

DIETER ARENDT
Marburg

GÜNTER GRASS: *RACINE LÄBT*
SEIN WAPPEN ÄNDERN
VERSUCH EINER GEDICHT-INTERPRETATION

Der durch seine Romane bekannte Autor Günter Grass begann als Lyriker. Naheliegender die Vermutung bzw. die Frage, ob seine frühen Gedichte nicht die Anfänge seiner vielfältigen späteren Erzählungen sind. Berechtigt daher die Frage. Was ist überhaupt ein Gedicht? Die Antwort aber auf diese Frage ist verwirrend - seit der Antike. Und die Fragen nach den weitverzweigten Untergattungen - Ode, Lied, Ballade, Hymne, Sonett - füllen Bibliotheken. Seien wir also kurz und bescheiden: Ein Gedicht ist auf den ersten Blick ein optisches Arrangement von formierten Versen und Strophen; gesprochen oder deklamiert moduliert ein akustischer Rhythmus die Sprache, auch ohne Beiklang durch Metren und Reime.

Das vorliegende, in der Tat wie eine Erzählung anmutende Gedicht bestätigt die Vermutung scheinbar durch seinen auffällig prosaischen Titel: *Racine läßt sein Wappen ändern* - aber dennoch ist die siebenstrophige Optik ein formal poetisch gebautes Gebilde:

Ein heraldischer Schwan
und eine heraldische Ratte
bilden - oben der Schwan,
darunter die Ratte -
das Wappen des Herrn Racine.

Oft sinnt Racine
über dem Wappen und lächelt,
als wüßte er Antwort,

wenn Freunde nach seinem Schwan fragen
aber die Ratte meinen.

Es steht Racine
einem Teich daneben
und ist auf Verse aus,
die er kühl und gemessen
mittels Mondlicht und Wasserspiegel verfertigen kann.

Schwäne schlafen
dort wo es seicht ist,
und Racine begreift jenen Teil seines Wappens,
welcher weiß ist
und der Schönheit als Kopfkissen dient.

Es schläft aber die Ratte nicht,
ist eine Wasserratte
und nagt, wie Wasserratten es tun,
von unten mit Zähnen
den schlafenden Schwan an.

Auf schreit der Schwan,
das Wasser reißt,
Mondlicht verarmt und Racine beschließt,
nach Hause zu gehen,
sein Wappen zu ändern.

Fort streicht er die heraldische Ratte.
Die aber hört nicht auf, seinem Wappen zu fehlen.
Weiß stumm und rattenlos
wird der Schwan seinen Einsatz verschlafen -
Racine entsagt dem Theater¹.

Das Gedicht ist dem Frühwerk entnommen, einer Gedichtssammlung aus dem Jahr 1960.

¹ Günter Grass: GLEISDREIECK. Neuwied: Luchterhand. 1960. S. 59. - ders: *Werkausgabe*. Hrsg. v. Volker Neuhaus. Neuwied: Luchterhand 1987. I, S. 99. [WA 1987]. - ders: *Werkausgabe*. Hrsg. v. Volker Neuhaus u. Daniela Hermes. Göttingen: Steidl 1997. I, S. 91-92. [WA 1997].

Die regelmäßig abgesetzten Strophen scheinen auf den ersten Blick ein Wappen zu rahmen, das Wappen des Französischen Dramatikers Racine. Das Wappen-Bild des Poeten liegt scheinbar weitab, jenseits unseres unmittelbaren Interesses. Aber das Wappen ist immerhin nicht ohne Belang, denn das Wappentier ist nicht, wie wir es von hundert Wappen und Orden gewohnt sind, ein brüllender Löwe oder ein flügel-schwingender Adler, ein Raubtier, sondern ein „heraldischer“ Schwan über einer „heraldischen“ Ratte. Um die historische Frage, ob Racine ein solches Wappen besaß, vorwegzunehmen sei ein Brief an seine Schwester zitiert vom Januar 1697:

Ich weiß, daß das Wappen unserer Familie eine Ratte und ein Schwan sind, wovon ich nur den Schwan beibehalten habe, weil die Ratte mich schockierte².

Sein Motiv ist damit also historisch zwar vorgegeben, aber nun erst beginnt die interpretatorische Frage nach dem Gedicht.

Racine - der Name allein könnte auf vorlaufende Weise Antwort geben: Le rat ist in französischer Sprache - ohne mitlautendes t - die Ratte, und Cygne ist der Schwan - im aktuellen Sprachfluß ohne mitlautendes g; aber die etymologische Analyse des Namens ist noch keine Interpretation des Gedichts.

Was zwingt uns zu rasonieren über das Bild des Schwans und der Ratte, und dies umso mehr, als schon in der Überschrift die Rede ist von der Veränderung des Wappens? Also muß es etwas auf sich haben mit diesen Tieren: mit dem Schwan und mit der Ratte.

Racine weiß: Wenn Freunde nach dem Schwan fragen, meinen sie eigentlich die Ratte, denn wer wagt schon nach einer Ratte zu fragen, da der Schwan doch viel schöner ist und einen rühmlichen Platz hat im Repertoire abendländischer Bildung. Racine ist die ablenkende Frage gewöhnt - und er „sinnt über dem Wappen und lächelt als wüßte er Antwort“.

Der Interpret von heute ist gleicherweise nachhaltiger beeindruckt vom traditionsreichen Bild der Schwäne als von der Ratte, und nahe liegt ein klärender Exkurs:

² WA 1987. I, 87. S. dazu Rainer Scherf: *„Katz und Maus“ von Günter Grass. Literarische Ironie nach Auschwitz und der unausgesprochene Appell zu politischem Appell*. Marburg 1995. S. 44. - Theodor Pelster: *Günter Grass*. Stuttgart: Reclam UB 1999. S. 34-37. Bes. S. 34. Fn 9.

