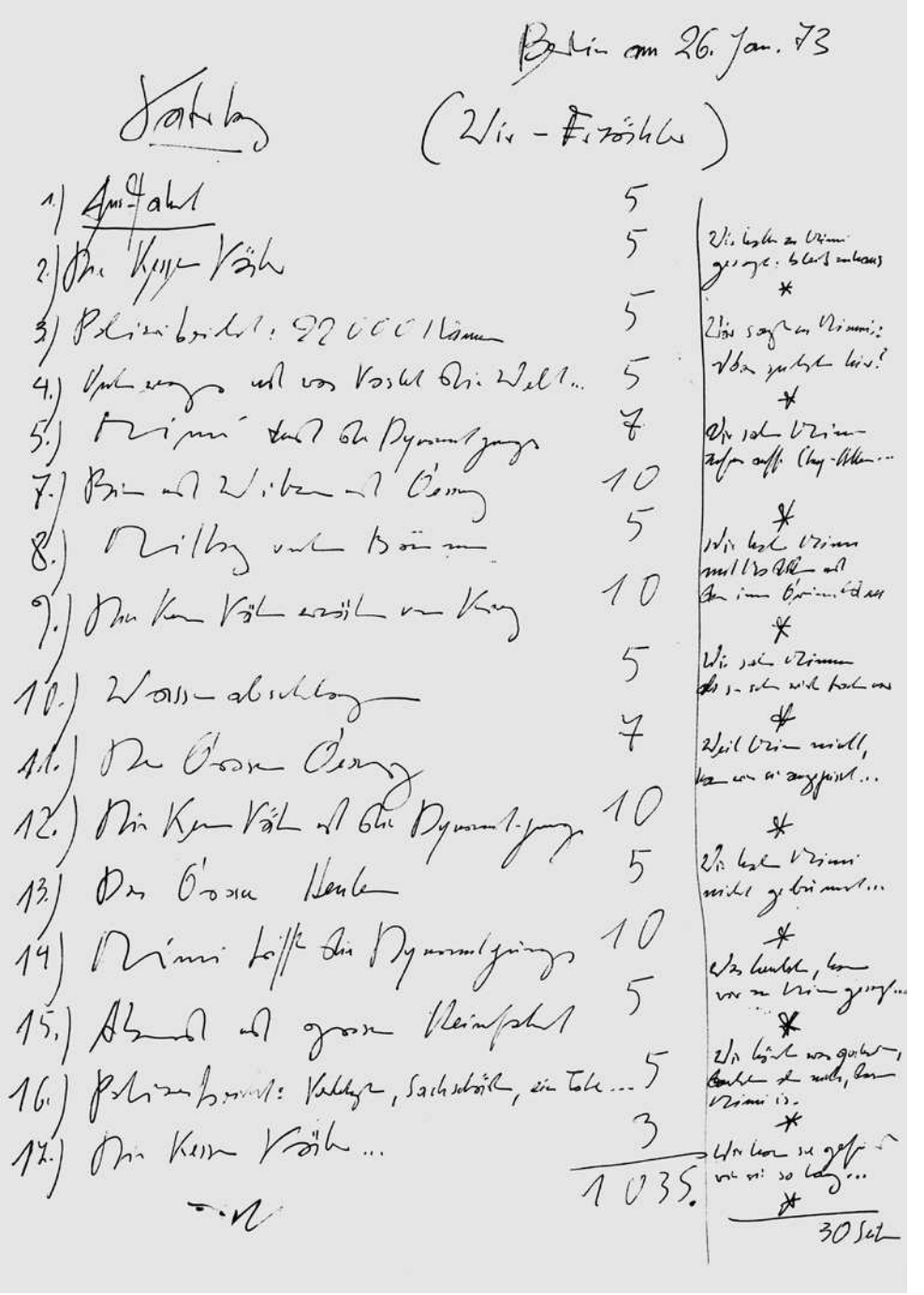
*Werner Frizen*

# Die Tragödie des Vatertags in Günter Grass' *Butt*

*»Ich glaube, das wird was.«*
(Günter Grass an Helen Wolff, 1. März 1976)

## Prolog: Die Sonderentwicklung des »Vatertag«-Kapitels

Als der Butt noch tief unten auf dem Meeresgrund ruhte und auch Ilsebill weit und breit nicht in Sicht war, hatte sich die Idee zum »Vatertag« schon längst manifestiert. Ein Stein des Anstoßes von jeher und in mancher Hinsicht, erblickt das spätere achte Kapitel des *Butt* schon gut eine Dekade vor dem Roman, in dem es am Ende eine Schlüsselfunktion einnehmen sollte, das Tageslicht: »Vatertag: Berlin. Vier Lesbierinnen feiern den Tag in Herrenkleidung und singen Soldatenlieder, sprechen vom Fußball: Erzählung: 15 Seiten« (Tagebuch vom 12. 5. 1961, *Fünf Jahrzehnte*, S. 114). Zwei Jahre später (23. 7. 1963) mutiert der Plan zu einem Filmvorspann (das verrät die Aufschrift zu einer Mappe, die das Berliner Grass-Archiv aufbewahrt), kurze Zeit danach (25. 9. 1963) sollen »Film und Buch gleichzeitig« entwickelt werden, und noch einmal zwei Jahre danach steht ebenso vorläufig fest, dass aus »Vatertag« ein Roman werden soll. Damit der Metamorphosen nicht genug: Auch das Exposé zu einer Kurzgeschichtensammlung und sogar zu einem Schauspiel mit Prolog und Fastnachtspossen-Personal von »Nacktarsch« bis zu »Bierleiche« findet sich unter anderen, undatierten Entwürfen (wobei die Skizze eines Bühnenstücks – siehe unten! – wie ein Wink mit dem Zaunpfahl anmutet). Lange ruht dann der Plan, bis der Wahlkampfhelfer vermutlich im Herbst 1969 für das *Tagebuch einer Schnecke* notierte: »Werde mal, weiß nicht wann, ein Buch – ›Vatertag‹ – schreiben, das in Berlin siedelt und am Himmelfahrtstag nur von viereckigen Männern handelt …«[1] Man sieht, die Idee zu »Vatertag« muss Günter Grass so fasziniert haben, dass sie sowohl nach der Vollendung von *Katz und Maus* als auch nach Abschluss von *Hundejahre* zur Realisierung drängte. Eine Satire auf Männlichkeitsrituale sollte daraus werden, das steht über die Jahre hin fest; doch ansonsten ist alles noch im Fluss: weder die Großform (hier Erzählung – dort



Berlin am 26. Jan. 73

Vatertag (Wir-Erzählen)

1.) Amtsakt 5
2.) Die Kesse Väth 5
3.) Polizeibericht: 22 000 Männer 5
4.) Unterwegs mit von Vaskt die Welt... 5
5.) Mimi tanzt die Dynamitgänge 7
7.) Bier mit Wirten mit Oberg 10
8.) Milbig unter Bäumen 5
9.) Die Kesse Väth erzählt vom Krieg 10
10.) Wasserabschlagen 5
11.) Der Große Oberg 7
12.) Die Kesse Väth mit die Dynamitgänge 10
13.) Der Große Heulen 5
14.) Mimi trifft die Dynamitgänge 10
15.) Abendmahl mit großer Kleinfamilie 5
16.) Polizeibericht: Verletzte, Sachschäden, ein Tote... 5
17.) Die Kesse Väth... 3

1035.

