Werner Frizen

Parzivâl, der andere Simplex
Günter Grass, Wolfram von Eschenbach und Adolf Muschg

1. Parzivâl lernt lesen

»Aller Anfang, ach
Artete aus in Adam.
Apfel, ausgesprochen: APFEL!
Abgerissen vom Ast
Absichtsloser Anwesenheit
Alterte im Atem des Ahns.
Abgeredet zum Abbild, abgetakelt zum Abfall.
Ackere also, anderer Adam.
Arbeite auf das Alphabet von A–Z.
Ausspucke den Apfel, aber- und abermals!«

Kennen Sie diese Verse? Verse über den ersten Ausgewiesenen der Schöpfung, der den Apfel anbiss, als die Schlange sich aalte im Ast, und der von da an verflucht war zu ackern im Schweiße seines Angesichts, weil es der göttliche Alte so wollte? Könnte diese nicht enden wollende Sprachspiel-Kaskade über den Abgrund, in den Adam die Menschheit gerissen hat, vielleicht von Günter Grass sein!? Inklusive dieses Appells: »Arbeite auf das Alphabet von A–Z« – ist er nicht genuines Lebensmotto eines Autors, der nur zu gerne mit dem Alphabet gespielt[1] und im Weinberg der Sprache geackert hat sein Leben lang? Mehr noch, der an seiner eigenen Töpferscheibe dem Alten vom Paradiese in Wort und Ton »gottähnlich« Konkurrenz machen wollte?

Doch gefehlt – wenn auch nicht allzu weit. Der nächste Satz schon hätte den wahren Autor und sein Werk verraten: »Am ärmsten amtet Anfortas.« Denn der hat's ja getrieben wie der alte Adam und kräftig in den Apfel der bösen Lust gebissen, ist

den Abweg zum Abgrund gegangen und ächzt nun endlos, angefressen von der Lustseuche, »absterbend an After und Arm«. Da er das Askesegebot der Gralsritter nicht achtete und der Attraktion Orgeluses verfiel, traf ihn der vergiftete Speer des Heiden unmittelbar im Gehänge. Alle Arznei, angeliefert aus Africa, Asia und Arabia, änderten »nichts am angerichteten Aberwitz« (RR, S. 702). Erlösen kann Anfortas, den neuen Adam, und ausrotten das Gift des Liebesapfels nur einer: Parzivâl[2], der Rote Ritter.

Adolf Muschgs Buchstabengedicht aus dem Jahr 1993 kommt uns deshalb so vertraut vor, weil Günter Grass eine Antiphon zu diesen Seufzerversen geschrieben hat, die so klingt:

»Ach, alter Adam!
Ab Anbeginn setzten dir Angstläuse zu,
plagte dich Aftersausen, war zu ahnen,
es könnte etwas, das ähnlich der Schlange
sich aalt, länglich aalglatt ist,
ein Angebot machen, das seit Augustinus
Erbsünde heißt und ab dem Apfelbiß
Anspruch erhebt auf Alimente.
Danach wurde im Schweiße des Angesichts
nur noch geackert.
Arbeit im Takt nach Akkord,
und deren Mehrwert abgeschöpft,
bis abgesahnt nichts mehr da war.
Ach, alter Adam!« (NGA 19, S. 23)

In seinem Gegengesang spielt Günter Grass durchaus mit seinem eigenen Repertoire an A-Wörtern und seinen originären Themen – von Aal über Augustinus bis zur Akkordarbeit –, umschreibt aber dasselbe menschliche Handicap, das Kollege Muschg beim anderen Adam Anfortas beobachtet. Dieses von Adams Fall herrührende Menschheitsleid, das sich bei Grass in der Leitvokabel »Arbeit« konkretisiert, kann nicht anders als in beiden Lamenti mit dem legendären, abgründigen, von Arianna bis Alkmene gejammerten Ach- und Wehlaut artikuliert werden. Hinter sich schlängelnder, listig-verbergender Satzperiode verrichtet jenes eigenwillige Instrument sein verhängnisvolles Werk, das für Adams Abfall ebenso wie für

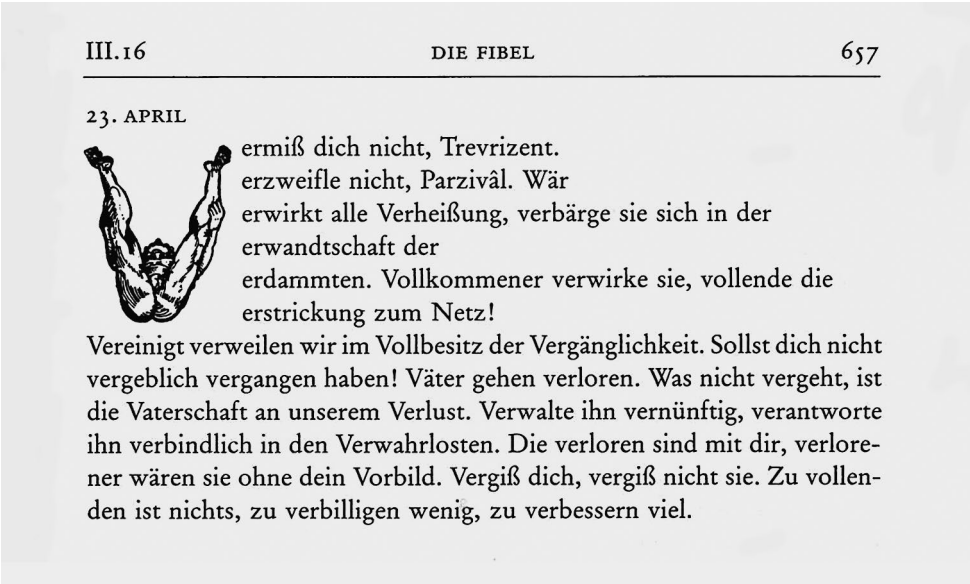
Anfortas »Aftersausen« verantwortlich und folglich an allem schuld ist: »etwas, das ähnlich der Schlange sich aalt«.

Man wird auf die Schlange zurückkommen müssen. Grass, der 2010 dabei ist, mit *Grimms Wörter* eine »Liebeserklärung« an die Sprache und die Grimm'schen Gralshüter des Wortschatzes zu bekunden, muss sich mit Vergnügen an die Zeit erinnert haben, als er sich von Trevrizents Förderunterricht im *Roten Ritter* zu seiner Laudatio auf Adolf Muschg (2001) und seinen *Roten Ritter* motivieren ließ. Gleich mit den ersten Sätzen des Grimm-Buches präludiert Grass eine Phantasie über den Buchstaben A, die die Magie der Laute erprobt, auf Muschgs »Alphabet von A–Z« anspielt und auf das A-Gedicht über den alten Adam mit einem Wort-Cluster vorausdeutet, das in seiner Vieldeutigkeit auf verschiedene Geschichten des folgenden Kompendiums vorausdeutet: die vom Asylanten Jacob Grimm, vom Außenseitertum der Abgeschobenen, von der Geschichtlichkeit der Sprache, der Arbeit am Wörterbuch und dem Systemzwang, den sie mit sich bringen wird: »Von A wie Anfang bis Z wie Zettelkram. Wörter von altersher, die abgetan sind oder abseits im Angstrad laufen, und andere, die vorlaut noch immer bei Atem sind: ausgewiesen, abgeschoben nach anderswo hin. Ach, alter Adam!« (NGA 19, S. 9) Diesem A-Proömium folgt in Gestalt des gesamten Buches ein Abecedarium, das dem Werk die Makroorganisation vorschreibt, nur mit der Einschränkung, dass *Grimms Wörter,* obwohl nach außen hin komplett, im Gegensatz zu den traditionellen Abecedarien, die an die Abgeschlossenheit des Buchstabensystems gebunden sind, aufgrund der historischen Fakten notwendig Fragment bleiben muss.

Adolf Muschg hält es in seinem Parzivâl-Roman mit der alten Zocker-Weisheit »Nur wer schreibt, der bleibt.« (RR, S. 712) Deshalb muss sein Parzivâl lesen lernen, bevor er überhaupt den Gral finden kann, während Wolframs Waldmensch auch als Analphabet zum Gralskönig qualifiziert ist. Als den idealen Lehrer der Schrift wählt Muschg den Eremiten Trevrizent, der den in die Irre laufenden Parzivâl zu sich selbst bringt. Bei Wolfram belehrt er den auch moralisch retardierten Dümmling über die sieben Todsünden und legt damit das Fundament für dessen Erlöserlaufbahn; als Zeitgenosse seines Autors bedarf Muschgs Parzivâl der Fibel mehr als der Bibel: »*Ihr könnt nicht lesen?*«, entsetzt sich Trevrizent, »Jetzt scherzt ihr aber doch, junger Mann. Da hört der Spaß auf« (RR, S. 698). Seine wahre Identität findet der illiterate junge Mann erst, nachdem und weil er alphabetisiert worden ist. So ist für ihn die Fibel das eigentliche Buch der Bücher und das Analphabetentum die

wahre Todsünde (RR, S. 699 f.). Wie ein gelernter Didaktiker, wie weiland Schulmeister Bienrod alias Gotthelf Fibel in seinem Buchstabierbuch[3] fasst Trevrizent seine Alphabet-Lektionen in Merkverse, Spruchweisheiten, Bilder, romanbezogene Sprachspiele von »Aller Anfang, ach / Artete aus in Adam« bis »Zweifel zähmt die Verzweiflung« (RR, S. 702, 710). Sie verbinden die Vorschule der Schrift mit der Enzyklopädistik und lehren den Zögling zugleich die Mores: als Reflexion der eigenen Biographie, als Gewissenserforschung und Nachdenken über Schuld und Sühne, als stabgereimte Dichtkunst Religionslehre, Einführung in Sitten und Moral, kurz: als Belehrung über Gott und die Welt.

Doch wem hat die Beherrschung des Alphabets schon jemals geholfen, sein eigentliches Ich zu finden? Auf jeden Fall keinem Ritter des Hochmittelalters; für den waren Schreiben und Lesen gegen die Standesehre. Trevrizent hingegen will, dass König Parzivâl beides beherrscht, das Buch der Buchstaben und das Buch des Lebens, denn nur wer die Schrift lesen kann, so seine Lebensweisheit, die bis zu Alanus ab Insulis und Hugo de Folieto zurückreicht *(»omnis mundi creatura / quasi liber et pictura«),* findet sich auch in den Chiffren des Lebens zurecht. Lesen die mittelalterlichen Theologen und Dichter den Kosmos als Buch, das mit dem Finger Gottes geschrieben ist, so der Zeitgenosse der Spätmodernen als Text, der Seinserkenntnis vermittelt, sofern der Leser ihn weiterschreibt und in sein Leben hinein transformiert (Classen, S. 315, 325 f.). Mit besonderem Vergnügen greift Muschg einen Hinweis Wolframs auf, dass auf dem Gral, der alles Mögliche darstellen kann, sowohl Tischlein-deck-dich als auch Blutschale Christi ist, von Zeit zu Zeit ein Schriftzug erscheint, der die Namen der zum Gral Berufenen offenbart, und nur wer durch die Schrift benannt wurde, auch zum Gral gelangen kann. »Der Grâl ruft durch die Schrift, die auf ihm erscheint. Er ist selbst nichts anderes als ein Stück Schrift, das wie ein Stein vom Himmel gefallen ist.« (RR, S. 699) Muschgs weiser Einsiedler gibt deshalb Parzivâl ›buchstäblich‹ eine »Fibel« als Vademecum mit auf den Weg zu seinem Gral, als Buch im Buch, das vom Roman abgesetzt ist und durch die mit Schmuckinitialen gezierte Aufmachung – man vergleiche die Aquarell-Majuskeln von *Grimms Wörter* – ein regelrechtes Bildalphabet durchbuchstabiert, das die Lettern als Körper graphisch realisiert, ohne unbedingt eine Verbindung zur Semantik der mit ihnen gebildeten Wörter herzustellen.


III.16 DIE FIBEL 657

23. APRIL

ermiß dich nicht, Trevrizent.
erzweifle nicht, Parzivâl. Wär
erwirkt alle Verheißung, verbärge sie sich in der
erwandtschaft der
erdammten. Vollkommener verwirke sie, vollende die
erstrickung zum Netz!
Vereinigt verweilen wir im Vollbesitz der Vergänglichkeit. Sollst dich nicht vergeblich vergangen haben! Väter gehen verloren. Was nicht vergeht, ist die Vaterschaft an unserem Verlust. Verwalte ihn vernünftig, verantworte ihn verbindlich in den Verwahrlosten. Die verloren sind mit dir, verlorener wären sie ohne dein Vorbild. Vergiß dich, vergiß nicht sie. Zu vollenden ist nichts, zu verbilligen wenig, zu verbessern viel.

Abb. 1: Das »V«, ein Beispiel aus der »Fibel« in Adolf Muschg: *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl,* Frankfurt/Main 1993

Hier die ABC-Fibel – dort das *Deutsche Wörterbuch:* Der Erzähler des Wörterbuch-Romans bedarf wie Parzivâl des Alphabets von A bis Z, um ans Ziel zu gelangen – sofern dieses überhaupt für jemanden erreichbar ist. Denn das Z simuliert zwar in der endlichen Menge der Buchstaben ein Ziel, im Werden und Vergehen der Wörter bleibt die unübersehbare Reihe der möglichen Buchstabenkombinationen und -permutationen hingegen – zum Leidwesen aller perfektionistischen Lexikographen und Enzyklophilen, den kombinationsbegierigen Wortschöpfern jedoch zur Lust – für immer unabgeschlossen und Bedingung der Möglichkeit für weitere unendliche denkbare Ideenverbindungen, die sich in und mit diesen Zeichen entäußern.[4]

Warum also das Buchstabenspiel im Wortwechsel mit dem Schweizer Freund nicht noch ein wenig weiterverfolgen? So paart sich Grass' lyrisches Alter Ego in einigen obszönen Arabesken mit den sperrigen letzten Buchstaben des Alphabets; es liegt »aus Wollust dem W bei« und erwacht »neben der Hure X«, die ihm »ein U« vormacht und wird von einem Fräulein Y in Yogastellung erwartet (NGA 19, S. 308). Mit dieser Buchstaben-Unzucht hat es einem Bildalphabet Leben und sinnliche Bewegung eingehaucht, das ein knappes Halbjahrtausend zuvor ein kühner Kupferstecher in sexuellen Posen eingefroren hat. Muschgs Roman vom Roten Ritter

658 BUCH III ENGFÜHRUNG

27. APRIL

weifel zähmt die Verzweiflung, wie das zarte Gift das erstörende. Zweifel zeigt sich dem Herzen zugeboren. uversicht zelte zusammen mit dem zwickenden Zwilling. uflucht suche niemals bei den Zweifellosen! weifel sind das Zeug, das Zugwurzeln zeitigt, und weiglein.

