Ulrike Landfester

»Am Anfang war der Sprung.«

Die Poetik der schöpferischen Katastrophe in Günter Grass' Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel*

»Ob heute oder vor Jahren«, so beginnt Günter Grass' 2006 erschienene Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel,* »lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch noch immer liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas.«[1] Die hier angeschlossene Frage – »Aber läßt sich, was anfing, was auslief, so genau auf den Punkt bringen?« – wird von dem erzählenden Ich zwar fast beiläufig positiv beantwortet – »Was mich betrifft, schon.« (HZ 7) –, eine Begründung für die Gewißheit aber, mit der diese Antwort gegeben wird, bleibt aus. Und es scheint, so suggeriert der im nächsten Satz für das, »was anfing, was auslief«, aufgerufene historische Horizont, als bedürfe es dieser Begründung auch gar nicht: »Auf engem Raum wurde meine Kindheit beendet, als dort, wo ich aufwuchs, an verschiedenen Stellen zeitgleich der Krieg ausbrach« (HZ 7) – die geschichtliche Zäsur des Kriegsausbruchs, so die Implikation, ist a priori von genügendem Gewicht, um den Einsatz des autobiographischen Erzählens am Kriegsausbruch als individualgeschichtlicher Zäsur zu rechtfertigen.

Die Bedeutung, die diese Zäsur für Grass besitzt, ist von ihm selbst in seinen Essays und Reden wiederholt thetisch ausformuliert worden, insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Kollektivschuld der Deutschen an der nationalsozialistischen Menschenvernichtungsmaschinerie, wie sie in Namen wie »Auschwitz« zur Chiffre des Unfaßbaren geronnen ist, während diese Auseinandersetzung in seinem literarischen Werk als omnipräsenter Subtext immer wieder neu performativ realisiert wird. Die Forschung zu Grass' Werk hat dabei aufgewiesen, daß dieser Subtext nicht nur den Quellgrund seines politischen Engagements bildet, sondern darüber hinaus ästhetisch produktiv und als solcher von Grass auch reflektiert wird.[2] Grass' Entscheidung dafür, das Erzählen der eigenen

1 Günter Grass, Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006. Zitatnachweise, die sich auf diese Ausgabe beziehen, werden im folgenden mit der Sigle HZ und Seitenzahl im laufenden Text angeschlossen. Hier: HZ 7.

2 Vgl. dazu den Sammelband Zu Günter Grass, Geschichte auf dem poetischen Prüfstand, hrsg. von Manfred Durzak, Stuttgart 1985; Thomas Kniesche, »Das

Lebensgeschichte in *Beim Häuten der Zwiebel* mit dem Zeitpunkt des Kriegsausbruchs einsetzen und mit dem Erscheinen seines ersten Romans *Die Blechtrommel* enden zu lassen, bestätigt daher nicht nur, was Volker Neuhaus seiner Biographie Grass' unter Hinweis auf dessen Selbstaussagen voranstellt – daß Grass seine Biographie »nicht als Geschichte seiner wechselnden Empfindungen und privaten Befindlichkeiten, isoliert vom Zeitgeschehen, sondern gezeichnet von dessen Brüchen und Umbrüchen«[3] wahrgenommen wissen will –; sie ist vielmehr zugleich die Entscheidung für eine Poetik des Selbstentwurfs, in deren Zentrum die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und seiner Folgen zur Denkfigur eines ebenso katastrophischen wie gerade dadurch schöpferischen Bruchs verdichtet wird.[4]

Die Eingangspassage von *Beim Häuten der Zwiebel* führt diese Figur ein, indem sie den »vor Jahren« erfahrenen Unschuldsverlust, mit dem der Kriegsausbruch die Kindheit des damals Zwölfjährigen beendet hat, in ein »heute« überführt, in dem der Erzähler zunächst der »Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen« (HZ 7), erliegt – und dann umgehend zum Gebrauch der ersten Person zurückkehrt, um den solcherart wiederholten Sündenfall an das erzählende Ich zurückzubinden. Der Bruch, mit dem der Kriegsbeginn das erzählte Kind in den Zustand unausweichlicher Schuldhaftigkeit katapultiert,[5] findet hier im vorüber-

wird nicht aufhören, gegenwärtig zu bleiben.« Günter Grass und das Problem der deutschen Schuld, in: Günter Grass, Ästhetik des Engagements, hrsg. von Hans Adler und Jost Hermans, New York u.a. 1996 (German Life and Civilization, 18), S. 169-197, sowie Sabine Moser, »Dieses Volk, unter dem es zu leiden galt«. Die deutsche Frage bei Günter Grass, Frankfurt a. M. u.a. 2002 (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, 13).

3 Volker Neuhaus, Schreiben gegen die verstreichende Zeit. Zu Leben und Werk von Günter Grass, München 1997, S. 5.

4 Die literarischen Verfahren, die in dieser Poetik des Selbstentwurfs kulminieren, wurden von Dieter Stolz für das Werk bis 1986 differenziert beschrieben, vgl. Dieter Stolz, Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf. Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956-1986), Würzburg 1994 (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft, 116).

5 Thomas Kniesche hat in Grass' Werk »vier textuelle Strategien zur Repräsentation von Schuld« aufgewiesen, die sich alle anteilig auch in *Beim Häuten der Zwiebel* ausmachen lassen, wiewohl die hier als zentral angenommene eine Mischung aus der ersten und der letzten dieser vier Strategien bildet: »Eine erste Strategie unternimmt den Versuch, die Schuld in die Erzählstruktur einzubetten und das Erzählen durch das Schuldbewußtsein des Ich-Erzählers zu motivierern [...] Ein zweiter Ansatz versucht, die geschichtliche Aufarbeitung von Schuld am konkreten

gehenden Bruch des erzählenden Ich mit diesem erzählten Kind eine Entsprechung, deren sofortige Rücknahme die Bedeutung des einstigen Unschuldsverlusts unterstreicht und zugleich den Prozeß des Erzählens als Prozeß einer Geschichtsaneignung eröffnet, in deren Verlauf die changierende Spannung zwischen Kind und Erzähler, Objekt und Subjekt des Erzählens zum Medium einer kritischen Evaluation sowohl des Erinnerten als auch des Erinnerungsvorgangs selbst wird – mit dem Ergebnis, daß die historische Teilhabe des erzählten Kindes und Jugendlichen an der Schuld des Nationalsozialismus zugleich die Bedingung für jene schöpferische Autorschaft ist, die am Ende der Autobiographie mit dem Erscheinen von Grass' erstem Roman *Die Blechtrommel* 1959 die Identität des erzählenden Ich begründet.[6]