Wir lachten zu Mimi
gerne. Blieb unbeaus
*
Wir sagten zu Mimi:
Aber geht nicht hier!
*
Wir sah Mimi
sehr auf Clay-Allee...
*
Wir hatte Mimi
mit Wasser auf
den im Brunnenrand
*
Wir sah Mimi
das sie sich nicht traute
*
Weil Mimi nicht,
kam von ihr angepfiff...
*
Wir hatte Mimi
nicht gebremst...
*
Was heulte, kam
von zu Mimi gerufen...
*
Wir hörte von gutem,
Bombe da nicht, kam
Mimi is.
*
Wir kam so gefahr
von mir so lang...
*
30 Sek

Disposition zu »Vatertag« vom 26. 1. 1973 (GGA 2085).

Roman – dann Film – dann beides zusammen – das Schauspiel nicht zu vergessen) noch der Geschlechtscharakter der Zentralfiguren (hier viereckige Männer – dort Lesbierinnen) sind fixiert.

Wieder vergehen Jahre der Inkubation, aber dann taucht mit bedächtigem Flossenspiel der »saugfähige Plattfisch« (*Fünf Jahrzehnte*, S. 183) vom Grunde der Baltischen See auf, um das Konzept an sich zu ziehen. Unter den »gelben, grauen und blauen Mappen«, in denen das Arbeits- und Notizenmaterial zum Roman »scheintot« spielt und die heute die Berliner Akademie der Künste hütet, findet sich auch ein ausführlicher, auf den 26. 1. 1973 datierter Konspekt zur Erzählung resp. zum späteren Romankapitel (s. das Schema zu »Vatertag« auf S. 179).

Die embryonalen Erzählmodelle der sechziger Jahre haben inzwischen einen beachtlichen Wachstumsprozess durchlaufen, selbst wenn noch nicht klar ist, was aus ihnen im achten Monat werden wird. Obwohl der Gliederungsentwurf offenbar parallel zum zweiten Plan des *Butt* im Januar 1973 entsteht, deutet seine Abgeschlossenheit weiterhin auf eine eigenständige Erzählung unabhängig vom und neben dem Roman hin, (20 Jahre später hat sie Grass ja auch gesondert und 2012 illustriert mit 15 Lithografien aus seinem »Vatertags«-Zyklus publiziert). Scheinbar befindet sich auch der Geschlechtscharakter der Zentralfiguren noch in der Schwebe; die HandlungsträgerInnen heißen nun (1973) »kesse Väter«. Stellen die »kessen Väter« biologisch gesehen Männer (sex) dar oder figurieren sie als Männer aufgrund ihrer Geschlechterrolle (gender)? Die Frage klärt sich schnell, wenn man sich im Sexwortschatz des deutschen Volkes Rat holt, denn demgemäß sind »kesse Väter« im weiblichen Revier das, wofür »warme Brüder« im männlichen stehen. Womit die Gender-Frage zugunsten der Lesbierinnen entschieden ist, diese aber gleichzeitig doch eine semantische Doppeldeutigkeit und androgyne Doppelgestalt gewinnen, die in neue Dimensionen reicht: Die ›Butches‹ verschmelzen mit den viereckigen Männern, indem sie deren Maskulinismus, ihre »Viereckigkeit«, absorbieren und ihre falsche Emanzipation durch Imitation der Männerrollen ausagieren. Eine Entscheidung mit Konsequenzen. Denn eine Geschichte unter viereckigen Männern hätte die heutigen vielfältigen Funktionen des achten Monats im Roman wahrhaftig nicht ausfüllen können. Hier *musste* eine Tribadengeschichte und Männerparodie hin. Warum das so ist, wird sich noch klären.

## Schürzung des Knotens: Tragödienform und Tragödienstoff

Grass' Konzept macht dank der Reduktion auf ein Handlungsskelett schlagartig klar, warum er später das Vatertag-Kapitel mit einer Tragödie verglichen hat.[2] Wie in klassischen Bühnenwerken sind die drei Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung gewahrt: Grunewald, Himmelfahrtstag 1962 vom Sonnenauf- bis -untergang, Herrenpartie, Vergewaltigung und Mord. Wie in der griechischen Tragödie funktioniert auch die Ablaufsdynamik: nach ironisch-harmloser Exposition (»Ausfahrt«) und tragischer Analyse der Verirrung in militant-männliche Rollenklischees, nach einer groß angelegten Spannungsklimax (der Desis) steuert alles mit tragischer Notwendigkeit auf die Metábasis (die Vergewaltigung), den Umschlag der Handlung in ihr Gegenteil (»Das Grosse Heulen«) und die Katastrophe zu (»Mimi [die spätere Billy] trifft die Dynamitjungs«). Wie in gut konstruierten Athener Dramen ersetzen Botenberichte, hier als Polizeiberichte getarnt, die unmittelbare Darstellung des Himmelfahrtsdesasters in ihrem gesamten flächendeckenden Umfang. Die rahmenden Teile »Ausfahrt« und »Heimfahrt« sowie die drei Abschnitte zu den kessen Vätern am Anfang, in der Mitte und am Ende der einsträngigen Handlung flankieren die tektonische, geschlossene Form. Selbst der sonst nicht eben häufige Wir-Erzähler tritt in den Dienst des dominierenden Gestaltungswillens und simuliert den Chor als Formkonstituens der Tragödie. An all dem wird sich in der Endfassung kaum etwas ändern; selbst den Wir-Erzähler behält Grass neben dem Ich-Erzähler als Vermittler und Kommentator bei, als einen Kommentator, der genauso beschränkt und nicht selten ignorant ist wie der tragische Chor, dem es ja auch nicht immer gegeben war, über den Horizont der Szenerie hinauszublicken.

Wenn Grass also im Fernseh-Talk (vgl. Anm. 2) scheinbar nebenher vom »Tragödienstoff« sprach, tat er dies nicht nur redensartlich, als wenn eine Fernsehzeitschrift einen Film ein »Drama« nennt, sondern er meinte nicht weniger als die Tragödie im eigentlichen und gattungsspezifischen Sinne. Das verblüfft. Eine Tribaden-Story als hohe Tragödie, wie reimt sich das? Das reimt sich nur, wenn man zurückgeht zu den Wurzeln der europäischen Theatergeschichte, zu den archaischen Ursprüngen des »Bockgesangs«. Die Tragödie der alten Griechen war ja nicht immer hohe Tragödie im klassischen Ebenmaß, sondern ursprünglich barbarischer Thíasos, eine Art Veitstanz im Rsahmen des Dionysoskultes mit allen Kennzeichen des Orgiastischen, eine veritable Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung, ein Rückfall in die Barbarei, in deren Zentrum die Ékstasis stand, das »Heraustreten« aus der normalen Existenzweise mit den bekannten Begleiterschei-

nungen des Rauschs, des Selbstverlustes und der sexuellen Vermischung. Hier, in der Ékstasis, hat die Maske als kultisches Element ihren Ursprung, weil der Maskierte anders sein, sein eigenes Sein vergessen und ein fremdes Sein sein will (Latacs, S. 35). Hier im Dionysoskult liegen die Ursprünge für jede Form von Masken- und Rollenspiel in der europäischen Kulturgeschichte – ganz abgesehen davon, dass die Tragödiendramaturgie der traditionellen Geschlechterrollen nicht achtete und grundsätzlich Frauen von Männern spielen ließ. So viel zur Tragödien*form*.

