

- Kniesche, Thomas W. "'Calcutta' oder Die Dialektik der Kolonialisierung. Günter Grass: *Zunge zeigen*." *Schriftsteller und "Dritte Welt": Studien zum postkolonialen Blick*. Ed. Paul Michael Lützeler. Tübingen: Stauffenburg, 1998. 263-90.
- Mayer, Sigrid. "Der Butt: Lyrische und graphische Quellen." *Adventures of a Flounder: Critical Essays on Günter Grass' Der Butt*. Ed. Gertrud Bauer Pickar. München: Fink, 1982. 16-23.
- - -. "Günter Grass in Calcutta and the Aesthetics of Poverty." *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*. Ed. Ingeborg Hoesterey and Ulrich Weisstein. Columbia, SC: Camden House, 1993. 142-58.
- - -. "Günter Grass in Calcutta: Der intertextuelle Diskurs in *Zunge Zeigen*." *Günter Grass: Ein europäischer Autor?* Ed. Gerd Labrousse and Dick van Stekelenburg. Amsterdam: Rodopi, 1992. 245-66.
- - -. "Rückblick und Ausblick: Fünfzig Jahre im Spiegel des bildnerischen und literarischen Werkes von Günter Grass." *1945-1995: Fünfzig Jahre deutschsprachige Literatur in Aspekten*. Ed. Gerhard P. Knapp and Gerd Labrousse. Amsterdam: Rodopi, 1995. 455-78.
- - -. "The Critical Reception of *The Flounder* in the United States: Epic and Graphic Aspects." *'The Fisherman and His Wife': Günter Grass's *The Flounder* in Critical Perspective*. Ed. Siegfried Mews. New York: AMS, 1983. 170-95.
- Neuhaus, Volker. *Günter Grass*. Sammlung Metzler. 2nd ed. Stuttgart: Metzler, 1992.
- - -. *Schreiben gegen die verstreichende Zeit: Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. "Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne." *Kritische Gesamtausgabe*. Ed. Giorgio Colli and Mazzino Montinari. Vol. III. 2. *Nachgelassene Schriften 1870-1873*. Berlin: De Gruyter, 1973. 369-84.
- Schade, Richard Erich. "Poet and Artist: Iconography in Grass' *Treffen in Telgte*." *The German Quarterly* 55.2 (1982): 200-12.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler, 1993. 88-93.
- Sutter, Beat. "Hyperfiction – ein neues Genre." *Der Deutschunterricht* 53.2 (2001): 4-14.
- Vogt, Jochen. "Nicht mehr mitspielen, nie mehr vergessen ...: Nonkonformistische Motive in Romanen der Adenauer-Zeit." *'Erinnerung ist unsere Aufgabe': Über Literatur, Moral und Politik 1945-1990*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991. 41-55.

JUTTA HEINZ

Günter Grass: *Ein weites Feld*: "Bilderbögen" und oral history

I

Als *Ein weites Feld* im Jahre 1995 erschien, erregte der Roman viel Aufsehen in der deutschen Presse und Literaturkritik.¹ Der Text, der einen Zeitraum vom Mauerfall bis zwei Jahre danach in Deutschland beschreibt, wurde sowohl in ästhetischer wie auch in politischer Hinsicht scharf kritisiert. Der häufigste Vorwurf war wohl, daß in diesem Roman die politische Meinung von Günter Grass zum Prozeß der deutschen Wiedervereinigung das Übergewicht gegenüber der literarischen Darstellung gewonnen habe. Grass hatte von Anfang an, als eine von wenigen Stimmen der Öffentlichkeit, den Einheitsprozeß scharf kritisiert. Daneben wurde jedoch auch die Art der Darstellung, die Poetik selbst, immer wieder bemängelt. Die beiden Hauptfiguren, Fonty und Hoftaller, hätten so gar nichts von der gewohnten prallen Lebensfülle des Pikaro, wie man ihn aus Grass' *Œuvre* seit der *Blechtrommel* kennt, sondern seien nur papierne Marionetten des Autors. Die Handlung fehle praktisch völlig, statt dessen würden triviale Geschichts-Parallelen zwischen dem 19. und 20. Jahrhundert in Platitüden-Art präsentiert. Schließlich sei die Erzählung selbst schwach, unsinnlich, wiederhole sich ständig und sei insgesamt genauso staubtrocken wie die Erzählinstanz, das Potsdamer Fontane-Archiv, dessen Kreativität sich in der Herstellung von "Fußnoten, Querverweisen und sekundärem Schweiß" (586) erschöpft.²

Nun, nachdem Günter Grass zwischenzeitlich durch den Nobelpreis literarisch geadelt wurde und die Deutschen relativ unsentimental bereits den 10jährigen Mauerfall begangen haben, kann man vielleicht einen etwas unbefangeneren Blick zurück auf den Roman werfen – und zwar sowohl bezüglich seines politischen Gehalts wie auch seiner ästhetischen Gestalt.³ Daß beides sowieso kaum jemals und in diesem Roman schon gar nicht voneinander zu trennen ist, zeigt ein eindeutig poetologisch zu verstehendes Zitat aus dem *Weiten Feld*. Grass spricht dabei, wie vielfach im Text, durch das Sprachrohr Theodor Fontanes: Der Stil komme immer aus der Sache selbst, die man behandle (118) – Gegenstand und Form sind mithin untrennbar miteinander verbunden, bedin-

gen sich gegenseitig. Insofern wird diese Untersuchung den Weg einer ästhetischen Rehabilitation einschlagen. Anhand eines der vielen Leitmotive des Romans, der Unsterblichkeitsthematik, will ich zeigen, wie genau und wie gezielt Grass bestimmte poetische Mittel benutzt, um sein Anliegen nicht nur zu transportieren, sondern gleichzeitig ästhetisch zu rechtfertigen.

Zunächst jedoch zurück zum Inhalt — und zur Erinnerung: Was geschieht? Man ist versucht, mit den lakonischen Worten des alten Fontane über seinen Roman *Stechlin* zu sagen: "Zum Schluß stirbt ein Alter, und zwei Junge heiraten sich" (Briefentwurf an Adolf Hoffmann 12.5.1897; *Werke* II: 424). Obwohl der *Stechlin* nicht besonders häufig im *Weiten Feld* direkt zitiert wird, sind die Strukturanalogien und die formalen Parallelen zwischen den beiden Altersromanen ihrer Autoren offensichtlich. Tatsächlich passiert auch im *Weiten Feld*, oberflächlich betrachtet, fast überhaupt nichts. Ein Kollektiv, bestehend aus Mitarbeitern des Potsdamer Fontane-Archivs, eine typische DDR-Gemeinschaftseinrichtung also, erzählt von einem alternden DDR-Bürger namens Theo Wuttke. Dieser hatte seit seiner Jugend die Marotte gepflegt, als Wiedergänger von Theodor Fontane aufzutreten, und ist über die Jahre hinweg zu dessen perfektem äußerlichen wie innerlichen Ebenbild geworden. "Fonty" — unter diesem Decknamen ist Wuttke in der literarischen Szene Berlins bekannt — läuft mit einem ebenfalls nicht mehr ganz taufrischen Mitarbeiter des Staatssicherheitsdienstes namens Hoftaller kreuz und quer durchs wiedervereinigte Berlin. Hoftaller wiederum hat ebenfalls literarische Ahnen: Er ist der Revenant des von Hans Joachim Schädlich in seinem gleichnamigen Roman geschilderten Geheimdienstmitarbeiters Tallhover. Hoftaller ist Fontys "Tagundnachtschatten", der ihn sein ganzes Leben lang — wie schon sein fiktionaler Vorgänger Tallhover Theodor Fontane — observiert und behütet, erpreßt und befördert.