Bereits drei Jahre nach Erscheinen der *Blechtrommel* hat Grass die Umrißlinien des Projekts, als das sein Werk diese paradoxe Figur der produktiven Katastrophe umsetzt, in dem im Februar 1962 als *Ohrenbeichte* verfaßten *Brief an ein unbeschriebenes Blatt* für die Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* im Zentrum seines Erzählens positioniert. Walter Jens hatte in seinem im Vorjahr erschienenen Werk *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen* im Blick auf die Auswirkungen des Krieges auf die Literatur in einer Parenthese bemerkt, »ob die Analyse der Verstümmelung das Gegenbild ursprünglicher Ganzheit zu beschwören [wisse], [möge] dahingestellt sein«.[7] Daran anknüpfend zieht Grass eine

Fall zu demonstrieren [...]. Eine dritte erzählerische Strategie macht sich die Metaphorisierung der Schuld zunutze. [...] Davon abgesetzt werden muß eine Haltung, die sich seit dem Ende der siebziger Jahre bei Grass immer mehr durchsetzt. Nach dieser Auffassung ist die Schuld nicht mehr faßbar, das Vor-Geworfene kann nicht mehr zum Gegenstand eines auf Verstehen oder Erklären abzielenden Prozesses gemacht werden.« Thomas Kniesche, »Das wird nicht aufhören, gegenwärtig zu bleiben« (Anm. 2), S. 187f.

6 Meine Argumentation folgt hier im wesentlichen derjenigen von Mathias Mertens, der die Funktion des autobiographischen Diskurses in Grass' literarischem Werk von der Perspektive auf die Konstruktion von Autorschaft aus untersucht hat: »[...] die Figurationen von Autorschaft, die er geschaffen hat, dienen nicht nur der Reflexion der Autor-Funktion und sind nicht bloßes autobiographisches Material, sondern sie stellen gleichzeitig auch eine Ermöglichungsbedingung für das Schreiben dar«, die »geschriebene Bedingung [...] einer immer wieder auf sich selbst verweisenden Kommunikationssituation.« Mathias Mertens, Figurationen von Autorschaft in Öffentlichkeit und Werk von Günter Grass, Weimar 2005, S. 10f.

7 Günter Grass, Ohrenbeichte. Brief an ein unbeschriebenes Blatt, in: Günter Grass, Werkausgabe in zehn Bänden, hrsg. von Volker Neuhaus, Bd. IX: Essays, Reden, Briefe, Kommentare, hrsg. von Daniela Hermes, Darmstadt und Neuwied 1987, S. 37-39, hier: S. 37.

Parallele zwischen der Teilung Deutschlands und der biblischen Schöpfungsgeschichte – »[...] ist mit ›ursprünglicher Ganzheit‹ das ungeteilte deutsche Vaterland oder Adam gemeint, als er noch eine Rippe zuviel hatte?«[8] – und entwirft so die Bedingungen literarischen Schreibens in der Gegenwart als ein schöpfungsgeschichtliches Modell, das im Zeichen des typologisch durch den Nationalsozialismus wiederholten Sündenfalls der Genesis nicht anders kann, als das Wissen um diesen Sündenfall und den dadurch verursachten Bruch in der Idee ›ursprünglicher Ganzheit‹ zum Ausgangspunkt solchen Schreibens zu wählen:

> Wir beide, die wir gerne Geschichten erzählen, merken natürlich sofort, daß die ›ursprüngliche Ganzheit‹ zwar einen famosen Traktätchenstoff abgibt, aber erzählen kann man über etwas Ganzes schlecht, zumal mir Ganzes noch nie begegnete; selbst meine Großmutter, die in sich ruhte, hatte einen Sprung von Anbeginn; und der Anbeginn hatte auch einen Sprung; am Anfang war der Sprung.[9]

In *Beim Häuten der Zwiebel* implementiert Grass die hier skizzierte Logik des Sprungs, der am Anfang, ja der faktisch der Anfang ist, als Prinzip eines autobiographischen Erzählens, dem es dezidiert nicht darum geht, ein ›Ganzes‹ – etwa in der Konstruktion einer kausallogischen Abfolge von Entwicklungsstadien und Handlungsentscheidungen – zu erzeugen, sondern im Gegenteil darum, die Uneindeutigkeiten zu fokussieren, an denen die Erinnerungsarbeit auf der Ebene ihrer Wiederaneignung historischer Faktizität permanent auf unüberwindliche Grenzen stößt, auf der Ebene poetologischer Selbstreflexion aber die Instabilität des Erinnerten dazu nutzt, die Figur der schöpferischen Katastrophe auch und gerade im Umgang mit der Frage nach der eigenen Schuld ästhetisch fruchtbar zu machen.

Dafür setzt Grass insbesondere für die Periode zwischen dem Ende seiner Kindheit und seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft 1946 Darstellungsmuster ein, in denen sich die beiden Medien der Schrift und des Bildes zu einer Rhetorik des uneindeutigen Erinnerns verbinden. Diese Rhetorik besitzt in der poetologischen Metapher der Zwiebel eine organisatorische Achse, die nicht nur als Metapher Bildqualität hat, sondern im intermedialen Verweis, wie er von der von Grass selbst gezeichneten Zwiebel auf dem Buchumschlag der Erstausgabe eingespielt wird,

8 A.a.O., S. 38.
9 Ebd.

auf Grass' bildkünstlerische Arbeit verweist,[10] während die Zwiebel zugleich als Leitmotiv im Text die Funktion einer immer wieder neu beschworenen Lektüreanweisung für die erzählte Erinnerungsarbeit erfüllt: Was erzählt wird, enthüllt, wie die Zwiebel, kein Zentrum, sondern nur Lagen, Schichten oder, so die Überschrift des ersten Kapitels, »Die Häute unter der Haut« (HZ 7); Häute zudem, mit denen nicht die fleischige Substanz dessen gemeint ist, was die Zwiebel als eßbare Nutzpflanze ausmacht, sondern die fast substanzlosen, filmdünnen Häute, die dieses Fleisch in Schichten trennen – jene Häute also, von denen das *onion skin* genannte Papier zur Anfertigung von Durchschlägen auf der Schreibmaschine seinen Namen bezieht, ein Material, das nicht selbst beschrieben wird, sondern das seine Funktion in der Archivierung von Sekundäreffekten erfüllt.