In der Mythologie der Archaik und in der klassischen Antike sind die Schwäne zugeordnet den numinosen Mächten, sind Reittier oder Maske und Verkleidung von Göttinnen und Göttern; in Ovids *Metamorphosen* sind sie die Zugtiere am Wagen Aphrodites³, und auf dem Venus-Fest, dem Pervigilium Veneris, fehlt nicht seine sonore Stimme: iam loquaces ore rauco stagna cycui perstrepunt – schon lassen auf den Teichen die Schwäne mit ihren dunklen Stimmen sich hören⁴.

In den Sagen und Märchen spielen sie ein ähnliches Maskenspiel: wie die Walkyren als Schwäne an fremden Gestaden anlanden, so baden Frauen und Mädchen, um sich zu verjüngen in versteckten Seen, und immer aufs neue sind die dort als Voyeure lauenden Männer, heißen diese nun Wieland der Schmied oder Hasan von Basra, fasziniert von dem sich dort offenbarenden Wunder der Schönheit; in *Tausend-und-eine-Nacht* heißt es von Hasan:

Er stand da und starrte sie an [...] Und immer wieder schaute er auf die Reize jener Maid; denn sie war ja das lieblichste Wesen, das Allah zu ihrer Zeit geschaffen hatte, und sie übertraf an Schönheit alle Menschen. Sie hatte einen Mund gleich Salomos Zauberring; ihr Haar war schwärzer als die Nacht für den Liebeskranken, wenn ihn die Geliebte mit Härte empfing. [...] Ihre Schenkel waren dick und rund wie ein marmornes Säulenpaar, oder wie zwei Kissen, deren jedes mit Straußendaunen angefüllt war. Und dazwischen war etwas einem herrlichen Hügel gleich, oder wie ein Hase mit gestutzten Ohren so weich, und es hatte Dach und Pfeiler zugleich⁵.

Bei Horaz schon löst der Schwan sogar den Pegasus ab oder den Hippogryphen und wird zum Symbol-Tier für des Künstlers Verwandlung:

³ Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Übr. v. Johann Heinrich Voß. Ausg. Frankfurt/Main 1990. X, 708.

⁴ Michael von Albrecht: *Die romantische Literatur in Text und Darstellung*. Bd 5: Kaiserzeit. Stuttgart: Reclam 88.

⁵ *Edda. Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*. Übr. v. Felix Genzmer. München 1997. S. 230: *Wölund-Lied*. – *Märchen aus Tausend-und-eine Nacht: Hasan von Basra*. Ausgabe u. Übertragung v. Enno Littmann. Wiesbaden: Insel-Vlg. 1953. V. 315-503. – Johann Karl August Musäus: *Volksmärchen der Deutschen. 1782-1786*. Frankfurt/Main 1988. S. 619-678: *Der geraubte Schleier*.

Sieh, schon umzieht mir rauhere Haut das Bein [...]

Schon werd' berühmtern Flugs noch als Ikarus

Den Küstensaum des tosenden Bosporus

Gätuliens Syrten und des Nordens

Fluren als singender Schwan ich schauen⁶.

Eine Verwandlung, die möglicherweise nachklingt, bei Baudelaire und Mallarmé, bei dem einen in dem Vers „Un Cygne qui s'était évadé de sa cage“, bei dem anderen in seinem Fenster-Traum: „Voit des galeries d'or, belles comme des Cygnes“⁷.

Goethes Faszination vom Göttervater Zeus als Schwan ist bekannt aus dem zweiten Teil des *Faust*, zweimal sogar rahmt er das in den Bildern etwa von Correggio und Michelangelo und vielen anderen Künstlern ausgemalte Ereignis der Liebe zwischen dem Schwan und der königlichen Mutter Leda in prallen plastischen Versen; einmal als Traum-Vision des Himmunkulus:

Schön umgeben! – Klar Gewässer

Im dichten Haine! Frau, die sich entkleiden [...]

Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,

Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?

Die Mädchen fliehn verschüchtert; doch allein

Die Königin, sie blickt gelassen drein

Und sieht mit stolzem weiblichen Vergnügen

Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen

⁶ Horaz: *Carmina*. Nach Kayser, Nordenflycht und Bürger. Hrsg. v. Hans Färber. München: Artemis 1993. S. 101-103. Die mittleren Strophen des lat. Textes lauten:

iam iam residunt cruribus asperae
 pelles et album mutor in alitem
 superne nascunturque leves
 per digitos umerosque plumae;

iam Daedaleo notior Icaro
 visam gementis litora Bosphori
 Syrtisque Gaetulas canorus
 ales Hyperboreosque campos.

⁷ Charles Baudelaire: *Le Cygne*. In: ders: *Les Fleur du Mal*. Deutsch und Französisch. Übertragung von Carl Fischer. Neuwied: Luchterhand o. J. S. 294-297. – Stéphan Mallarmé: *Les Fenetres*. In: ders: *Sämtliche Gedichte*. Französisch und deutsche Übersetzung von Carl Fischer. Heidelberg 1957. S. 24-27.

Zudringlich-zahm. Er scheint sich zu gewöhnen. -
 Auf einmal aber steigt ein Dunst empor
 Und deckt mit dichtgewebtem Flor
 Die lieblichste von allen Szenen⁸.

Faust selbst hört am Ufer des Peneios im Schilf- und Wellengeflüster
 die Nymphen singen, dann aber ...

Ich wache ja! O laßt sie walten,
 Die unvergleichlichen Gestalten,
 Wie sie dorthin mein Auge schickt.
 So wunderbar bin ich durchdrungen!
 Sind's Träume? Sind's Erinnerungen?
 Schon einmal warst du so beglückt.
 Gewässer schleichen durch die Frische
 Der dichten, sanft bewegten Büsche,
 Nicht rauschen sie, sie rieseln kaum;
 Von allen Seiten hundert Quellen
 Vereinen sich im reinlich hellen,
 Zum Bade flach vertieften Raum.
 Gesunde junge Frauenglieder,
 Vom feuchten Spiegel doppelt wieder
 Ergetztem Augen zugebracht!

[...]