Dieses tragikomische Paar — vielfach verglichen in der Kritik mit Don Quijote und Sancho Pansa, aber auch mit Faust und Mephisto — verplaudert seine Zeit: Man redet über das 19. und das 20. Jahrhundert, über Preußen und die DDR, über die Revolutionen von 1849 und 1989, über den Einheitsprozeß von 1871 und 1989/90. Das geschichtliche und politische Gespräch wird angereichert durch biographische Elemente aus dem Leben des "Unsterblichen" — als solcher figuriert der namentlich nie

genannte Fontane im Text — und durch literarische Querverbindungen zu einer Vielzahl von Werken Fontanes wie anderer zeit- und nichtzeitgenössischer Autoren. "Alles Plauderei, Dialog, in dem sich die Charaktere geben, und mit ihnen die Geschichten. Natürlich halte ich dies nicht nur für die richtige, sondern sogar für die gebotene Art, einen Zeitroman zu schreiben" (*Werke* II: 428) — so rechtfertigte schon Theodor Fontane damals die ebenfalls hart kritisierte Handlungs- und Inhaltslosigkeit des *Stechlin*.

Natürlich passiert neben all der Plauderei dann doch zumindest einiges im Text, was sich auch einem härteren Begriff von Handlung unterordnen ließe. Zu nennen wäre zunächst die politische Hintergrundhandlung, die geprägt ist von einer Reihe für die deutsche Geschichte zweifellos historisch wichtiger Ereignisse. Indie Romanzeit fallen Währungsumstellung und Einrichtung der Treuhandanstalt, Wiedervereinigungsfeier und die Überführung der sterblichen Reste des Preußenkönigs nach Potsdam, die Ermordung des Treuhandchefs Rohwedder und die Einführung seiner Nachfolgerin Birgit Breuel. All dieses erleben Fonty und Hoftaller als unmittelbare Zeitzeugen, die an den Feierlichkeiten teilnehmen, die Auswirkungen von D-Mark-Euphorie und Vereinigungsjubel am eigenen Leibe erleben und schließlich beide im Dienst der Treuhandanstalt tätig werden. Dazu kommen private Ereignisse: Fontys entschlossen von der Kommunistin zur Katholikin mutierte Tochter Martha — ein Spiegelbild der Fontaneschen Mete — verheiratet sich mit dem westdeutschen Immobilienhai Grundmann. Fonty selbst macht die Entdeckung, daß er als Spätfolge eines Kriegsabenteurers im besetzten Frankreich eine Enkeltochter hat. Diese besucht nun als ambitionierte Germanistik-Studentin und Fontane-Forscherin ihren Großvater in Berlin und verleiht ihm nachträglich einen Orden für seine Tätigkeit in der Résistance. Nebenhandlungen sind zu verfolgen und bilden wichtige Ergänzungen zu den vorherrschenden Perspektiven Fontys und Hoftallers: Genannt seien nur die Evaluierung und der anschließende Niedergang von Fontys wichtigster Bezugsperson, dem Jura-Professor Freundlich in Jena (dem Pendant zu dem Fontaneschen Briefpartner Friedlaender). Die Kommentare von Fontys Ehefrau Emmi schließlich bilden eine Art lebenspraktischen Kontrapunkt zu den ideellen politischen und geistigen Auseinandersetzungen Fontys und Hoftallers.

Strukturiert wird die private Handlung jedoch vor allem durch die Versuche Fontys, sich der "fürsorglichen Belagerung" Hoftallers — und der damit einhergehenden Repressalien — durch Flucht zu entziehen. Zweimal wird er in letzter Minute zurückgeholt und gerät danach jeweils in schwere Nervenkrisen; beim dritten Mal erst darf er sich mit seiner französischen Enkeltochter ungestört in die Cevennen absetzen. Von dort aus verabschiedet er sich nach immerhin 780 Seiten im unverkennbaren Fontane-Stil, aber mit trotz oberflächlichen Plaudertons in die Tiefe weisenden Worten: "Mit ein wenig Glück erleben wir uns in kolossal menschenleerer Gegend. [. . .] Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich. Übrigens täuschte sich Briest; ich jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab ... " (781). Der Schluß ist offensichtlich vieldeutig: Spricht Fonty von seinem persönlichen Tod? vom Ende Deutschlands? vom Weltuntergang gar? oder "nur" vom Ende der Dichtung? Und was hat es mit besagter Unsterblichkeit eigentlich auf sich, die im Text selbst wiederholt seltsamerweise nicht nur dem Dichter und seinem Werk, sondern genauso seinem Aufpasser und den staatlichen Institutionen, die dieser vertritt, zugesprochen wird?

II

Folgen wir zunächst den biographischen Spuren der Gestalt Fonty im Text. Geboren genau 100 Jahre nach Fontane in dessen Geburtsort Neuruppin, lebt er von Kindheit an im Schatten des lokalen Heros, "weil ihm sein Vater vor dem verflixten Denkmal immerzu eingebleut hat: 'Der da, der ist unsterblich, der bleibt bis in alle Ewigkeit'" (263). Vor der sitzenden Bronze wurde er an der Hand des Vaters "auf die 'ewigen Werte der Dichtkunst' eingeschworen" (272). Ein Pathos, das offensichtlich auf die hohe Wertschätzung klassischer Kunst in ästhetischer wie moralischer Hinsicht, das vereinte Schöne-Wahre-Gute, referiert — sind doch die Väter Fontanes wie Fontys zwar ziemlich lebensuntüchtig in praktischen Dingen, aber dafür große Idealisten. Zu dieser Hochachtung der Literatur gesellt sich in Fontys schulischer Erziehung (wie auch in Fontanes Erziehung durch den eigenen Vater) das besondere Interesse für Geschichte. Fonty erinnert sich voll des Lobes seines Deutschlehrers am Gymnasium, "weil dieser es verstand, beim Deutschunterricht mit geschichtlichem Zitat und beim Geschichtsunterricht mit literarischen Belegen die unsinnige Trennung dieser Fächer aufzuheben" (248). Seitdem habe er, Fonty,

"jenes zeitraffende Verständnis von Literatur und Geschichte, das mir Vergangenes in zukunftsstrunkene Präsenz, das heißt die Unsterblichkeit gewiß macht" (249).