Entsprechend setzt auch die Legitimation des autobiographischen Unternehmens mit der Bezugnahme auf einen Sekundäreffekt ein – und stellt damit die Abfolge von sekundärer Archivierung und primärer Niederschrift zur Disposition:

> Warum überhaupt soll Kindheit und deren so unverrückbar datiertes Ende erinnert werden, wenn alles, was mir ab den ersten und seit den zweiten Zähnen widerfuhr, längst samt Schulbeginn, Murmelspiel und verschorften Knien, den frühesten Beichtgeheimnissen und der späteren Glaubenspein zu Zettelkram wurde, der seitdem einer Person anhängt, die, kaum zu Papier gebracht, nicht wachsen wollte, Glas in jeder Gebrauchsform zersang, zwei hölzerne Stöcke zur Hand hatte und sich dank ihrer Blechtrommel einen Namen machte, der fortan zitierbar zwischen Buchdeckeln existierte und in weißnichtwieviel Sprachen unsterblich sein will? (HZ 8)

Werkgeschichtlich eine Schöpfung, die erst lange nach dem hier in der Autobiographie zu rekapitulierenden Erlebten dieses »zitierbar zwischen Buchdeckeln« gebunden hat, geht der Protagonist der *Blechtrommel* Oskar Matzerath gleichwohl der Schöpfung, die die Autobiographie ist, voran. Und mag auch die Antwort auf die hier aufgeworfene Frage für das erzählende Ich dieser letzteren Schöpfung eindeutig zu geben sein – »Weil dies und auch das nachgetragen werden muß. Weil vorlaut auffallend etwas fehlen könnte. [...] Und auch dieser Grund sei genannt: weil ich das letzte Wort haben will.« (HZ 8) –, so speist diese Antwort doch,

10 Zum Verhältnis der beiden Medien vgl. Günter Grass. Wort und Bild, hrsg. von Jürgen Wertheimer, Tübingen 1999.

gerade durch ihre sprachspielerische Insistenz auf Literarizität, in den Erinnerungsprozeß den Zweifel daran ein, ob und inwieweit die bei Erscheinen von *Beim Häuten der Zwiebel* Jahrzehnte zurückliegende fiktionalisierende Verwandlung autobiographischen Materials in *Die Blechtrommel* zum Hindernis dabei werden könnte, dieses Material nun wieder aus seiner Fiktionalisierung herauszulösen.

Die folgende Passage formuliert eben diesen Zweifel aus: »Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will.« (HZ 8) Der Bruch zwischen dem erzählten Kind und dem erzählenden Erwachsenen kehrt hier in einer Gegenüberstellung von Spiel und faktographischer Pedanterie wieder, die das Gedächtnis entmächtigt, indem sie es gleich im nächsten Satz zugunsten der Erinnerung kurzerhand beiseite läßt – und diese mit dem Bild der Zwiebel codiert: »Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonstwie verrätselt.« (HZ 9)

Durch das »Versteckspiel« in der Sphäre der Kindheit verankert und zugleich über das »Schönreden« und den »ohne Not« aufgebotenen Schmuck mit jener historischen Entwicklung verbunden, in deren Zug die antike Rhetorik im 18. Jahrhundert den Eigenwert des Ästhetischen und damit die Existenzbedingung moderner Literatur mitbegründet hatte, wird die Erinnerung, die sich in der Autobiographie manifestiert, hier in die Nähe eben jener Literatur gerückt, die in Gestalt des fiktiven Matzerath zuvor die genetische Abfolge von historischem Erlebnis und seiner Niederschrift wo nicht in ihr Gegenteil verkehrt, so doch eine solche Verkehrung als Möglichkeit – oder, aus der Perspektive auf den faktischen Wahrheitsgehalt des Geschriebenen, als Gefährdung – des autobiographischen Schreibprozesses angedeutet hatte. »Was Buchstab für Buchstab ablesbar steht«, ist nicht die vom Gedächtnis restituierbare Wirklichkeit dessen, was in die Konzeption Matzeraths eingegangen ist, sondern das, was als Durchschlag des literarischen Werks und damit nach der zugrundeliegenden Erfahrung, aber vor dem autobiographischen Versuch ihrer Wiederherstellung auf der *onion skin* der Erinnerung erhalten blieb, »selten eindeutig«, ein literarisch erzeugter Wirklichkeitseffekt, der nur als solcher benannt, nicht aber ontologisch validisiert werden – und gerade deshalb den Anspruch auf Wahrheit erheben kann: »Wer sich ungenau erinnert, kommt manchmal dennoch der Wahrheit um Streichholzlänge näher, und sei es auf krummen Wegen.« (HZ 10)

Diese Wege krümmen sich nicht nur durch die entstellende Verfremdung eines literaturförmigen Erinnerns; dessen verfremdende Wirkung vielmehr ist selbst Symptom und damit wahrheitsfähiger Ausdruck der Schwierigkeit, das, was erinnert wird, so zu formulieren, daß es dem Maßstab einer gezielt uneindeutigen Bewertung standhält. So kann die Geschichte von dem Cousin der Mutter, Onkel Franz, der nach seiner Mithilfe bei der Verteidigung der polnischen Post standrechtlich erschossen wird, ebensowenig auf eine klare Schuldhaftigkeit des dazu schweigenden Neffen hin vereinfacht werden wie später diejenige von dem »blondblauäugige[n] Junge[n] mit dem rassereinen Profil« (HZ 101) im Ausbildungslager der Waffen-SS, der den Gebrauch der Waffe verweigert und deshalb wohl in ein Konzentrationslager verbracht wird, auf diejenige seines auch diesmal schweigenden Mitrekruten. Mitverantwortung zu diagnostizieren, fällt hier allein in die Verantwortung dessen, der, erzählend, bereits weiß, daß schweigendes Mitläufertum schuldhaft gewesen sein wird, der aber gleichzeitig auch weiß, daß der Mitläufer, der er selbst war, dies nicht gewußt hat, und der deshalb nicht nach Beweisen für ein Mitwissen suchen kann, sondern nur nach den Gründen – und allenfalls der Intentionalität – des Nichtwissens:

> Das ist die winzigtuende Schande, zu finden auf der sechsten oder siebten Haut jener ordinären, stets griffbereiten Zwiebel, die der Erinnerung auf die Sprünge hilft. Also schreibe ich über die Schande und die ihr nachhinkende Scham. Selten genutzte Wörter, gesetzt im Nachholverfahren, derweil mein mal nachsichtiger, dann wieder strenger Blick auf einen Jungen gerichtet bleibt, der kniefreie Hosen trägt, allem, was sich verborgen hält, hinterdreinschnüffelt und dennoch versäumt hat, »warum« zu sagen. (HZ 17)