Wundersam! auch Schwäne kommen
 Aus den Buchten hergeschwommen,
 Majestätisch rein bewegt.
 Ruhig schwebend, zart gesellig,
 Aber stolz und selbstgefällig,
 Wie sich Haupt und Schnabel regt ...
 Einer aber scheint vor allen
 Brüstend kühn sich zu gefallen,
 Segelnd rasch durch alle fort;
 Sein Gefieder bläht sich schwellend,
 Welle selbst, auf Wogén wellend,
 Dringt er zu dem heiligen Ort [...]⁹.

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Zweiter Teil*. In: ders: *Werke*. Hrsg. v. Erich Trunz. Hamburg 1948ff. XI, S. 212. [HA].

⁹ HA XI, S. 222-223.

Goethes Faust als Voyeur? Und mit ihm etwa sein Autor und sein Publikum? Der Protest von seiten der seriösen *Faust*-Interpreten kann mit überzeugenden Argumenten aufwarten: Faust, der Repräsentant des hohen Geistes aus dem schaurigen Norden mit seiner Sehnsucht nach der klassischen Schönheit des Südens, nähert sich traumhaft schweifend und tastend dem Phantasie-Bild: Helena. Eine hohe Allegorik. Fausts Annäherung an Helena aber nimmt ihren Anfang schon im Tag-Traum der Verführung ihrer königlichen Mutter Leda durch den Schwan - warum eigentlich? Das zweimalige Erscheinen der Schwäne bei den badenden Mädchen und dies mit dem unzweideutigen Hinweis auf die hinter Busch und Laubwerk am Ufer des Peneios sich ereignende „lieblichste von allen Szenen“?

Ist diese im Mythos überlieferte und oft gemalte Szene für den nördlichen Faust nicht doch ein blindes Motiv, da die Begegnung mit der südlichen Helena doch der eigentliche Inhalt der Fabel? Apropos: Fabel! Gleich eingangs der klassischen Walpurgis-Szene wird betont: alles spielt im „Fabelreich“¹⁰. Fausts Annäherung an die Fabelwesen in diesem „Fabelreich“, insbesondere an Helena, vollzieht sich ebenso behutsam wie gründlich, aber das Fabelkind Euphorion ist nicht lebensfähig und kommt um. In den Gewändern der Fabel ist jede Verkleidung, jede Rolle, jedes Spiel möglich, warum nicht dies: Wenn in den Mythen, Märchen und Sagen Männer beobachten, wie Schwäne als Mädchen in Wundergewässern baden, warum dann nicht auch Männer oder Götter als Schwäne unter badenden Mädchen? Im Fabelland gibt es keine Grenzen für die Phantasie.

Der Schwan also hat seine rühmlichen Geschichte in der klassischen Antike und im klassizistischen Abendland - bei Racine sowohl wie bei Goethe.

Aus der klassisch-romantischen Periode aber klingt nachhallend das Bild Hölderlins:

Ihr holden Schwäne
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilig-nüchterne Wasser¹¹.

¹⁰ HA XI, S. 216.

¹¹ Friedrich Hölderlin: *Hälfte des Lebens*. In ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Friedreich Beißner. Stuttgart 1943ff. I, S. 16. [StA].

Ein Bild, dessen hyperbolische Bedeutsamkeit nicht mehr bewußt wird, weil es blendet durch seine bestürzende Schönheit. Schwäne als Symbol-Tiere der Reinheit, der Liebe, und des ästhetisch beschworenen Friedens und der poetisch-erotischen Befriedung. Zahlreiche Beispiele dieser Epoche ließen sich häufen¹².

Und noch bei Gerhart Hauptmann in der End-Vision von *Hanneles Himmelfahrt* kreisen Schwäne über den Zinnen der ewigen Stadt:

Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,
 Wo Friede und Freude kein Erde mehr hat. [...]

Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit

Und bauschen ihr klingendes Federkleid;

Kühn fahren sich hoch durch die blühende Luft,

Durch erklangdurchzitterten Himmelsduft.

Sie kreisen in feierlich ewigem Zug,

Ihre Schwingen ertönen gleich Harfen im Flug,

Sie blicken auf Zion, auf Gärten und Meer,

Grüne Flöre ziehen sie hinter sich her¹³.

Genug von den Schwänen und der mythisch-ästhetisch-erotischen Tradition. In solcher Bilder-Tradition stört natürlich eine Ratte und wirkt verständlicherweise wie ein Schock. Zunächst merkt man auf, denn es heißt genau in der mittleren Strophe des Gedichts:

Schwäne schlafen
 dort wo es seicht ist ...

Denn wir wissen, dort wo es seicht ist, nahe dem Schlamm, haust auch die Ratte, die Wasserratte.

Wir kennen sie, zwar nicht so genau wie den Schwan, aber sie sind mindestens ebenso zahlreich in der Literatur. Nicht erst seit der Hamelner Rattengeschichte ist sie die Verfolgte, Gejagte und standgerichtlich stets ausgeliefert jedweder Hinrichtung. Aber wer sind die Verfolger? Es

¹² Fredrick Hölderlin: *Menons Klage um Diotima*. - Joseph von Eichendorff: *Das Marmorbild*. - Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O...* - Heinrich Heine: *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*. Kap. IV. - Hans-Christian Andersen: *Das häßliche Entlein*.

¹³ Gerhart Hauptmann: *Hanneles Himmelfahrt*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. H. E. Hass. Frankfurt/Main-Berlin 1962ff. I, S. 582.

sind die braven Bürger, die in trockenen und warmen Stuben wohnen und nicht gestört sein möchten von dem Gewisper und Gehusche in ihren Kellern und Abwässerkanälen. Und es liegt nahe, daß sich eben diesen Wohlverhaltens-Bürgern alle Störenfriede mit dem Bild der Ratte verbinden, alle Untergründer, Außenseiter, Randständler, Zwischenredner und kurzum: alle Fremden, seien es Zigeuner, Juden oder überhaupt alle diejenigen, die nicht zu ihrer Partei, zu ihrer Nation oder zu ihrer Religion gehören. Die Ratte - das unschuldige Tier erschreckt die ästhetische Phantasie des Menschen. Da die Ratte in Europa einstmals unbekannt war, antwortet auf die Frage, woher sie komme, der Volksglaube prompt: sie sind geboren im Unrat der Abwässer, im Schlamm der Kanäle, im Dunkel des Abgrunds und der Unterwelt. Das Bild also provoziert Abscheu und Angst; und die durch die Schatten modriger Mauern und durch das faulige Geröll dunkler Abwässer huschenden Tiere tummeln sich frech im düsteren Bereich der menschlichen Phantasie.