Damit wird zunächst deutlich, daß Fontys Literaturverständnis keineswegs ein klassisches ist und allein auf zeitenthobene ewige Werte rekurriert. Für ihn verbinden sich vielmehr Fiktives und Wirkliches, Literatur und Realgeschichte, untrennbar zu einer Wirklichkeit "im höheren Sinne" (758), die erst Unsterblichkeit möglich macht: die Geschichte ist nicht mehr vergangen; und die Literatur nicht mehr zeitenthoben. Das Zitat findet jedoch eine einigermaßen befremdliche Fortsetzung in einer typisch Fontaneschen Abschweifung. Direkt im Anschluß an die großen Worte von Literatur und Geschichte, Vergangenheit, Präsenz und Unsterblichkeit führt Fonty aus: "weshalb man, beiläufig gesagt, die selten gewordenen Immortellen, die in *Irrungen, Wirrungen* noch als getrocknete Kränze zu kaufen waren, heutzutage aus gutem Grund unter Naturschutz gestellt hat [. . .]" (249). Die Immortellen sind eines der Fontane entliehenen Leitmotive des Textes. Sie zeigen sehr präzise den fraglichen Stellenwert, den diese Art von Literatur- und Geschichtsverständnis gegenwärtig hat: Offensichtlich steht auch Fonty, ähnlich den altmodischen Trockenblumenkränzen aus Fontanes *Irrungen, Wirrungen*, unter "Naturschutz". Er wird, sowohl von Hoftaller wie vom Archiv, zu ihren jeweiligen Zwecken in seiner ganzen Unzeitgemäßheit und Schrulligkeit konserviert, um letztlich die eigene — und ebenfalls in ihrer Zeitgemäßheit in Frage gestellte — Notwendigkeit beweisen zu können. Nicht nur der politisch und zeitgeschichtlich engagierte Dichter, sondern auch die Zensur und ihre Institutionen kämpfen hier um ihr Überleben. Als einen solchen engagierten Autor versteht Günter Grass auch Theodor Fontane, und in dieser Rolle möchte er ihn gern gegenüber seiner verharmlosenden Rezeption als Wanderer und Fabulierer wieder etablieren: "Fontane ist ein sehr aufmerksamer Zeuge, Mitläufer und Kritiker des Entwicklungsprozesses in Preußen-Deutschland seit den drei Einigungskriegen gewesen" (Grass, *Autor* 260).

Zu fragen wäre allerdings, inwiefern Fonty eigentlich selbst als Dichter bezeichnet werden kann. Als Autor betätigt er sich bereits in seinen Kulturbundvorträgen — und ist dabei auch von Zensurmaßnahmen betroffen. Während diese jedoch noch weitgehend dem publizistisch-wissenschaftlichen Bereich des "Se-

kundären" zuzuordnen sind, wird er spätestens mit der Niederschrift seiner eigenen *Kinderjahre* und dann endgültig in seinen freien Variationen über Fontanesche Romanfiguren am Schluß wohl zum Dichter. Dabei könnte auch diese späte Entwicklung noch als Fontane-Parallele verrechnet werden — begann doch der "Unsterbliche" mit seinem Romanschaffen, das ihn eigentlich "unsterblich" machte, in einigermaßen vorgerücktem Alter nach langen Jahren journalistischer Tätigkeit.

Aber wie steht es nun mit dem Zusammenhang zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Literatur und Realgeschichte, der hier postuliert wird? Von dem Leser wird ja nicht nur verlangt zu glauben, daß sich die Geschichte — nach dem Muster des unermüdlich auf- und absteigenden Paternosters in der Treuhandanstalt — ständig wiederholt. Ein Wiedergänger von Fontane wäre deshalb beispielsweise genauso möglich wie die parallelen Schicksale seiner Familie und Freunde; der DDR-Staat könnte sich der gleichen Praktiken bedienen, die Preußen im 18. und 19. Jahrhundert groß gemacht hatten. Der Leser soll aber sogar darüber hinaus hinnehmen, daß es Übergänge zwischen Fiktion und Wirklichkeit gibt; daß die Fiktion die Wirklichkeit in ihrer Faktizität erklären und beglaubigen kann. So ist es ein historisches Faktum, daß der erste Treuhand-Chef Detlev Rohwedder einem Attentat zum Opfer fällt. Im Roman war diese Entwicklung jedoch bereits in den fiktionalen nächtlichen Gesprächen Fontys und Rohwedders über Fontanes Kriminalgeschichte *Quitt* vorgezeichnet, in der ein Wilderer blutige Selbstjustiz an einem Jäger übt. Ein weiteres Beispiel: Wenn der Paternoster in der Treuhandanstalt am Abend von Fontys Vortrag in der Kulturbrauerei Feuer fängt, dann ist das von langer Hand vorbereitet durch diverse realgeschichtliche wie literarische Feuersbrünste in Fontanes Werk, die immer wieder erwähnt werden, und ausgelöst durch Fontys flammende Ansprache. Und als Verdächtige fungiert in beiden Fällen eine unscheinbare Putzfrau mit Gemengesicht — die Hauptfigur aus Fontanes letztem, unvollendetem Roman, die zupackende Mathilde Möhring.

Bevor dieser seltsame Kurzschluß von fiktiver und geschichtlicher Ebene näher erläutert werden kann⁴, ist ein kurzer Exkurs zu Grass' Geschichtsverständnis vonnöten. Schon die Behandlung des deutschen Wiedervereinigungsprozesses im Roman zeigt, daß es Grass bei der Darstellung von Geschichte wahrlich nicht um monumentale Ereignisgeschichte im großen und von

oben, sondern vielmehr um eine Art *oral history* von unten geht — wir erfahren deshalb nichts über runde Tische und Vereinigungsverträge, aber viel über Mauerspechte und D-Mark-Kaufräusche. Poetologisch zeigt sich das in der besonderen Wertschätzung der historischen Neuruppiner Bilderbögen, die zu Fontanes Zeiten detailfreudig und mit gefälliger bunter Ausmalung historische Ereignisse unters Volk brachten. Diese im einzelnen den Tatsachen nicht bis ins letzte verpflichtete, dafür besonders einprägsame Darstellungsart gewährleistet für Fonty das Nicht-Vergessen von Geschichte. In der Bilderflut des Fernsehens löscht dagegen das nächste Bild jeweils das vorherige. Es war die Kunst — und gerade nicht die hohe, zeitenthobene, sondern die volkstümliche, zeitgebundene —, die Geschehen lebendig machte, in Form brachte, überlieferte. Auf einem entsprechenden modernen Bilderbogen über die Brandstiftung am Paternoster in der Treuhandanstalt könnte die Brandstifterin problemlos die Züge Mathilde Möhrings tragen; und im Hintergrund würde die Menschenmenge, angeregt von Fontys zündenden Worten, aus der Kulturbrauerei strömen. Offensichtlich stilisiert Grass' Roman selbst, in seiner Neigung zu filmischen Abbildungstechniken und bildkünstlerischen Darstellungsmitteln, Zeitgeschichte zu Bilderbögen. So bezeichnet schon Grass' Rechercheur für den Roman, der Germanist Dieter Stolz, den Roman prägnant als "literarischen Bilderbogen nach Auschwitz" (331).