Zucke nicht, jetzt zieh ich meine Zitze zurück. Wir zwei sind ziemlich am Ziel. Zieh mit Gott, Zauberlehrling. Zimmere dir selbst Zentrum und Zelle. Zuträgliche Zwiefalt wünsch ich deiner Einfalt. Zucht gibt's nur zu zweit, wie zufriedene Unzucht.

Zeit, die Zunge zu zügeln. Der Zirkel der Zeichen zieht sich zu. *Zut, zut!* Zivilisier deine Zähren! Zukunft ist zumutbar. Alles hat seine Zeit, und unsere ist gezählt. Doch zusammen waren wir zünftig.

Ich habe einen Sohn, und er kann lesen und schreiben. Zwinkern wir nicht zuviel. Zieh mit Gott!

Ach, Parzivâl. Laß dich noch ein wenig halten. Drei Tage noch, oder vier, außer dem Alphabet. Laß uns noch ein paar Wurzeln suchen, am Feuer kochen und über alles schweigen. Bis zum ersten Mai, dann zieh hinaus, das ist der Tag! Dann lebe, Parzivâl, und lebe wohl!

Gip mir dîn sünde her. Ich trag nicht schwer daran, und etwas warm gibt sie mir am Ende doch.

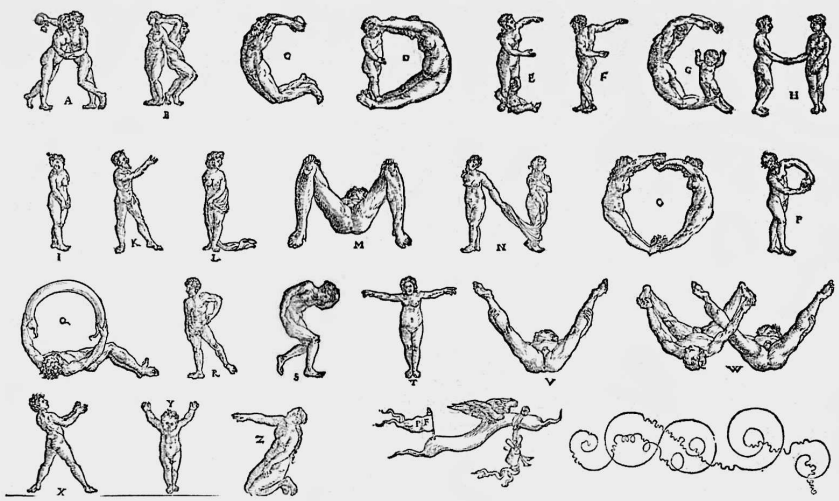
Abb. 2: Das »Z«, ein weiteres Beispiel aus der »Fibel« in Adolf Muschg: *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl,* Frankfurt/Main 1993

ist der Vermittler. Einige der Initialen in seiner »Fibel« bilden nämlich die Lettern in anthropomorpher Form und verkörpern die Buchstaben im eigentlichen Sinn des Wortes. Muschg hat sie verschiedenen Menschenalphabeten entnommen: so dem grotesk-manieristischen Traumalphabet des Zeichenlehrers Giuseppe Maria Mitelli, den antikischen Körperbuchstaben des zwar derben, doch genialischen Renaissancekünstlers Peter Flötner (1530) und seines Imitators Martin Weygel (um 1560), der das Akt-Alphabet nachschneidet und vergröbert, und den noch stärker sexualisierten anthropomorphen Buchstaben des Straßburger Lithographen Joseph-Bal-

thazar Silvestre (1834)[5]. Die freizügige Komposition Flötners verknüpft und verschlingt die Körper in sexuellen Posen von A bis Z und ›erzählt‹ durch Anordnung und Rhythmisierung, die diversen Kombinationen der Bildbuchstaben auf horizontaler und vertikaler Ebene wie auch in der Diagonalen Geschichten libidinöser Körperlichkeit, die von Adam ihren Ausgang nehmen: Das sich umarmende nackte Paar des Buchstaben A hat bei Flötner den verräterischen Apfel in der Hand, und das Z scheint auf das verlorene Paradies zurückzuverweisen (Dienst, S. 47, 49). Insbesondere die lasziven Posen des M, V und W in den Holzschnitten des ehemaligen Landsknechtes Flötner, die Penis und Anus dem Betrachter quasi ins Gesicht halten, deuten darauf, dass sie sexuell stimulierende Funktion besaßen (Dienst, S. 53 f.). Da liegt es nahe, die Buchstaben auch im Fließtext als lustvoll aktive Gestalten untereinander Kontakt aufnehmen und Geschichten ausagieren zu lassen, was vielleicht sogar die ursprüngliche Intention des Nacktalphabets war. Das, was Flötner und seine Kollegen wortlos in Leibern bilden, realisieren nun Muschg und Grass in Gedicht und Erzählung als wörtlich zu nehmende »alphabets vivants«, die den erotischen Impuls auf je eigene Weise aufnehmen. Dabei entscheiden sich ihre Figuren am Scheideweg, der seit der Antike im Y-Signum versinnbildlicht wird, für divergente Wege: Grass' Alter Ego für den breiten, sündigen, Parzivâl für den anstrengenden, doch Glück und Segen verheißenden engen.

Nach Abschluss seiner Lesebuch-Lektionen bei Trevrizent irrt ABC-Schütze Parzivâl durch den Wald der Fiktionen, das Niemandsland der Ritterromane, indem er anwendet, was er gelernt hat, und reitet abecelich fürbass »von A über B und C bis R« (RR, S. 711). Mit Hilfe des Alphabets werden dem Reiter die Augen geöffnet; er sieht und liest, und je weiter er liest, um so mehr vermag er zu sehen. Aus dem Irren im Irgendwo formt sich Schritt für Schritt ein definierter Weg, ein Prozess im wörtlichen Sinne, je besser der lesende Held im Buch der Natur und des Lebens den Sinn seines Fehlgehens zu erschließen vermag. Schließlich führt ihn das Buch der Natur durch eine Landschaft mit einem Tamariskenwäldchen, deren Stämmchen »die Form eines W bilden«, um hinter dieser Deckung an die schamlos-nackte Orgelûse, jene *Femme fatale* zu geraten, der Anfortas seine schwärende, nicht heilende Geschlechtswunde verdankt. Orgelûses lesbarer Leib bildet, auf dem B[auch] liegend, ein X ab, als wäre er die Figureninitiale eines mittelalterlichen Codex: »Gerade noch artig waren die Schenkel des X geöffnet, nur ihre Symmetrie war gestört, da sie das eine Knie etwas angezogen hatte.« (RR, S. 718) Den fahrenden Ritter hat sie mit einem frechen Sprachspiel in diesen lauschigen Hinterhalt gelockt: »Habt

1. Der sinnenfrohe Exzentriker? Allegorien um Körperlichkeit, Sexualität und andere Lüste



8. Flötner, Menschenalphabet, Holzschnitt. Exemplar ehem. New York, Slg. Norman Petteway

Abb. 3: Peter Flötner: *Menschenalphabet,* Holzschnitt (1530)

ihr ein P für mich? klang es halblaut an sein Ohr. – Dann habe ich für Euch ein O.« (RR, S. 717) Und weiter verspricht sie flüsternd und zischelnd, dass der erotische Akt wie der Schreibakt für sie und Parzivâl einen neuen Lebenstext, natürlich fern von der Schrift des Grals, generieren wird: »Nimm dein P heraus und tunk's in mein O, schreib mich um, wie du glaubst, daß ich lauten soll, und ich will O und A dazu sagen!« Allein Parzivâl will sein P nicht in ihrem O versenken, stehe dieser Beischlaf doch nicht in seinem »Text« (obwohl sein P, wie Orgelûse lachend registriert, ihm steht), und kommt zu dem ihn rettenden Schluss, dass er der Verführung der hinterlistigen Schlange widerstehen muss: »Ihr macht mir ein X für ein U vor« (RR, S. 718 f.). Ein X für ein U vorzumachen war ja der Trick der Fälscher, als das U noch wie V geschrieben wurde, dessen Schenkel sich leicht nach unten verlängern ließen und als lateinisches Zahlzeichen die Schulden (die Schuld) mit zwei Federstrichen verdoppelte. Muschgs Parzivâl, der bei Oheim Trevrizent offensichtlich nicht nur lesen, sondern auch rechnen gelernt hat, durchschaut das raffinierte Weibs-Bild, das mittlerweile als X-Figur auf dem Rücken liegt, um »die verborgenen Lesarten« preiszugeben, und empfiehlt ihm altklug, sich »selbst zu gehören«, statt sein »X oder U

an ein Mannsbild zu hängen« (RR, S. 719 f.). Er widersteht der Verlockung Orgelûses wie Wagners reiner Tor – als Held eines »Bühnenweihfestspiels« schreibt er sich Parsifal –, der sich durch den fatalen Sexappeal der Höllenrose Kundry in Klingsors Zaubergarten ebenfalls nicht von seiner Erlösungsaufgabe ablenken lässt. Sich entziehend schlägt er das Löwenfell, auf das sich Orgelûse gebettet hat, um die Nackte zusammen, »wie man ein kostbares Buch in Seide kleidet« (RR, S. 721) und beschließt, weiter an seinem eigenen, nur ihm gehörigen Lebensbuch zu schreiben.

Bleibt Parzivâl aus diesen Gründen gegenüber der Verführung zum Leben im Falschen standhaft, weil Condwiramours und der Gral der »Text« seines Lebens sind, genießt Grass' Ich in *Grimms Wörter,* jenseits von Treuegelübden, alle weiblichen »O's«, die es zulassen, in hemmungsloser Buchstabenorgie:

»Zog mich aus, lag aus Wollust dem W bei,
träumte danach vom V, einer vornehmen Dame,
erwachte jedoch neben der Hure X,
die mir ein U vormachte,
auf daß ich endlich und zwar mit Hilfe
der stets gefälligen Frau Q, einer Quasselstrippe,
ruckzuck zum Ziel kam, worauf mich Fräulein Y,
meine heimliche Liebe, in Yogastellung erwartete,
mir dann aber Rache schwor,
weil ich in rückläufigen Gedanken
Rettung beim rollenden R gesucht,
mich zuvor aber, sattsam getröstet,
bei den Schwestern S und T verschlafen hatte,
weshalb ich fürs Z, so zärtlich ich tat,
ein Jahrhundert zu spät kam.« (NGA 19, S. 308 f.)

Unvorstellbar, dass dieses Ego sich bei den letzten Alphabet-Buchstaben und im letzten Gedicht seines Wörterbuch-Romans wie Parzivâl in Askese üben könnte. Im Gegenteil, Kontinenz liegt ihm derart fern, dass es, das Geschlecht gewissermaßen transtextuell wechselnd, die Buchstabengeschichte der dämonischen Zauberin Orgelûse zu der seinen macht. Denn diese präsentiert sich folgendermaßen: »Nun kringelte sich die nackte Figur«, die sich bisher als X präsentiert hatte, »und schien sich nacheinander in alle Buchstaben des Alphabets zu verwandeln, und

Parzivâl las: jeder war die Initiale eines Männernamens. Da! zischte sie. – Alle wollten sie mich in ihre Geschichten stricken. Jedem soll ich den Text verschönern. Jeder will mir ein O von den Lippen reißen. A wie Anfortas ist mir sogar in die Saufeder gelaufen. Der Herr des Grâls!« (RR, S. 719) Die Männer-Initialen, die Orgelûse umgarnen, haben bei Grass ihr Y-Chromosom verloren; in beiden Varianten erzeugen die hier männlichen, dort weiblichen Buchstaben Geschichten. Bei allen handfesten ‚Scherzen' mit den Mensch gewordenen Schriftzeichen wird dem Leser die tiefere Bedeutung der Begattungen bei Muschg wie bei Grass nicht entgehen, dass nämlich die Fühlungnahme mit dem Sprachkörper die Sprachwelt lebendig und verführerisch macht, als wäre sie das Leben selbst.

Grimms Wörter – fiktionalisierte Autobiographie, historisierende Biographie, Historiographie und Meta-Lexikographie in einem – deklariert Grass im Untertitel als »Liebeserklärung«, eine Liebeserklärung an das *Deutsche Wörterbuch,* an die Sprache, an die Erschaffung und Evolution der Wörter, an die Sprachreize – ohne selbstverständlich damit ausschließen zu wollen, dass diese Autobiographie wie eigentlich alle Werke dieses Genres, eine Liebeserklärung sind an das eigene Ich. Denn beide, das Ich und die Wörter, bedingen einander. Das ist es, was den »Zettelkram« (NGA 19, S. 9) und die Verzettelung im Wort-Archiv allein rechtfertigt. Deshalb müssen die Grimm-Brüder mit der Sisyphos-Arbeit am Wörterkompendium bei Adam und Eva anfangen, deshalb muss auch Muschgs Parzivâl zurück zum alten Adam, bevor er seine Identität gewinnen kann; deshalb gilt für beide der kategorische Imperativ: »Arbeite auf das Alphabet von A–Z.« Der alte Adam ist ja nicht nur der erste Mensch, sondern auch der erste sprechende Mensch. Er ist aber auch der erste sprachkreative Mensch, indem er »allem Vieh und allen Vögeln des Himmels und allem Getier des Feldes Namen« gibt (Gen. 2, 20). Den Geschöpfen einen Namen zu geben, das ist in dem anderen Schöpfungsbericht das Hoheitsrecht Gottes, im ersten, priesterschriftlichen das Privileg des Menschen (nicht zu vergessen: auch Eva gibt er ihren Namen, sie ist freilich erst nach den Tieren an der Reihe). In einem säkularisierten Sinne bedeutet dieses Hoheitsrecht des Namengebens Macht, weil dadurch die Wirklichkeit geordnet wird. Das lässt Grass die Grimms tun, indem sie in den Hunderttausenden Stichwortzetteln Ordnung schaffen, vergleichen, Kategorien anlegen, Abstraktionen leisten, analysieren, synthetisieren, etymologisieren, sich die Dinge durch Sprache aneignen und so im Paralleluniversum der Sprache über dem Chaos der Wirklichkeit eine selbstangelegte Orientierung erzeugen. Der von Grass für »unsterblich« erklärte und bei Jacob Grimms Akademievortrag als

Gasthörer aus dem Jenseits zitierte Johann Gottfried Herder – der »Urgroßvater aller Wortgrübler und Hüter verschollen geglaubter Papierschätze« (NGA 19, S. 226) – schätzte gerade diesen Genesis-Vers als morgenländisch-poetische Einkleidung seiner These, dass der Mensch selbst als »der erste Freigelassene der Schöpfung« und nicht etwa das Tier und schon gar nicht Gott die Sprache geschaffen habe.[6] Als Freigelassener der Schöpfung, so Herder, nehme der Mensch an dem ewigen Schaffensprozess der Natur teil, er schaffe sie nach. Diesen Satz hätte wohl auch Grass unterschreiben können, nur hält er es, was die Hominisation angeht, statt mit der Genesis eher mit Darwin und Marx, dessen Aperçu vom »Anteil der Arbeit an der Menschwerdung des Affen« (NGA 19, S. 36) er auch auf die Arbeit an der Sprache bezogen wissen will, als ›Anteil der Spracharbeit an der Menschwerdung des Menschen‹ also.