Der Volksglaube hält das Bild fest: die Ratten kommen aus dem Abgrund, aus dem Chaos und dort haben sie auch ihre hinterhältige Schläue entwickelt, ihre geheimnisvolle Klugheit, ihre gefährliche Intelligenz, mit der sie jede Gefahr voraus wittern und stets das sinkende Schiff verlassen - gleichsam im Bunde mit Klabautermännern, Kobolden, Hexen und Zwergen oder gar mit dem Teufel¹⁴.

Es überrascht nicht, daß in der Trivialliteratur das Bild zum pejorativen und aggressiven Stereotyp geronnen ist, denn um seinen Feind zu deformieren oder gar zu liquidieren, greift der bewußtlose Zorn nach jedem Mittel.

Karl Mays im Jahre 1880 publizierter Reiseroman *Durch die Wüste*, der den Anfang der großen vierundsiebzigbändigen Gesamtausgabe bildet, beginnt mit einer scheinbar harmlosen Frage des mohammedanischen Dieners Hadschi Halef Omar an seinen deutschen und christlichen Herrn Kara Ben Nemsî, genauer, mit einer konfessionellen Frage, angetrieben von missionarischen Eifer, die Frage lautet:

Und ist es wirklich wahr, Sidhi, daß Du ein Giaur bleiben willst, ein Ungläubiger, der verächtlicher ist als ein Hund und widerlicher als eine Ratte, die nur Verfaultes frißt?¹⁵

¹⁴ Brehms Tierleben. Jub. Ausg. in 8 Bänden. Hrsg. v. Carl W. Neumann 3. Band: *Die Säugetiere*. Leipzig o. J. S. 239-149. - *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. v. Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin-Leipzig 1935/36. VI. Band. Sp. 513-521.

¹⁵ Karl May: *Durch die Wüste*. Bamberg: Karl-May-Verlag I, S. 5.

Karl May ist schon zu seiner Zeit vom naiven Leser als die Repräsentation des Geistes seiner Epoche verehrt, von der Literaturwissenschaft als der „leibhaftig gewordene Massengeist des Zeitalters“ bezeichnet worden, und der erste Satz dieses Romans liefert in exemplarischer Weise die Bestätigung. Der Diener Hadschi Halef Omar gebraucht ein Bild, das durchaus nicht arabischer Import ist, sondern längst zu den Requisiten europäischer Polemik gehört, und nicht zufällig ist es gerade im jungen Deutschen Reich von einem irreparablen Klischee zum invarianten Vorurteil und Stereotyp avanciert: Ratten - das sind im frommen Glauben eines islamischen Eiferers die Christen, aber das könnten umgekehrt in bigott-christlicher Sicht auch die Moslems sein, das könnten in nationalistisch-fanaticher Provinzialität auch die bösen Nachbarvölker, das könnten sogar in bornierter Ideologie auch die Nachbarn im eigenen Lande, in der eigenen Stadt, im eigenen Dorf und in der eigenen Straße sein, die unheimlichen Bewohner der Unterwelt, die Störer, und Zerstörer der braven und biederer Ruhe und Ordnung der guten Gesellschaft.

Karl May gebraucht das Bild scheinbar in naiv unschuldiger und unreflektierter Manier, aber er zeigt damit, wie sich das ahnungslose Denken infiziert durch die Gewohnheit; daß er das Bild einem Moslem in den Mund legt, entschuldigt ihn nicht, denn es verrät nur, daß sich der Deutsche Karl May alias Kara Ben Nemsî einem Vorurteil lächelnd überlegen fühlt, von dem er deshalb mechanisch Gebrauch macht, weil er selbst von ihm gleichsam automatisch dirigiert wird.

Aber nicht nur in der trivialen Literatur figuriert die Ratte als ein Feind-bild, das Ekel, Abscheu und Jagd-Lust freisetzt.

Gerhart Hauptmanns Drama vom Jahre 1911 führt nicht zufällig den Titel: *Die Ratten*. Das Drama führt gleichsam als Modell einen modernen Rattenfänger vor, der mit rhetorischer Kunst- und demagogischer Bildersprache seinen Gegner zur Ratte vertiert und verfolgt. An der Rolle des Berliner Theaterdirektors Hassenreuter wird offenbar, wie fest eine Vorstellung im Bewußtsein wurzelt und aus welchem Grund sie erstarrt zum ideologischen Vorurteil. Der heruntergekommene Theaterdirektor ist nicht nur ein typischer Repräsentant des Neuen Deutschen Reiches, sondern zugleich ein nationalistischer Opportunist, der seine Hoffnung noch einmal auf eine große Karriere gesetzt hat und Direktor des Theaters in der neugewonnenen Stadt Straßburg werden möchte; seine deutschnationale Gesinnung verträgt sich harmonisch mit seiner klassizistischen Haltung, die er unerbittlich seinen jungen Theaterleuten oktroyiert, vor denen er seine gehobene Sprache und mimische Gestik

aufstilisiert zur Deklamation und Pathetik. Schauspieler mit allzu kritischer Intelligenz, die seinen sublimen Stil zu übersetzen wagen in eine volksnahe Sprache und menschliche Gestik, Kanzelt er mit einer Rede ab, deren verbales Repertoire verräterisch ist für die fatale Mischung aus den Formeln klassizistischer Theaterkunst und den Klischees völkischer Gegenwartssprache. Seine rhetorische Kaskade ist ein ebenso zeitbedingtes wie zeitloses Exempel verbalartistischer Demagogie:

Da wollen Sie wohl die tragischen Chöre wie der Gerichtsschreiber ein Gerichtsprotokoll oder wie der Kellner die Speisekarte herunterhaspeln? [...] Von den Höhen der Menschheit wissen sie nichts. Sie haben neulich behauptet, daß unter Umständen ein Barbier oder eine Reinmachefrau aus der Mulackstraße ebensogut ein Objekt der Tragödie sein könnte als Lady Macbeth und König Lear [...] Sie sind eine Ratte! Aber diese Ratten fangen auf dem Gebiet der Politik - Rattenplage! - unser herrliches neues geeinigtes deutsches Reich zu unterminieren an. Sie betrügen uns um den Lohn unserer Mühe, und im Garten der deutschen Kunst - Rattenplage! - fressen sie die Wurzeln des Baumes des Idealismus ab: sie wollen die Krone durchaus in den Dreck reißen. - In den Staub, in den Staub mit euch¹⁶.

Der Theaterdirektor weiß natürlich, was er sagt bzw. was er deklamiert oder zitiert; in Kleists *Prinz von Homburg* nämlich steht der Satz: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“ Hier aber geriert sich ein Mime als Preuße bzw. als exemplarischer Deutscher, der mit ebenso hohem wie hohlem Pathos seine Gegner in den Staub stößt; seine beruflichen Partner werden zu Gegnern und zu Feinden des Volkes und anheimgegeben der Verfolgung durch den gerechten Volkszorn.

Der Theaterdirektor mit seiner kaiserlich-nationalistischen Gesinnung könnte wohl als komische Figur zur Seite geschoben werden, wäre er nicht der Prototyp des deutschnationalen Fanatikers und als solcher eine gefährliche Erscheinung, die sich mehrmals wiederholt hat in der deutschen Geschichte. Eine deutschtümelnde Haltung spielt sich auf als vaterländischer Heroismus, und mit klassischen Zitaten auf den Lippen werden abgründige Bilder beschworen und Emotionen aufgepeitscht gegen die bösen Feinde, gegen die den Garten der Kunst und des Vaterlandes unterminierenden Ratten - nun aber ist jedes Mittel recht

¹⁶ Gerhart Hauptmann: *Die Ratten*. In: ders.: *Sämtliche Werke II*, S. 779-780.

zu ihrer Liquidation. Der hohe klassizistische Stil ist nichts als Maskierung einer niederen, trivialen Gesinnung.

Politische Rattenfänger haben sich seit der Jahrhundertwende des öfteren des trivialen Stils und der politischen Rhetorik bedient, das emotional aufgeladene Sprachbild funktioniert kurzschlüssig, und während der Funke in den Zunder des aufgestauten Hasses springt, erlischt der helle Verstand; für diesen Stil sind alle Feinde schmutzige Ratten: die Christen für die Moslems, die Kommunisten für die Nationalisten, die Polen und Russen für die Deutschen, die Juden für die Arier usf.

In Hitlers *Mein Kampf* wird die Klage über den Verlust des nationalen Stolzes des deutschen Volkes unter der Hand zur Schuldfrage mit verräterischer Metaphorik:

Die Ratten der politischen Vergiftung unseres Volkes fressen auch das wenige noch aus dem Herzen und der Erinnerung der breiten Masse heraus, soweit nicht Not und Jammer schon das ihrige besorgten.

Und die Schuldfrage bleibt nicht lange ohne Antwort:

Der Jude ist nur einig, wenn eine gemeinsame Gefahr ihn dazu zwingt oder eine gemeinsame Beute lockt; fallen beide Gründe weg, so treten die Eigenschaften eines krassesten Egoismus in ihre Rechte, und aus dem einigen Volk wird im Handumdrehen eine sich blutig bekämpfende Rotte von Ratten¹⁷.

Politische Rattenfänger haben in der Folge immer wieder das Bild der Ratte beschworen und immer sehr genau gewußt, aus welchen Löchern sie pfeifen; es sind immer die „Ratten der politischen Vergiftung unseres Volkes“ und wenn es gar alliterierende „rote Ratten“ sind, darf man es dreist aussprechen: „[...] man führt mit Ratten und Schweißfliegen keine Prozesse“¹⁸. Frage wäre: Was tut man denn mit ihnen? Die Antwort ist einfach: Man lockt sie in die Weser! Die alte Rattenfängersage wird, politisch-manipulativ entstellt, zum grausigen Modell für alle Liquidationen in der Geschichte.

Das zur Rede stehende Gedicht aber erzählt von der heraldischen Ratte im Wappen des Herrn Racine.

¹⁷ Adolf Hitler: *Mein Kampf*. 2. Aufl. 1930. S. 32. S. 331.

¹⁸ Hofer Anzeiger = Frankenpost 31. Juli 1978. S. 1.

Racine, Frankreichs klassizistischer Theater-Dichter „ist auf Verse aus“ wie ein Poet stets begierig ist nach schönen Versen, heiße er Racine, Goethe, Rilke oder Stefan George. Und um schöne Verse zu machen, braucht der Poet eine schöne Stimmung, braucht „Mondlicht und Wasserspiegel“ und schöne auf den poetischen Mondschein-Teichen schwimmende, schlafende oder träumende Schwäne. Aber noch einmal die Verse:

Schwäne schlafen
wo es seicht ist ...

Und augenfällig wird die ironische Distanzierung von der hehren poetischen Tradition noch einmal durch die forcierte Assoziation: die federweißen Schwäne dienen „der Schönheit als Kopfkissen“, und die bewußte Banalisierung entspricht als desillusionierende und entmythologisierende Intention durchaus dem prosaischen Zuschnitt des Bildes und seiner Entfaltung im Gedicht: Im seichten Gewässer nagt die Ratte „den schlafenden Schwan an“, dessen Schrei den Poeten aufstört. Und wie handelt ein schockierter Poet? Er handelt rasch, er handelt schnellfertig mit dem Vers:

Fort streicht er die heraldische Ratte.