Ein Mittel, dessen sich Grass dabei in hohem Maße bedient, ist die Montagetechnik. Verblüffende Parallelen finden sich hier zu Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. So beschreibt Mann in *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* sein poetisches Verfahren und die Verbindung von Realität und Fiktionalität in einer Weise, die frappierend an das *Weite Feld* erinnert, und benutzt schließlich sogar denselben intermedialen Vergleich:

[Ke]nnzeichnend für das ganze Buch: für das eigentümlich *Wirkliche*, das ihm anhaftet und das, von einer Seite gesehen ein Kunstgriff, das spielende Bemühen um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem, der Biographie und dem Hervorbringen Leverkühns, ist, von einer anderen aber eine nie gekannte, in ihrer phantastischen Mechanik mich dauernd bestürzenden Rücksichtslosigkeit im Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja li-

terarischen Gegebenheiten, so daß, kaum anders als in den 'Panoramen', die man in meiner Kindheit zeigte, das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht. (*Gesammelte Werke* 11: 165)

Der Anspruch beider Autoren auf besonderen Realismus geht damit in beiden Fällen einher mit einer ausgefeilten künstlerischen Technik, die sich auch bei Mann zwingend — und beinahe gegen den Willen des Autors — aus der Sache selbst zu ergeben scheint.

III

Ein solcher poetischer Bilderbogen nun, eine solche fiktional überformte und doch auf faktischen Details beruhende Geschichte deutet natürlich gleichzeitig die Realität. Der Künstler gibt damit nicht nur unverbindlich eine private Meinungsäußerung ab, sondern spricht in sozusagen offizieller Funktion, indem er sich an die Öffentlichkeit, an das Publikum, an das Volk als das eigentliche Subjekt der Geschichte richtet. Das ist die Macht und die Gefahr engagierter Literatur, die im Roman immer wieder als die Gefährlichkeit von "Wörtern", "gewissen Büchern", "manchmal ein halber Satz nur" (469) beschworen wird. Und das ist gleichzeitig die Ursache für die Untrennbarkeit von Fonty und Hoftaller, Dichter und Spitzel: Beide arbeiten sie letztendlich für den Staat — der Dichter für das Volk seiner Leser, der Spitzel für die Obrigkeit. Beide sind sie nahe an der faktischen Realität, beobachten die Menschen gründlich, klauen Details auf, wo immer sie sie finden können, verbinden Bruchstücke zu einem Puzzle (das Hoftaller im Roman zugeordnete Leitmotiv). Beide suchen sie die Aufklärung — die nicht nur über die Rousseau-Insel im Tiergarten und die Gestalt Friedrich des Großen immer wieder durch den Roman geistert —, aber in verschiedenen Gestalten. Für den Autor ist Aufklärung die immerwährende Bemühung um die Wahrheit und die Freiheit des Individuums gegenüber der Macht; für den Spitzel die Aufdeckung der omnipräsenten Verschwörung Einzelner gegen den Staat und die Ordnung.

Fonty und Hoftaller sind damit durchaus nicht als Einzelfall, sondern als exemplarisch für die Situation der Schriftsteller in der DDR zu verstehen. Das betonte auch Grass selbst: "Die Verdoppelung, die Vervielfachung und Multiplizierung dieses

Paares, Objekt und Spitzel im Verhältnis zueinander, entsprach auch der Situation der DDR, ein Thema landesweit" (*Autor* 295). Diese Einschätzung wird durch mehrere andere Romane von DDR-Autoren, die eine ähnliche Thematik verfolgen, bestätigt. So heißt es bei Christa Wolf in *Was bleibt* über den Spitzel Jürgen M.: "was den Jürgen M. sicherlich antreibe: Nämlich daß er danach gierte, mir zu beweisen, nicht nur ein Schreiber könne alles über eine Person herausfinden — er könne das, auf seine Weise, auch. Auch er könne sich, wie jeder x-beliebige Autor, zum Herrn und Meister seiner Objekte machen" (51f.). Der Spitzel in Wolfgang Hilbigs Roman *"Ich"* wird von seinem Chef belehrt: "So stelle ich mir beim Verfassen einer Erzählung die Einbringung des täglichen Kleinkrams vor, der mit hinein muß, damit die Personen ein richtiges Umfeld bekommen [. . .]. Es sind alles Fragen, die sich Ihnen auch beim Schreiben stellen" (168).

Systematisch ausformuliert wird das Verhältnis von Dichter und Spitzel in Fontys Rede an Hoftaller vom Fontane-Denkmal herab. Die dort vorgenommene Abrechnung mit ihrer gegenseitigen Abhängigkeit orientiert sich eng an Fontanes anonym veröffentlichtem Aufsatz *Zur gesellschaftlichen Stellung der Schriftsteller* (1891). Durch seine wirtschaftliche Abhängigkeit vom Staat wird der Schriftsteller zum "Tintensklaven" (597). Das wird im Roman immer wieder an Fontanes zweifelhaften Dienststellungen für den preußischen Staat und an Fontys wechselnden Tätigkeiten für verschiedene DDR-Institutionen dargestellt: "Die für 'Freiheit' arbeiten, stehen in Unfreiheit und sind oft trauriger dran als mittelalterliche Hörige" (597). Gleichzeitig werden sie jedoch von Staates wegen ständig der Unbotmäßigkeit verdächtigt, gelten als "catilinarische Existenzen" (596) — und müssen deshalb unablässig observiert werden; die Gegenmacht, das "Prinzip Tallhover" (596), entsteht. Fortan sind beide aneinander gekettet und beweisen in jeder einzelnen Facette ihrer Persönlichkeit und ihrer Geschichte die Mechanik einer fatalen Dialektik von Freiheit und Ordnung, Individuum und Staatsmacht, die sich nur durch vollständige gegenseitige Verneinung definieren können.

Diese Dialektik ist im Roman an Fonty und Hoftaller bis in die letzte Kleinigkeit durchexerziert: Der eine ist Raucher, der andere ist Nichtraucher; der eine kann schwimmen, der andere nicht; der eine trägt Schnürschuhe, der andere Schnallen-

schuhe. Oder, nun im Großen: Der eine schreibt für die Freiheit, der andere zensiert im Interesse der Unfreiheit; der eine vertritt die Rechte des Individuums, der andere die des Staates; der eine sucht das Licht der Aufklärung, der andere ihren Schatten. Beide sind jedoch ohne den anderen nicht denkbar, sind, in den Worten des Textes, "miteinander verwachsen und von einer Gestalt" (13), "der zur Einheit gekoppelte Gegensatz" (688) — eine Formel, die vorschnell vor allem auf die deutsche Wiedervereinigung bezogen wurde. Wie eine an sich belanglose Tätigkeit wie das Rauchen erst durch den Nichtraucher, der sich über die Belästigung beschwert, zu einem bewußten Verhalten und einem Persönlichkeitsmerkmal wird, weiß der Dichter erst dann, daß er eine Wahrheit getroffen hat, wenn die Zensur zuschlägt. Freiheit entsteht nicht durch die Abwesenheit von Zwang, sondern durch die Reibung an ihrem Widerspruch, der Unfreiheit.

