Werner Frizen

Über die allmähliche Verfertigung des Romans beim Schreiben
Zur Entstehungsgeschichte des *Butt*

»C'est l'exécution du poème qui est le poème.«
Paul Valéry, Première leçon du cours de poétique (1937)

Finderglück

Im Reiche Serendip lebten einmal drei Prinzen, die hatte ihr Vater durch die weisesten Lehrer des Landes vorbildlich erziehen lassen. Um sie auf ihre zukünftigen Herrscheraufgaben weiter vorzubereiten, schickte er sie in die Welt hinaus. Im Reich des Kaisers Behram trafen sie zufällig auf einen Kameltreiber, dem eins seiner Lasttiere entlaufen war. Als dieser sie fragte, ob sie seinem verlorenen Kamel begegnet seien, versicherten sie, es auf ihrem Weg bemerkt zu haben, und beschrieben es genau: Einäugig sei es und hinke, habe ein unvollständiges Gebiss, sei beladen mit Butter und Honig und werde von einer schwangeren Frau geritten. Der Kameltreiber suchte daraufhin lange nach dem Tier, fand es aber nicht. Weil er die Prinzen für Diebe hielt, ließ er sie verhaften und verklagte sie beim Kaiser. Doch die Drei bewiesen vor dem Herrscher, dass sie zwar das Tier selber nie gesehen, doch allein anhand der Spuren, die es auf seinem Weg hinterlassen habe, seine besonderen Kennzeichen herausgefunden hätten: Es habe nur auf der einen Seite des Weges das schlechte Gras gefressen und das gute auf der anderen unberührt gelassen; aus den Fußspuren sei zu lesen gewesen, dass es ein Bein nachgezogen habe; durch die Zahnlücke habe das Kamel auf seinem Weg gekautes Gras verloren usw. Dem Kaiser nötigten die scharfsinnigen Prinzen größte Bewunderung ab, und sie wurden auf der Stelle freigelassen. Sie hatten nicht gesucht und doch gefunden.

Wie den drei Königskindern von Serendip (d.i. Sri Lanka) in dem persischsprachigen Märchen des indischen Dichters Hakīm Abu 'l-Hamīn ad-Dīn Chosrau (1253–1325) ist es vielen erfindungsreichen Menschen ergangen. Der eine untersucht Staphylokokken und findet das Penicillin; der andere analysiert Kathoden-