Racine aber weiß: sie wird ihm fehlen – die Ratte, seinem Wappen fehlen, seinem Auftrag, seiner Kunst, überhaupt der Kunst. Das aber ist es:

Weiß, stumm und rattenlos
wird der Schwan seinen Einsatz verschlafen –

Will sagen: Der Schwan, der Schönheit Kopfkissen, anders gesagt: der ästhetische Schläfer wird nicht rechtzeitig erwachen, genauer gesagt: die Kunst wird im Augenblick bedrohlicher Politik ihren „Einsatz“ verfehlen, den rechten Vers, das rechte Wort nicht zur Hand haben und wird nicht imstande sein, die Not zu wenden oder gar die Katastrophe.

Auffallend das Wort „Einsatz“, ein Wort aus dem militärischen Bereich. Soll die Kunst etwa militant werden? Wenn es sein muß – warum nicht? Aber diese rhetorischen Fragen steuern über das Gedicht hinaus, das keineswegs aufreizt, weder durch gleichschrittig marschierende Metren noch durch galoppierende Rhythmen, weder durch

Kling-Klang-Reime noch durch uniformierte Gleichförmigkeit. Das Gedicht weiß sich vielmehr einer simplen Form verpflichtet durch seinen abgründigen Inhalt. Das Gedicht ist ein frühes Zeugnis seines spät erst ausformulierten poetologischen Programms, nämlich daß nach dem Ereignis von Auschwitz eine andere „Vorschrift“ gelte für die Lyrik; fast dreißig Jahre später sagte der Autor Günter Grass:

Und diese Vorschrift verlangte Verzicht auf reine Farbe; sie schrieb das Grau und dessen unendliche Abstufungen vor.

Es galt, den absoluten Größen, dem ideologischen Weiß oder Schwarz abzuschwören, dem Glauben Platzverweis zu erteilen und nur noch auf Zweifel zu setzen, der alles und selbst den Regenbogen graustichig werden ließ. Und obendrein verlangte dieses Gebot Reichtum neuer Art: mit den Mitteln beschädigter Sprache sollte die erbärmliche Schönheit aller erkennbaren Graustufungen gefeiert werden. Das hieß, jene Fahne zu streichen und Asche auf Geranien zu streuen¹⁹.

Das Gedicht kommt in der Tat wie in Sack und Asche daher, und in diesem Kostüm verkündet es nicht nur den persönlichen Standort des Dichters Racine, sondern des Autors Günter Grass, und dies schwerlastig mit dem letzten Vers:

Racine entsagt dem Theater.

Das Theater - das ist das klassische Theater, in dem Dinge vorgespielt und vorgespiegelt werden auf verlogenen Kulissen: diesem neuen Racine geht es nicht mehr um den schönen Schein, sondern um das Wort und seine Wahrheit.

Racine - so wissen wir - hat in der Tat mehrmals dem Theater entsagt; also stimmt die conclusio im Schluß-Vers des Gedichts. Racines biographische Gründe aber sind für das Verstehen des Gedichts weniger wichtig als die biographische und poetologische Position des in der Racine-Maske agierenden Autors Günter Grass. Entsagte er auch dem Theater? Welchem Theater? Und gibt es auch Tiere in seinem Wappen? Welche?

Der Autor Günter Grass weiß sich zu jener Generation gehörig, die eine unheilvolle Geschichte aufzuarbeiten hat; mit dem fatalen Wort

¹⁹ Günter Grass: *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Neuwied: Sammlung Luchterhand 1990. S. 18-19. - WA 1997. XVI, S. 242.

Auschwitz ist dieser Epoche zwar nicht hinreichend gekennzeichnet aber in etwa war das Wort für ihn doch lange Zeit ein bedeutsames Fanal dieser Geschichte. In der Frankfurter Poetik-Vorslesung von 1990 wiederholt er eine bis zur Stunde brisante Frage: „Darf man nach Auschwitz Gedichte schreiben?“²⁰ Günter Grass hat sich zugleich mit dieser Frage als „gebranntes Kind“²¹ bezeichnet und sich somit schmerzhaft berührt bekannt von dieser Geschichte.

Er zitiert dort ein Gedicht mit dem Titel *Askese* aus einem frühen, seinem ersten Gedichtsband vom Jahr 1958 und nennt es „ein programmatisches Gedicht“, das für ihn den „bis heute bestimmenden Grundwert Grau“ anschlägt.

Ein Tier ist es, das den poetischen Ton und Stil vorschreibt. Es sei erlaubt, in geraffter Verkürzung einige Verse zu zitieren mit dem sich wiederholenden Imperativ: Du sollst!

Die Katze spricht.

Was spricht die Katze denn? ...

Du sollst die graue Farbe lieben ...

Du sollst dich mit dem Abendblatt

In Sacktuch wie Kartoffeln kleiden ...

Du solltest ... mit dem spitzen Blei

Askese schreiben, schreib: Askese.

So spricht die Katze: Schreib Askese²².

Die Verse, wie immer gewaltsam verkürzt, waren und sind hinreichend richtungsweisend, in der Tat: ein poetologisches Programm. Der Autor selbst gab an Ort und Stelle eine Interpretation:

Das hieß, mit spitzem Blei, der von Natur her für Grauwerte steht, quer über jene Wand, „Wo früher pausenlos / das grüne Bild das Grüne wiederkäute“, als mein Gebot das Wort Askese zu schreiben.

Also raus aus der blaustichigen Innerlichkeit. Weg mit den sich blumig plusternden Genitivmetaphern, Verzicht auf angerillte Irgendwie-Stimmungen und den gepflegten literarischen Kammerton. Askese, das hieß Mißtrauen allem Klingklang gegenüber [...] Askese hieß aber auch, seinen Standort zu bestimmen. Hier etwa datiert sich als Partei-

²⁰ WA 1997. XVI, S. 239.

²¹ WA 1997. XVI, S. 238.