Bevor Grass sich auf den letzten Seiten seiner »Liebeserklärung« dem oben zitierten wollüstigen X-Y-Z-Gedicht widmet, rekapituliert er den Schaffensprozess der Wörterbuchmacher analog zur adamitischen Spracherfindung geordnet alphabetisch von A bis F und kehrt, um wenigstens einen vorläufigen Abschluss des *Deutschen Wörterbuchs* zu fingieren, zurück zum alten Adam, der die ersten Wörter gesprochen hat:

> »Sie [die Wörter] fügen sich weich, beweisen Härte, so die ersten, als *A*dam zu *a*ckern begann. Später, viel später dann, nachdem die *B*rüder *B*riefe mit *B*ettine gewechselt und charakterlose *C*reaturen auf *C*redit gelegt hatten, als *D*urst der *D*ürre gefolgt, die *E*isenbahn von Leipzig nach Berlin ge*e*ilt und mit den Blättern im Tiergarten die *F*rucht ge*f*allen war, gerieten die Buchstaben durcheinander bis hin zu den letzten in langer Reihe.« (NGA 19, S. 308, Hervorh. von mir)

Die Frucht fällt; denn Jacob Grimm stirbt bei der Arbeit am Lemma »Frucht«. Von A bis F kann er in Person den Wörter-Kosmos noch mühsam durch ein subjektiv gesetztes Ordnungsmodell zusammenhalten, doch nach seinem Tod bricht endgültig das Buchstaben-Chaos aus: »Die Buchstaben tanzten aus der Reihe« (NGA 19, S. 256) – so wie die adamitische, Geist und Natur in Harmonie verbindende Sprache nach dem Turmbau von Babel in heillose Verwirrung gerät – und immer noch auf ein Pfingstwunder wartet. Der Lexikograph will das im Wort kondensierte Welt-Wissen in die willkürliche und äußerliche Ordnung des Alphabets einbringen, der Poet genießt die konstruktive Unordnung, indem er mit *Grimms Wörter* den

Zwang des immerhin verkürzten Alphabets unterläuft und eine Gattungshybride schafft, die aus lauter Fragmenten besteht: Episoden, Intermezzi, Anekdoten, Exkursen – allesamt Einladungen an die *vis combinatoria* des Lesers, der die Freiräume nicht-linearen Erzählens, Berichtens, Sicherinnerns nutzen kann, wenn er mag. Grimm fungiert als der grimmige Sprach- und Normwächter, der alles – bis zur Graphie des entstehenden Werkes – unter Kontrolle halten wollte; Grass sieht in der Kontingenz des Vokabelspeichers die Chancen, die produktive Potenz des Sprachkörpers auszuschöpfen (Schmitz-Emans, S. 246–252). Und das zu tun war für den ausgewiesenen Verbalerotiker immer eine Lust. Womit sich endlich auch die übermütige Unzucht des letzten Gedichtes mit den letzten Buchstaben des Alphabets erklärt.

2. Parzivâl lernt zu zweifeln

Wer A sagt, muss auch Z sagen. »Am Ziel« heißt das letzte Kapitel von Grass' Wörter-Buch. Die Grimm-Brüder erreichen das Ziel dieser unendlichen Geschichte so wenig wie heute die Arbeitsstelle Deutsches Wörterbuch; visionär sehen die beiden, die Grass zum Zwiegespräch auf eine Bank des Tiergartens herauf»zitiert«, Zerwürfnisse, Zwist und Zank voraus, die den Erzähler, »zermürbt vom Zweifel an allem, was ein endliches Ziel verspricht«, verzweifeln ließen (NGA 19, S. 288), würde ihnen nicht auf den letzten Seiten die Gnade zuteil, das immerhin vorläufige Ende ihres Thesaurus zu antizipieren. »Wir zwei sind ziemlich am Ziel« – mit diesen Worten entlässt Meister Trevrizent seinen Zögling Parzivâl aus der Lehre. Die Einschränkung »ziemlich« darf dabei nicht übersehen werden. Das Leben fügt sich nicht dem willkürlichen Zwang des Alphabets. Weder die Grimmbrüder erreichen *de facto* das Z[iel] noch gar der Gralsucher. Der hat zwar den Gral gefunden, muss aber jetzt erst recht beginnen, den Text, d.h. den Sinn seiner Existenz, produktiv, als Koautor, zu lesen. Beinahe hätte Muschg das Hundert der Romankapitel vollgemacht, doch bleibt es bei den 99, und vom Hundertsten gibt es nur den Titel, aber keinen Text mehr. Er lautet: »DER LESER Worin die Hauptperson dieses Buches ihr Geheimnis verrät und das Hundert voll macht *(hic et ubique)*« (RR, S. 1089). Die Figuren, der Erzähler und der Autor verordnen sich Schweigen über das »Geheimnis« (RR, S. 1071) und setzen den Leser der Freiheit aus, die Geschichte der Gralssuche weiterzuschreiben – *hier und überall.* Der Roman, der mit einem »Pst!« begann, endet auch mit einem »Pst!« (Classen, S. 325).

Zugleich hat die Elementarschule Trevrizents die Weihen letzter, avanciertester Erkenntnis verliehen. Denn ihr höchstes »Ziel« heißt nichts anderes als »Zweifel«: »Zweifel zähmt die Verzweiflung, wie das zarte Gift das zerstörende. Zweifel zeigt sich dem Herzen zugeboren. […] Zuflucht suche niemals bei den Zweifellosen!« (RR, S. 710) Kein Wunder, dass Grass an diesem »Tausendseitenwälzer einen Narren gefressen« (NGA 23, S. 342) und die Einführung Parzivâls, des Narren, in die Weltweisheit als besonders stimulierend empfunden hat, zumal sie die beiden Momente sich gegenseitig bedingend und fördernd zusammenführt, die den ehemaligen arturischen Ritter als einen Menschen der Jetztzeit wiedergeboren sein lässt: das Alphabet und den Zweifel. »Aber wenn ihr kein Dümmling bleiben wollt, kann Euch der Zweifel nicht erspart bleiben, denn er ist hundertmal gottgefälliger als blöde Gewissheit.« (RR, S. 699) In diesem Sinne des Skeptizismus belehrt Trevrizent, der aufgeklärte Katechet, den Dümmling ausgerechnet auf dem Höhepunkt eines anfangs scheinbar theologisch-dogmatisch angelegten Vortrags über die sieben Todsünden. Nein, nicht für die Wahrheit, für die Skepsis, so postuliert Trevrizent, Augustinus vom Kopf auf die Füße stellend, müsse man qualifiziert sein, und um sich qualifizieren zu können, sei das Alphabet die notwendige Bedingung: »Der meine [mein Kopf] ist aber schwer und voll bei dem Gedanken, daß ich Euch das A und O beibringen soll zu keinem besseren Zweck, als Euch für den ritterlichen Zweifel zu qualifizieren. Es gibt keinen höheren Zweck, junger Mann, leider auch keinen so undankbaren.« (RR, S. 700 f.) Trevrizents/Muschgs kleine Poetik macht die Schrift zur Bedingung des uneindeutigen Zweifels, insofern nur deren Polyvalenz »Hintersinn, Nebensinn, Prätention« zu erzeugen vermag – mit der unausweichlichen Alternative als Folge, dass der Leser entweder an sich selbst oder an der Schrift zweifeln muss (RR, S. 699). Doch weit mehr noch lehrt der Weise seinen Klippschüler, dass der von der Schrift generierte Zweifel das eigentliche Lebens-Mittel desjenigen ist, der kein Dussel bleiben will. Den ersten Vers von Wolframs Epos keck modernisierend fordert er geradezu, dass der Zweifel »sich dem Herzen zugeboren« zeige (RR, S. 710).

Ans Ziel ist schließlich auch das Autor-Ich von *Grimms Wörter* mit der Rekonstruktion seiner Erinnerungen gelangt, indem es zurückkehrt zu seinem Erweckungserlebnis, zu seiner Trevrizent-Grotte, will sagen zum Kalibergwerk nahe Hildesheim, in dem der Neunzehnjährige 1946 als Koppeljunge arbeitete und ihm, dem gerade erst bekehrten Nazi-Toren, 900 Meter unter der Erdoberfläche ein Licht aufgesteckt wurde. In der Unterwelt der schwarzen Stollen und Firstenkammern findet

ausnüchternde Aufklärung und erste Anleitung zum systematischen Zweifel durch die arbeitende Klasse statt: »Ihnen allen, den oft enttäuschten, den von links und rechts bekämpften, den von Salz und Hitze ausgemergelten und skeptischen Sozis bin ich dankbar, weil sie mich lehrten, ohne Ziel in den Wolken, ohne Symbole und Feldzeichen und ohne Pappkameraden heldischer Vorbilder zu leben.« (NGA 20, S. 161) Wer zur Erkenntnis des nie ans Ziel gelangenden Zweifels gelangen will, muss durch die Negation des »Un-« hindurchgehen, das mit dem Unter- von Untergang und Unterwelt korreliert. Beide, Grass und Muschg, schreiben deshalb, bevor sie zum Z gelangen, ein Un-Gedicht. »Was alles unterging«, so beginnt es bei Grass, den Untergang des Abendlandes mit seinem eigenen Auftauchen aus den Untiefen der Nazi-Ideologie kontrastierend,

»Was alles unterging,
nicht nur täglich die Sonne,
aus Spenglers Sicht das Abendland,
tatsächlich das Dritte Reich.

Erst unter Tage ging mir ein Licht auf.
Unter Trümmern begraben fand sich … […]

Als aber das Unterste zuoberst gekehrt wurde
und letzte Wahrheiten untermauert waren,
begann es im Untergrund zu rumoren,
tat sich die Oberfläche der Unterwelt auf.

Doch als ich aus der U-Bahn stieg
Und ans Licht trat, sah alles wüst aus […].« (NGA 19, S. 281)

Muschg hat den heiligen Gral, bei Wolfram als Geheimnisvoll-Undefinierbares auch »dinc« genannt (»daz was ein dinc, das hiez der Grâl«, Pz. 235,23), umfunktioniert zum »Unding«, dessen mythische Kraft versagt, wo es bei Wolfram die wundersame Atzung der Gralsritter bewirkt: »Unwirksam der Überfluß des Undings.« (RR, S. 708) Das Lehrbuch des Einsiedlers schwelgt deshalb in einer Unmenge von Komposita mit Un-: »Unheil der Ursprung«, so beginnt die Lektion, in der es von »Unflat, Unhold, Unmensch, Unterschrift, Unterwelt« nur so wimmelt. Nichts Unbedingtes kann das Un-ding verkünden. Nur Un-mündige vermag es zu unterwer-

fen. Wäre das Un-ding ein Ding, dann drohte der »Unfug des Unbedingten« (S. 708). Oder mit den Worten des Essayisten Muschg ausgedrückt: »Die Grund- und Kunstfigur Parzival [d. i. Wolframs Held] vermittelt keine Wahrheiten, sondern das nötige Spiel-Wissen für die Einsicht, daß die *ganze* Wahrheit – mit Lessing zu reden – doch nur für Gott allein sei.« (Muschg 1994, S. 39). Der »Unfug des Unbedingten« – mit ihm und seinen verhängnisvollen Folgen sieht sich dann auch der Autobiograph Grass an den Schnittstellen zwischen Untergang des Abendlandes und der auch ihn kurzzeitig blendenden Weltanschauung der NS-Dunkelmänner einerseits, alphabetisierender Aufklärung und Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit andererseits konfrontiert. Der Adoleszent erreicht dieses Ziel im Schneckentempo. »Es mußten Jahre vergehen«, so resümiert er diesen schleichenden Prozess wachsender Skepsis gegenüber dem Unbedingten in seinen Erinnerungen, »bis sich der Koppeljunge von einst nach zielfernen Sprungversuchen in utopischer Disziplin dem sozialdemokratischen Schrittmaß, etwa Willy Brandts ›Politik der kleinen Schritte‹, zu verschreiben begann. Und weitere Jahre vergingen, bis ich im ›Tagebuch einer Schnecke‹ dem Fortschritt dauerhafte Kriechsohlen verordnete. Die Schleimspur. Der lange, mit des Zweifels Kopfsteinen gepflasterte Weg.« (NGA 17, S. 229)

Der Grass-Leser Muschg hat sich gerne gefallen lassen, dass der Gesinnungsfreund in einen schelmischen und gleichzeitig vielsinnigen Dialog mit seinem Parzivâl-Roman eingetreten ist. In seinem Dankschreiben für die Übersendung des druckfrischen Werkes begnügt er sich nicht mit den üblichen Dankesfloskeln, sondern legt sein empathisches Einverständnis mit Grass' »wundersamem Wörter-Buch« offen, das hohe Worte nicht spart und nichtsdestoweniger ins Schwarze trifft: »Du weißt auf dem Instrument der Geschichte zu spielen, machst verklungene Töne lebendig, und bei alldem bleibt Deine Geschichte die unsere; aber ach, wie viel mehr weiß Dein Spiegel von ihr als die meisten Gesichter, die hineinblicken und sich selbst nicht erkennen!« Auf jeden Fall hat er sich selbst in diesem Zauberspiegel entdeckt: »Mein Roter Ritter (›Aller Anfang artete aus in Adam‹) ist ein wenig stolz darauf, Dein Alphabetisierungsverwandter gewesen zu sein.« Bescheiden lässt Muschg offen, in welchem Grad der Verwandtschaft sich die beiden befinden. Als Eulenspiegel aber lässt er durchblicken, dass diese Vernetzung von seiner Fibel mit Grass' Wörterbuch mehr ist als eine freundschaftliche Reminiszenz, da es hier wie dort um den »Mutterstoff unserer fabel-haften Kunst« zu tun ist. »Mutterstoff« heißen in der Alchemie des Paracelsus die vier Elemente, aus denen die Schöpfung

»geboren« wird. Als Metapher bedeutet er den Urstoff, aus dem Dichtung entsteht, im Falle des Grimm-Buches eine solche, die daraus »so viel Alchemie zu entlocken versteht, persönliche, auf das Gemeinwohl bezügliche und vor allem: zauberhafte« (Neumann, S. 773).