Nun zum Tragödien*stoff*, von dem Grass sprach: Die vier Frauen, die ausziehen, um sich selbst zu verwirklichen (so hieß in den Sechzigern und Siebzigern das Zauberwort der Emanzipation), verfehlen sich selbst. Sie alle halten sich für »anders geartet« als die anderen, »obgleich alle vier auch anders als anders geartet sein konnten« (6, S. 578). Aus dem theatralischen Rollenspiel ist bei Grass zwar ein soziales mit all seinen Klischees und Stereotypen geworden (Mayer-Iswandy, S. 256 ff.), in das die Akteure zu Beginn scheinbar spielerisch-theatralisch eintreten, das sich aber verselbständigt, über sie Gewalt gewinnt und zum bluttriefenden Ernst degeneriert. Mit einiger auktorialer Boshaftigkeit hat der Autor die Rollenmuster des Lesbenquartetts so übereinander gelegt, dass aber auch gar nichts an ihnen mit sich selbst identisch ist. Alle vier tragen gleich mehrere Masken und haspeln auf den verschiedensten Ebenen Rollen ab, woraus ein groteskes Vexierbild resultiert. (1) Am offensichtlichsten auf der sexuellen Ebene: Frauen äffen Männer nach, Frauen inszenieren Männerrituale. Um Männer parodieren zu können, müssen sie sich mit dürftigen sexuellen Ersatzhandlungen begnügen. (2) Dieses männliche Rollenspiel der Lesben ist durch ein anderes sexuelles Maskenspiel von eher existenzieller Tragweite unterlegt. Ihr Lesbianismus nämlich ist selber Imitat und beruht auf einem Rollentausch. Ursprünglich heterosexuell veranlagt, spielen diese »Bewegungslesben« nur Lesbierinnen, um nach einschlägigen Erfahrungen mit der Männergesellschaft und aus ideologischen Gründen ihre sexuelle Orientierung aus der heterosexuellen in eine homosexuelle Identität zu steuern und in dieser selbstbestimmten sexuellen Identität ihr Selbst zu finden. Sie spielen ihr Lesbiertum, um in ihrer Verweigerung gegenüber dem Mann dem radikalfeministischen Zeitgeist zu entsprechen (Garde, S. 47). Sie sind weder echte Kerle noch sind sie echte Lesbierinnen. Fasst man beide Rollenspiele zusammen, so mimen sie Lesben, die Männer mimen. (3) Auf einer weiteren Bühnenebene spielen sie ihre Traum-Rollen, agieren sie ihre Lebensträume aus, indem sie literarische oder filmische Rollenvorbilder postfigurieren: Sei es die Rolle als Landsknecht in der Schlacht bei Wittstock, sei es als Westernheld wie in »Die siegreichen Drei«, sei es als Vater eines

neuen Messias. Anfang 1973 plante Grass sogar noch, das ganze Kapitel als Film zu gestalten. Die Figuren spielen ihr Leben, sie haben es nicht; schon gar nicht gewinnen sie Identität durch ihre filmischen Selbstentwürfe. Denn das im Traum entworfene Filmleben von Sexprotzen, Kriegern und Westernrecken wird nach dem Erwachen in Form der Vergewaltigung Billys in die Wirklichkeit umgesetzt. (4) So erklärt sich schließlich auch, warum der Alptraum als Ganzer eine Tragödienform gefunden hat. An Greueln ist die Tragödie ja überreich; sie entspringt immer wieder sexueller Gewalt und sexueller Perversion, vornehmlich im thebanischen Mythenkreis und im Atridenmythos: Klytaimnestra erschlägt den Gatten mit der Axt und schläft mit Aigisthos, Orestes lässt den Nebenbuhler Neoptolemos abschlachten und meuchelt im Bunde mit Elektra die Mutter und deren Liebhaber gleichzeitig, Ödipous tötet den Vater und schläft mit der Mutter usw. »Vatertag« kann da ohne Weiteres mithalten.

## Metábasis: Der Tod des Pentheus

Schon anlässlich der »Ausfahrt« der kessen Väter markiert der Erzähler deutlich dionysisches Terrain, weil hier vier Mänaden mit ihrem vorsintflutlichen Dreiradauto auf dem Weg zurück in eine Vorstufe der Kultur sind. Wie die anderen Vatertagshorden »wollen« sie »unter sich sein […], wollen außer sich sein, […] wollen […] herrlich, selbstherrlich und abgenabelt von Muttern sein« (6, S. 577 f.). »Außer sich sein« ist nichts anderes als die deutsche Übersetzung für die Ékstasis, den ekstatischen Selbstverlust im dionysischen Kult, die Bewusstseinsveränderung und -steigerung beim religiösen Ritual des Bocksgesanges – hier freilich in der Reduktionsform benebelnder Alkoholisierung. Dass die Berliner »Horden« am Vatertag Bier und Schnaps in sich hineinkippen, statt sich an der Bakchos-Gabe zu laben, versteht sich bei proletenhaften Mannbarkeitsritualen von selbst. Die eigentliche Dionysos-Rotte aber, die hier auszieht, bilden nicht die hunderttausend Männer, sondern die nicht minder alkoholisierten verkleideten Lesben, die, »wie der Rollenfilm vorschrieb« (6, S. 580), mit Pfeife und Brasilstumpen schon weithin sichtbar mit Sexualsymbolen ausgestattet sind, und deren bedeutungsschwangeren Hüte – wie immer im Roman sexualsymbolisch aufgeladen – das Bild der »phallischen Frau« (Garde, S. 49) vervollständigen und ins Extrem steigern. Natürlich geht es mit dem archaischen Dreiradauto (»aus fünfter Hand«) aus grauer Städte Mauern in vorzivilisatorische Bereiche von Mutter Natur und in einer Zeitreise gewisser-

maßen hinunter ins Neolithikum, wo die Horde mit dem Lagerfeuermachen die atavistischen Rituale von Steinzeitmännern imitiert: »Das zeichnet den Mann aus. Wo er hinkommt und seinen Kreis schlägt, da ist Feuerstelle« (6, S. 586). Wie die Männer von gestern sind diese Frauen von heute nichts anderes als »Jägernaturen« (6, S. 581), womit – psychologisch – die Regression und – historisch – der Rückschlag in die hetärischen Zustände des Matriarchats signalisiert wird.

Nach dem steinzeitlichen Hordenpicknick ist »High Noon« angesagt – die alkoholisierten Männerfrauen träumen ihre Trivialfilme von rauchenden Colts und romantisch verklärten Männerbünden, während die Szenerie simultan erneut ins alte Griechenland wechselt: »Danach hängen sie ihren Gedanken nach, vom Mittag und seiner flirrenden Ruhe benommen. Pans Stunde.« (6, S. 595) In der heißen, willenkalmierenden, alles lähmenden Mittagsstunde ruht der bocksbeinige, ewiggeile Vegetationsgott, dessen Lieblingsbeschäftigung ursprünglich das Bespringen von Ziegen war. Weckt man ihn zu dieser Zeit oder überrascht er um Mittag die Schlafenden, ruft er bei Mensch und Tier panischen Schrecken hervor. Als weinseliger Sexualgott zählt auch er zum Gefolge des Dionysos und sorgt an diesem markanten Punkt der Handlung dafür, dass die Erwartung sich auf eine dionysische Entladung der atmosphärischen Hochspannung in einer Panik verbreitenden Katastrophe richtet.

Wiederum scheinbar beiläufig suchen die Jägernaturen nach »Kiefernzapfen« (6, S. 584). Auch das natürlich Camouflage; denn mit einem Thyrsos, dem mänadischen Rebenstab mit dem Pinienzapfen an der Spitze, konnten die Frauen nun wirklich nicht in den Grunewald losziehen. Also gibt man ihnen zusätzlich und ersatzweise einen Dildo, ein »Kunststoffprodukt«, mit auf den Weg, dessen Kunst darin besteht, die Harnröhrenmündung durch einen »Patentgummiwulst« anzu*zapfen* (6, S. 590). Nicht die Vulva, das omnipräsente Dreieck Auas, ist das Symbol der dionysischen Entartung, sondern der Phallos. Der Thyrsos der Mänaden aber war ambivalent wie so viele andere mythische Bilder und Requisiten; er diente nicht nur als Luststab, sondern auch als Mordstab. So benützen die Mänaden bei der Tötung des Pentheus einen Thyrsos mit Lanzenspitze an Stelle des phallischen Pinienzapfens (wie auf den Wandmalereien Pompejis zu sehen ist). Die im Sexualrausch ihrer selbst vergessenen Grunewald-Frauen tun nichts anderes mit ihrer Phallos-Prothese, wenn sie Billy symbolisch und ersatzweise ermorden, indem sie sie vergewaltigen. Und die Rockergang wird Billy erneut mit dem Thyrsos schänden, wenn sie ihr einen Tannenzapfen in das geschundene Geschlecht steckt (6, S. 626). Der Parallelismus der Doppelkatastrophe macht beide Geschlechter zu Tätern.