Die Brüche, die solche Konfrontationen des erzählenden Ich mit dem erzählten Er immer wieder in die Geschichte einsprengen, verleihen dieser Geschichte eine Folgerichtigkeit, die nicht auf dem Prinzip von Ursache und Wirkung, sondern vielmehr auf dem im Bild der Zwiebel gefaßten Prinzip des unkontrollierbaren Gleitens von primären und sekundären Wahrheitseffekten aufruht. Erst das »Nachholverfahren«, die lange nach den geschilderten Ereignissen erworbene Verfügungsmacht des Literaten über »selten genutzte Wörter« wie »die Schande oder die ihr nachhinkende Scham«, ermöglicht es, der im Kontext der einstigen Kindheit »winzigtuenden Schande« die Größe zuzuschreiben, die sie im mehrfach vermittelten Durchschlag des Erinnerten – »auf der sechsten oder siebten Haut jener ordinären, stets griffbereiten Zwiebel« – ex post gewinnen

wird; erst dann, wenn das poetische Bild der Zwiebel »der Erinnerung auf die Sprünge hilft«, kann der Sprung im Anfang der eigenen Geschichte sichtbar gemacht und auf die paradoxe Verfassung appliziert werden, in der das erinnerte Kind »allem, was sich verborgen hält, hinterdreinschnüffelt und dennoch versäumt hat, ›warum‹ zu sagen«. Bedingung dieser Applikation ist freilich, daß sie sich selbst als Entstellung, als gewaltsam an ihrem historischen Material vollzogene Sinnstiftung ausstellt, indem sie mit dem »mal nachsichtigen, dann wieder strengen Blick« des Erzählenden auf das Erzählte die Distanz markiert, aus der sie auf dieses Kind zugreift – und diese Distanz wiederum als Effekt des in den Anfang eingetragenen Sprungs definiert.

Die Differenz zwischen dem erzählenden Ich und dem erzählten »Jungen« nämlich ist in Grass' autobiographischem Selbstentwurf nicht in erster Linie Resultat der verstrichenen Zeit und des damit einhergehenden Gedächtnisverlusts, sondern Symptom der schöpferischen Katastrophe des Kriegsausbruchs und als solches Gelenkstelle der typologischen Vervielfachung, der die Erzählstruktur das Paradigma des Sündenfalls unterzieht: Wenn der Kriegsausbruch den biblischen Sündenfall und dieser sich seinerseits im Text der Autobiographie gleich am Anfang als jener narratologische Sündenfall wiederholt, mit dem das der »Versuchung« erliegende erzählende Ich das erzählte Kind in der dritten Person von sich abspaltet, dann löst der erzählend betriebene Evaluationsprozeß des Erinnerten alle drei Aspekte dieses Paradigmas – die intertextuelle Referenz auf die biblische Schöpfungsgeschichte, die historische Krise des Kriegsausbruchs und die narrative Inszenierung moralischer Erkenntnis ex post – selbst in der Form eines performativ realisierten Sündenfalls ein: Voraussetzung dafür, die eigene Entstellung zu evaluieren, ist das Wissen, dessen Erwerb den Sündenfall konstituiert; nur wer in den Apfel der Teilhabe an dem im Kriegsausbruch manifest gewordenen Grauen gebissen hat, kann davon so erzählen, daß »mir mein Schweigen nun, beim Häuten der Zwiebel, in den Ohren dröhnt« (HZ 25).

Gefaßt in die paradoxe Formel vom dröhnenden Schweigen, ist der Ur-Sprung, aus dem das Schreiben der Autobiographie sich herleitet, der Umschlag eines historischen Nullbefundes in dessen Ausfaltung zu einem komplexen Narrativ: »So beflissen ich im Laub meiner Erinnerungen stochere, nichts findet sich, was mir günstig wäre.« (HZ 26). Die Metapher vom »Laub meiner Erinnerungen«, mit der der Erzählende das, worin er »stochert«, zugleich an das poetologische Leitmotiv der Zwiebel anschließt – die gefallenen Blätter, die das »Laub« sind, deuten auf die Blätter hin, die als *onion skin* ihrerseits Matrix dieses Leitmotivs sind –, rückt den Erzählprozeß selbst in den Blick, jenen Prozeß des formgeben-

den Erinnerns, als der das Stochern in dem Maß, in dem es »nichts« zur historischen Entlastung des Erzählenden zutage fördert, gerade durch die literarische Auswertung dieses Nullbefunds Anspruch auf Entlastung erheben kann. So ist dann auch die Passage, die das Problem der Schuld dann ausdrücklich aufwirft, inhaltlich zwar ein Bekenntnis zum Bewußtsein dieser Schuld, inszeniert aber zugleich ihre Literarizität als conditio sine qua non dafür, dieser Schuld überhaupt erst die Substanz einer verhandelbaren Größe zu geben:

> Ein Wort ruft das andere. Schulden und Schuld. Zwei Wörter, so nah beieinander, so fest im Nährboden der deutschen Sprache verwurzelt, doch ist dem erstgenannten mit Abzahlung [...] abmildernd beizukommen; die nachweisbare wie die verdeckte oder nur zu vermutende Schuld jedoch bleibt. [...] Sie bleibt als Bodensatz, ist als Fleck nicht zu tilgen, als Pfütze nicht aufzulecken. Sie hat von früh auf gelernt, gebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen, sich als verjährt oder längst vergeben kleiner als klein, zu einem Nichts zu machen, und steht dann doch, sobald die Zwiebel Pelle nach Pelle geschrumpft ist, dauerhaft den jüngsten Häuten eingeschrieben: mal in Großbuchstaben, mal als Nebensatz oder Fußnote, mal deutlich lesbar, dann wieder in Hieroglyphen, die, wenn überhaupt, nur mühsam zu entziffern sind. Mir gilt leserlich die knappe Inschrift: Ich schwieg. (HZ 36)

Diese »knappe Inschrift« ist das, was Grass' *Ohrenbeichte* von 1962 als den Sprung im Anfang identifiziert hat, das von der Zwiebel des Erinnerns umschlossene Nichts einer Tatsache, die keine eigene Substanz besitzt, weil sie nur als Unterlassung auszumachen ist. Vor dem Hintergrund der barock ausufernden Exposition, mit der Grass hier zunächst seine »Schulden« an eigene und fremde Texte – etwa an die *Ohrenbeichte* wie an Shakespeares *Macbeth* mit dem schuldinduzierten Wahnsinn, der Lady Macbeth auf ihren Händen das Blut des gemordeten Königs als nicht zu tilgenden Fleck sehen läßt – und vor allem, im Spiel mit der etymologischen Beziehung zwischen »Schulden und Schuld«, an den »Nährboden der deutschen Sprache« abzahlt, zeichnet die »knappe Inschrift« als harte Fügung zwischen erst wortgewaltigem, dann plötzlich minimalistisch-konstativem Erzählen – »Ich schwieg« – einmal mehr die Figur des Sprungs in die Textperformanz ein.