Die magische Wechselwirkung der Buchstaben und Wörter, die der Muschg-Roman mit Grass' Werk und den Grass-Text mit dem Muschg-Text vernetzt, hat ihre Energie damit noch nicht erschöpft. Zur 150-Jahrfeier des *Deutschen Wörterbuches* (2004) hatte Muschg selbst in der Humboldt-Universität diesem »Zauberbuch« seine Liebe erklärt. »Zauberei«: so heißt das Stichwort, unter dem er ja in seinem Dankesbrief auch Grimms Wörterbuch mit *Grimms Wörter* verband. Der »Alchemie der Wörter« überschriebene Vortrag will vom Sprachnominalismus nicht allzu viel gelten lassen, sondern liest die Grimm'sche Enzyklopädie und die in ihr aufgehobene(n) Geschichte(n) als »*Dichtung*« (Muschg 2014, S. 118), die mit ihren Zauberwörtern das in allen Dingen schlafende Lied zum Singen bringt. Fasziniert von der poetisch-assoziativen Kraft des Wort-Schatzes lässt er sich ins Labyrinth des Alphabets hineinlocken und sucht Wege, auf denen sich wenige Jahre später auch Grass bewegt (oder ihm folgt?). Der siebzigjährige Muschg und der über achtzigjährige Grass verweilen eher ungern beim Unwort »Greis« (Muschg, S. 123 f.), der Ältere verständlicherweise ausgiebiger, der Jüngere tröstet sich mit dem »muntren« Alten des *West-östlichen Divans*, der trotz weißer Haare zur Liebe bereit ist (»So sollst du, muntrer Greis, / Dich nicht betrüben …«). Mit Jacob Grimms Akademie-Vortrag über das Alter quält der Ältere sich selbst und zählt die Attribute auf, die schon Cicero in *De senectute* dem Greis angehängt hat: »mürrisch ist er, grämlich, eigensinnig, ableibig. Er gilt als Knicker, Erbsenzähler, als betrübte Hausunke« (NGA 19, S. 230), womit Grimm ihm das Stichwort zu den *Unkenrufen* und seinem sonstigen apokalyptischen »Geunke« geliefert hat. Dem Jüngeren hingegen wird beim »Füllhorn an zwei- und vieldeutigen Belegen aller Jahrhunderte«, das Grimm ausschüttet, »ganz jugendlich zumute«, und er verfällt, motiviert vom liebesgewissen Hafis, »ins Pubertäre«, um nicht zu sagen Vulgäre. Unter »V« forscht er fälschlich nach dem *vulgo* »Fotze« genannten weiblichen Genitale, ein nicht nur naheliegender, sondern sinniger orthographischer Irrtum, der schon Grass im *Butt* unterlaufen ist und den er auch für die Werkausgabe nicht korrigiert sehen wollte (NGA 9, S. 596). Ist der Buchstabe doch ein bildkräftiger Beleg für die »*notwendige,* nicht willkürliche« Verbindung von Zeichen und Sinn, die in der alchemischen Retorte der Wörter gestiftet wird (Muschg 2014, S. 127). Respektvoll folgt Muschg den urkomischen Windun-

gen und Umschreibungen, mit denen der züchtige Jacob Grimm den »unhübschen« Sexualwortschatz des Deutschen und anderer Völker vermittelt, während Grass, allen Anfeindungen des Alters zum Trotz, die deftigeren Varianten wählt und vom Forz in Luthers Tischreden zur Fotze gelangt, ebenfalls über das hübsche Wort »unhübsch« stolpert, dann aber, statt wie Muschg Grimms Dezenz im Schlüpfrigen zu rühmen, die »Inbrunst« benennt, mit der der Greis Grimm an Stelle der Fleischeslust die Wortlüsternheit zelebriert.

So aufschlussreich die divergierenden Wertungen ein und desselben Phänomens sein mögen, so launig in der Rückschau der beiden »Greise« manches klingen mag – hier geht es auch beim Wortwitzeln noch um ernste Scherze. Beide nämlich verdanken das, was sie sind und darstellen, dieser Magie der Wörter. Ob in Zollikon oder in Langfuhr: kleinbürgerlich, räumlich bzw. ideologisch eng, pädagogisch katastrophal ist das Herkunftsambiente, die »Falle der Herkunft« (NGA 17, S. 69) hier wie dort; bestens geeignet, Außenseiter zu generieren. Der eine wie der andere rettete sich durch Rückzug in die innere Isolation, in den Unterschlupf der Phantasie, die, so Grass, »die fehlende Latte im Zaun« als Schlupfloch in andere Welten nutzt und in die Phantasmen, die die Bücher zur Identifikation feilbieten. Den Erziehungsprozess, den Muschgs Parzivâl mittels Trevrizents Fibel nachholt, haben beide Autoren als Selbsterziehung durchlaufen. In dieser Selbst-Sozialisation bedurften sie der Sprache als eines veritablen Über-Lebens-Mittels (Muschg 2014, S. 130), um, wenn auch retardiert, zu sich selbst zu kommen und aus dem »Zauberkasten« der Wörter (Muschg 2014, S. 117) die kreative Energie zu gewinnen, mit deren Hilfe sie sich den Rollenzuweisungen durch das soziale Umfeld entziehen konnten.

3. Parzivâl lernt zu fragen

»Was habe ich mit Parzivâl zu tun?« – »Was geht mich dieser Parzivâl an?« – »Was geht uns heute noch Parzivâl an?« Gleich dreimal bestürmt Günter Grass in seiner Laudatio auf Adolf Muschg (2001) zur Verleihung des Grimmelshausen-Preises den Zuhörer und sich selbst mit dieser Frage (NGA 23, S. 337). Fraglos tangiert ihn der Fall des Roten Ritters ungemein, sowohl in hochmittelalterlicher als auch in zeitgenössischer Gestalt, eine explizite Antwort auf die selbstgestellten Fragen bleibt er aber schuldig und lässt den Hörer mit bewährter Rhetoren-Finte zappeln. Die maß-

gebliche Aufklärung darüber, welche Gegenwartsbedeutung, welche Geltung Parzivâl vor allem für den Redner hat, verrät er lediglich *sub rosa.* Und zwar so versteckt, dass diese Antwort möglicherweise nur für den Gelobten durchschaubar war; denn Grass entdeckt das, was Parzivâl für ihn bedeutet, in Muschg selbst und rühmt an ihm den ihn auszeichnenden Wesenszug der Empathie, der Fähigkeit zum Mitfühlen und Einfühlen in Gefühle und Gedanken eines anderen: »Er denkt den anderen mit. Es ist ihm, als sei er der andere.« (NGA 23, S. 339) Und weiterhin über den Parzivâl im Simplex perorierend, enthüllt er erst im letzten Satz die Auflösung der Eingangsfrage: Wie Muschg, so lautet seine Quintessenz, könne »nur jemand sprechen und schreiben, der mit Parzivâl in die Schule der Widersprüche gegangen ist, der mit ihm das Fragen gelernt hat« (NGA 23, S. 349).

Nicht gefragt zu haben kann ein Leben in andere Bahnen lenken; die Unterlassungssünde einen dunkleren Schatten auf die Biographie werfen als die Tatsünde. Nicht fragen gelernt zu haben ist *die* Schuld Parzivals/Parzivâls, die ihn zur Umkehr nötigt und auf verschlungenen Umwegen in Tevrizents Höhle führt, dessen Alphabetisierungskampagne in Muschgs Fassung gerade unser Thema war. »Tatest das Triftige nicht, tapsiger Tor« (RR, S. 708), wirft der Einsiedler dem Simpel vor. Den »Gral« findet nur, wer zu fragen gelernt hat, während Lohengrins »In-Acht-Erklärung des Forschens und Fragens« (Friedrich Nietzsche im *Fall Wagner*) in die Katastrophe führt. »Ich habe nicht gefragt« – so lauten die zentrale Erkenntnis und das zentrale Bekenntnis in Günter Grass' biographischen Selbstoffenbarungen im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, vor allem in der romanhaften Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* (2006). »Als ich Fragen verschluckte …« (NGA 17, S. 9) könnte der Titel dieses Erinnerungsbuchs auch lauten: Der Luftwaffenhelfer Grass hat nicht gefragt, als der namenlose Kamerad, »Bibelforscher« und Waffendienstverweigerer, im KZ verschwindet; er hat auch nicht gefragt, *warum* er verschwindet; und er hat nicht gefragt, warum »Wirtunsowasnicht« so was nicht tut (NGA 17, S. 67 ff., 89 f.). Im Licht des Parzival-Modells ist diese Unterlassungsschuld des Toren ungleich prägender als die wenigen Wochen seines Dienstes im Zeichen der in Agonie begriffenen Waffen-SS und wird auch von Grass so gewichtet. Dieser selbstanklägerisch wiederholte und – übrigens auch in dem berüchtigten Schirrmacher-Interview – einbekannte Schuldkomplex (NGA 24, S. 760) findet sich auf so manchen Häuten der Zwiebel als Leitmotiv eingeschrieben, die er bei seiner Selbst-Häutung freilegt: Gefragt hat der Schüler nicht, warum Monsignore Stachnik plötzlich keine lateinische Vokabeln mehr kontrollierte, sondern nach Stutthof

verschwunden war (NGA 17, S. 41); gefragt hat er nicht, als der Mitschüler Wolfgang Heinrichs, Sohn eines Antifaschisten, die Heldenverehrung seiner Klassenkameraden mit harten Fakten über die Niederlagen der deutschen Flotte beim Überfall auf Norwegen zu entzaubern versuchte; gefragt hat er nicht, als derselbe Heinrichs nach Verhaftung des Vaters und Selbstmord der Mutter das Gymnasium Conradinum verlassen musste (NGA 17, S. 17 f., 21). Der Konsequenzen, die die SS-Rune auf dem Briefkopf seines Einberufungsbefehls für ihn mit sich bringen würde, hat er sich angeblich nicht vergewissert (NGA 17, S. 101 f.); nachgeforscht hat er ebenfalls nicht, als Onkel Franz, der Verteidiger der Polnischen Post, standrechtlich erschossen wurde: »Mir gilt leserlich die knappe Inschrift: Ich schwieg.« (NGA 17, S. 33)

Parallel zum unterlassenen Fragen häufen sich leitmotivisch die Selbstanklagen, nicht nur nicht gefragt, sondern auch nicht gezweifelt zu haben: Als die Synagogen brannten, war der Elfjährige als Zuschauer dabei, ohne dass »Zweifel« an der Ideologie und den Verbrechen der braunen Horden seine »Kinderjahre getrübt« hätten (NGA 17, S. 24). »Kein Zweifel kränkte den Glauben, nichts Subversives, etwa die heimliche Weitergabe von Flugblättern, kann mich entlasten« (NGA 17, S. 40), heißt es vom propagandagefütterten Hitlerjungen – keinen »Zweifel an der Unfehlbarkeit des Führers« hegte er bei der freiwilligen Meldung zu den U-Booten (NGA 17, S. 67) – im abstumpfenden Arbeitsdienst verpasste er die Gelegenheit, »in erster Lektion[7] das Zweifeln zu lernen« (NGA 17, S. 84) – ein »Anflug von Zweifel an allem, was sich als Glaube felsenfest gab«, flaute ab, nachdem »Wirtunsowasnicht« verschwunden war. Der junge Grass multipliziert in zahlreichen Konstellationen aus der Sicht des alten, das erinnerte Ich in der des erinnernden, die Haltung Parzivals, der am Rande steht und nur dumm glotzt, als der todwunde und lebensmüde Gralskönig Anfortas hereingetragen wird: »ich hân gevrâget niht« (Pz. 255,1) – *»Ich habe nicht gefragt«* (RR, S. 550). Strukturell (nicht moralisch) ist der aktive Entschluss zum Schweigen auf beiden Seiten über den Graben der Jahrhunderte und die gesellschaftlichen Systeme hinweg durchaus vergleichbar: Parzival unterwirft sich den (missverstandenen) höfischen Normen, der *zuht,* und vermag es nicht, dem subversiven Impuls der *caritas* zu folgen; der junge Günter fügt sich dem Denk- und Verhaltenskodex der nationalsozialistischen Ideologie und vergisst nicht nur zu fragen, sondern schweigt bewusst. Allein die empathisch verbindende, die entscheidende Regung – »œheim, was wirret dier?« (Pz. 795,29) – hätte nicht nur das Wunder der Wundenheilung möglich gemacht, sondern auch den Ansatz zur Neuorientierung seines Lebens.