Mit der Katastrophe antwortet die Erzählung am deutlichsten auf ihren Prä-

text, die Verweigerung, Verführung, Verfolgung und Ermordung des Pentheus in Euripides' *Bakchen*. Nur die rätselhaft-grausigen *Bakchen* des greisen Euripides übertreffen noch die Atriden- oder Ödipusmythen mit ihrer Melange von blindwütigem Rausch, brünstigem Sex und rauchendem Blut – ein durch und durch perfides Handlungsmuster für den Himmelsfahrtstag der Grass'schen Tragödinnen. Die von Manía erfüllten Frauen Thebens, »Jägernaturen«, sind aus der Zivilisation ins archaische Bergland des Kithairon gezogen und frönen atavistischen Bräuchen, feiern dionysische Orgien, zerfleischen Tiere mit bloßen Zähnen, verspeisen sie roh und führen sich tierischer auf als jedes Tier. Denn Dionysos, der Gott der Frauen, ist von Asien nach Europa gekommen, um Griechenland für seinen Kult zu gewinnen. Dieser Bedrohung der bürgerlichen Kulturstufe will Pentheus, der thebanische König und Repräsentant des Patriarchats, mit aller Macht Widerstand leisten: »Unerhörte Schmach, / Wenn wir von Frauen dulden, was wir dulden hier!« (V. 785 f.) Doch der überaus Vernünftige erweist sich, gemessen an dem übermächtigen Gott, in allem als machtlos. In seiner Verblendung erkennt er nicht, dass Bakchos selbst, als Priester und Prophet des Gottes getarnt, ihm entgegentritt und ihn mit Wort und Wundern zu dem fremden Gott bekehren will, während er, Pentheus, von Blindheit geschlagen, den Schein der Verkleidung nicht zu durchschauen vermag. Er verweigert sich so lange, bis er selbst die Ordnung, die die apollinische Vernunft geschaffen hat, ad absurdum führt und gegen die orgiastischen Weiber im Kithairongebirge in den Krieg ziehen will. Dionysos nämlich, der »weiberhafte« (V. 353), führt und verführt ihn mit den traditionellen Tragödienmitteln von Blindheit und Verblendung, um Pentheus' Unglauben zu rächen und seine Größe als Gott zu beweisen. Als Frau getarnt soll der König die Dionysos-Dienerinnen bei ihren Ritualen auskundschaften. »In einer rasenden Bakchantin Festgewand« (V. 916), als Röcke raffender Transvestit, ›tritt‹ nun auch er aus sich, aus seiner Identität, ›heraus‹, und gerät in jene Ék-stasis, die ihn nicht mehr Herr seiner selbst sein läßt (Latacz, S. 297). Als sein Trug vor Ort von Dionysos entlarvt wird, holt ihn die mänadische Rotte, allen voran die eigene Mutter Agaue, auch sie vom Gott verblendet, von der hohen Tanne herunter, auf der er sich versteckt hat, zerfleischt ihn und trennt seinen Kopf vom Rumpf. Blind in ihrem Wahn, eine Löwenfratze als Beute zu halten, tanzt sie, das blutige Haupt des Sohnes auf dem Thyrsosstab, im Triumph über die Bühne. Dionysos, »der schrecklichste der Götter« (V. 860 f.), hat über den Unglauben und gleichzeitig über die apollinische Kultur gesiegt.

Doppelt spiegelt Grass dieses ungeheuerliche Geschehen im »Vatertag«: in der Vergewaltigung Billys und in einer letzten Steigerungsstufe in ihrer Ermordung.

Kaum hat Sibylle die Maske simulierter Männlichkeit, die die »Dickmadame« (6, S. 585) ohnehin nicht adäquat ausfüllen konnte, abgeworfen, kaum hat sie die Flucht vor dem sexuellen Missbrauch ergriffen, schlägt die symbolische Tötung in reale blutige Abschlachtung um. Kaum hat sie sich von der Unterwerfung unter männliches Rollenverhalten befreit, rächt sich dafür die patriarchalische Gesellschaft in Gestalt der sieben Schwarzen Engel. Gerade noch hat sie ihre Selbstbefreiung mit einem Hymnus auf die Freuden der Mutterschaft bejubelt, der im Kontext der anderen marianischen Anspielungen einem Magnificat gleich kommt (Davidson, S. 389, 394), da fällt ihre Erwählung in tragischer Fatalität mit der Heimsuchung zusammen: »Das Ende war vorgeschrieben.« (6, S. 626) Während der letzte Botenbericht der *Bakchen* in detailversessener Erzählung die Zerfleischung des Pentheus so wiedergibt:

> »Zerfleischt ward ihm
> Die ganze Seite: jede warf der andern
> Mit blutiger Hand wie Bälle Pentheus' Glieder zu.
> In Stücken liegt die Leiche teils auf ragenden
> Felshöhn und teils in dichtbelaubtem Waldgebüsch«
> (*Bakchen,* V. 1134–1138, übers. Donner),

fragen sich bei Grass die Überlebenden der Katastrophe: »War das noch ein Mensch?« – »So fanden Fränki, Siggi und das Mäxchen abseits der Schneise ihre Billy: auf Nadelboden zum Klumpen gefahren« (6, S. 626). Wie Pentheus hat Sibylle ein Tabu verletzt und ein Arkanprinzip durchbrochen.[3] Deshalb ist sie des Todes. Während jener die Frauenriten des Dionysosmysteriums belauscht und sich über einen Gott erhebt, bricht diese in die Domäne der Männlichkeitsrituale ein und gefährdet die männlichen Rollenmuster von »hunderttausend« Vatertagsmännern – eine perverse Verkehrung der religiösen Verblendung des Pentheus und des Hybrisverbots der Tragödie. Die Black Angels, die die Mutige massakrieren werden, wissen genau, was eine solche Tabuverletzung durch eine »Trine« am Vatertag bedeutet: »›Was willen die hier an Vatertag?‹ – ›Die juckt es wohl, was?‹« (6, S. 624) Ihr Tod ist umso tragischer, als sie ja die einzige ist, die – anders als Pentheus – gerade nicht mehr aus sich, aus ihrer Identität, »herausgetreten« und in eine falsche Rolle eingetreten ist, sondern eine, die den Mummenschanz des Lesbianismus abgeworfen hat, die auf die gesamte künstliche Ekstase pfeift und sich von den anderen Maskenspielern emanzipiert.