²² WA 1997. XVI, S. 240-241.

nahme, während des damals virulenten Streits zwischen Sartre und Camus, meine Entscheidung für Sisyphos, den glücklichen Steinewälzer²³.

Das *Askese*-Gedicht aber beginnt mit einem überraschenden Tier-Bild: Die Katze spricht. Ein Wappen-Tier etwa? Tiere sind häufig in seinem Werk; um einige zu nennen: Da ist beispielsweise die gedoppelte Sicht: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Zwiegesichtig deshalb, weil einmal die Vergangenheit, einmal die Gegenwart erzählt wird, genauer: die Vergangenheit aus der Sicht der Gegenwart. Es sind die Wahlkampfjahre, in denen es immer noch und schon wieder darum ging, die Vergangenheit aufzuarbeiten und das stagnierende, wegschauende, verdrängende und sich immer wieder freisprechende Bewußtsein der deutschen Wähler zu stören und zu erhellen durch eine neue der Wahrheit sich konfrontierende und dem Bewußtseins-Fortschritt verpflichtende Politik.

Aber das Volks-Bewußtsein, das lethargische Wählerbewußtsein ist so leicht nicht zu stören und aufzuschrecken durch Politik. Der Bewußtseins-Fortschritt ist wie der Gang einer Schnecke: langsam, mühsam, kaum erkennbar - aber immerhin lieber Langsamkeit als völliger Stillstand. Die Schnecke - ein Bild für den kriechenden Fortschritt? Hat dieses schwere Dahingleiten überhaupt ein Ziel? Der Autor, der dort zugleich räsoniert über Dürers Kupferstich 'Melancholia', hält Wahlreden über den Fortschritt. Und die Schnecke, so scheint es, ist die Mittlerin zwischen Dürers Melancholie und der sozialen Utopie²⁴.

Die Schnecke - ein Wappen-Bild ebenso beredt wie wortkarg. Später hat er es zur Seite geschoben, aufgegeben, hat er - wir er sagt - seine „Position korrigieren müssen“, weil uns die „ausgelösten Entwicklungen davonzulaufen beginnen“ und wir ihnen nicht mehr hinterher kommen in unserem „Schneckentempo“²⁵; und abermals ein wenig später sagt er's noch deutlicher:

Als hätte ich mich von der Schnecke und von der programmatischen Langsamkeit meiner Schneckenpartei erholen wollen, begann ich [...] mit den Vorarbeiten für einen epischen Wälzer: *Der Butt*²⁶.

²³ WA 1997. XVI, S. 242.

²⁴ Günter Grass: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Neuwied/Darmstadt: Luchterhand 1972. S. 108 passim - WA 1997. VII, S. 300ff. passim.

²⁵ WA 1987. X, S. 362.

²⁶ WA 1997. XVI, S. 253.

Aber sogleich fügt er die rhetorische Frage an: „Hat dieses Buch mit meinem Thema 'Schreiben nach Auschwitz' zu tun?“²⁷ Denn es geht doch um Lukullisches, um Gekochtes und Gesottenes ... aber es geht auch um Politik:

[...] um die andere Wahrheit des Märchen *Von dem Fischer und syner Fru*: wie des Mannes Herrschaft immer mehr haben, immer schneller sein, immer höher hinaus will, wie der Mann sich Endziele setzt, die Endlösung beschließt, 'Am Ende' ist²⁸ [...].

Im *Butt*-Roman geht es aber zunächst um den Anfang: der Butt, der „gegen Ende der Steinzeit“²⁹ dem Fischer Edek an die Angel geht, beendet mit seiner Predigt das Matriarchat der Ilsebills im „Pißpott“ und stiftet die Männerherrschaft:

Wir, jedenfalls, brauchten noch ein sattes Jahrtausend, um männlich im Sinne des Butt zu werden. Doch dann wurden wir Männer, wie man nachlesen kann: Männer unter Lederkappen und Helmen mit nagelndem Blick. Männer mit schweifendem, die Horizonte abtastendem Auge. Zeugungswütige Männer, die ihre Stinkmorchel zu Geschlechtertürmen, Torpedos, Weltraumraketen umdachten. Männer mit System, in Männerorden versammelt. Wortgewaltige Wortspalter. Sich unbekannte Entdecker. Helden, die nicht, nie und auf keinen Fall im Bett sterben wollten. Männer, die mit hartem Mund Freiheit verordneten. Durchhaltende, sich selbst überwindende, standhafte, ungebeugte, immer wieder trotzdem sagende, den Feind sich erfindende, grandios verstiegene, die Ehre um die Ehre willen suchende, prinzipielle, zur Sache kommende, sich ironisch spiegelnde, tragische, kaputte, darüberhinaus weisende Endzielmänner³⁰.

Der Butt aber ist kein so verlässlicher Fisch, wie es auf den ersten Blick scheinen mag; er kokettiert durchaus wieder mit dem Gedanken, ob nun nicht doch wieder die Frauen die Herrschaft übernehmen sollten oder könnten ...

²⁷ WA 1997. XVI, S. 253.

²⁸ WA 1997. XVI, S. 253.

²⁹ Günter Grass: *Der Butt*. Neuwied/Darmstadt: Luchterhand 1977. S. 29. - WA 1997. VIII, S. 43.

³⁰ WA 1997. VIII, S. 44-45.

Daß in den frühen neunziger Jahren die *Unkenrufe* ein deutsch-polnisches Versöhnungswerk scheitern lassen, lag oder liegt weniger an den nationalen Vorurteilen als vielmehr an den kapitalgelenkten Interessen, denen möglicherweise ein wenig Revanchismus beigemischt ist.

Es ließe sich noch viel sagen über die Tiere im Werk von Günter Grass, denn vielfältig ist die Menagerie, aber die wenigen Hinweise dürfen nicht beendet werden, ohne die Frage: Was bedeutet das Tier-Bild? Wie soll man es einordnen oder einschätzen? Als Symbol, Allegorie, Metapher, Gleichnis, Eidolon, Sema oder Chiffre? Für die literarisch aufgestutzte Frage aber gibt es eine einfache Antwort: Das Tier spricht zunächst durch sein pures Dasein, während der Mensch bei allem Gerede sich mehr und mehr entmündigt hat.