strahlen und entdeckt die X-Strahlung; der dritte sucht ein Pharmakon gegen Angina pectoris und gewinnt ein bekanntes Mittel gegen erektile Dysfunktion. Hätte Günter Grass nicht auch über die Gabe konstruktiver Wahrnehmungsfähigkeit verfügt, die sich mit Glück und Zufall paarte, um Entdeckungen gleichsam am Wegesrand zu machen, seine Werke wären um manche zwingende Erdichtung ärmer. Was wäre aus dem Romanerstling geworden ohne den trommelnden Gnom? Das, was seine Aufsehen erregende Besonderheit ausmacht, ihr unverwechselbares Erkennungszeichen, ist ein derartiges *Objet trouvé,* das gesucht und auch wieder nicht gesucht und durch einen Zufall dennoch gefunden wurde. Mit dem ersten Konzept zu diesem Epos, dem Versuch, die Kleinbürger eines Städtchens von einem auf einer Säule angeketteten Styliten beobachten, beschreiben und kritisieren zu lassen, hätte der Roman-Debütant fürwahr keinen Bestseller hinlegen können. Auch die erhaltenen Daktylogramme der sogenannten Urtrommel, in denen ein Verwachsener ohne Trommel sich im Nachkriegsdüsseldorf niederlässt, entbehren völlig des nervtötenden Revoluzzer-Charmes der Endversion. Da musste eine andere, flexiblere Erzählerstimme her, die sich aber nicht erfinden ließ, sondern als glücklicher Einfall dem Autor zufiel. Das »Kamel« will sagen: Der trommelnde Rotzlöffel begegnete dem zukünftigen Romancier schon 1952, da war der Gedanke an das Romanprojekt noch gar nicht geboren. Erst Jahre später löste das Erlebnis die zentrale Idee der *Blechtrommel* aus, dank derer sich der ursprünglich geplante Säulenheilige in einen Dreijährigen wandelt, der mit seiner Trommel der Kleinbürgerwelt das Fürchten beibringt. In der berühmten Ursprungserzählung, mit der Grass 1969 aufzuwarten wusste, heißt es: »Noch im Spätsommer des gleichen Jahres [1952], als ich mich, aus Südfrankreich kommend, über die Schweiz in Richtung Düsseldorf bewegte, traf ich nicht nur zum ersten Mal Anna, sondern wurde auch, durch bloße Anschauung, der Säulenheilige abgesetzt. Bei banaler Gelegenheit, nachmittags, sah ich zwischen Kaffee trinkenden Erwachsenen einen dreijährigen Jungen, dem eine Blechtrommel anhing. Mir fiel auf und blieb bewußt: die selbstvergessene Verlorenheit des Dreijährigen an sein Instrument, auch wie er gleichzeitig die Erwachsenenwelt (nachmittäglich plaudernde Kaffeetrinker) ignorierte. Gute drei Jahre lang blieb diese ›Findung‹ verschüttet.« (11, S. 873) »Durch bloße Anschauung« – »bei banaler Gelegenheit« – »mir fiel auf«: Wie aus dem Lehrbuch der Kreativitätsforschung mutet diese Beschreibung einer »Findung« an. Der Schriftsteller, an einem toten Punkt seiner Erfindung stagnierend, sucht nicht zielfixiert und verkrampft nach einer Lösung, sondern nimmt diese, zu Gast bei einer Freundin, über Gott und die Welt plaudernd, dank seiner Randaufmerksamkeit als Randerscheinung[1]

wahr. Sie tangiert sein Gesichtsfeld, findet flüchtig als »pockiger Bengel«, der auf »den Rand seiner Trommel schlägt«, Erwähnung in einem Gedicht aus der Düsseldorfer Zeit (*Sechs Jahrzehnte,* S. 21), gerät aber immer noch nicht in den Fokus, wird in ihrer Bedeutung noch gar nicht erkannt und sinkt ab unter die Sedimente des Vorbewussten. Auffällig bleibt dem beobachtenden Augenzeugen zunächst nur die Versunkenheit, mit der der Dreijährige seine Umwelt ignoriert, während sich das Bild des Trommlers erst mit den Jahren zu einer umfassenden Roman-Allegorie anreichert.[2]