Mit den *Bakchen* hat Grass die unheimlichste und die verstörendste aller griechischen Tragödien zum Muster gewählt, die wie keine andere Schauder und Schrecken verbreitet. Nicht einmal die Berufsgräzisten wissen so recht, wie die Intention des letzten großen griechischen Tragikers zu fassen ist. Im Gegenteil – ihre Deutungen widersprechen sich diametral. Kriecht der alte Aufklärer Euripides zu Kreuze, hat er sich bekehrt, glaubt er nun doch endlich, kurz vor seinem Ende, an die Götter, die er oft genug ironisch angezweifelt hat, oder will er im Gegenteil den Wahnsinn des Gottesglaubens, die die Gesellschaft zerrüttende Irrationalität der Dionysosreligion entlarven und damit den Ast absägen, auf dem er selbst als Tragödienautor sitzt? Oder hat er darin seine Verzweiflung über die Zeitläufte, das Ende der glanzvollen Epoche der attischen Klassik, den moralischen Verfall der Polis in Zeiten des Peloponnesischen Krieges, den drohenden Untergang der Demokratie und die beispiellose Barbarei und Bestialität der Kriegsführung am Ende der Perikleischen Glanzzeit zum Ausdruck gebracht? Euripides' Schwanengesang wird dunkel bleiben. Grass selbst jedenfalls, so ist aus dem Kontext des Vatertagkapitels zu rekonstruieren, dürfte Euripides als Aufklärer gelesen haben, der den religiösen Mummenschanz wie den sexuellen Wahn geißelt und im Sinne Nietzsches der Tragödie ein Ende bereitet, weil er den Mythos nicht mehr glaubt, der die conditio sine qua non der tragischen Dichtung ausmachte.

## Retardation: Die Novelle als Schwester des Dramas

So bewahrheitet sich nebenbei erneut und auf eher ungewöhnlichem Wege die Weisheit des Novellenmeisters Theodor Storm, dass die Novelle die Schwester des Dramas sei. Als hätte Günter Grass nach dem Lehrbuch gearbeitet, erfüllt seine Grunewalderzählung alle Bedingungen der Novellentheorie. Der Autor von Romanvolumina embryologischen Formates besitzt ja überhaupt einen ausgeprägten Hang zur bündigen, geschlossenen Novellenform und hat so manche Meisternovelle gefertigt, eine Tatsache, von der *Katz und Maus* ebenso wie *Das Treffen in Telgte* Zeugnis ablegen. Das morphologische Modell der Novelle ist auch im »Vatertag« mit seinem gesamten Repertoire verwirklicht, mit dem durchaus nicht von allen Novellenkünstlern erzielten Gütezeichen, dass nichts von dieser »sich ereigneten unerhörten Begebenheit« von außen auf den Stoff projiziert wurde, sondern die novellistische Tragödie zu einem stimmigen und vielstimmigen Ganzen verschmilzt. Die kontinuierliche lineare Handlung, die Fatalität des Ablaufs, die Präzipitation zur

Katastrophe hin, die Extremsituation, die sich aus scheinbar alltäglicher Normalität herausentwickelt, der zentrale Konflikt zwischen Ordnung und Chaos, die aberwitzige Normverletzung, das alles gehört zur inneren Form der Novellengattung wie auch dieses tragischen Geschehens. Selbst der Paul Heyse'sche Falke schwebt über allem in Gestalt der Krähen, der Totenvögel vom Dienst.

Was ist »unerhört« (d. h. noch nie gehört) an dieser Begebenheit? Doch wohl weniger die Vergewaltigung, die in unserer Gesellschaft – horribile dictu – alles andere als unerhört ist (8,6 Prozent der in Deutschland befragten Frauen, sagt die Kriminalstatistik, sind in ihrem Leben mindestens einmal vergewaltigt worden), auch Sexualmorde der hier dargestellten Art sind unter »100 000« Männern wie denen, die hier ausgezogen sind, die Sau rauszulassen, keine Seltenheit; »unerhört« ist vielmehr die prätendierte Zeugung eines »Emanuel« unter lesbischen Frauen unter Zuhilfenahme eines Dildos, also die Wiederholung der jungfräulichen Geburt Christi durch einen »Kunstfick« (6, S. 620). Nimmt man die christliche Tradition beim Wort, so ist dieser von Jesaja dem König Ahas von Juda als Zeichen verkündete Im-manu-el, der Gott-mit-uns, eine Vorausdeutung auf den Messias und seine Geistzeugung. Die unerhörte Begebenheit soll bezwecken, dass die vier Frauen durch die groteske Messiaszeugung mittels Prothesen-Vergewaltigung eine Zeitenwende herbeinötigen wollen, die der »Zeitenwende« (6, S. 52, 664) vom Matriarchat zum Patriarchat gleichkäme und die in nichts geringer sein soll als die vom Alten zum Neuen Testament, von der Verheißung durch die Propheten zur Erfüllung in Christus. Das bedeutet für den *Butt*-Roman: Der samenlos gezeugte Übersohn soll die Wende von der Geist- und Logosreligion, der höchsten Verkörperung des Patriarchats, zu einem neuen Matriarchat (in verbesserter, radikalfeministischer Ausführung) ins Werk setzen. Erstaunlich bloß, dass die Feministinnen keinen weiblichen Erlöser zeugen wollen: Auch in diesem über die Zukunft des neuen Äons entscheidenden Punkt können sie sich von den Klischees der Männergesellschaft nicht lösen. Gar nicht erstaunlich, dass aus der samenlosen Vaterschaft, dieser reinen Kopfgeburt, in postchristlichen Zeiten nichts werden kann. Die satanistische Zeugung hätte – per impossibile – statt eines Gott-mit-uns allenfalls einen Gott-sei-bei-uns hervorgebracht.

## Lysis (Lösung des Knotens): Von den Großen Dionysien zum Himmelfahrtstag

Bleibt noch ein Knoten zu lösen, und zwar die Frage: Warum hat Grass die finsterste Tragödie um Geschlechterkampf und Mord und Totschlag ausgerechnet am lichtesten und strahlendsten christlichen Fest in Szene gesetzt? Am Himmelfahrtstag, das weiß jedes Christenkind, kehrt der Gottessohn zum allmächtigen Gottvater in den ›Himmel‹ zurück. Nachdem er als Mensch gelebt und gelitten hat, gestorben, begraben, in das Reich des Todes abgestiegen und am dritten Tage auferstanden ist, weilt der auferstandene Logos noch 40 Tage in seinem verklärten Leib auf Erden, »erscheint« seinen Jüngern und fährt dann aus eigener Kraft, wie die Dogmatiker lehren, auf in die himmlische Glorie zum Vater. Am Fest seiner Thronbesteigung als Mitregent des Vaters lässt der mit der Geburt in Zeit und Geschichte eingetretene Sohn die Zeitlichkeit unter sich zurück und bringt den ersten Zyklus der Erlösung zum krönenden Abschluss, der ihn einst aus der Wesenseinheit mit dem Vatergott hat herausgehen und zum Menschensohn hat werden lassen. Als Ersatz für seine körperliche Präsenz und als Unterpfand der endzeitlichen Erlösung sendet der Entrückte das Pneuma, den Heiligen Geist, die spirituellste unter den drei männlichen Gottheiten des Christentums.

Die Himmelfahrt also: das patriarchalischste aller christlichen Feste, bei dem Maria, die Gottesmutter, auf der Erde zurückbleiben muss (Apg. 1, 14). Auf diesen Siegestag der Vaterreligion hat nun das deutsche Volkstum (allen voran der Berliner Mann) Ende des 19. Jahrhunderts den Vatertag gelegt – eine symbolische Koinzidenz, die anderen Völkern und Nationen gänzlich fremd ist, die an allen möglichen Tagen Vater- oder Männertag feiern, nur nicht am Himmelfahrtstag, sogar (wie die Italiener) am Tag des keuschen heiligen Josef, der ja nun unter allen Vätern am wenigsten für seine Vaterschaft verantwortlich zu machen ist. Der deutsche Volksbrauch jedenfalls inszeniert am Herrentag Männlichkeitsrituale und Initiationsriten für das männliche Jungvolk, als wäre es eine säkularisierte Parodie auf die hochspirituelle Aufgipfelung der christlichen Vaterreligion. Auch die endgültige Erlösung, die die Vaterreligion an Himmelfahrt dank der versprochenen Geistsendung für die Endzeit verspricht, parodiert er durch kurzfristigen Rausch und drogeninduzierte Selbstvergessenheit. Kalauernd gesagt: Die vatertäglich begeisterten Männerhorden doubeln den spiritus sanctus mittels Spirituosen. So viel sich gegenseitig überbietende und relativierende Symbolik lässt sich ein Günter Grass, einst aufmerksam-kritischer Gesprächspartner von Pater Fulgentius im Düsseldorfer Caritas-Heim und in theologicis besser auf dem Quivive als mancher Stu-

dent der Gottesgelahrtheit, natürlich nicht entgehen und sein Lesbenquartett unter hunderttausend Männern »den Himmelfahrtstag lang Vatertag« (6, S. 579) feiern.