Doch wie entkommt man dieser fatalen Entweder-Oder-Dialektik, die keinerlei Synthese kennt und zuläßt? Offensichtlich am einfachsten durch Ausstieg; doch die ersten beiden Fluchtversuche Fontys scheitern im letzten Moment und münden in schwere psychosomatische Erkrankungen, die auch Theodor Fontane periodisch heimsuchten. Eine Art geistiger Fluchtmöglichkeit ist außerdem das vielzitierte "weite Feld".⁵ Es dient im Roman — wie auch schon in seinem Ursprungstext *Effi Briest* — dazu, eindeutige Stellungnahmen zu komplexen, einer untergründigen Dialektik verdächtigen Phänomenen für schlechterdings unmöglich zu erklären. Zum "weiten Feld" werden im gleichnamigen Roman deklariert: die Wahrheit; die deutsche Geschichte, speziell die Schuldfrage; die deutsche Einheit; die Moral; der höhere Sinn der Geschichte; das Staatsinteresse; und schließlich die Ehe. Offensichtlich prallen auf all diesen Gebieten rigoristische Einstellungen aufeinander — "im Prinzip" steht die verräterische alltagsweltliche Redewendung des Romans dafür, der sich Überzeugungstäter wie Hoftaller, aber auch Fontys Tochter Martha oder das Fontane-Archiv gern bedienen. Und offensichtlich predigen sowohl Fontane wie Fonty dagegen die Toleranz, den Kompromiß, die Unentscheidbarkeit aller letztlich auf der Natur des Menschen beruhenden Konflikte. Und doch reibt sich Fonty an diesen ewigen Kompromissen auf; sucht nach kleinen Freiräumen, kündigt dem Staat die Gefolgschaft auf und wird wieder von ihm eingeholt. Hierher gehört

auch das Grass vielfach vorgeworfene Wort von der DDR als einer "kommoden Diktatur" (325) — "innerhalb dieser Welt der Mängel" (324), wohlgemerkt. In einer solchen lebt exemplarisch der eigentlich idealistische und den Ideen eines abstrakten Sozialismus durchaus verpflichtete Bürger Fonty, der sich immer wieder auf "weiten Feldern" arrangiert — um dann doch zu fliehen und schließlich zumindestens auf einem Feld ein Ende absehen zu können.

IV

Eine mögliche Verhaltensalternative zum Kompromiß mit der "kommoden Diktatur" ist im Roman am Beispiel eines anderen Dichters aufgezeigt. "Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein" (726), steht auf den Grabstein Heinrich von Kleists gemeißelt, den Fonty mit seiner Enkeltochter und seinem Tagundnachtschatten in einer Art Parallelaktion zur pompösen Überführung Friedrich des Großen in Potsdam besucht. Wie Fontane pflegte Fonty zunächst eine Abneigung gegen den "anderen Preußen" (725) Kleist. Zu "genialisch hoch verstiegen" (725) sei er; sein "dramatisch gesteigerter Haß" (726) gegen die Franzosen, überhaupt seine "erschreckende Leidenschaft" (727) widerstreben dem Dichter des "Plauderstils" (332), der "Kleinmalerei" (233) und dem Künstler der Aussparung alles Leidenschaftlichen. Während Hoftaller diese Position noch gegenüber Madeleine zu verteidigen versucht — "Das Maßlose ärgert ihn. Weil alles so übertrieben ist, richtig krankhaft" (727) —, nimmt Fonty auf einmal Abschied von seiner bisherigen Verurteilung: "Sehe das heute anders. Was krank war, war die Zeit, in der er lebte. [. . .] Von ihm wäre zu lernen gewesen, den Befehl zu verweigern, das strikte Nein, den Aufschrei zu wagen, sogar den Tyrannenmord — aber den geglückten" (727). Aufgrund seiner anderen Persönlichkeitsstruktur kann Fonty jedoch diese heroische Verweigerungshaltung nicht einnehmen: "Er [Kleist] konnte das. Hingegen zählt zu meinen kleinen Tugenden die, den Menschen nicht ändern zu wollen" (727).

In Kleist lebt ein Ethos des unbedingten Widerstands gegen jegliche totalitäre Staatsmacht weiter, das diesem zur Unsterblichkeit verholfen hat. Das zeigt nicht nur das dem *Prinz von Homburg* entnommene Zitat auf dem Grabstein, "Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein", das im Drama im Zentrum einer Widerstandsszene gegen die preußische Obrigkeit steht.

Deutlicher noch weist der Vergleich Kleists mit den Widerstandskämpfern im Dritten Reich durch Fonty in diese Richtung: "Er war ein Preuße der besseren Sorte, ein Marwitz-Preuße, also ein ungehorsamer, einer, den man nach kurzem Prozeß, wie Witzleben, in Plötzensee gehenkt hätte" (727). Während diese dunkelste Epoche deutscher Geschichte im ganzen Roman bemerkenswerter Weise fast völlig "ausgespart"⁶ ist, taucht sie in der Szene an Kleists Grab auf einmal auf: im Hintergrund nämlich, der einen gespenstischen Schatten wirft. Vom Grab hinweg schweift der Blick der Besucher nicht nur über den vom Nebel verhangenen Wannsee, sondern auch auf den "weitverzweigten Villenvorort im Grünen, in dem versteckt eine besondere Villa, einst Ort der Wannseekonferenz, jetzt Museum des Schreckens, auf Schulklassen wartete" (727). Und mit Blick auf diesen scheinbar so idyllischen Villenvorort ist es, daß Fonty den lakonischen Satz sagt: "Unsterblicher kann man nicht sein" (728). "Dazu hätten wir gerne mehr gehört", bedauert der Archiv-Erzähler im Anschluß daran, und dem kann der Leser nur zustimmen: Wer ist denn hier nun am unsterblichsten? Der Dichter und Widerstandskämpfer Kleist — von dessen Grab sich Fonty doch gerade abgewendet hat — oder der NS-Staat in seiner ganzen, historisch nicht vergleichbaren (und deshalb im Roman ausgesparten) totalen Monstrosität? Oder gar beide?