Allerdings: für dumme Jungen, für den »Dummkopf am Rande« (NGA 17, S. 227) hält Parzivals/Parzivâls Lebensmuster, salopp formuliert, eine zweite Chance bereit. Viele Figuren Wolframs verurteilen Parzival wegen seines Versagens in der Gralsburg, ja verfluchen ihn, doch Wolframs Erzähler sieht das anders, nennt ihn gar »der valscheite widersaz« (Pz. 249,1) und schickt ihn erneut auf Gralssuche und zwar in einer Spiral-Schleife, so dass er die Stationen, die er beim ersten Versuch berührt hat, auf einem höheren Level der Erkenntnis erneut anstrebt und reflektiert. Sigune, Jeschute, Artus, Trevrizent, Anfortas, nicht zu vergessen den Ort der Blutstropfentrance am Plimizoel: sie alle sind, als er sie wiedertrifft, Anlass, sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen, seine Schuld – wo überhaupt möglich – abzutragen. Nach all den verpassten Chancen übernimmt Grass' »Zwiebelbuch« (NGA 19, S. 265) die Aufgabe, das Fragen und Zweifeln nachzuholen: »Über all das, was damals gewesen ist, wollte ich mir noch einmal Klarheit verschaffen, vor allem über Dinge bei mir selbst: Was hat dich, was hat den Jungen, der du einmal warst, gehindert, die richtigen Fragen zu stellen? Du bist ja ein wacher Bursche gewesen, sogar aufsässig. Aber du hast keine Fragen gestellt, nicht die entscheidenden Fragen.« (NGA 24, S. 756) Für ihn, den durch die Nachkriegslandschaft Irrenden, »dumm«, wie ihn »der Krieg entlassen hatte« (NGA 11, S. 82), sind die unterlassenen Fragen der Stachel im Fleisch, die Maxime seiner Selbsterforschung, der Antrieb für eine konfessorische Anamnese: »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.« (NGA, 17, S. 15 f.) »Es ist der Zweifel, der den zentralen Ausgangspunkt in ›Beim Häuten der Zwiebel‹ markiert, und zwar auf den Ebenen Werk, Erzählung und Autorschaft«, so bringt Julia K. Schlichting die Konzeption des Erinnerungsprozesses, der lebenslangen Scham und der Schuld auf den Punkt (Schlichting, S. 341) – denn das Subjekt erarbeitet in der Endlosschleife des rekonstruierenden, konstruierenden und dekonstruierenden Erinnerns eine neue Identität. Muschgs Trevrizent hat Vergleichbares im Sinn, und man könnte meinen, er habe Grass die Devise auf den Leib geschrieben, wenn er seinen Parzivâl lehrt, nach dem Versagen in der Gralsburg den Text seines Lebens neu und selbständig zu schreiben. In seinen Lehrbuchlektionen beim T angekommen, weist er dem tapsigen Toren stabreimend und demonstrativ in gewichtigen Daktylen und Trochäen den neuen Weg: »Tatest das Triftige nicht […]. Trafst den Ton nicht, triff den Text. Treu bleib Tusche und Tinte.« (RR, 708)

4. Parzivâl lässt sich verführen

Soweit die Parzivâl-Resonanzen bei Günter Grass im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, den Jahren autobiographischer Retrospektive. Es gibt da aber noch eine andere denkwürdige Begebenheit, ein knappes Halbjahrhundert zuvor, die ohne direkte Berührung der beiden – noch verpuppten – Dichter sich gewissermaßen als *actio in distans* ereignet. Mitte der fünfziger Jahre schreibt der Germanistik-Student Muschg in Max Wehrlis Wolfram-Seminar eine Seminararbeit zur Minne-Thematik im *Parzival* und stößt dabei auf die Farbensymbolik des Epos: »Ich sah, daß Wolfram den Kontrast Rot-Weiß ebenso konsequent wie erfinderisch für das Ausspinnen des *erotisch* gefärbten Romangewebes verwendete, wie den Kontrast Schwarz-Weiß für die Entwicklung des Grals-Themas.« (Muschg 1994, S. 19–21.) Und diese Wolfram-Entdeckung entwickelte sich für ihn zum Wegweiser; denn von da an ließ ihn Parzivals Geschichte dreißig Jahre lang nicht los – bis er selbst ein ebenso voluminöses wie grandioses Wolfram-Update für die Jetztzeit vorlegte, in dem er die Ritter-Geschichte ihrer Rüstung entkleidet und hinter dieser den Jedermann entblößt, den »nackten Affen«, das Mängelwesen, das einen Erkenntnisprozess vom realitätsblinden Schafskopf zur Einsicht in die Widersprüchlichkeit, die Disharmonien und die Kontingenz der Wirklichkeit durchläuft (Muschg 1994, S. 29 f.). In der *Parzival*-Metaphorik Wolframs gesagt: Weder Rot und Weiß noch Schwarz und Weiß bewahren im Epos ihre farbliche Reinheit und Strahlkraft. Das Unerhörte und Abweichlerische schon bei Wolfram erweist sich darin, dass die Farbwerte gemischt werden wie im Gefieder der Elster, »des schwarzweißen Vogels *par excellence*« (Muschg 1994, S. 20), den Wolfram im Prolog zum *bîspel* für die schwarz-weiß-gescheckte, zweideutige, nicht in Gut und Böse aufzuteilende Natur des Menschen erhebt – ein Gleichnis, das sich allerdings – Wolfram mit seinem enormen Selbstbewusstsein nimmt nie ein Blatt vor den Mund – *tumben liuten* nicht erschließt (Pz. 1,15 f.).

Während Muschg sich in der Zürcher Seminarbibliothek den Kopf über Rot und Weiß zerbricht und in Wolframs Meisterwerk das »Buch des Lebens« für sich gewinnt, begegnet Grass (1954) im nahe gelegenen Lenzburg dem dreijährigen Bengel mit der rotweiß geflammten Blechtrommel (NGA 21, S. 387), transformiert ihn in einen Narren, lässt ihn Parzivals Blutstropfenepisode nacherleben und schreibt den Roman seines Lebens. Gleichzeitig entdeckt er in seinen Gedichten in Abwehr ideologischer Schwarz-Weiß-Malerei die Unfarbe Grau und unterm abgeplatzten

weiß-roten Lack der Trommel das graublaue Blech (NGA 4, S. 441f.). Eine solch buchenswerte Konjunktion dürfte Anlass genug sein, einen Blick zurück auf die *Blechtrommel* zu werfen und zu fragen: Was ging Grass Mitte der Fünfziger dieser Parzival an? Auch darauf gibt der Muschg-Panegyrikus – schon im Titel – eine Antwort: Parzival (in beiderlei Gestalt) ist der andere Simplex – und das nicht bloß, weil dem Autor des *Roten Ritters* in Renchen, der Grimmelshausen-Stadt, der Grimmelshausen-Preis verliehen wird: Der Redetitel soll die hochmittelalterliche Figur als Variation der barocken und beide als individuelle Gestaltung eines gemeinsamen Typus ausweisen. Nicht anders sieht es übrigens Adolf Muschg, der Wolframs Epos mit Nachdruck als »Witz« »im größten Stil« charakterisiert: *»Wolframs ›Parzival‹ ist der Schelmenroman seiner eigenen Form.«* (Muschg 1994, S. 114) Und so widmet sich der Lobredner Grass nicht dem Roman *Sutters Glück,* für den Muschg den Preis erhalten hat, sondern vornehmlich der Aufgabe, der »Kupplerin Literatur« in ihrer Beziehung zu *Parzival* auf die Schliche zu kommen. Sie hat nach seinem Befund nicht nur Chrétien mit Wolfram, Wolfram mit Muschg, sondern auch Wolfram mit Grimmelshausen und diesen wiederum mit Muschg gekreuzt. »Über Zeiträume hinweg heckt ein Buch das nächste und führt, während es noch zeugt, ein drittes im Sinn.« (NGA 23, S. 342)

Da verbietet es sich von selbst, auch wenn es wie Koketterie klingt, bei der Muschg-Ehrung den eigenen Hypertext zu Wolframs Epos zu übergehen. Doch erwähnt Grass von den beiden Blutstropfenszenen in der *Blechtrommel,* die auf *Parzival* rekurrieren, nur die anscheinend weniger belangvolle aus dem Winter 1936/1937 (nach der irrigen Chronologie des Erzählers), in der Oskar seinen Vater Bronski in Versuchung führt. Im Original handelt es sich um eine Schlüssel- und Peripetieszene; Parzival trifft hier eine Entscheidung, die den Umschwung in seiner Dümmlings-Biographie bewirkt. Nachdem er, von Weltwissen und Einfühlungsvermögen unberührt, unterlassen hat, die Mitleidsfrage zu stellen, die den morbiden Anfortas von seinem Leiden und die freudlose Gralsgemeinschaft von ihrem Schattendasein hätte erlösen können, hat er zwecks weiterer Reifeprüfungen die Gralsburg zu neuer orientierungsloser Abenteuerfahrt verlassen müssen und findet sich wenig später, mitten im Wonnemond, im »sumerlîchen snê« (Pz. 489,27) wieder. Drei Blutstropfen fallen in das Weiß dieses unzeitgemäßen Wunder-Schnees, als ein gleich Parzival verirrter Falke eine Wildgans schlägt. Ihr Anblick versetzt den frierenden Helden in Trance. »Unversunnen« (Pz. 283,17) – außer sich, besinnungslos –, hypnotisiert vom weiß-roten Farbenspiel, den traditionellen Attributen des Frauen-

preisliedes, schlägt ihn die hohe Minne in Bann, aus dem ihn selbst diverse Zweikampfforderungen nicht lösen können. Wäre da am Ende nicht Herr Gawan, der einen Mantel aus syrischem Seidentuch über das Phantasmagorien auslösende Blut werfen würde, hätte der Verzauberte sich gar nicht mehr losreißen können. Die Sehnsucht nach Condwiramurs obsiegt über die leidigen Ritterrituale, die Parzival, der einst ausgezogen ist, ein Ritter zu werden, kurzerhand mit links erledigt, um danach sogleich wieder in die Bildmeditation zu versinken. Blitzartig leuchtet ihm in diesem Zustand der Entrückung die Schlüsselerkenntnis ein, dass für ihn nicht die im Niemandsland sich reduplizierende ritterliche Artuswelt mit ihren Tjosten und Buhurten als Leitbild gelten kann, sondern ein »Doppelziel« (Bumke, S. 74) seinen weiteren Weg bestimmen soll: der Gral und die Liebe zu Condwiramurs. Hier steht also ein *homo viator in bivio* und wird nach diesem spirituellen Erlebnis den richtigen Weg finden. Als der Rote Ritter am Artushof wenig später die verschmierte Rüstung ablegt, kommt sein wahres Wesen zum Vorschein, das – zweifach wird es betont – Rot und Weiß in seiner Person vereinigt: »der junge truoc / bî rôtem munde liehtez vel« (Pz. 306,22 f.).

Der Blechtrommler nun verlegt sich nach diversen vergeblichen Versuchen, aus seiner existenziellen Obdachlosigkeit ins »ungeheure Reich des Unbewußten, dieses wahre innere Afrika«[8], in den Schutz der großmütterlichen Röcke, zu gelangen, auf das treffsichere Tun des »Jägers« (NGA 4, S. 153) und stiftet seine Beute, brave, doch verführbare, vom großdeutschen Verderber schon infizierte Bürger, zum Diebstahl an. Zuletzt stellt und erlegt er seinen in mehrfacher Hinsicht anfälligen und labilen Vater Jan Bronski, für den er mit seiner Diamantstimme die Auslage im Schaufenster eines Juweliers dem direkten Zugriff freilegt. In der Maske des pikarischen Jägers von Danzig weist er seinem Vater die Rolle Parzivals zu, lange bevor er sie für sich selbst als Anbeter Schwester Dorotheas adaptiert. Gebannt vom roten Farbenzauber des Colliers, erstarrt der Verführte zum »Denkmal seiner selbst« – »so versteinert, versinnbildlicht wollte er mir vor der Scheibe stehen, den Blick gleich Parzival, der im Schnee stand und Blut im Schnee sah, auf die Rubine des goldenen Colliers geheftet.« (NGA 4, S. 160)

Doch ist hier nicht der Minnezauber der eigentliche Vergleichspunkt, sondern die Entscheidungssituation, in die der heimtückische »Neffe« den »Onkel« mit seinen Marshmallow-Test gelockt hat. Jan Bronski kämpft jedoch anders als Parzival auf verlorenem Posten; denn er steht in dieser von Oskar inszenierten Szene am Schei-

deweg, und zwar als der notorische Ehebrecher, »der vom Fleisch meiner Mama lebte« (NGA 4, S. 159). Schon deshalb wählt er den Weg des Fleisches (der *voluptas*) und nicht den der Tugend *(iter virtutis),* einen Weg, der direkt unter der Assistenz von Tod und dem in der Narrenmaske vermummten Teufel ins Höllenfeuer führt (vgl. Harms, *pass.*, bes. Tafel 17). Der diabolische Menschen-»Jäger« Oskar (NGA 4, S. 160) muss sich ebenfalls entscheiden, und zwar ob er sein »Wild« (NGA 4, S. 153, 158) erlegen oder nach dem Vorbild des heiligen Hubertus auf den tödlichen Schuss verzichten soll, kennt aber schließlich kein Erbarmen und bringt den Vater zur Strecke, hier moralisch, später in der Polnischen Post physisch. Mit erheblichem mythologischem Aufwand dramatisiert er Bronskis Konflikt zu einer dualistischen, eschatologischen Entscheidungssituation, schreit das Schaufensterglas zwischen zwei »Welten« entzwei und lässt es »aufklappen gleich einer Falltür, gleich Himmelstor und Höllenpforte« (NGA 4, S. 160). »Denn«, so Jesus in den Antithesen der Bergpredigt, »die Pforte ist weit, und der Weg ist breit, der zur Verdammnis abführt; und ihrer sind viele, die darauf wandeln. Und die Pforte ist eng, und der Weg ist schmal, der zum Leben führt; und wenige sind ihrer, die ihn finden.« (Mt. 7,15 f.) Der mutmaßliche, »gleichviel dumme und schönheitsversessene« Vater Oskars (NGA 4, S. 159) wählt den Weg zur ›Hölle‹, und sein Sohn lockt ihn in finsteren Kriegszeiten immer tiefer hinein. Parzival, der sich als jugendlicher Dümmling ebenfalls des Juwelen-Diebstahls schuldig gemacht hat (darüber später), optiert für den entbehrungsreichen schmalen Pfad und findet den Gral. Bevor jedoch der eine den Gral erreicht, der andere die Höllenpforte der umkämpften Polnischen Post passiert, muss sie jemand aus der Hypnose zurückholen. Das ist in Parzivals Fall König Artus' Neffe, im anderen Oskar selbst, der mit seinem Trommelblech den verzauberten Zauderer in die Realität zurückruft, wobei er zu massiven Mitteln greifen muss, indem er den gescheiterten Parzival als seinen Vater anruft: »Es knöpfte sich Oskar, der Sohn, den Mantel auf, versorgte sich hastig mit Trommelstöcken und rief auf dem Blech: Vater, Vater!, bis Jan Bronski sich drehte, langsam, viel zu langsam die Straße überquerte, mich, Oskar, im Hauseingang fand.« (NGA 4, S. 161)

5. Parzival macht sich zum Narren[9]

Ausgerechnet diese Wolfram-Parodie aber erklärt Grass in der Muschg-Rede ganz im Sinne des Kuddelmuddel, das die Kupplerin Literatur angerichtet hat, zum »Produkt eigener *Grimmelshausen*-Hörigkeit« (NGA 23, S. 347; Hervorh. von mir). In dem

hermeneutischen Netzwerk aus Hypo- und Hypertexten, das er anlässlich der Muschg-Ehrung offenlegt, verknüpft er den hochhöfischen Roman mit dem ›niederen‹ Roman, was nur gelingt, weil der erstere in seiner Textur (in Erzählweise, Figurengestaltung, Problemanlage, Komposition und Sprache) so angelegt ist, dass der Nachfolger in ihm sich wiedererkennen kann. Nach Kontroversen, die bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichen, besteht heute kein Zweifel daran, dass Grimmelshausen, wie Grass formuliert, »sich in den umliegenden Bibliotheken« mit *Parzival* »gesättigt« hat,[10] obwohl der Spätere den Früheren nirgends erwähnt. Von zahlreichen Motiven und Episoden – Waldjugend, Einsamkeit, tumpheit, Unkenntnis des eigenen Namens, Unwissenheit in religiösen Dingen, Belehrung durch einen Eremiten, Narrenausfahrt, Narrenkleid, Wiederbegegnung mit Verwandten etc. (Weydt 1971, S. 56) – abgesehen, sind sie über mehr als vier Jahrhunderte so eng miteinander ›verkuppelt‹, weil sie im Medium ihrer Zentralfiguren die kulturellen Normen ihrer Zeit in Frage stellen und den Graben zwischen Idealität und Wirklichkeit deutlich markieren. Spezialfragen der Verwandtschaft interessieren den Muschg-Laudator freilich weniger als der Nukleus, aus dem sich die Einzelmotive durch Kernteilung ergeben. Er hat an diesen Text-Transformationen »einen Narren gefressen« (NGA 23, S. 342), weil die Helden Narren sind, weil die beiden, namenlos, in der Waldeinsamkeit aufgewachsen, »gleich Narren durch die Fremde stolpern«, als tumbe Toren die »Welt« zu begreifen versuchen und als Frauenschänder, Mörder und Leichenfledderer der eine, als Dieb, Betrüger, Marodeur der andere schuldig werden. In der Textur dieses Tausendseiten-Romans hätte der Laudator die verschiedensten Fäden verfolgen und in seine Lobrede einflechten können, doch keine motiviert ihn so wie dieser, um sich seinerseits wie der hochmittelalterliche und wie der spätmoderne Tor auf »Gralssuche« zu begeben (NGA 23, S. 344 f.). Sucht man *den* gemeinsamen Nenner, der Grass selbst mit den beiden Narren verbindet, dann ist es der des »Andersseins« (NGA 23, S. 344), des Außenseitertums der ›Autodidakten‹, das ihnen auch dann noch anhaftet und deshalb wertvoll bleibt, wenn sie ihren jeweiligen Gral gefunden haben. Noch der arrivierte Nobelpreisträger verordnete dem Künstler »als Pflichtfach« das Außenseitertum (NGA 23, S. 190). Es ist diese Fakultät der pikarischen Simpel, die querstehen zum Mainstream und trotzdem durchkommen, ohne sich den Hals zu brechen, zu der sich auch Grass zählte, dokumentiert von der Princeton-Rede über die »schreibenden Hofnarren« an (NGA 20, S. 194–201) bis hin zum Gedichtband über den *Dummen August*.