Der Autor sprach bei Gelegenheit im Rückgriff auf barocke Tradition von einem Emblem, von einem Sinne-Bild. Aber während das barocke Sinne-Bild im Rahmen anabendländisch-christlicher Tradition Sinn vermittelt, spiegeln die Wappen-Tiere aktuelle Zeit-Geschichte³¹.

Die Wappen-Tiere der Zeit spiegeln Geschichte. Die Katze, die Schnecke, der Butt, die Unke, sie sind beredte Bilder nicht nur im Strom literarischer Überlieferung, sondern in jeweiliger Gegenwart und Zukunft – nicht zuletzt der Schwan und endlich die Ratte.

Der Autor, der in seinem Bühnenspiel *Hochwasser* den Ratten Strich und Perle die Chance gab, die große Flut zu überleben, rückte in den achtziger Jahren die Ratte noch einmal ins Bild mit seinem großen Roman mit dem Titel: *Die Rättin*.

Den Roman an dieser Stelle vorzustellen, würde zu weit führen, erübrigt sich vielleicht am Ende. Kurz gesagt: Die aus Racines Wappen verjagte Ratte ist wieder da, besser: ist immer noch da und dies in einer posthumanen Zeit, in der nach der großen Atom-Katastrophe nicht nur Schwäne, Fische, Unken und alles Getier, sondern auch die Menschen vertilgt sind auf der Erde.

Zwar heißt es lapidarisch: „Wir kommen an Auschwitz nicht vorbei“³², aber dem Blick auf die Vergangenheit korrespondiert nicht nur eine allzu fortschreitende Schnecken-Gegenwart, sondern eine rasant auf uns zukommende Zukunft: „die atomare, stündlich mögliche Selbstvernichtung verhält sich zu Auschwitz und erweitert die Endlösung auf globales Maß“³³.

³¹ WA 1987. IX, passim.

³² WA 1997. XVI, S. 254.

³³ WA 1997, XVI, S. 254-255.

Die Rätin aber hat vergebens gewarnt und der Schwan hat in der Tat verschlafen – und in der posthumanen Endzeit leben nur noch die Ratten.

Auf die Interview-Frage, ob der Schriftsteller „die Rolle des Cassandra Rufers und Katastrophenbeschwörers“ habe, antwortet Grass:

Immer gehabt. Das hat immer zum Schriftsteller gehört. Auch das Nichtgehörtwerden gehört dazu. [...]

Die Weltuntergangsstimmungen zu verschiedenen Zeiten im Mittelalter und eigentlich bis in die beginnende Renaissancezeit hinein gingen immer von großen Katastrophen, unerklärbaren Katastrophen aus [...]. Im Gegensatz zum Mittelalter, da konnte man nichts gegen die schwarze Pest machen, die kam über die Menschen – wie ein Verhängnis. aber gegen all das, was wir verursacht haben, können wir wohl eine Menge machen. Nur, wir machen das Gegenteil. Wir machen etwas, was es noch nie in der Geschichte der Menschheit gegeben hat. Wir fangen an, auf Grund des technischen Fortschritts ist das ja möglich, menschliche Verantwortung an Computer zu delegieren. Das ist im Gegensatz zum Prozeß der Aufklärung, wo der Mensch mündig werden sollte, freiwillige Entmündigung. Wir delegieren Verantwortung an Apparate, werden frei von Verantwortung, verantwortungslos. Ein schrecklicher Parallelprozeß zu all dem, was sonst schon an Katastrophengefälle da ist. Davon handelt das Buch auch. Es ist die Rätin, die darauf aufmerksam macht³⁴.

Wie lautet doch der letzte Vers des Gedichts, das wie ein Schlüssel wirkt in seinem Werk.

Racine entsagt dem Theater.

Mag Grass-Racine dem Theater entsagt haben, es wurde und wird weiter gespielt, mit dem Feuer gespielt, aber auf einer anderen Bühne – auf der Welt-Bühne.

³⁴ WA 1987. X, S. 352-353. „Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen“. – Gertrud Fussenegger bemerkt dazu in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ und in der Frankfurter Anthologie. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt/Main: Insel 1996. 10. Bd. S. 230: „Die Moral von der Geschichte? Kein lebendiger Schwan ohne Rattennähe? Sehr wahrscheinlich. Aber leiden wir nicht heute unter der Ratten-Rätinnen-Invasion? Wo bleiben die Schwäne?“ Die Frage ist ein Exempel interpretatorischen Unverstandes sowohl der Autorin als auch des verantwortlichen Herausgebers.

WIERSZ GÜNTERA GRASSA: *RACINE KAŻE ZMIENIĆ SWÓJ HERB*
- PRÓBA INTERPRETACJI

Streszczenie

Günter Grass znany na całym świecie powieściopisarz debiutował jako autor utworów lirycznych. W wielu spośród jego wczesnych wierszy można odnaleźć korzenie myślowe późniejszych form epickich.

Tytuł wiersza *Racine każe zmienić swój herb* wydaje się odpowiedni raczej dla opowiadania, tu jednak zapowiada program artystyczny pisarza. Wizje plastyczne łąbędzia i szczura, które mają w tradycji europejskiej długą tradycję, w wierszu symbolizują dwie całkowicie odmienne postawy wobec sztuki. Pierwsza z nich pojmuje sztukę jako zmysłową manifestację idei piękna, druga zaś definiuje ją jako nieustannie nurtujące twórcę pytanie o cel sztuki.

Wczesne wiersze Grassa przynoszą odpowiedź na pytania o cel sztuki będąc zarazem swoistym kluczem dla całej twórczości pisarza. Grass jako świadek okrutnego stulecia wojen światowych prezentuje w tym wierszu przy pomocy symbolicznych emblematów zwierzęcych swe poetyckie przeświadczenia.