Mehr noch sagt das Hochfest der Himmelfahrt dem Mythenkundigen und Symboldeuter. Mit der Auffahrt des Erlösers negiert der Christus alles Geschlechtliche, alles Stoffliche, das mit Zeugung, Fruchtbarkeit und Mutterschoß zu tun hat, und wohnt von nun an im reinen, von jedem Erdenrest befreiten, dem unzugänglichen Lichte der Gottheit. Es triumphiert der Messias als strahlender Erbe des sol invictus über die Nacht des Muttertums, und mit ihm steigt die Geistreligion über die Sumpfblüten des Mutterrechts empor. Der *Butt*-Roman, der in den Feuchtgebieten des Weichseldeltas mit der Religion der Urmutter Aua, im tiefsten Sumpf des chthonischen Tellurismus und der hetärischen Gynaikokratie, begann (was im Groben und Ganzen bekannt ist), endet auch in den Symbolwelten Johann Jakob Bachofens (was hier nachgetragen wird). »Alle diese Eigenschaften des Vatertums [sein »unstofflicher Charakter«, seine Unberührtheit von der Geburt und den dazu führenden anderen Umständen]«, so glaubt der spätromantische Mythenspekulant zu wissen, »führen zu dem Schlusse: in der Hervorhebung der Paternität liegt die Losmachung des Geistes von den Erscheinungen der Natur, in ihrer siegreichen Durchführung eine Erhebung des menschlichen Daseins über die Gesetze des stofflichen Lebens.« (*Urreligion* I, S. 114) Wer ins Imperium der Väter aufsteigen will, muss vorher ins Reich der Mütter abgestiegen sein, so lautet der Kern seiner Lehre. Bachofen, Gender-Theoretiker avant la lettre, umkreist in seinem Tausendseitenwerk zur Herrschaft des Mutterrechts im frühgeschichtlichen Mittelmeerraum (1861) immer wieder diesen einen Punkt, die Erziehung des Menschengeschlechts zur Geistigkeit der Vaterreligion im Solarismus: »Es ist der Fortschritt vom stofflichen zum intellektuellen, vom physischen zum metaphysischen Prinzip der Religion. Es ist die Erhebung, das Aufsteigen von der Erde zum Himmel.« (*Urreligion* II, S. 134) Dass er der Gynaikokratie, der »Poesie der Geschichte«, ihrer naiven Stofflichkeit und warmen Erdhaftigkeit die eine oder andere romantische Träne nachgeweint hat, macht die Kehrseite dieser damals gesellschaftskonformen Lehre aus und erinnert an den alten Grass-Konflikt zwischen »Kopf« und »Schwanz«. Ernst Bloch brachte es so auf den Punkt: »Bachofens Herz ist beim Matriarchat, sein Kopf beim Patriarchat« (*Naturrecht*, S. 119).

Mit Bachofen eines Sinnes ist (vorläufig und, es muss hier gar nicht immer ausdrücklich erwähnt werden, bösartig-sarkastisch) auch der Erzähler des Himmelfahrtskapitels: »Alles was Mann ist, feiert am Himmelfahrtstag den Himmelhochvater, den Übersollvater«, lässt er sich kommentierend vernehmen (6, S. 583) und

kontaminiert dabei kühn den »Vater im Himmel« (so sprach Jesus etwa im »Vaterunser« von Gott) mit dem vom Himmel in der Gestalt des Sohnes herabsteigenden Vatergott aus Luthers Weihnachtslied »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« (worin es heißt: »Er bringt euch alle Seligkeit/Die Gott, der Vater, hat bereit'«) und lässt im gleichen Atemzug auch noch den Übermann aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* anklingen. Nicht ganz unerhebliche Bedeutungsnuancen des Berliner Vatertages erschließen sich erst im Rückblick auf Bachofens ›Muttertag‹. In immer neuen Variationen wiederholt der mythologisch strukturierte Romananfang, dass die mutterrechtlich regierte »Urhorde« im Sumpfdelta der Weichsel als ungeschiedenes Kollektiv in einem von Liebe und Hass, Mein und Dein, von Ehe und Erbe freien paradiesischen Urstand zu Hause ist und vor aller Geschichte in einer von reiner Leiblichkeit, nährender Fruchtbarkeit, weiser Gerechtigkeit und milder Humanität geprägten weiblichen Fürsorge umhegt war. Der weiblichen Dreieck-Symbolik und der Dreibrüste-Mythologie um die Gaia-Göttin Aua verbindet sich in der welthistorischen Perspektive des *Butt* das mythologische Symbol des Sumpfes als Zeichen für einen rein natürlichen, »stofflichen« Zustand amorpher Sexualität, der hetärischen Gynaikokratie, in deren Zentrum der empfangende und gebärende weibliche Schoß steht, den die Jäger und Sammler ohne Wissen um den Zusammenhang zwischen zeugender Vaterschaft und Geburt, ungebunden durch Gesittung und Gebote in chaotischer Promiskuität und inzestuöser Vermischung venerieren. (Ein Schelm, wer da an die feministische Kitschidyllik weiblicher Feuchtgebiete denkt!)

Doch Grass belässt es nicht bei der einen Terra Mater und ihren jeweiligen Reinkarnationen, die in nicht endenden sinnlichen Lüsten und mütterlichem Überfluss ihren immerwährenden Muttertag begehen, sondern stellt an den Romananfang gleich eine Trinität der Gynäkokratinnen, neben die Gaia-Aua der Steinzeit die eisenzeitliche Matriarchin Wigga und neben diese die pagane Priesterkönigin Mestwina aus dem Ende des ersten nachchristlichen Jahrtausends. Mit den Augen Bachofens gesehen, erklärt sich auch diese scheinbare Strukturverletzung des neunmonatigen Schwangerschafts- und Weltgeschichtsrhythmus. Elf Köchinnen sollen es sein, die im Laufe der Zeit den Kochlöffel weitergeben, weil der Gang der Geschichte so schlicht nun auch wieder nicht abläuft, dass auf das Mutterrecht wie im Gänsemarsch das Vaterrecht folgte; vielmehr entdeckte Bachofen nicht nur Irr- und Holzwege, sondern auch Zwischenstufen auf dem Weg aus den Sumpfreligionen hin zur strahlend-zeugungskräftigen Sonnenreligion des Vaterrechts.