Auch die folgenschwere Bildidee, das Herzstück des *Butt*-Romans, stellt sich erst nach zahl- und arbeitsreichen Vorversuchen ein, zur Verblüffung des Beobachters erst dann, wenn schon umfangreiche Partien des Romans oder »Vor-Texte« auf dem Papier stehen, und das, obwohl sich der Kunststudent schon 1955 dem vielgrätigen Plattfisch mit einer Kreidezeichnung und einer Bronzeplastik gewidmet hatte (*Sechs Jahrzehnte,* S. 48; 10, S. 588). Doch der taucht für zwei Jahrzehnte ab und erst in Form von Philipp Otto Runges Märchenfigur (»Von dem Fischer un syner Fru«) mitten in der Arbeit am Roman wieder auf. – Einer echten »Sonntagsidee« eines Sonntagskindes verdankt auch die Meistererzählung *Das Treffen in Telgte* ihre Existenz, wie Günter Grass im Herbst 1978 an Hans Werner Richter zum Siebzigsten schrieb. »Mein lieber Hans Werner«, heißt es da, »anfangs war es nur eine kleine Sonntagsidee, Dir zum siebzigsten Geburtstag ein Gruppentreffen im Jahr 1647 zu skizzieren, doch dann wuchs sich die Idee zur Erzählung ›Das Treffen in Telgte‹ aus, an der ich nun ein gutes halbes Jahr lang sitze; und immer noch bin ich nicht am Ende. Es macht mir Schreibspaß, Dich und uns alle, einen verqueren barocken Haufen, während drei Tagen zwischen Münster und Osnabrück zu versammeln. So lange ist das gar nicht her: nur dreihundert Jahre – von 1947 zurückgezählt. Außerdem wüßte ich für Dich kein besseres Geschenk; denn Du hast uns damals, als der Dreißigjährige Krieg schleppend zu Ende ging, zusammengerufen.« (Neunzig, S. 199) Eine Sonntagsidee war es fürwahr, und keine geringzuschätzende, denn die Parallelität zwischen der historischen, politischen und kulturellen Situation von 1647 und der von 1947 reicht bis in die Details hinein. Für Grass, der bevorzugt in Analogien, Homologien und Konvergenzen dachte, offensichtlich ein Beziehungsfest, das die Schleusen der Produktivität öffnete. Aber auch diese Sonntagsidee zum *Treffen in Telgte* reicht weit hinter den siebzigsten Geburtstag des Grass-Mentors Richter und selbst hinter die Gründung der Gruppe 47 zurück bis in die Phantasiewelt des Schülers, der sich aus der kleinbürgerlichen Enge in Haupt- und Staatsaktionen wegträumt: »In der Regel war ich zeitabwärts unterwegs, un-

stillbar hungrig nach den bluttriefenden Innereien der Geschichte und vernarrt ins stockfinstere Mittelalter oder in die barocke Zeitweil eines dreißig Jahre währenden Krieges.« (10, S. 237) Die Rollenspiele von damals, in denen er aus der Gegenwart in die packenden Geschichten der Historie wegdriftete, verdichten sich erst 1978 aus vorgegebenem Anlass zur literarischen Realität eines Poetenkonzils mitten in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges.

Nota bene: die Entdeckungen fallen den Prinzen von Serendip nicht in den Schoß; die Bildungsreisenden finden nicht, indem sie schlicht auf den Zufall *warten,* sondern weil sie mit wachen Sinnen und scharfem Verstand die Wirklichkeit wahrnehmen und offen sind für alles, was ihnen begegnet. Als Augenmensch muss auch Günter Grass eine spezifische Wahrnehmungsfähigkeit besessen und Strategeme entwickelt haben, mit deren Hilfe er im Alltäglichen das Besondere entdeckte. So erklärt sich sein Faible für »Fundsachen«, die Obsession, mit der er sich den Gegenständen und ihrer aisthetischen Präsenz zuwandte, eine Buche nach der anderen aquarellierte, »totes Holz« in allen Variationen mit schwarzer Kohle aufs Papier warf, serienweise Zwiebeln zeichnete, Tänzer in allen Stellungen und Verrenkungen formte, Tabakkrümel, Kastanien, Stricke, Nägel, Knöpfe, Gräten, nicht zu vergessen: Federn – aufgriff, hamsterte, akribisch abbildete, mit Bedeutung auflud, wenn sie von sich aus bedeutungslos waren, sie reflektierte und zum Gegenstand seiner Kunst erhob. *Serendipity* hat die Wissenschafts- und Kreativitätsforschung in Erinnerung an die drei Königssöhne aus Serendip dieses besondere Vermögen genannt, wesens- und planmäßig offen zu sein für das Unerwartete, die Fähigkeit, im Selbstverständlichen das Überraschende, im Normalen das Anomale zu finden. Diese Findefähigkeit sei die »Gabe der Sonntagskinder« (Wermke, S. 88) – und Grass, am 16. Oktober 1927 geboren, war ein Sonntagskind auch im leibhaftigen Sinne. Sonntagskinder, die über Serendipity verfügen, verweilen in einem Zwischenzustand zwischen gespannter Aufmerksamkeit und Verträumtheit, über die »Peer Gynt« (so Mutter Grass über ihren Sohn (10, S. 254)) in gebührendem Maße verfügte und die ihn in den Stand setzten, zu finden, ohne zu suchen. Sie hat aber, um diesem denkbaren Missverständnis gleich vorzubeugen, nichts mit dem Inspirationstopos oder pneumatischen Eingebungen zu tun, sondern bezeichnet eher deren Gegenteil; sie ist die profanisierte Kehrseite der göttlichen *manía,* der Sokrates im *Phaidros* die außerordentlichen Leistungen der begnadeten Dichter zuschreibt. Serendipity ergibt sich, paradox formuliert, aus einem Zufall, der erarbeitet werden muss. Der Funke zündet oft plötzlich, oft im Vorbeigehen oder beim Lustwandeln, doch nicht unvorbereitet und schon gar nicht dank einer transsubjek-