Die »knappe Inschrift« markiert schon dadurch einen Ur-Sprung, als sie nicht denselben Status hat wie die Ausführungen zur Frage von »Schulden und Schuld«: Schreibt der Erzähler sich in diesen Ausführun-

gen selbst seine Schuld zu, so reklamiert die »Inschrift« eine Objektivität, die sich aus einem diesem Schuldbewußtsein vorausgehenden moralischen Horizont speist. Einerseits als integraler Bestandteil des Erzählens in den Textfluß eingebettet, läßt sie sich andererseits nicht zweifelsfrei auf den Häuten der Zwiebel lokalisieren, so daß auch ihr Subjekt nicht eindeutig auszumachen ist: Was »mir gilt«, ist zwar dem Erzähler zugeschrieben, das Subjekt des Erzählens aber erscheint erst in dem, was selbst Inhalt dieser »Inschrift« ist, dem »Ich schwieg«, und scheint sich damit nur zuzueignen, was bereits geschrieben ist, bevor die In-Schrift-Setzung des Erzählens beginnt. Hier bricht das Problem auf, von welcher moralischen Vorgabe aus das autobiographische Narrativ die Bewertungshaltung begründen kann, mit der es die Differenz zwischen Tatsachenmaterial und dessen narrativer Präsentation funktionalisiert. Wenn die Schuld dessen, der geschwiegen hat, absolut ist, dann kann der, der von seinem Schweigen erzählt, sich dazu nur entweder bedingungslos affirmativ oder ebenso bedingungslos ablehnend verhalten, wenn diese Schuld aber eine relative, von spezifischen historischen Parametern abhängige ist, müssen diese Parameter mit der Schuld zusammen rekonstruiert werden; im ersten Fall liegt die »Inschrift« außerhalb der Zwiebel des Erzählens, weil sie dem poetologischen Modell dann nicht verfügbar ist, im zweiten Fall ist sie die Zwiebel selbst, weil sie dieses Modell in seiner Schichtung von Rekonstruktions- und Auslegungsversuchen insgesamt bedingt und damit gewissermaßen dessen Quellcode repräsentiert.

Statt dieses Problem durch die Entscheidung für die eine oder andere der beiden Alternativen zu lösen, führt der Text hier einerseits mit »Großbuchstaben«, »Nebensatz« und »Fußnote«, andererseits mit »Hieroglyphen« zwei sinnstiftende Techniken zusammen, die, einander ergänzend, doch in einer irreduziblen Spannung zueinander stehen: Während die Niederschrift des Erinnerten, dem grammatikalischen und semantischen Reglement sprachlicher Mitteilung folgend, Sinn aus einer linearen Abfolge von Zeichenfolgen entbindet, die als Autobiographie »deutlich lesbar« wird, stehen die »Hieroglyphen« für die im Prozeß störanfälligen Erinnerns vereinzelten Bilder, aus denen das Narrativ zusammengefügt wird, unvollständige Momentaufnahmen, fiktionalisierte Bruchstücke von Handlungsbögen, chronologisch nicht eindeutig plazierbare Eindrücke und nicht zuletzt die Metaphern, in denen die erzählende Rede stets auf der Vieldeutigkeit des Erinnerten insistiert. Historisch das Notationssystem einer untergegangenen Zivilisation, sind die ›Hieroglyphen‹ im Rahmen der Autobiographie Notationssystem für die dem Krieg geschuldete Fragmentarisierung eines Selbstbilds, dessen In-Schrift-Setzung bis zur Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft als Kombinato-

rik von Einzelbildern betrieben wird, als solche dem Linearitätszwang der Sprache widersteht und deshalb im sprachlich konstituierten Medium Text »wenn überhaupt, nur mühsam zu entziffern« ist.

In diesen Bildern tritt dem »Ich schwieg« der »Inschrift« das »Ich sehe« entgegen, in dem objektivierender Rückblick und poetische Vision im Zeichen vorübergehend suspendierter Erzählzeit eine unauflösliche Verbindung eingehen: »Sobald ich mir den Jungen von einst [...] herbeizitiere, ihn streng ins Verhör nehme und die Verlockung spüre, ihn zu richten, womöglich wie einen Fremden, dessen Nöte mich kaltlassen, abzuurteilen, sehe ich einen mittelgroßen Bengel in kurzen Hosen und Kniestrümpfen, der ständig grimassiert.« (HZ 37) Die mimische Weigerung des erinnerten Kindes, sich auf ein wiedererkennbares Porträt festlegen zu lassen, ist Signal seiner Beziehung zu dem Anderen des Bildes, der Schrift und damit vor allem der Literatur, die sich, wie das grimassierende Gesicht, durch den performativen Charakter ihrer Bildentwürfe der Fixierung auf eine außertextliche Realität repräsentierende Bildern entzieht: »Ich sehe ihn lesen. Das, nur das tut er mit Ausdauer«, denn für ihn sind Bücher Mittel einer eskapistischen Blickführung auf Bilder außerhalb der eigenen Realität hin, »die fehlende Latte im Zaun, seine Schlupflöcher in andere Welten« (HZ 37), »Schlupflöcher« zudem, die schon bald nicht nur passiv rezipiert, sondern aktiv selbst erzeugt werden – und damit neuerliche Sprünge in den Anfang des Erzählens einschreiben. So

> begann der grimassierende Junge oder mein behauptetes, doch immer wieder im fiktionalen Gestrüpp verschwindendes Ich, in ein bis dahin unbeflecktes Diarium nicht etwa eine knappe Geschichte, nein, auf Anhieb und ungehemmt flüssig einen Roman zu schreiben, der – das ist sicher – unter dem Titel »Die Kaschuben« stand. (HZ 39)

Wie die Geschichte von der mit der Teilhabe am Nationalsozialismus verlorenen Unschuld, so ist auch diese Geschichte die eines Verlusts, ist doch von dem »Erstling« des literarisch »grimassierenden Jungen« »kein Wort geblieben. Nicht die Ahnung von blutrünstigen, weil der Blutrache dienlichen Szenen will dämmern«, und so findet »meine Erprobung in erzählender Prosa ihr vorzeitiges Ende« (HZ 41f.), nicht nur, weil die Erinnerung an dem einst behandelten Stoff versagt, sondern vor allem, weil das durch diesen ersten Sündenfall verunreinigte »Diarium« mit allen anderen »Erstlingen« verloren ist: »Ach, fände sich doch, wenn nicht ein Koffer, dann zumindest ein Pappkarton, gefüllt mit allerfrühestem Geschreibsel. Aber keine Halbzeile ist von ersten Gedichten, keine Seite

vom einzigen Kapitel des Kaschubenromans geblieben. [...] Nichts zeugt von meinen Anfängen.« (HZ 62f.)

