*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 60–73.
- Richter, Frank (1977): *Die zerschlagene Wirklichkeit. Überlegungen zur Form der Danzig-Trilogie von Günter Grass*, Bonn: Bouvier.
- Rohlf, Jochen (1978): »Erzählen aus unzuverlässiger Sicht. Zur Erzählstruktur bei Günter Grass«, in: *Text + Kritik 1: Günter Grass*, hg. von Heinz Ludwig Arnold. 5. Aufl., München: Edition Text + Kritik, S. 51–59.
- Schirmacher, Beate (2008): »Die Unzuverlässigkeit des schuldigen Erzählers: Erzählerfiguren bei Günter Grass, ihr Verhältnis zur Schuld und das Häuten der Zwiebel«, in: Marion Gymnich et al. (Hg.), *Points of Arrival: Travels in Time, Space, and Self*, Tübingen: Narr/Francke, S. 119–128.
- Scholz, Oliver R. (2016): *Verstehen und Rationalität [1999]*. 3., ergänzte Aufl., Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Schröder, Susanne (1986): *Erzählerfiguren und Erzählperspektive in Günter Grass' »Danziger Trilogie«*, Frankfurt a.M.: Lang.