All das berücksichtigt Grass, allerdings nicht ohne permanente ironische Brechung, wenn er den Hiat zwischen Mutterrecht und Vaterrecht mit beachtlicher

mythologischer Eleganz und parodistischem Beziehungsreichtum in zwei Symbolfiguren überbrückt: Mestwina und Adalbert von Prag, die sich anziehenden und abstoßenden Extreme, repräsentieren die beiden Äonen, den untergehenden paganen und mutterrechtlichen auf der einen, den triumphierenden christlichen und vaterrechtlichen auf der anderen Seite. Die Hohepriesterin der Aua-Religion und der Hohepriester der Siegerreligion vereinigen sich geschlechtlich in einer ›heiligen Hochzeit‹ – die fiktive Priesterkönigin mit dem historischen Heiligen, die Kultdienerin des Fischgottes Ryb mit dem Diener Christi, dessen Erlösersymbol ΙΧΘΥΣ, der Fisch, ist. Wie seine Zeit befindet sich auch der männliche Held noch mitten im Hiat zwischen »Stoff« und »Geist«, denn Adalbert, der Asket, der Vertreter der Geistreligion, stirbt einen Märtyrertod, während er gleichzeitig – im Tode noch – mit aufgerecktem Phallos das Symbol der dionysischen Paternität aufrichtet, ein ithyphallischer Gott wie Osiris, der Isis noch im Tode umfängt. Poseidonisch nennt Bachofen, der Mythendeuter, diese Zwischenstufe in der Entwicklung der Kulturen, die Übergangszeit zwischen Mutter- und Vaterrecht, weil das Wasser das befruchtende Element ist, das sich mit dem weiblichen Erdstoff mischt, ihn zeugend durchdringt wie das Nilwasser (das in Osiris vergöttlicht ist) die überfluteten Landesteile. Deshalb führt Mestwina einen Fischgott ein, den sie slawisch Ryb, d.h. nichts anderes als »Fisch« (6, S. 107), nennt, der aber im griechischen Sprachraum Poseidon und bei Grass der Butt heißt. Das helle Licht der Bachofen'schen Geistreligion, so gibt der feixende Erzähler anlässlich der phallischen Missionierung durch den Schutzpatron der Pruzzen zu verstehen, ist tatsächlich aus lauter Finsternissen zusammengesetzt. (Ein Schelm, wer dabei nicht an Schopenhauer denkt: Nicht die Religion ist das Triebwerk der Geschichte, wie der Idealist behauptet, sondern der schiere Geschlechtstrieb.)

Nicht mit der Ursünde im Paradies beginnt die Unheilsgeschichte, sondern der weltgeschichtliche Triumph des Christentums ist mit dem Sündenfall identisch. Als fischige Variante der Paradiesesschlange und des Satans verführt der Butt den Erzähler gleich darauf zum nächsten Mord, zum Muttermord. Nachdem Mestwina ihren phallischen Heiligen entsorgt hat, verrät dieser Judas die letzte Repräsentantin des Matriarchats an die Männergesellschaft der sich etablierenden, ihre Mission mit Mord und Totschlag durchsetzenden christlichen Geistreligion. Den Anfang der männlichen Geschichte markiert damit die einzige Sünde (so Bachofen), die in einer Gynaikokratie nicht vergeben werden kann, weil sie sich gegen das Muttertum der Erde selbst richtet. Nicht der ödipale Vatermord, sondern der oresteische Muttermord steht an der Wiege des Patriarchats (Reuffer, S. 120); denn »die Ord-

nung der Dinge, das Recht der Natur, das höchste Gottesrecht jener Zeit ist in seinen Grundfesten erschüttert, umgestürzt« (*Urreligion* II, S. 338). Eine Heldentat, auf die sich der Erzähler nicht wenig zugute tut, da sie ihn als Schlüsselfigur der Kulturgeschichte stilisiert (»Hier stehe ich …«, verkündet er mit Luther-Pathos), gleichzeitig aber auch als schuldbeladenes Opfer der Eumeniden umtreibt.

Doch, Bachofen sei Dank, im Zeichen des Vaterrechts lässt sich auch diese Schuld sühnen. Locus classicus für den Übergang von der alten zur neuen Rechtsordnung ist die *Orestie* des Aischylos, in der Apollo den Muttermörder Orest verteidigt und über die Erinnyen als mütterliche Erdgöttinnen siegt. In der *Orestie*, so deutet Bachofen die Trilogie des Aischylos unter dem Aspekt der Rechtsentwicklung, wird »das blutige Erdrecht«, das archaische *ius talionis*, das »Mord um Mord« befiehlt, überwunden und ordnen sich die tellurischen Göttinnen dem Gebot der Vernunft, der Lichtgottheit Apollo, unter (*Urreligion* II, S. 207): Die Erinnyen verfolgen den Muttermord des Orestes, den Apollo befohlen hat, nur so lange, bis der Areopag, der Athener Gerichtshof, durch Athenes Intervention den Sohn freispricht und den auf dem Atridenhaus lastenden Fluch tilgt. So spiegele die Tragödie gültig und besser noch als historische Quellen den Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht – eine der bis heute unbestrittenen Leistungen des divinatorischen Interpreten (*Urreligion* II, S. 340–342).

Nach diesem fulminanten Auftakt im ersten Kapitel des *Butt* verliert sich fürs Erste die Spur Bachofens im Roman. Der Binnenteil vom zweiten bis zum siebenten Monat ist der Weiterentwicklung des Patriarchats gewidmet sowie der Selbstfindung der Frauen im Schatten ihres Eheherrn und jeweiligen Patriarchen. All das ist nicht mehr mythisch-prähistorischer Bereich wie im ersten Monat, sondern (pseudo-)historische Zeit, deren Kulturstufen das Interesse des mythenorientierten Altertumsforschers nicht gefunden haben. Kurz vor dem Ende aber kehrt der Roman zur Kulturstufenfolge Bachofens wieder zurück: Dessen mythopoetische Konstruktion bietet ein zu verführerisches Reservoir an Symbolen, mythischen Figuren und Geschichten an, die wegen ihres poetischen Gehaltes nicht nur einen Grass zum dichtenden Weiterspinnen verführt haben. Auch der strukturelle Rahmen des *Butt*, die triadische Entwicklung der Welt- und Romangeschichte, der Dreisprung vom Matriarchat zum Patriarchat und der letzte große Sprung zurück in den Hetärismus, verlangt geradezu danach, die im Kern dualistische Stufentheorie des mythopoetischen Geschichtsschreibers fortzusetzen, in eine Zukunft zu verlängern, die Bachofen im bürgerlich-patriarchalischen 19. Jahrhundert noch verschlossen war. Schließlich sind sie beide, der bürgerliche Privatgelehrte und der

Dichter, dessen Weibergeschichten nicht aufhören wollen, in einem Punkt vom selben Schrot und Korn: Sie können es nicht lassen, die Geschichte mit ihren eigenen Augen zu sehen, und das heißt, in den Worten Ernst Blochs, die Geschichte mit »romantischen Weibszentrierungen« zu erotisieren (*Naturrecht*, S. 118). Das »Muttersöhnchen« (10, S. 604) mit seinem Mutterkomplex ist deshalb von den sexuellen Symbolen der Urwelt nicht weniger fasziniert als Bachofen von den verbotenen Früchten der hetärischen Weiberherrschaft, der dezidierte Lutheraner, der das *Mutterrecht* seiner Mutter (wem sonst?) widmete und auf das Titelblatt – auf Griechisch natürlich – schrieb: »der Mutter herrliches Bild«.

Bachofen dürfte zudem den letzten Anstoß gegeben haben, den Vatertag nicht nur in allgemeinem Sinne als Tragödie, sondern in speziellem als die Tragödie des Pentheus und der Bakchen zu gestalten. Dionysos, der Heiland der Frauen, so deutet Bachofen den mythischen Kampf der Geschlechter, habe eigentlich auf der Seite der Ehe gestanden und damit die Idee des Vaterrechts befördern helfen, tatsächlich aber habe seine Religion einen Rückfall in den Hetärismus bewirkt und damit zur Entwürdigung des Mannes und zu seiner Unterordnung unter die Frau beigetragen. Mit der »Enthüllung des Phallus« sei »an die Stelle gewaltsamer Unterdrückung der weiblichen Natur« »eine vollkommene Entfesselung derselben« getreten (*Urreligion* II, S. 86) Die trunken-ekstatischen Weiber, die im Enthousiasmós Pentheus zerfleischen, sind das Zeichen für diese »Entartungsstufe« der Gynaikokratie, den Regress zurück hinter die zivilisatorisch schon geordnete Ackerbaukultur in vorkulturelle Zustände (*Urreligion* I, S. 100–103).