Die Frage nach diesen literarischen »Anfängen« – »Was noch wäre geeignet, mich, bedürftig nach einem Feigenblatt, bloßzustellen?« (HZ 64) – führt so in dieselbe Quellenleere wie diejenige nach der eigenen Schuld, erlaubt es dem Erzählenden aber diesmal, sich ausdrücklich von der »fragwürdigste[n] aller Zeuginnen, der Dame Erinnerung« zu distanzieren, die nicht nur »eine launische, oft unter Migräne leidende Erscheinung« ist, sondern »der zudem der Ruf anhängt, je nach Marktlage käuflich zu sein« (HZ 64), und so die poetische Bildschöpfung bei der Herstellung autobiographischer Wahrheitseffekte gegenüber dem faktenfixierten Stochern »im Laub meiner Erinnerungen« zu privilegieren:

> Also sind Hilfsmittel gefragt, die auf andere Weise vieldeutig sind. Etwa der Griff nach Gegenständen, die, rund oder eckig, im Fach überm Stehpult auf Nutzung warten. Fundsachen, die, wenn sie intensiv genug beschworen werden, zu raunen beginnen.
> Nein, keine Münzen oder Tonscherben. Honiggelbe Stücke sind es, die Durchblick bieten (HZ 64),

Stücke von Bernstein, durchsichtig versteinertem Baumharz, das seinen Wert aus den darin erhaltenen Einschlüssen historischer Materie bezieht. Wo das Medium Schrift als Matrix des Erinnerns versagt – »Wann immer mein anderes Hilfsmittel, die imaginierte Zwiebel, nichts ausplaudern will oder ihre Nachrichten mit kaum zu entschlüsselnden Lineaturen auf feuchter Haut verrätselt« –, eröffnet ein Stück Bernstein den »Durchblick« auf einen Überrest längst vergangener Zeit, der dem Erzählenden »anstelle des eingeschlossenen Insekts, das soeben noch eine Zecke sein wollte, mich in ganzer Figur: vierzehnjährig und nackt« (HZ 65) erkennen läßt. Was der Erzählende an diesem ersten der von nun an leitmotivisch wiederkehrenden Blicke in derartige Bernsteinbrocken ausfaltet – eine liebevolle Etüde über die pubertären Anfänge seines sexuellen Begehrens –, gewinnt sein poetologisches Gewicht aus der Beziehung, die er darin zum Paradigma des Bildes herstellt: »Mein Penis, der im Ruhestand noch knabenhaft ist, vergleichbar dem des Amor, den ein genialer, doch auch der Mordtat fähiger Künstler für eines meiner Zigarettenbilder gemalt hat« (HZ 65f.), weist über die erotische Reminiszenz auf jenen Modus des Sammelns von Bildern hin, der, von dem erzählten Kind an Zigarettenbildern wie dem hier anzitierten Gemälde von Caravaggio praktiziert, von nun an als Wahrnehmungsraster des erzählten Jugendlichen etabliert wird.

Bereits zu Beginn der Autobiographie eingeführt, koppeln diese »mir begehrenswerten Bilder«, die »farbig die Meisterwerke der europäischen Malerei wieder[gaben]« (HZ 11), das Medium Bild an den Bezugshorizont der Kunst und damit jenes schöpferischen Blicks auf die Realität wieder, den der erzählende Künstler später an den Einschlüssen in seinen Bernsteinbrocken zum Darstellungsprinzip seiner »Hieroglyphen« macht. Wie diese Bilder – nicht zufällig schließt diese frühe Passage mit der Auseinandersetzung mit einem Selbstporträt von Albrecht Dürer und damit demjenigen Maler, der das Genre des Selbstporträts in der Malerei begründete – ist das »im Harz verschlossene Selbstbild« (HZ 66) eine Inszenierung, die erst als Inszenierung eine wiedererkennbare Identität erzeugt. Die Achse, an der entlang der Erzähler von der »Zecke« zu seinem Selbstporträt kommt, ist, betont schon durch die Artendifferenz zwischen Insekt und Mensch, nicht die eines Repräsentationsverhältnisses, sondern die eines »vieldeutigen« Überlieferungsmediums: Im Bernstein eingeschlossen, ist das Insekt Modellfall einer jenseits der Schrift überlieferten Erinnerung und damit Modellfall für die Herstellung von Bildern, in denen das darin Festgehaltene zu Platzhalter und Anknüpfungspunkt schöpferischer Imagination wird.

So richtet sich später, in den Erzählungen aus der Kriegszeit, die Kritik des Erzählenden auch nicht gegen die Bilder selbst, in denen seine Erinnerung Ausschnitte des Vergangenen preisgibt, sondern gegen die Verzeitlichung, durch die die Verwandlung von Geschichte in Geschichten diesen Ausschnitten mit ihrem Einschlußcharakter zugleich ihre schöpferische Vieldeutigkeit – und damit ihren Wahrheitswert nimmt:

> Später habe ich mir einige Situationen, denen nur mit Hilfe glückhafter Zufälle zu entkommen war, so lange in Erinnerung gerufen, bis sie sich zu Geschichten rundeten, die im Verlauf der Jahre immer griffiger wurden, indem sie darauf bestanden, bis ins Einzelne glaubhaft zu sein. Doch alles, was sich als im Krieg überlebte Gefahr konserviert hat, ist zu bezweifeln, selbst wenn es mit handfesten Einzelheiten in Geschichten prahlt, die als wahre Geschichten gelten wollen und so tun, als seien sie nachweislich wie die Mücke im Bernstein. (HZ 145)

»Wahre Geschichten« können nur diejenigen sein, die den Sprung zwischen Erlebtem und Imagination, wie er im Namen historischer Nachweislichkeit zur Abwehr jeden Fiktionsverdachts bei der Rundung von »glückhaften Zufällen« zu »glaubhaften« Narrativen unterschlagen werden muß, offen ausstellen, so, wie der Erzählende es wenige Seiten weiter exemplarisch vorführt. Nach einem Gefecht seines Infanteriestoßtrupps

mit russischen Soldaten findet sich das Ich, als das der Erzählende sich bislang mit dem Protagonisten dieser Zeit identifiziert hat, plötzlich allein auf der Flucht:

> Immer tiefer verschlug es mich in den Wald, den tatsächlich und plötzlich oder nur wunschgemäß Halbmondlicht bei mäßig bewölktem Himmel erhellte, so daß sich der vereinzelte Soldat nicht allzu oft an Baumstämmen stieß. Deren Harzgeruch schloß ihn jedoch so endgültig ein und verkapselte ihn, daß er jenem Insekt gleichen mochte, das in meinem Stück Bernstein überdauert und vorgibt, mich zu verkörpern: stets griffbereit liegt es mit anderen Fundstücken im oberen Stehpultfach und will gegen Licht gehalten, befragt werden. Ob Spinne, Zecke oder Käfer, bei einiger Geduld geben sie Auskunft ... (HZ 155)