Gerade die Nachbarschaft dieser beiden Facetten von Unsterblichkeit scheint Fonty etwas typisch Deutsches zu sein: das Überleben ewiger Werte der Dichtkunst und des Widerstands im Interesse der Freiheit einerseits und die unauslöschliche Schuld aufgrund unvergleichlicher Gewaltherrschaft andererseits. Vor dieser Szene hatte er seine Fluchtgelüste in einem Brief an die Enkeltochter mit einer Gegenüberstellung begründet, die genau diese beiden Facetten von Unsterblichkeit — als höchste Humanität in der Dichtung und als höchste Inhumanität in der Realität — enthält: "Nichts wie raus aus dem Land, in dem für alle Zeit Buchenwald nahe Weimar liegt, das nicht mehr meines ist oder sein darf" (671). Als er dieses schreibt, hat sich sein engster Freund, der jüdische Professor Freundlich, gerade aus Verzweiflung über das wiedervereinigte Deutschland umgebracht; Fonty selbst ist das Opfer einer — wenn auch eher als lächerlich dargestellten — Skinhead-Attacke im Tiergarten geworden. Die Motive von Fremdheit und Exil durchziehen den Roman in vielfältiger Weise: von den hugenottischen Ursprün-

gen Fontanes über die Juden in Deutschland und deutsche Schriftsteller im Exil bis hin zu den Türkenfamilien im Tiergarten. Damit beschwört nun aber Grass nicht in erster Linie die düstere Vision eines wiederauferstehenden — weil eben unsterblich deutschen — Nationalsozialismus; vielmehr wirkt auch hier eine unsichtbare Dialektik. In der Fremde nämlich bewahren sich beispielsweise die Türken ihre Identität; die Töchter Freundlichs, auf der Suche nach ihrer jüdischen Identität, brechen auf nach Israel, in die Fremde. Und umgekehrt: So wie die Mutter Freundlichs sich zwischen den Palmen und Kakteen von Acapulco nach einem "Birkenwäldchen" (348) sehnte, zog es auch Fontane bekanntlich von den schottischen Seen zurück in die Mark Brandenburg. In der Fremde suchen die Figuren die Heimat; und in der Heimat zieht es sie unwiderstehlich in die Ferne. "Aber die Fremde tut noch mehr. Sie lehrt uns nicht bloß sehen, sie lehrt uns auch *richtig* sehen. Sie gibt uns auch das *Maß* für die Dinge" (*Werke* III.1: 411), schrieb Fontane in einem Aufsatz über Willibald Alexis, einen weiteren preußischen Bezugs-Autor.

Es ist diese notwendige Erfahrung von Fremdheit ohne Bedrohung, diese Suche nach Distanz und Maß gegenüber der Heimat, die Fonty am Schluß nach Frankreich fliehen läßt. Dafür erhält er diesmal die ausdrückliche Genehmigung Hoftallers, der ja selbst eine ähnliche Sinnkrise im Verlauf des Romans durchlebt und am Schluß neue staatssichernde Aufgaben in Südamerika sucht. Während das Archiv nunmehr emsig an Fontys Unsterblichkeit arbeitet — "es war, als mahne uns, kaum war er weg, die Pflicht an, sogleich und als Kollektiv die Geschichte des Verschollenen niederzuschreiben" (764) —, arbeitet Fonty an seinem eigenen Vergessen. Dabei wird die Distanz zu seiner lebenslänglichen Identifikationsfigur Fontane schon in den letzten Kapiteln immer größer und gipfelt schließlich in der Ansprache in der Kulturbrauerei. Dort befreit sich Fonty endlich von der reinen Reproduktion fontanescher Figuren und Motive. In seiner Vision vom Fest in der Treuhandanstalt anläßlich der 1000. Abwicklung unter der Führung von Jenny Treibel treten Figuren aus dem gesamten Fontaneschen Romankosmos in neue und gewagte Verbindungen, werden Romanschlüsse variiert, Bewertungen ausgetauscht — und im Finale sollte sogar der Unsterbliche persönlich auf der Feier auftauchen. Damit wären die Rollen endgültig vertauscht gewesen: Fonty wäre

nicht mehr eine Figur, die Fontane spielt, sondern Fontane wäre eine Figur aus Fontys neuem Bilderbogen mit Szenen der deutschen Wiedervereinigung geworden. Das verhindert im letzten Moment die Nachricht vom Großbrand in der Treuhandanstalt, die Hoftaller mit üblichem taktischem Geschick an der richtigen Stelle lanciert und die der Veranstaltung wie auch der Vision ein abruptes Ende bereitet.

V

Doch auch so ist Fonty im letzten Kapitel, nach seinem Verschwinden, schließlich ganz bei sich selbst angekommen; es ist nur noch die Rede von Theo Wuttke, der mit seiner Enkeltochter Madeleine händchenhaltend durch Berlin streift. Und es ist kennzeichnend für diese neue Konstellation und die neue Identität, daß zuerst die wesentlichen Leitmotive des Romans diese Änderung signalisieren. Der Paternoster — das Muster der ewiggleichen Wiederkehr der Geschichte — ist abgebrannt; an seine Stelle tritt die Achterbahn, deren Auf und Ab sich in ungeordneten Schleifen und Verschlingungen ungleich dramatischer und lebensvoller vollzieht. Wenn Fonty und Hoftaller sich zum Abschied treffen, dann wechseln sie nicht mehr mechanisch die Plätze, wie früher im Ruderboot oder auf der Glienicker Brücke beim gespielten Agententausch. Nun fahren sie mit dem Riesenrad und genießen gemeinsam den Blick in die Ferne, der immer mehr gegenüber den Nahperspektiven in den Vordergrund gerückt wird und im Schlußzitat gipfelt: "Bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich" (781). Sogar die Immortellen, das penetrante Symbol einer papiertrockenen, immergleichen Unsterblichkeit, sind verschwunden. Fonty findet im letzten Kapitel den lange gesuchten Heliotrop, seine persönliche "blaue Blume", die im Gegensatz zur preußischen Kornblume einen charakteristischen Duft verströmt und den Exotismus schon im Namen trägt. Aber der Heliotrop ist vergänglich, wie der Name, die Sonnenwende, schon anzeigt; ebenso wie die Kastanien, die Fonty Madeleine schenkt, damit sie diese in einem symbolischen Akt an ihre Mutter weitergibt, auch wenn sie bis dahin verschrumpelt sein sollten. Unsterblichkeit, so wird uns in diesen Motivwechseln suggeriert mehr denn erläutert, gibt es auch in der Natur nur um den Preis des Vergessens, Verbleichens, des Todes, der alle Dialektik besiegt.