Es ist wohl schwerlich ein Freud'scher Versprecher beim Meister der Erzählanfänge, dass die sich in vielfachen hilfreichen Fiktionen verkapselnde Autobiographie schon zu Beginn die Magie des Sich-Verkappens exponiert und nicht das sich durch die später breit entfaltete Leitmotivik anbietende Verkapseln oder das (Sich-)Häuten: »Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen.« (NGA 17, S. 7) In der lakonischen Metapher steckt mancherlei: die Tarnung und Verstellung im Gewand eines Dritten wie das sich schützende Verbergen unter der Kappe wie eben auch die Provokation der Gesellschaft durch den Außenseiter. Nicht zu vergessen die Schuld, die der Narr unter seiner Verkappung verbirgt (vgl. Ps. 53,2). Dem Leser steht es frei, sich schon hier den noch ungenannten Erzähler mit dem Gugel, der traditionellen Kopfbedeckung des Narren, bekleidet vorzustellen, der gezipfelten Kapuze, die »seit je zur Narrenkleidung« gehört (DWB 9, Sp. 1049). Auf der Gedichtsammlung *Dummer August* ziert Grass' gesichtsloses Konterfei ein zwischen Gugel und Ketzerhut schwankendes Gebilde das Buchcover – eine Reaktion auf die Hassreaktionen, die der Verkappung in den Erinnerungen durch die Medien widerfahren sind. Vielleicht erinnert sich besagter Leser auch an die *Blechtrommel,* wo Oskar sich im dritten Buch vom ewigen Dreijährigen zum Narren ummodelliert und gegen die Integration in das sich neu formierende Bürgertum der Nachkriegsgesellschaft entschließt. Die äußere »Verkappung« holt Oskar Matzerath beim Düsseldorfer Karnevalsfest der Künstler nach. Nicht als Narses oder Prinz Eugen, wie er es sich gewünscht hat, sondern im »tôren kleit« schickt ihn Maria unter die Scharen der banalen Cowboys und Spanierinnen (NGA 4, S. 590 f.).

»Verdächtig kleidsam« habe er sich die Parzival-Rolle »auf den Leib geschrieben«, bekennt Oskar Matzerath. Soll der Leser das verdächtige Wort »kleidsam« wörtlich nehmen? Kurz nach der Einkleidung in die Narrenwürde durch die Ersatzmutter und Ex-Geliebte, lateinisch »Investition«, gibt Oskar sich ja als »Parzival« höchstselbst aus (NGA 4, S. 599). Immerhin nimmt er für sich in Anspruch, mit einer europäischen Symbolfigur ersten Ranges »zwanglos identisch« zu sein und das auch noch – aller aristotelischen Logik zum Trotz – gerade deshalb, *weil* er so wenig von ihm wisse (NGA 4, S. 599). Spreizt sich hier bloß das »weltumfassende Halbwissen« des Autodidakten Oskar Matzerath oder sucht einer auf seine Weise nach seinem Gral? Zunächst sieht es ganz nach einer halbgebildeten Assoziation aus, wenn der bucklige Trommler und Steinmetz, gefesselt von seiner Krankenschwesterobsession, sich mit dem Muster aller schönen Ritter und zum Erlöser bestimmten Grals-

sucher messen will, geht es doch um nichts weiter, als dass er sich von der einstigen Geliebten Maria emanzipieren will, im Artus-Monat Mai ein Zimmer sucht und sich drei Blutstropfen im Schnee ausmalt: »der Schnee war schon gefallen, der jene drei Blutstropfen aufnahm, die mir den Blick gleich dem Narren Parzival festnagelten« (NGA 4, S. 599).

Die Bedeutungstiefe des »Erscheinungswunder[s]« bei Wolfram (Muschg 1994, S. 92) interessiert den Narren Oskar nicht im mindesten; seine eigene Deutung führt über eine triviale Gleichung kaum hinaus: »Der Schnee, das ist die Berufskleidung einer Krankenschwester; das Rote Kreuz, welches die meisten Krankenschwestern, so auch Schwester Dorothea, in der Mitte ihrer den Kragen zusammenhaltenden Brosche tragen, leuchtete mir an Stelle der drei Blutstropfen.« (NGA 4, S. 599) Die Blutspur soll ihn zur hygienisch weißen Schwesterntracht und der blutroten Rot-Kreuz-Brosche, zu den Konnotationen von himmlischer und irdischer Liebe, von Eros und Thanatos weiterleiten (Stolz, S. 264–266) und geraden Wegs ins Zimmer Dorotheas führen, das er seit geraumer Zeit wie eine Minneburg belagert. Doch das folgende ebenso jämmerliche wie bedauernswerte Gerangel mit der Schwester hat mit Wolframs Blutstropfenszene und deren kathartischer Bedeutung für den jugendlichen Helden, hat mit Condwiramurs und Parzivals Liebe zu ihr nichts zu schaffen: »Sie […] griff im Dunkeln nach mir, versuchte mich aus der Toilette auf den Läufer im Korridor zu drängen, faßte aber zu hoch, stieß über meinem Kopf ins Leere, suchte dann tiefer, packte aber nicht mich, sondern meine faserige Schürze, mein Kokosfaserfell, schrie abermals auf – daß Frauen immer gleich aufschreien müssen –, […] geriet ins Zittern […], versuchte dann einen Ausbruchversuch […]. Mit meinem Fell, das ich vom Körper weg hochhielt, fing ich die Umsinkende auf, […] ließ sie dann […] der Länge nach auf den Teppich gleiten« (NGA 4, S. 653).

Die Verzauberung Parzivals auf seinem Bußweg verdankt sich keiner Liebestollheit, sondern einer wehmütig-sehnsuchtsvollen Erinnerung an die verlassene Ehe!frau und der Besinnung auf sein Lebensziel, den Gral. Weder verfällt er in Minneraserei, die ihn des Verstandes beraubte, noch schwankt er zwischen Bewusstsein und Ekstase. Er verbleibt vielmehr während der ganzen Szene entrückt, auch als er kurzerhand zwei Ritter hinters Pferd setzt, und imaginiert auch kein ehebrecherisches oder sonstwie skandalöses Verhältnis zu der mit vier beschwerten Hebungen feierlich beschworenen »Cundwîr âmûrs« (Pz. 283,7). Die – wörtlich übersetzt –

»zur Liebe Führende« ist schließlich so rein und keusch, dass er in der unbefleckten Hochzeitsnacht der Allerschönsten garantiert, nicht mit ihr zu »ringen« (Pz. 194,1), und auf »gîte« (gieriges Verlangen) Verzicht tut.[11]

Wolframs Parzival hat nur einmal mit einer Frau in der Art »gerungen«, wie Narr Oskar es mit Schwester Dorothea auf dem Kokosteppich in Zeidlers Kleinbürgerwohnung tut (NGA 4, S. 562 f.), nämlich auf der edlen Zobeldecke in Jeschutes Brokatzelt, unmittelbar nach seiner Narrenausfahrt. Bekleidet ist der Knappe mit dem faserigen Sack, den ihm Herzeloyde als »tôren kleit« zusammengeflickt hat, damit er, »geroufet un geslagn«, umgehend wieder zu ihr zurückkehrt (Pz. 126,28 f.). In diesem »sactuoch« steckend fällt er über die Herzogin her.[12] Jeschute, die eigentlich dem Duc Orilus zugehört, liegt mehr oder weniger entblößt im Schlaf und präsentiert lasziv ihren Luxuskörper, der in seiner Vollendung von Gott eigenhändig geformt sein muss, wie der Erzähler neidvoll anerkennt. Ausgestattet ist die willentlich-unwillentliche Verführerin mit »der minne wâfen« – roter Mund, »snêwîze« Zähne, eine Haut weißer als schwanenweiß –; ihre geöffneten Lippen strahlen der »minne hitze« aus, und an ihrem Finger leuchtet der Ring, der den fehlgeleiteten Parzival magisch anzieht; alles in allem: Sie ist »des wunsches âventiur«, ein Abenteuer für jeden triebgesteuerten Mann. (Pz. 130,3-25)

»ouch spranc der knappe wol getân
von dem teppiche an daz bette sân.
Dui süeze kiusche unsamfte erschrac,
do der knappe an ir arme lac:
si muost iedoch erwachen.
mit schame al sunder lachen
diu frouwe zuht gelêret
sprach ‚wer hât mich entêret?
junchêrre, es ist iu gar ze vil:
ir möht iu nehmen ander zil.'
diu frouwe lûte klagte:
ern ruochte waz si sagte,
ir munt er an den sînen twanc.
dâ nâch was dô niht ze lanc,
er druct an sich die herzogîn
und nam ir och ein vingerlîn.

»Alsbald sprang der schöne Knabe
vom Teppich an das Bett heran.
Die süße, ehrbare Dame schrak unsanft
empor, als ihr plötzlich der Knabe im
Arme lag. Da musste sie wohl wach
werden. Voller Scham und durchaus
nicht lächelnd sprach die wohlerzogene Herzogin: »Wer hat mich entehrt?
Junker, dies ist zu hoch für Euch! Ihr
mögt ein ander Ziel wählen!«
Die Frau jammerte laut. Aber er kehrte
sich nicht an das, was sie sagte, er
zwang ihren Mund an seinen. Und es
dauerte nicht lange, da drückte er die
Herzogin an sich und nahm ihr dabei
den Ring vom Finger. An ihrem Hemde

an ir hemde ein fürspan er dâ sach:
ungefuoge erz dannen brach
diu frouwe was mit wîbes wer:
ir was sîn kraft ein ganzes her.
doch wart dâ ringens vil getân.«
(Pz. 131,1-21):

sah er eine Spange, die riß er ungefüge
los. Die Frau hatte nur des Weibes
Kraft, seine Stärke war für sie wie ein
großes Heer. Doch haben sie lange mit-
einander gerungen.«
(Übertr. Stapel, S. 78)[13]

… »doch wart dâ ringens vil getân«: Später schwört der Übeltäter, dass er Jeschute nicht vergewaltigt habe. Doch nicht allein für Adolf Muschg ist es ausgemachte Sache, dass das »Ringen« von Wolframs Parzival mit Jeschute mehr beinhaltet, als ihr einen Kuss und Ring geraubt zu haben: »Das ist Notzucht, auch wenn Wolfram sie so hinreichend verblümt behandelt, daß Parzival später die Unschuld der Dame beschwören kann; doch der aufmerksame Leser der Szene weiß es besser und schlimmer.« (Muschg 1994, S. 83) Nicht weniger plausibel ist eine andere Lesart: dass der *junchêr* nur um den Willen der Mutter zu erfüllen das Lager dieser zweiten Isolde besteigt und von der erotisch hochexplosiv aufgeladenen Szene nicht nur nicht aphrodisiert ist, sondern kläglich versagt (Bertau, S. 88). Ob der Wunderschöne nun, undercover in der Sackkluft, seinen Mann gestanden hat oder nicht: Oskar, das bucklichte Männlein, jedenfalls ist mitnichten auf der Höhe seiner Männlichkeit, obwohl sein Opfer zumindest zwischenzeitlich Gefallen an der verbissenen Überwältigung zu finden scheint. Am Ende des Gerangels sind die Vorzeichen verkehrt: Parzival reitet »des roubes gemeit« (stolz auf seine Tat) von dannen und lässt Jeschute gedemütigt und den Launen ihres noch brutaleren Gatten ausgeliefert zurück; Oskar, in sexuellen Dingen dann doch nicht ganz so »tump« wie der unritterliche Anfänger, muss sich die Demütigung durch die gleichviel empörte wie enttäuschte Krankenschwester gefallen lassen. Immerhin gewinnt der Blechtrommler, auf welchem Wege auch immer, das Liebespfand, den Ring, als Beute und mit dem Ring den Ringfinger als phallischen Ersatz, von dem er nicht lassen wird. Mit anderen Worten: Oskar katapultiert sich auf die törichte Nullstufe in der Entwicklung Parzivals zurück, die dieser gerade überwunden hat, als er im überbewussten Zustand der Blutstropfentrance den rechten Weg wählt. Indem die mehr als niedere Minneübung des Parzival-Kalbes mit Jeschute in der *Blechtrommel* der keuschen, ehelichen Liebe des Königs von Belrapeire zu Condwiramurs substituiert wird, erzeugt die Dorothea-Szene eine Falltiefe, die das hohe Epos in das Paradigma des bodennahen pikarischen Romans einbettet, ohne jenes überflüssig zu machen. Gerade die Falltiefe steigert die Groteske und die tragikokomische Betroffenheit,

während sich sonst die Episoden der simplizianischen Springinsfelde – sieht man vom asketischen Schwänzchen ihrer Lebensromane ab – wesentlich leichtherziger vom Glück ins Unglück, vom Gelingen zum Versagen fortbewegen.