Nicht nur der jähe Bruch, mit dem das Ich hier zur fiktionalisierten dritten Person wird, sondern vor allem die Rückkoppelung des Erzählten an das »Insekt, das in meinem Stück Bernstein überdauert«, speist hier die Deutungspotentiale ein, die der schöpferische Blick auf dieses Insekt in der poetologischen Exposition zur Differenz von Faktographie und literarischer Bildgebung freigesetzt hatte. Eingeschlossen in die Erinnerung des Erzählenden und dadurch dem Ablauf der erzählten Zeit schon im Moment des historischen Erlebens entzogen, ist der »vereinzelte Soldat« in der Zeit des Erzählens bereits Literatur: »Er sieht aus, als sei er einem Grimmschen Märchen entlaufen. Gleich wird er weinen. Bestimmt gefällt ihm die Geschichte nicht, in der er vorkommt«, und so imaginiert er sich in eine andere hinein, als »Titelfigur eines Buches [...], das ihm jederzeit so nahe ist, als wäre es greifbar«, »jenem Helden aus Grimmelshausens Stall, dem die Welt ein labyrinthisch verwinkeltes Narrenhaus ist, dem nur mit Tinte und Feder als jemand namens Baldanders zu entkommen sein wird« (HZ 156), so, wie der Erzählende lange nach dem Erzählten und lange vor dem Verfassen seiner Autobiographie »mit Tinte und Feder« seiner Geschichte entkommen war, indem er »wie der Held seines ersten Romans [...] sein gedoppeltes Ich in Bücher sperrte und derart gebändigt zu Markte trug« (HZ 15): »Sein Trick seit Schülerzeiten: das Wörtermachen soll ihm beim gewünschten Fortleben behilflich werden.« (HZ 156)

Das »Wörtermachen« aber unterliegt nach dem Einbruch der schöpferischen Katastrophe des Krieges und seiner Folgen fundamental anderen Entstehungsbedingungen als dasjenige, mit dem die Brüder Grimm sich mit ihrer Sammlung deutscher Volksmärchen der kulturellen Mobilma-

chung gegen Napoleon anschlossen, oder das, mit dem Grimmelshausen seinen Simplizissimus die Greuel des Dreißigjährigen Krieges abschreiten ließ. Der ironische Naivitätsindex, den die Anspielung auf letzteren hier in das Portrait des jungen Soldaten einträgt, und der mit den Grimmschen Märchen aufgerufene Modus eines betont nichtkausal strukturierten Erzählens[11] sind wie die »Hieroglyphen« Darstellungsformen, die einer vergangenen Zeit angehören, getrennt von der Gegenwart durch die Kriegserfahrung, mit der die Literatur den Möglichkeiten des Märchens ein für allemal »entlaufen« und der Literat selbst nur als in und von seiner Geschichte entstellter »Baldanders« überlebensfähig ist.

Die mit dem Motiv des in Harz versteinerten Insekts etablierte Wahrnehmungsmatrix trägt die Spur dieser Entstellung nicht so sehr in der Tatsache, daß hier eine Leiche Angelpunkt und Anlaß des schöpferischen Blicks ist, sondern darin, daß das, was dieser Blick an der Leiche erzeugt, das Selbstportrait des Erzählenden ist und damit ein Objekt, das in seinem Anschluß an die »Meisterwerke der europäischen Malerei« selbst den Charakter eines Kunstwerks zugewiesen erhält. Damit wird die Komponente der Schuld keineswegs getilgt, wohl aber tritt dem Blick, den Grass 1996 in seiner Rede *Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer* als Effekt dieser Schuld beschrieben hat – »[...] wem die Mitschuld [...] an dem übergroßen Verbrechen nicht auszureden ist, [...] der ist nicht frei in der Wahl seines Stoffes, dem sehen beim Schreiben zu viele Tote zu«[12] – der eigene als formender Blick gegenüber, als Blick auf Totes, das die Kunst des identitätsstiftenden Erzählens begründet hat.

Damit geht dem Verhältnis zwischen Ästhetik und Moral die Gewißheit verloren, mit der Grass in seinem Frühwerk beides aneinander angeglichen hatte.[13] Wenn die eigene Mitschuld an moralisch verwerflichem Handeln die Bedingung dafür ist, ästhetisch produktiv zu werden, und die Geschichte dieser Produktivität sich nicht mehr auf eine Mischung aus öffentlicher Bußübung und durch die Erkenntnis einer mitverantwortlich durchlittenen historischen Fehlentwicklung motiviertem politischem Engagement herunterbrechen läßt, sondern so emphatisch wie konsequent ästhetischen Eigenwert reklamiert, dann konstituiert der

11 Zur Bedeutung des Märchens in Grass' Werk vgl. Manfred Durzak, Es war einmal. Zur Märchen-Struktur des Erzählens bei Günter Grass, in: Zu Günter Grass. Geschichte auf dem poetischen Prüfstand (Anm. 2), S. 166-177.

12 Günter Grass, Von der Überlebensfähigkeit der Ketzer, in: Günter Grass, Der Schriftsteller als Zeitgenosse, hrsg. von Daniela Hermes, München 1996, S. 297-307, hier: S. 304.

13 Vgl. dazu Getrude Cepl-Kaufmann, Günter Grass. Eine Analyse des Gesamtwerks unter dem Aspekt von Literatur und Politik, Kronberg/Taunus 1975.

Sprung im Anfang eine Aporie, die nur noch einen Weg moralischen Handelns offenläßt: das Bekenntnis zu ihrer Unauflöslichkeit. Während der poetologische Diskurs des Textes den Kriegsausbruch als Ur-Sprung jener ästhetischen Verfahren diagnostiziert, die sich im Text in den Sprüngen zwischen erzählter Figur und erzählendem Ich, im Gleiten zwischen Fakt und Fiktion und in der Spannung zwischen vereinzeltem Bild und übergreifendem Narrativ als konstitutiv für das literarische Schreiben zu erkennen geben, bleibt deshalb die Frage nach der Mitschuld des Erzählenden an dem historischen Phänomen, dem er sich hier ex post zuschreibt, unbeantwortet – nicht, weil der Erzählende nicht willig wäre, sich selbst schuldig zu sprechen, sondern weil die Mechanismen, anhand derer er sich schuldig sprechen könnte, Wahrheit nur als literarisch erzeugten Effekt hervorbringen können und sie damit von vornherein eben dem Fiktionsverdacht aussetzen, dem der Absolutheitsanspruch eines Schuldspruchs sie ohne jeden Zweifel entziehen können müßte.