Auch im Blick auf die Zeitenwenden rundet sich schlüssig der Kreis der Tragödienmotive im Roman. Als die Wende vom Mutterrecht zum Vaterrecht, da, betont der Butt, sei – vom Weichseldelta abgesehen – in der Weltgeschichte jede Menge »Stoff für Tragödien« angefallen. Alle »historischen« Verliererinnen im Geschlechterkampf, die Bachofen nennt, sind auch dem Butt geläufig:

> »Das ging in Athen und anderswo natürlich nicht ohne Streit ab. Sie können sich denken, meine gestrengen Damen, daß die Ablösung des Mutterrechts durch das vernünftige, wenn auch ein wenig fiktive Vaterrecht mehrere Konterrevolutionen zur Folge hatte. Ich muß Sie nicht an die Bakchen, Amazonen, Erinnyen, Mänaden, Sirenen und Medusen erinnern. Schlimm, wirklich schlimm die Geschlechterkämpfe im alten Griechenland. Da ging es an der Weichsel ereignisloser zu. Außer dem plötzlichen Wegfall der dritten Brust gibt es nichts Außergewöhnliches zu berichten. Kein Stoff für Tragödien fiel ab […].« (6, S. 89)

Grass schließt im Vatertag-Kapitel den Mythenkreis, indem er die Erdgöttinnen für eine zweite, nur inszenierte Zeitenwende wieder zum Leben erweckt, sie auf der Bühne der Tragödie ihre Rollen spielen – und eben nicht die frühere Niederlage revidieren, sondern erneut scheitern lässt.

Andererseits natürlich: Wenn an diesem patriarchalischsten Tag aller Tage ausgerechnet vier Lesben zur Herrenpartie in den Grunewald ausfahren, lässt diese weitere parodistische Umkehrung des Himmelfahrtstages – eine Pervertierung des Vatertages nicht einmal in einen Muttertag, sondern in einen Tribadentag – keinen Zweifel aufkommen, dass Grass bei aller Affinität Bachofens letztlich optimistischen Glauben an einen Menschheitsfortschritt, der durch Nacht zum Licht führt, nicht einmal ansatzweise teilt. Er denkt *im* Sinne Bachofens, ohne im geringsten *nach* seinem Sinne zu denken, indem er dessen Strukturen und Mythen integriert, gleichzeitig aber in eine Negation der Eschatologie umwertet. Mögen die kessen Väter noch so angestrengt männliche Rollen imitieren, sie unterwandern mit ihrem schrillen Transvestitentum das Weltbild des distinguierten Basler Patriziers, nicht nur indem sie es als parodistisches Rollenspiel inszenieren, sondern indem sie vor allem dessen christlich-neuplatonistische Anagoge mit perverser Blasphemie und Schwarzer Messias-Zeugung in die Apokalypse führen. Nein, die Seele steigt nicht wie der erhöhte Christus durch die Niederungen des Stoffs empor zum Licht der Unsterblichkeit. Grass verkehrt die christliche Himmelfahrt in eine dionysische Höllenfahrt, bei der aber auch alle an der Geschichte der Geschlechterkämpfe Beteiligten, ob Männlein, ob Weiblein, seien es radikalfeministische Bewegungslesben, seien es gewaltbereite Rockergangs, zum Teufel fahren.

## Epilog: »hymn of hate«?

Es nimmt nicht wunder, dass das Vatertag-Kapitel vor allem in der Erstrezeption als böse Satire auf die Frauenbewegung gelesen wurde. In den Geschlechterkämpfen der siebziger Jahre prallten gerade die Schlachtreihen mit aller Wucht aufeinander. Auch Bachofen blieb in den Geschlechterkämpfen der sechziger und siebziger Jahre nicht ungeschoren und wurde von den Kombattanten beider Lager kräftig missbraucht. So geriet auch *Der Butt* mitten zwischen die Fronten (was dem Autor-Provokateur vermutlich gar nicht so unrecht war) und wurde zur Beute der Ideologen. Die Invektiven aller Arten sind Legion und reichen von »seelenlose Posse mit Grotesk-Puppen« (J. Lodemann) über »Veitstanz aller denkbaren Perversionen«

(Chr. Perels) bis hin zum »hymn of hate« (G. P. Butler).[4] Wer so urteilt, setzt voraus, dass Grass Zeitgeschichte abbildet, in diesem Fall also die Frauenbewegung in ihren diversen Schattierungen und Denominationen und nichts außerdem, als wären geschlechtsspezifisch motivierte Kämpfe mit dem gesamten Urväterhausrat der Rollenklischees der Weisheit letzter Schluss. Aus der zweiten Reihe heraus sieht man heute besser als die aufgeregten Kritiker und Kritikerinnen zu ihrer Zeit, dass in den Kulissen des Emanzentheaters ein Geschichtsdrama aufgeführt wird, dessen Antriebskraft zwar der Geschlechterkampf ist, das aber keines der Geschlechter präferiert, sondern gerade das Gegenteil demonstriert: Jeder Geschichtsentwurf, der das eine oder andere Geschlecht auf Kosten des jeweils anderen an die Macht bringt, führt in die Katastrophe. Als ein solcher Entwurf einer tragisch vereinseitigten Geschichte und als polyhistorische Romanreflexion über die Gefahr einer retrograden Humanentwicklung lässt *Der Butt* das zeitgebundene Gezänk weit hinter sich und wird auch in post- und transfeministischen Zeiten ein buchenswertes Ereignis bleiben.

**Anmerkungen**

1 Günter Grass: Werke. Göttinger Ausgabe, Bd. 5. Göttingen 2007, S. 472. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden mit Band- und Seitenangabe in nachgestellten Klammern zitiert.
2 Fernsehgespräch mit U. Erler und M. Janssen-Jureit, ORF 17. 9. 1977.
3 Darauf hat zuerst Leonard Forster hingewiesen (S. 67).
4 Alle zitiert nach Garde, S. 51f.

**Auswahlbibliografie**

Günter Grass: Werke. Göttinger Ausgabe, Göttingen 2007.
Günter Grass: Fünf Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht. Hg. v. G. Fritze Margull, Göttingen 2004.

Johann Jakob Bachofen: Das Mutterrecht. Hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt a. M. 1975.
Johann Jakob Bachofen: Urreligion und antike Symbole. Hg. von Carl Albrecht Bernoulli. Leipzig 1926.
Ernst Bloch: Naturrecht und menschliche Würde. Frankfurt a. M. 1961.
Anika Davidson: Advocata Aesthetica. Studien zum Marienmotiv in der modernen Literatur am Beispiel von Rainer Maria Rilke und Günter Grass. Würzburg 2001.
Leonard Forster: An Unsystematic Approach to *Der Butt*. In: August Obermayer (Hg.), Festschrift for E. W. Herd. Dunedin 1980, S. 55–77.
Barbara Garde: »Selbst wenn die Welt unterginge, würden deine Weibergeschichten nicht aufhören«. Zwischen »Butt« und »Rättin«. Frauen und Frauenbewegung bei Günter Grass. Frankfurt a. M. u. a. 1988.
Joachim Latacz: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen 1993.
Claudia Mayer-Iswandy: »Vom Glück der Zwitter«. Geschlechterrolle und Geschlechterverhältnis bei Günter Grass. Frankfurt a. M. u. a. 1991.

Petra Reuffer: Die unwahrscheinlichen Gewänder der anderen Wahrheit. Zur Wiederentdeckung des Wunderbaren bei G. Grass und I. Morgner. Essen 1988.
Uwe Wesel: Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften. Frankfurt a. M. 1980.