Fonty will nicht mehr unsterblich sein — das nun ist zumindest erwiesen als die eine Bedeutung des Schlußzitats: "[I]ch

jedenfalls sehe dem Feld ein Ende ab" (781). Er hat damit, nach einem langen, "so glücklichen und bevorzugten Leben", nach "so viel Freiheit trotz Zwang, so viel gelebter Unsterblichkeit" (183), aus der Entfremdung zu sich selbst gefunden; er ist endlich Theo Wuttke geworden, hat seine eigene Geschichte angenommen.⁷ Aber was ist mit den ewigen Werten der Dichtkunst? Diese Frage kann nur das vorliegende Werk selbst beantworten. Und offensichtlich tritt es nicht mit einem hohen klassischen Anspruch auf Unsterblichkeit an die Leser heran. Von "Kleinmalerei" ist die Rede und "Gedächtniskrümel" (233); vom "Plaudern" (95) und der "Filibusterrede" (179); als Vorbilder tauchen populäre Gattungen wie die Bilderbögen oder Revuen, Pantomimen oder Schlager auf. Grass verwendet moderne Techniken wie Montage, Serienproduktion und Filmszenen; die Leitmotive sind nicht bedeutungsheischend, sondern unscheinbar und dem Alltag entnommen wie der Paternoster, das Puzzle oder der Haubentaucher. Wenn *Ein weites Feld* also Unsterblichkeit erlangen sollte, dann um den Preis der "Mühen der real existierenden Unsterblichkeit" im "Alltag" (479), die das Archiv einmal beschwört. In dieser Art von Unsterblichkeit geht es nicht um die Autonomie der Kunst — der Dichter, noch mehr das Dichterkollektiv, stehen mitten in der Geschichte, erleben sie am eigenen Leibe, sind dem Staat sogar untrennbar verbunden; es geht auch nicht um große Taten und hohen Stil. Der Stil ergibt sich, um Fonty/Fontane ein letztes Mal zu wiederholen, aus der Sache selbst: Die "Mühen der real existierenden Unsterblichkeit" werden geschildert im Alltags- und Plauderton, mit taktischen Aussparungen und lebensweltlich hinlänglich bekannten Wiederholungen und dann und wann künstlerisch zugespitzt zu einem einprägsamen Bilderbogen.

Über deren Aussagekraft im Vergleich zu den "grands récits", die uns die Geschichtswerke über den Prozeß der deutschen Einheit noch geben werden, wird letztendlich der Leser befinden. Dabei muß er sich jedoch von all den Ansprüchen verabschieden, die er an die "ewigen Werte der Dichtkunst" zu richten gewohnt ist. Vielmehr gerät er selbst in die unsterbliche Dialektik von Großem und Kleinem, Freiheit und Zwang. All diejenigen Kritiker, die Grass nach Erscheinen des Buches vorgeworfen haben, keine "große Literatur" zu dem großen Thema der Wiedervereinigung produziert zu haben, sind in diese Falle gegangen. Was nämlich daran groß ist, und was klein — das

hat jeder Leser für sich zu entscheiden, der schließlich selbst als Subjekt der Zeitgeschichte in den "Mühen der real existierenden Unsterblichkeit" alltäglich gefangen ist. Gelingt es ihm, sich nicht auf das "weite Feld" der Unentscheidbarkeit moralischer und politischer Fragen zu flüchten — oder schließt er Kompromisse wie Fonty, sucht austauschbare Prinzipien wie Martha oder klammert sich an das Materielle wie Emmi? Es könnte ihm auf jeden Fall gut tun, das Ganze aus einer gewissen Distanz zu betrachten — "bei stabilem Wetter ist Weitsicht möglich" — und ein wenig aus der übermächtigen und gegenwärtigen Erfahrung neuer deutscher Einheit hinaus in die Fremde zu gehen (oder auch nur mit einem lieben Menschen in die Pilze).

Diese Fremde kann die inzwischen weitgehend unbekannte deutsche Geschichte vor allem des 19. Jahrhunderts sein, die Grass deshalb im *Weiten Feld* aus ihrer Vergessenheit zu befreien sucht. Fremdheit kann die Erfahrung einer anderen Identität bieten, wie es Theo Wuttke am Beispiel Theodor Fontanes in extremer Weise vorexerziert; oder auch nur das Eintauchen in einen fiktionalen Parallel-Kosmos wie Fontanes vielfältiges Werk und seine Gestalten. Eine Rückkehr ist dabei nicht ausgeschlossen, wie Fontanes Rückkehr aus dem schottischen Hochland, aus der die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* hervorgegangen sind, beweist. Und letztendlich kommt es auch gar nicht darauf an, ob ein gewisser Theo Wuttke weiterhin die Unsterblichkeit eines gewissen Theodor Fontane persönlich beglaubigt, sei es für ein staatliches Archiv oder sonst irgend jemand — denn diese Art von engagierter Literatur braucht vor allem eines: engagierte Leser, die sich auf ein "weites Feld" wagen, und zwar ohne von der Großkritik vorgegebenen Kompaß und Landkarte.

Maria Helena Silva meint in ihrer "postmodernen" Deutung des Romans als "instabiles Labyrinth" (364) mit unscharfen Text-Kontext-Grenzen und Patchwork-Identitäten, der Roman richte sich an die "intellektuelle Elite, vertraut mit der deutschen Kultur, Geschichte, Politik und Literatur" (358). Dies widerspräche jedoch Grass' offensichtlich aufklärerischem Impetus. Der Roman setzt eine Fülle an Kontext-Wissen nicht direkt voraus — ein grundlegendes Verständnis wäre auch auf der rein textinternen Ebene zwar möglich, aber wenig befriedigend —, sondern versucht, den Leser zu weiterer Lektüre sowohl der deutschen Geschichte wie auch der deutschen Literatur zu ani-

mieren. Ich denke, ein wenig vom "detektivischen" Impetus des Dichters wie des Spitzels könnte sich auf diese Weise auf den (gutwilligen) Leser übertragen, der wiederum selbst nun versucht, seine Lücken im Verständnis des Textes aufzufüllen — und sei es nur, um dem *Weiten Feld* bis ans Ende zu folgen. Und so könnte sich Fonty auch mit den leicht variierten Worten Melusines am Schluß des *Stechlin* von der Unsterblichkeit verabschieden: "Es ist nicht nötig, daß die Dichter weiterleben; aber es lebe die höhere Wirklichkeit der Fiktion!"

Anmerkungen

¹ Die Rezeption ist inzwischen vielfach publizistisch dokumentiert worden; vgl. beispielsweise Heinz Ludwig Arnold; Oskar Negt; Hans-Jürgen Bachorski. Zur Forschungsgeschichte und einzelnen Beiträgen vgl. den Forschungsbericht in Moser, Kap. VII, 3.8.

² Bezüglich vieler Vorwürfe gegen Grass — genannt seien nur die Handlungsarmut, der Anspielungsreichtum und das vermeintliche Überwiegen des Politischen gegenüber dem Ästhetischen — kann Jutta Osinski nur zugestimmt werden: "Verblüffend an der bisherigen Rezeption finde ich den ganz unreflektiert gebrauchten Literaturbegriff, der fast allen Rezensionen zugrunde liegt" (114).

³ Das Verhältnis beider wird eine Dissertation der armenischen Germanistin Yelena Etaryan untersuchen. Der Zusammenarbeit mit ihr verdankt auch dieser Beitrag viele Anregungen.