6. Parzival sucht die Mutter

Jeschute, Duc Orilus' edle Gemahlin, ist Parzivals erstes Opfer auf seinem Narrenweg, mit dessen Schändung er den Ratschlägen seiner törichten Mutter Genüge tun will. Deren Abschiedsrat (»list«) für den Sohn, welche »edele frouwe« ihm auch begegnen mag, diese stehenden Fußes fest zu umarmen und ihren Ring zu gewinnen (»du solt zir kusse gâhen / und ir lîp vast umbevâhen«, Pz. 127,29 f.), muss der stramme Bursche missverstehen, nicht bloß weil die Mutter ihm die höfische Minnelehre vorenthalten hat, sondern vor allem, weil er als vollmännliches Wesen in die Welt gesetzt wurde, dessen »visellîn« zwischen den Beinen, des »mannes manheit« (Pz. 4,12), schon unmittelbar nach der Abnabelung mehr als die Aufmerksamkeit der Mutter im Verein mit den dienenden Frauen erregte: »er muose vil getriutet sîn, / do er hete manlîchiu lit« (Pz. 112,27 f.). Offensichtlich soll das Neugeborene, der künftige Heros, der Mutter als Surrogat für den toten Vater dienen, als ein Ersatz-Geliebter für Gahmuret, in dessen Armen Herzeloyde sich wähnt (113,13 f.), wenn das frühreife Baby mit seinem »vlänsel« [Mäulchen] an ihren »tüttelîn« nuckelt (113,6-8) – eine extreme Ungehörigkeit in adligen Kreisen, nebenbei gesagt. Diese bizarre, eines Rabelais würdigen Szene, in der die Mutter mit ihrem Daumesdick-Bambino ›scherzt‹, frappiert selbst noch den nachfreudianischen Leser. Den mit Grass' Marien-Mutter-Komplex und seinen zahlreichen paganen Darstellungen der *Madonna lactans* vertrauten umso mehr, als Wolfram, der latente Häretiker, im gleichen Atemzug dieselbe Herzeloyde, die Grass in eigener Person die »schmerzensreiche« nennt (NGA 23, S. 344), der jungfräulichen Gottesgebärerin und späteren *mater dolorosa* an die Seite stellt (Pz. 113,18 f.).

Es gehört zu den mythischen Geburtsumständen der Heroen und göttlichen (oder auch diabolischen) Kinder, dass Zeugung oder Schwangerschaft oder Niederkunft von Wunderzeichen begleitet werden, die die Zukunft des Kindes durch prophetische Zeichen prädefinieren. Der schwangeren Herzeloyde Drachentraum vor der Geburt, in dem ein »wurm« (Pz. 104,11) ihren Schoß zerfetzt und das Herz aus der Brust reißt, konkurriert mit dem Todesomen der im Rappenkopf sich tummeln-

den phallischen Aale. Was für den zukünftigen Erlöser Parzival die Geschlechtsreife des Babys, ist für den einen Säugling nur vortäuschenden Oskar die pränatal abgeschlossene geistige Entwicklung (NGA 4, S. 49, 52). »Innerlich und äußerlich vollkommen fertig« (S. 68) *behauptet* der Blechtrommler zu sein und wird über Kräfte verfügen, die über das Menschenmögliche hinausgehen; der strahlend schöne Rote Ritter wird zwar künstlich zum Naivling erzogen, sein ritterliches Ingenium setzt sich aber wie von selbst gegen Herzeloydes Umerziehungsstrategien durch, und seine Berufung zum höchsten Amt des Gralskönigs ist ihm in die Wiege gelegt. Die Mütter sind es auf beiden Seiten, die zu unterbinden suchen, dass dem jeweils noch unbeschriebenen Blatt, determiniert durch die sozialen Konventionen, der Lebenstext in Nachahmung des Vaters eingeprägt wird: Die eine verhindert mit der in Aussicht gestellten Blechtrommel, dass Oskar »später einmal das Geschäft übernehmen« wird (NGA 4, S. 50) und über Jahre in der genitalen Phase verharrt (Krumme, S. 130), die überspannte Mutterliebe der anderen widmet den Rest ihres Lebens dem Ziel, ihren »bon fîz, scher fîz, bêâ fîz [bon fils, cher fils, beau fils]« (Pz. 140,6) vor dem tödlichen Ritterschicksal seines Vaters Gahmuret und überhaupt vor den Schlagetot-Ritualen der anachronistischen Kriegergesellschaft zu bewahren. Die Mütter bestimmen das Leben beider Helden; die Väter sind sekundär. Gahmuret macht sich in den Orient davon und findet dort den Tod; für den Tod seiner hypothetischen Väter sorgt Oskar Matzerath in eigener Person. Mutterbindung und Trennung vom Vater entsprechen sich umgekehrt proportional.

Parzivals zyklisches Vagabundieren ist sowohl Gralssuche als auch Muttersuche. Der Irrende sucht die Mutter und findet den Gral. »Die Mutter wird durch diese Alchemie des Romans gewissermaßen zum Mutter-Stoff, zur Materie einer ganz eigenartigen Roman-Karriere.« Diese Quintessenz zieht Adolf Muschg aus seinen Beobachtungen zum Mutter-Komplex Parzivals (Muschg 1994, S. 60). Dem bekennenden »Muttersöhnchen« Günter Grass, das seinem Blechtrommler die Mutterbindung in die Wiege legt, dürften die »Affenliebe«[14] Herzeloydes, die enge Mutter-Sohn-Symbiose, der vorzeitige Mutterverlust und die Muttersuche Parzivals mehr als vertraut gewesen sein.[15] Die Mütter Herzeloyde und Agnes können jedoch nicht verhindern, dass die Sprösslinge aus ihrer Obhut, um nicht zu sagen: aus dem verlängerten Uterus in die »Welt« emigrieren und damit einen pikaresken Lebenslauf in Gang setzen, der von dem Ziel bestimmt wird, die Mutter wiederzufinden und in ihrem Schoß wieder geborgen zu sein. Zum Paradox ihrer närrischen Mutterliebe gehört es, dass die Söhne (mittelbar) zu Muttermördern werden und dass sie

es werden, weil sie von einer Idée fixe besessen sind, die ihre Mündigkeit verhindert: der eine vom Phantom der Ritterschaft, der andere von der Blechtrommelei. Parzival tötet seine arme Mama, sobald er losreitet, um ein armer Ritter zu werden (erst bei der zweiten Trevrizent-Begegnung, also nach über vier Jahren, erfährt er, dass die Mutter tot ist und dass sie tot umfiel, sobald er sie verlassen hatte). Oskar verbaut sich endgültig die Rückkehr in die »embryonale Kopflage« (NGA 4, S. 52), indem er »seine arme Mama ins Grab« trommelt (NGA 4, S. 704).

Dorothea, die Krankenschwester, hat Ersatzfunktion; deshalb evoziert der nostalgische Melancholiker in ihrem Kleiderschrank, ihren schlüpfrigen Lackgürtel befingernd, seine Erinnerungen an die eigentliche Mutter, die »Hilfskrankenschwester« (NGA 4, S. 45), vor allem den fatalen Karfreitag, jedoch mit eigentümlichen Verschiebungen in der Metaphorik, die stutzig machen: In der ersten Kleiderschrank-Szene wandelt sich in Oskars Phantasmagorien ein phallischer Aal in eine Möwe, »nahm Gestalt an, nicht Taube, wenn schon Heiliger Geist, dann in jener Gestalt, die da Möwe heißt, sich als Wolke aufs Fleisch senkt und Pfingsten feiert« (NGA 4, S. 193); im Schrank der Krankenschwester revidiert der Tagträumer, mit der Ersatznabelschnur spielend, aufgrund der biographischen und historischen Erfahrungen in der Zwischenzeit das Bild und überblendet die aggressive Möwe durch die Frieden stiftende Taube, das Möwenweiß durch das Taubenweiß: »es wäre auch allzu einfach, wollte man alles, was Weiß trägt, in einen Hut werfen«, so kommentiert er selbst die Mutation innerhalb der Metaphorik. Jetzt, wo die Schwarze Köchin, der Dämon der Geschichte, sich in den Vordergrund gedrängt hat, weiß er sich »in puncto Weiß viel beschlagener« und sehnt sich *(per impossibile)* eine »empfindliche Taube« an ihrer Stelle herbei: »denn eine Möwe […] ist keine empfindliche Taube, schon gar keine Krankenschwester« (NGA 4, S. 625).

Selbst dem, der nur wenig von diesem kostbarsten Wunderstein der Christenheit weiß, dürfte das mit dem Gral verbundene eucharistische Wunder bekannt sein (wenn nicht über Wolframs Epos, dann über die Gralserzählung in Wagners *Lohengrin*): Alljährlich naht vom Himmel eine blendend weiße Taube, und legt auf dem Gral eine Oblate nieder, um diesem »hôhste kraft« (Pz. 469,30) und den »templeisen«, deren Wappen die Taube darstellt, ewige Jugend zu verleihen – selbstverständlich am Karfreitag, dem Schlüsseltag des *Parzival* schlechthin:

»Ez ist hiute der karfrîtac,
daz man für wâr dâ warten mac,
ein tûb von himel swinget:
ûf den stein diu bringet
ein kleine wîze oblât.
ûf dem steine si die lât:
diu tûbe ist durchliuhtec blanc,
zu himel tuot si widerwanc.«
(Pz. 470,1-8)

»Es ist heute ja Karfreitag, da erwartet man auf Munsalväsche eine Taube, die sich vom Himmel herabschwingt. Sie bringt auf den Stein eine kleine, weiße Oblate herab. Die lässt sie auf dem Steine. Die Taube ist durchscheinend weiß. Sie schwingt sich wieder in den Himmel hinauf.«
(Stapel, S. 273)

Wenn für Oskar in der Blutstropfenszene wie für Parzival auch ein Gral aufgeleuchtet haben sollte, dann in dem Phantasma, das ihm seit der Abnabelung unverrückbar vor Augen steht: dem Abschied aus dieser Vanitas-Welt auf ewig.

Magier Bebra wird über den mehrfachen Mörder Gericht halten wie Trevrizent über Parzival. Parzival hingegen büßt nicht nur, sondern der Psychagoge erteilt ihm auch die Absolution. Mit den Worten »gib mir dîn sünde her« (Pz. 502,25) nimmt er die Schuld am Tod der Mutter und der Abschlachtung des Roten Ritters von ihm. So kann der Geheilte selber Heiler sein. Und Oskar? Einmal werden ihm tatsächlich therapeutische Kräfte beigelegt, das aber nur in der Parodie von Raskolnikoffs Gemälde »Der Narr heilt die Krankenschwester« – ein irreführender Titel, den Oskar korrigiert sehen möchte, da vielmehr er es ist, der Frieden bei der Krankenschwester mit dem blutigen Karfreitagskreuz auf der Brust sucht (NGA 4, S. 617 f.). Weder bei ihr noch im Krankenbett findet er Absolution, Heilung oder Frieden, den das Modell dem pikarischen Helden am Ende seiner wüsten Laufbahn verspricht (vgl. Stolz, S. 266).

7. »Kennen Sie Parzival?«

Zugegeben: die Schlussfolgerungen zur Mutter- und Gralssuche Oskars/Parzivals sind hypothetisch, wenn auch nicht spekulativ, da auf Analogien und Textindizien gestützt. Auch muss mit ›Überdetermination‹ gerechnet werden, da der in Solveigs Mutterschoß heimkehrende Hochstapler Peer Gynt für Grass mehr als eine Nebenrolle spielt, wenn es um den Mutterkomplex geht, während andererseits der Pikaro meist abseits familiärer Sozialisation als Waise heranwächst und auch Simplicius

schon sehr früh von seiner »meuder« abgenabelt wird. Ob Günter Grass die kokette Prüfungsfrage Oskars – »Kennen Sie Parzival?« – mit »nicht besonders gut« beantwortet hätte (NGA 4, S. 599) oder ob Oskar blufft und Grass seine Kenntnisse wie in anderen Fällen auch unter der Narrenkappe versteckt gehalten hat, vor allem – was weit relevanter ist als der Nachweis von Sachkunde – ob er sich an einem herausragenden Paradigma der europäischen Kulturgeschichte vom Range Don Juans oder Fausts abgearbeitet hat, den Erzählfaden über acht Jahrhunderte hinweg weitergesponnen, ja ob er dieses Modell sogar als Orientierung für sich selbst hat gelten lassen[16] , das lässt sich nicht mit absoluter Gewissheit entscheiden. Gewiss ist immerhin, dass der zukünftige Gralskönig, der von der Schuld Losgesprochene, der Erlöser wohl kaum, doch der junge, mutterfixierte, wirklichkeitsreine, irrende, schuldig werdende Tor den Erzähler Günter Grass umso mehr affiziert und sensibilisiert hat. Das Muster der Simpliziaden ermöglicht ihm, Parzival in der *Blechtrommel* unabhängig von historischer Distanz mit dem ›Archetyp‹ des pikarischen Helden zu konfigurieren; auch das ist zweifelsfrei. Die Gewissenserforschung in seinem Erinnerungsbuch *Beim Häuten der Zwiebel,* das treffend eine »pikarische Biographie« genannt wurde (Neuhaus, S. 428), eine Selbstrevision, in der die unterlassene Frage, der versäumte Zweifel und das Verlangen nach dem »ego te absolvo« (NGA 17, S. 44) im Brennpunkt stehen und sogar die Makrostruktur des Werkes prägen, erlaubt zumindest die probable Einschätzung, dass das Schweigen und die Ekpathie des dummen Jungen Günter Grass, seine Verblendung samt der Augenöffnung aus der Perspektive des Alten mit Gewinn im Spiegel des mittelalterlichen Dümmlings und dessen Revenant in Muschgs Roman gelesen wurden und möglicherweise sogar zu seinem »self-fashioning« beigetragen haben.