Aus diesem Grund macht die poetologische Figur der Zwiebel von Anfang an ihrem Wesen nach die moralische Dimension der von ihr verbürgten ästhetischen Strategie als einen Einschluß sichtbar, der »nichts« ist, der durch kein Stochern in den Blättern, aus denen sie besteht, in eine verhandelbare Materialität gezwungen werden kann, und der sich damit auch dem schöpferischen Blick auf die Einschlüsse entzieht, die in den »Hilfsmitteln« der Bernsteinbrocken die Bilderschrift des autobiographischen Narrativs strukturieren. Vor jeder poetologischen Besetzung zuallererst Bestandteil der Zubereitung von Essen, wird sie deshalb auch in der Erzählung von dem Kochkurs, den das erzählte Ich in der Kriegsgefangenschaft im Lager Marienbad besucht, metonymisch dematerialisiert, als ein ehemaliger Chefkoch in diesem Lager in Ermangelung zuzubereitender Nahrungsmittel seinen Hörern die Kunst des Kochens rein theoretisch vermittelt:

> Er war ein Meister der Beschwörung. [...] Dem Nichts gewann er Geschmack ab. Luft rührte er zu sämigen Suppen. Mit drei genäselten Worten erweichte er Steine. Würde ich heutigentags meine mit mir alt gewordenen Kritiker versammeln und um ihn, den Ehrengast, zu Tisch bitten, könnte er ihnen die Wunderwirkung freihändiger Imagination erläutern [...]. (HZ 204)

Welchen Stellenwert dieses substanzenteignete Kochen in der Geschichte der Autorschaft des Erzählenden besitzt, erhellt sich daraus, daß dieser auch hier, wie bei seinen schriftstellerischen Anfängen, den Verlust der entsprechenden Niederschriften beklagt:

> Von allem, was verlorengegangen ist, schmerzt der Verlust der Oktavhefte besonders. Aus ihnen zu zitieren, würde mich glaubwürdiger machen.
> Oder habe ich etwa nicht mitgeschrieben, während der Meister das Köcheln, Entbeinen, Lösen und Würfeln des Fleisches, das Häufeln der Zutaten, zudem den feierlichen Essigguß wie eine heilige Handlung vollzog? (HZ 209)

Diese Frage wird von dem Erzählenden »schnurstracks« mit eindeutiger Ablehnung beschieden: »[A]uf welch verlorenem Papier auch immer, mit und ohne Radiergummispuren, rückgewandt sehe ich mich mit fliegendem Bleistift tätig.« (HZ 209) Nicht das Papier also ist es, was »verloren« ist, sondern die Substanz, die nie vorhanden war, und die gerade als nie Vorhandene den Prozeß des Erzählens in Gang gesetzt und seine Struktur bestimmt hat: »So halten sich Geschichten frisch. Weil unvollständig, müssen sie reichhaltiger erfunden werden. Nie sind sie fertig. Immer warten sie auf Gelegenheit, fortgesetzt oder gegenläufig erzählt zu werden.« (HZ 223)

Im Licht der Geschichte von diesem Kochkurs gesehen, besitzt auch die Zwiebel keine andere materielle Referenz als die Blätter, auf denen ihr Gebrauch festgehalten und damit der Realität einer poetologischen Selbstreferenz zugewiesen ist, »unvollständig« und deshalb stets »reichhaltiger zu erfinden«, selbst aber nur »Geschichte« und a priori ohne das Gewicht einer jenseits derartigen Erzählens verifizierbaren Moralität. Als poetologisch zentrales der durch jeden realen Zugriff auf die zum verzehrbaren Essen, als das solche »Geschichte« zum Text wird, zu kombinierenden Ingredienzien kann sie eine Strahlkraft entwickeln, für deren Bedeutung sich der Körper des Erzählenden selbst verbürgt:

> Was auf den ersten Blick täuscht: beim Häuten der Zwiebel beginnen die Augen zu schwimmen. So trübt sich ein, was bei klarer Sicht lesbar wäre. Deutlicher hält mein Bernstein fest, was als Einschluß zu erkennen ist: vorerst als Mücke oder winzige Spinne. (HZ 225)

Die Strahlkraft der Zwiebel ist nicht die eines Mediums, das erhellt, sondern die eines Irritans, das die Augen »schwimmen« macht – »was auf den ersten Blick täuscht«, ist die nur scheinbar klare Lektüreanweisung, die mit dem Bild der Zwiebel dem Text eingeschrieben ist. Das autobiographische Erzählen etabliert mit dem Bild der Zwiebel demnach nicht eine absolute, sondern im Gegenteil eine dezidiert relative Haltung gegenüber dem, was als Erinnertes auf den Schichten der Zwiebel zutage tritt:

> Die Erinnerung fußt auf Erinnerungen, die wiederum um Erinnerungen bemüht sind. So gleicht sie der Zwiebel, die mit jeder wegfallenden Haut längst Vergessenes offenlegt [...]; dann aber verhilft ihr Messerschärfe zu anderem Zweck: Haut nach Haut gehackt, treibt sie Tränen, die den Blick trüben. (HZ 305)

Damit ist die Zwiebel ein dem Erinnerten äußerliches und ihm funktional unterstelltes Bild, das keinen Anspruch darauf erhebt, das Erinnerte moralisch zu perspektivieren. Wo sie Tränen treibt, sind dies Tränen, die sich den ihrer fleischlichen Substanz immanenten Reizstoffen verdanken, einem betont physiologischen Prozeß, der sich der Interpretation dieser Tränen als Ausdruck genuiner, im erinnerten Gegenstand begründeter Trauer verweigert – und damit das Bild der Zwiebel als Instrument eines Schreibens ausstellt, mit dessen Hilfe die Zeichen solcher Trauer künstlich produziert werden können.

Wenn gegen Ende der Autobiographie die Erzählung vom 1954 erfolgenden Tod der Mutter des Erzählenden mit den Worten schließt: »Ich aber weinte erst später, viel später« (HZ 443) – jenseits der Texte also, in denen die fehlenden Zeugnisse der eigenen Frühgeschichte unter den Schichten der Wahrheitseffekte literarischen Erinnerns zum palimpsestartigen Relikt der eigenen Vergangenheit geschrieben worden sind –, dann gerinnt darin das Bild der Zwiebel gleichsam ex negativo zu einer Schlußvolute, die den Sprung im Anfang noch einmal in diesem Bild selbst verankert. Was diesen Sprung in seiner ganzen Bedeutung ausmacht, ist weder seine permanente erzählerische Reinzenierung im Bruch zwischen verschiedenen narrativen Registern noch die irreduzible Spannung zwischen dem Modus der vereinzelten Bildpräsentation und dem Narrativ, als das die Autobiographie auf die Grundsteinlegung auktorialer Identität durch *Die Blechtrommel* zutreibt, zwischen Faktographie und schöpferischem Blick oder zwischen Ich und Er; was der Konstellation jener »Hieroglyphen« zugrunde liegt, von deren Verweiskraft aus sich der Subtext der Autobiographie als »knappe Inschrift: Ich schwieg« resümiert, ist vielmehr der Verlust jener moralischen Gewißheit, von dem die typologische Potenzierung des Sündenfalls in Grass' Autobiographie erzählt – als Geschichte einer Katastrophe, die die Grenzen zwischen historischer Schuldhaftigkeit und ästhetischer Produktivität ohne jede Einspruchsmöglichkeit zum Gleiten verurteilt hat.