⁴ Jutta Osinski versucht das Verhältnis von Realität und Fiktion als "Inter-text" zu fassen: "Das klingt nur kompliziert, bedeutet aber einfach, daß *alle* Aussagen im Roman und *alle* Ebenen zunächst einmal Text und nichts anderes sind. Der Roman fiktionalisiert das Faktische, also Politisches und Historisches, und faktualisiert das Fiktionale, z.B. Fontanes Figuren, derart, daß niemand mehr weiß, was eigentlich Fakt, wahre Wirklichkeit, ist" (114f.). Christine Ivanović betont hingegen das "Prinzip der Doppelung oder komplementären Spiegelung" zwischen Fiktionalität und Realität (173).

⁵ Zu den damit über Fontane hinaus verbundenen Allusionen vgl. Dieter Stolz 337f.

⁶ Die Aussparung als künstlerisches Mittel wird im Roman selbst vielfach behandelt (vgl. z.B. 86, 265, 372, 393, 401).

⁷ Auch Jutta Osinski deutet den Schlußsatz als Abschluß eines dialektischen Prozesses. Fonty ist selbst unsterblich geworden als Produkt und eine Art impliziter Autor dieses Romans: "Unverkennbar ist zum Schluß Fontys eigene Unsterblichkeit als die eines Er-schriebenen, über den Wirklichkeit erschrieben statt beschrieben wird. [. . .] So wird Fonty zum guten Geist nicht nur der Literatur schlechthin, sondern dieses Romans selbst" (124). — Maria Helena Silva stellt diese Suche schließlich in den Kontext von Grass' häufig wiederholter Selbstdeutung als Autor anhand einer mythologischen Figur: "Jenseits der Grenze, im Frankreich der Vorfahren, korrigiert Fonty schließlich Fontane, um zu sagen, daß die Wege der Vernunft lang und beschwerlich sein mögen, daß man sie aber gehen muß. Die Aufgabe ähnelt der des Sisyphus" (364).

Literaturverzeichnis

- Arnold, Heinz Ludwig, Hg. *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik*. Göttingen: Steidl, 1997.
- Bachorski, Hans-Jürgen. "Wie der politische Furor einmal den literarischen Verstand vollends unterpflügte. Die Primärrezeption von Günter Grass' Roman *Ein weites Feld*". *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 47.4 (2000): 438-51.
- Fontane, Theodor. *Werke, Schriften und Briefe*. Hg. Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München: Hanser, 1970ff.
- Grass, Günter. *Ein weites Feld*. München: dtv, 1998.
- . *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. Hg. Daniela Hermes. München: dtv, 1997.
- Hilbig, Wolfgang. "Ich". Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- Ivanović, Christine. "Fonty trifft Johnson. Zur Fiktionalisierung Uwe Johnsons als Paradigma der Erzählstrategie in Günter Grass' *Ein weites Feld*". *Johnson-Jahrbuch* 3 (1996): 173-99.
- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Bd 11: *Reden und Aufsätze* 3. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.
- Moser, Sabine. *Günter Grass. Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt 2000.
- Negt, Oskar, Hg. *Der Fall Fonty. Ein weites Feld von Günter Grass im Spiegel der Kritik*. Göttingen: Steidl, 1996.
- Osinski, Jutta. "Aspekte der Fontane-Rezeption bei Günter Grass". *Fontane-Blätter* 62 (1996): 112-26.
- Silva, Maria Helena G. da. "Geschichte, Erinnerung und Identität in Grass' Roman *Ein weites Feld*". *Runa* 25 (1996): Akten des Internationalen Kongreß des Portugiesischen Germanistenverbandes. 355-66.
- Stolz, Dieter. "Nomen est Omen. *Ein weites Feld* von Günter Grass". *Zeitschrift für Germanistik* 7.2 (1997): 331-35.
- Wolf, Christa. *Was bleibt*. München: dtv, 1994.

MONIKA SHAFI

**"Gezz will ich ma erzähln":
Narrative and History in Günter Grass's
*Mein Jahrhundert***

I

In his famous poem "Fragen eines lesenden Arbeiters" Bertolt Brecht questions traditional forms of history-writing, for they focus only on the deeds of "great men" and ignore the contributions of commoners. Workers, Brecht points out, are subjects whom those in power typically did not deem worthy of either historical or literary inscription and who therefore did not appear in the authorized and authoritative cultural records, be they history books or literary texts. The poem's closing lines "So viele Berichte. / So viele Fragen." (657) invites readers to examine an ideology that justifies such silence which includes, of course, Brecht's own patriarchal bias. Günter Grass's recent book *Mein Jahrhundert* (1999) can be read as a response to Brecht's critical inquiry into traditional historiography. *Mein Jahrhundert* is a collection of one hundred first-person narratives, one for each year of the twentieth century in Germany.¹ In brief scenes, two to four pages in length, mostly "ordinary" Germans—soldiers, housewives, workers, teachers—as well as the author himself describe an event they witnessed or people they encountered. Although extremely diverse in content, style, and perspective, all the pieces highlight subjective experience. Whereas Brecht depicts the male worker's historical absence, Grass goes a step further. He acknowledges that these forebears, men as well as women, did indeed have stories to tell, and he lends his authorial voice to recreate and recapture their tales. The result is an unusual narrative that defies readers' expectations as well as genre categories. According to Patrick O'Neill, "[f]launted inappropriateness has always been a central feature of Grass's style" (162), and *Mein Jahrhundert* is the latest example of Grass's stout defiance of established representational paradigms.

In an essay entitled "The New Biography," Virginia Woolf states unequivocally: "Let it be fact, one feels, or let it be fiction. The imagination will not serve under two masters simultaneously" (234). Woolf's dictum sums up what the majority of

Gegenwartsliteratur

1/2002

Herausgeber/Editor

Paul Michael Lützeler

**Mitherausgeber (zuständig für Rezensionen)/
Co-Editor for Book Reviews**

Stephan K. Schindler

Assistentin/Editorial Assistant

Ellen Feinstein

Beirat/Advisory Board

**Fakultätsmitglieder der deutschen Abteilung/
Faculty Members of the German Department
Washington University in St. Louis**

Matthew Erlin

Lutz Koepnick

William Layher

Erin McGlothlin

James E. McLeod

James F. Poag

Klaus Mueller-Richter

Egon Schwarz

Ebba Segerberg

Lynne Tatlock

Gerhild S. Williams

Internationaler Beirat/International Advisory Board

Michael Braun, Universität zu Köln, Köln (D)

Claudia Breger, Indiana University, Bloomington (USA)

Keith Bullivant, University of Florida, Gainesville (USA)

Azade Seyhan, Bryn Mawr College, Pennsylvania (USA)

David Simo, Université de Yaoundé, Yaoundé (Cameroon)

Brigitte Weingart, Universität zu Köln, Köln (D)

Robert Weninger, Oxford Brooks University, Oxford (UK)

Klaus Zeyringer, Université Catholique, Angers (F)

GegenwartsLiteratur

Ein germanistisches Jahrbuch
A German Studies Yearbook

1/2002

Herausgegeben von/Edited by

**Paul Michael Lützeler
und/and
Stephan K. Schindler**

**STAUFFENBURG
VERLAG**