Und zum fragwürdigen Schluss noch ein unschlüssiges Sophisma: Ist das Gegenteil überhaupt denkbar, dass Günter Grass in der *Blechtrommel*-Zeit dem Dichter des *Parzival* nur flüchtig begegnet ist? Wolfram, dem Erzähler mit der überbordenden Phantasie, dem »vindære wilder mære, der mære wildenære«, der mit seinen »bickelworten« (»Würfelworten«)[17] »der Sprache den Freipaß« gab, »damit sie laufe, wie sie gewachsen« ist (NGA 10, S. 125); dem unzuverlässigen Erzähler, der sich für die Wahrheit seiner Erzählung nicht verbürgen will und bedenkenlos seine eigene auktoriale Position untergräbt; dem *point-of-view*-Techniker, der in wechselnder Optik verschiedene, auch sich widersprechende Perspektiven gelten lässt und den Leser/Zuhörer immer wieder zum aktiven Mitdenken herausfordert; dem Abweichler, der – in der Blutstropfenszene – die »parrierte mære« (Pz. 281,21 f.), die »ge-

mischte Erzählung«, d.h. die Konfrontation und Integration von Unvereinbarem zu seinem den Leser irritierenden poetologischen Prinzip erhebt (Bumke, S. 210); dem antiasketischen Sensualisten, der kein Blatt vor die Geschlechtsteile nimmt und Sexualität mit an das Obszöne und Blasphemische streifender Unverblümtheit enthüllt; dem Farbsymboliker, für den in der Widersprüchlichkeit der Welt kein reines Rot, kein böses Schwarz und kein gutes Weiß existieren, sondern nur Mischfarben: gemischte Charaktere, Mörder, die das Zeug zum Gralshüter haben und das Weiß ihrer Unschuld mit dem Blutrot des Roten Ritters kreuzen, Mischlinge wie der elsternfarbene Feirefiz, »wîz und swarzer varwe« (Pz. 57,18), der den *clash of cultures* zwischen Orient und Okzident, Islam und Christentum in seiner Person überbrückt; dem Skeptiker endlich, der sein 25000-Verse-Epos mit dem Wort »zwîvel« beginnt – diesem Wolfram von Eschenbach *muss* Günter Grass um einiges näher gewesen sein, als er durch die Narrenmaske durchblicken lässt …

Benutzte Literatur:

Bertau, Karl: »Versuch über tote Witze bei Wolfram«, in: ders.: Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte, München 1983, S. 60–109.

Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach, Stuttgart/Weimar 8. Aufl. 2004. [Bumke]

Busche, Jürgen: Unser Parzival, in: Cicero online. https://www.cicero.de/innenpolitik/unser-parzival/37517, eingesehen am 8.8.2019.

Classen, Albrecht: Seinskonstitution im Leseakt. Adolf Muschgs »Der rote Ritter« als Antwort auf eine mittelalterliche These, in: Études Germaniques 51, 1996, S. 307–327. [Classen]

Dienst, Barbara: Der Kosmos des Peter Flötner. Aspekte einer Bildwelt der Renaissance, Diss. Jena 1998 (diese Fassung wird hier zitiert; die bereits vergriffene Druckfassung erschien im Deutschen Kunstverlag unter dem Titel »Der Kosmos des Peter Flötner. Eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland«, München und Berlin 2002).

Ernst, Ulrich: Das Alphabet als Generator poetischer und piktoraler Gattungen, in: Monika Schmitz-Emans u.a. (Hg.): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren, Hildesheim u.a. 2012, S. 27–78.

Gockel, Heinz: Grass' »Blechtrommel«, München 2001.

Grass, Günter: Werke. Neue Göttinger Ausgabe, Göttingen 2020. [NGA]

Grimm, Jacob und Wilhelm: Briefwechsel mit den Verlegern des »Deutschen Wörterbuchs« Karl Reimer und Salomon Hirzel, hg. von Alan Kirkness unter Mitarbeit von Simon Golmour, Stuttgart 2007.

Grimm, Jacob und Wilhelm u.a. (Hg.): Deutsches Wörterbuch, 33 Bände, München 1984 (Erstausgabe Leipzig 1854–1971). [DWB]

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von: Simplicissimus Teutsch, hg. von Dieter Breuer, Frankfurt/Main, 3. Aufl. 2013.

Harms, Wolfgang: Homo viator in bivio. Studien zur Bildlichkeit des Weges, München 1970. [Harms]

Hornung, Annabelle: Queere Ritter. Geschlecht und Begehren in den Gralsromanen des Mittelalters, Bielefeld 2012.

Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, München 1963. [Jean Paul]
Krumme, Detlev: Lesemodelle. Elias Canetti, Günter Graß, Walter Höllerer, München 1983.
Kühn, Dieter: Der Parzival des Wolfram von Eschenbach, Frankfurt/Main 1986.
Massin, Robert: Buchstabenbilder und Bildalphabete, übers. von Philipp Luidl u. Rudolf Strasser, Ravensburg 1970. [Massin]
Mazurek, Alice: »Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder«. Der Erinnerungsprozess in Günter Grass' »Beim Häuten der Zwiebel«, Marburg 2011.
Muschg, Adolf: Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl, Frankfurt/Main 2002 (zuerst 1993). [RR]
Muschg, Adolf: Die Alchemie der Wörter, in: ders.: Im Erlebensfall. Versuche und Reden 2002–2013, München 2014, S. 115–133. [Muschg 2014]
Muschg, Adolf: Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals, Frankfurt/Main 1994. [Muschg 1994]
Neuhaus, Volker: Günter Grass. Eine Biographie, Göttingen 2012. [Neuhaus]
Neumann, Uwe (Hg.): Alles gesagt? Eine vielstimmige Chronik zu Leben und Werk von Günter Grass, Göttingen 2017. [Neumann]
Riedo, Dominik: Der Status der Fragen im deutschen hochhöfischen Roman, Bern u. a. 2008.
Schabert, Ina: Das Doppelleben der Menschenbuchstaben, in: Susi Kotzinger und Gabriele Rippl (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs »Theorie der Literatur«, veranstaltet im Oktober 1992, Amsterdam/Atlanta 1994, S. 95–106. [Schabert]
Schlichting, Julia K.: Zweifel und Selbstbehauptung eines ungleichen Paares. Das erinnernde und das erinnerte Ich in »Beim Häuten der Zwiebel« von Günter Grass, in: Jan Cölln/Annegret Middeke (Hg.): Dioskuren, Konkurrenten und Zitierende. Paarkonstellationen in Sprache, Kultur und Literatur, Festschrift für Helmut Göbel und Ludger Grenzmann zum 75. Geburtstag, Göttingen 2014, S. 339–360. [Schlichting]
Schmitz-Emans, Monika: Wörter-Buch-Geschichten. Wörterbuchform und Sprachreflexion in Günter Grass' Roman »Grimm's (!) Wörter«. In: Monika Schmitz-Emans u. a. (Hg.): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren, Hildesheim u.a. 2012, S. 231–256. [Schmitz-Emans]
Stolz, Dieter: Vom privaten Motivkomplex zum poetischen Weltentwurf. Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956–1986), Würzburg 1994. [Stolz]
Strässle, Thomas: »Vom Unverstand zum Verstand durch Feuer«. Studien zu Grimmelshausens »Simplicissimus Teutsch«, Bern u. a. 2001.
Weydt, Günther: Johann Jacob Christoffel von Grimmelshausen, Stuttgart 1971. [Weydt 1971]
Weydt, Günther: Nachahmung und Schöpfung im Barock. Studien um Grimmelshausen, Bern/München 1968. [Weydt 1968]
Wolfram von Eschenbach: Parzival, übertragen von Wilhelm Stapel, München (1950, zuerst 1937). [Stapel]
Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann, Berlin 1965. [Pz.]

Anmerkungen

1 Zur Vorliebe des Autors für bisweilen strukturbildende Buchstabenspiele in der Prosa von der »Blechtrommel« bis zur »Rättin«, vgl. z. B. Stolz, S. 291, Anm. 112.

2 Der Held von Muschgs Roman schreibt sich Parzivâl (mit Zirkumflex), den Wolframs hat man sich angewöhnt ohne Längezeichen zu schreiben.

3 In Jean Pauls satirischem Roman »Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel« (1811) erfindet der Held auf eine Eingebung des Himmels hin »das Buch der Bücher«, ein »Abecedeeefgehaikaelemenopequeresthethuvauweixypsilonzet-Buch«, das jeden Buchstaben mit einem Merkvers und illuminierten Holzschnitten mnemotechnisch aufbereitet. Ursprünglich, so der Erzähler, habe Fibels Fibel mit diesem Zweizeiler beginnen sollen: »Der Adam gar possierlich ist, / Zumal wenn er vom Apfel frisst«, habe aber schließlich aus Anstandsgründen den nackten Adam durch einen behaarten Affen ersetzt. So habe sich der »Stammvater und Stammhalter Adam« in den »Stief- und Zerr-Menschen«, einen *homme postiche* (Aftermenschen) verwandelt (Jean Paul, S. 427 f., 433).

4 Glaubt man Jean Paul im »Leben Fibels«, lassen sich die 24 Buchstaben 139172428888725299942 5128493402200mal kombinieren (Jean Paul, S. 489).

5 Alle abgebildet bei Massin, 69, 71 f.

6 Das Motto in der Vignette des ersten Bandes des DWB – »im anfang war das wort« – stieß bei Jacob Grimm auf empörte Kritik: »vollends schickt der biblische spruch sich vors wörterbuch nicht, in dessen vorrede p. III angenommen wird, dasz die sprache nicht anfangs vom logos ausgegangen, sondern von den menschen selbst erfunden worden« (an Hirzel, 17. 4. 1854; vgl. die Kurzfassung in »Grimms Wörter« [S. 301]: »Nicht Gottes Wille, Menschenwerk sind die Wörter!«).

7 Ich erinnere an die letzte »Lektion« in Trevrizents Fibel zum Buchstaben Z über die für das gesamte Ich- und Weltverhältnis essentielle Bedeutung des Zweifels.

8 Jean Paul, »Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele« (Jean Paul, S. 1182). Vgl. dazu Oskars geographische Verortung des von ihm gesuchten »endliche[n] Nirwana[s]«: »Afrika suchte ich unter den Röcken, womöglich Neapel, das man bekanntlich gesehen haben muß.« (NGA 4, S. 151)

9 Um die erhebliche Polysemie des Begriffs »Narr« ein wenig einzugrenzen, sei das Narrentum des jungen Parzival/Parzivâl und Simplicius als *ignorantia* (Unwissenheit) bestimmt, *stultitia* (verstandesmäßige Dummheit) aber ausgegrenzt. Hand in Hand mit der *ignorantia* geht die *simplicitas,* die Einfalt beider Charaktere: Ihnen fehlen das zur Orientierung nötige Wissen über Gott und die Welt sowie die soziale und moralische Kompetenz. Wenn der Grass der Weltkriegszeit als »Narr« apostrophiert wird, zählen wesentlich die fehlende politische Urteilsfähigkeit, moralische Entschiedenheit und Selbsterkenntnis zu seinem Unvermögen. – Davon grundsätzlich zu unterscheiden ist die Narren-Rolle, die der Rollenspieler übernimmt, um die Gesellschaft zu narren. Diese kritische oder subversive Funktion, die Simplicius wie Grass mit Vorliebe übernehmen, fehlt dem Narrentum Parzivals ganz, der seine *tumpheit* mit der Initiation ins Ethos des Ritters ablegt, ohne dadurch gleich »wîs« zu werden.

10 Genauer: dass er die im südwestdeutschen Raum beheimatete Inkunabel 1542.2 von 1477 gelesen hat (Weydt 1968, S. 202 – 216)

11 Auch der allegorische Konflikt zwischen »frou minne« und »frou witze« (Pz. 288, 3 und 14) hat nicht Parzivals Verhalten zum Gegenstand, sondern gehört in den ersten Minne-Exkurs, in dem sich der Erzähler zu Wort meldet und über sich selbst spricht, da er nie »trôst« von dieser »hâlscharlîchen« (heimtückischen) Dame erfahren hat (Pz. 292, 4 ff.).

12 »Die frouwe [Herzeloyde] nam ein sactuoch: / sie sneit im hemde unde bruoch / daz doch an eime stücke erschein, / unz enmitten an sîn blankez bein. / daz wart für tôren kleit erkant.« (Pz. 127,1–5, meine Hervorh.) Mag sein, dass sich so auch die irritierend ausführlichen Maßangaben zu Kokosteppich und -matte erklären, mit denen Oskar in Vorbereitung seines Liebesattentats manipuliert.

Die faserige Notbekleidung passt er seiner Körpergröße so an, dass die Beine unbedeckt bleiben wie bei dem karnevalesk herausgeputzten Parzival, der mit peinlich kurzen Hosen in die Welt hineinreiten muss: »Oskar […] hielt sich die fünfundsiebenzig Zentimeter vor seinen bloßen einen Meter und einundzwanzig Zentimeter messenden Körper, verdeckte also seine Blöße schicklich« (NGA 4, S. 652).

13 Gewiss wird Grass Parzival nicht in Lachmanns Ausgabe begegnet sein, doch vereinfachte Nacherzählungen gab es immer schon und hätten zu dem Genre populär-adaptierter »Volksliteratur« und »Rittergedichte« sehr wohl gepasst, mit dem der Schüler Günter seinen unstillbaren Lesehunger zu befriedigen versuchte. Welche Übertragung der elaborierte Leser Grass studiert haben könnte, lässt sich ganz gut eingrenzen; wohl kaum die seinerzeit sehr erfolgreiche Versversion Karl Simrocks (1842), am ehesten die vor und nach dem Zweiten Weltkrieg weit verbreitete Prosaübertragung von Wilhelm Stapel (zuerst 1937, 27. Aufl. 2005, hier zitiert nach der Ausgabe im Verlag Langen/Müller, München 1950).

14 So kennzeichnet Günter Grass die Zuwendung seiner eigenen Mutter (NGA 17, S. 52). Auch in der Muschg-Rede hat er ein Auge auf die fatale Affenliebe der Mutter, die »den verhätschelten Sohn in Sacktuch eingenäht und schmerzensreich in die arge Welt entlassen« hat (NGA 23, S. 354).

15 Der erste Satz der Autobiographie »Beim Häuten der Zwiebel« evoziert das Bild von Grass unter der Narrenkappe; im zweiten Satz schon sieht man den Zwölfjährigen »auf Mutters Schoß« sitzen. Auf seinem Grabstein werde stehen, so bekräftigt er noch als über Achtzigjähriger: »Hier liegt Günter Grass mit seinem Mutterkomplex, unbehandelt.« Er habe an die Stelle von Gott seine Mutter gesetzt und den frühen Tod der Mutter, die bis zum Schluss an ihn geglaubt, aber nicht mehr den Erfolg des Sohnes hat erleben dürfen, als Trauma erlebt (NGA 24, S. 782 f.).

16 Intuitiv und *per analogiam* hat Jürgen Busche Grass als Parzival-Imitator hingestellt, als halbproletarischen Landser und »Raufbold«, der dank der Gunst der Stunde zur moralischen Autorität sich mausert.

17 So Gottfrieds von Straßburg Vorwurf im Literatur-Exkurs des »Tristan« (V. 4641, 4665 f.).