tiven Macht. Indem er sich am Gegenstand abarbeitet, ihn immer neu fokussiert, ist der Aufgeweckte bereit, die günstige Gelegenheit beim Schopfe zu fassen. Am Rande sei vermerkt: Nichts anderes als das uralte Märchen Chosraus lehrt auch die Systemtheorie. Kreativität, sagt Niklas Luhmann, sei »die Fähigkeit zum Ausnutzen von Gelegenheiten« oder »die Verwendung von Zufällen zum Aufbau von Strukturen«, wobei der Zufall Ereignisse bezeichne, die über die Strukturen des Systems weder produziert noch kontrolliert werden können (Luhmann, S. 17).

Weise Lehrer

König Giaffer von Serendip, selber ein Weiser, ließ seine Söhne von den weisesten Lehrern seines Landes ausbilden. Ob die Prinzen ohne sie ihren Spürsinn entwickelt hätten, darf bezweifelt werden. In Deutschland hingegen verlief und verläuft schulische Bildung nicht ganz so phänomenal wie ehedem die ceylonesische Prinzenerziehung. Die sporadischen Erinnerungen an seinen Deutschunterricht, die Günter Grass hinterlassen hat, erlauben jedoch immerhin den Schluss, dass seine schriftstellerische Begabung nicht wie die vieler anderer Autoren von Thomas und Heinrich Mann über Hermann Hesse bis hin zu den Expressionisten durch ›schwarze Pädagogik‹, stupiden Leistungsdrill und geistlose Schinderei der Deutschlehrer unterdrückt, sondern im Gegenteil zum Mindesten von *einem* Vertreter der Zunft erkannt und in bemerkenswerter Weise gefördert wurde, obwohl Schüler Günter die Curricula nicht einmal bis zum Abitur »durchschmarutzen« konnte: Ein Studienrat Littschwager gab nicht nur weit in die Zukunft des Schülers wirkende Lektüretipps (Grimmelshausens *Simplicissimus*!), sondern wich auch mit seinen Aufsatzthemen von den Blut-und-Boden-Besinnungsaufsätzen der dreißiger Jahre – »Ein Volk braucht Brot, ein Schwert und eine Seele« – in respektheischender Weise ab und forderte mit Themenstellungen die Kreativität des Jungen heraus, die fern von Schema F und standardisierten Formulierungsmustern den Ideenreichtum und die Vorstellungskraft förderten (vgl. auch 2, S. 229). In einer undatierten Eulenspiegelei mit dem Titel »Wie ich entdeckt wurde« leistete Grass seinem namentlich nicht genannten Deutschlehrer (vermutlich war es besagter Littschwager) seine Reverenz: »Mein Deutschlehrer war mein erster Entdecker. Er stellte, während Stalingrad weit weg lag und Stecknadeln mit farbigen Köpfen auf Landkarten langsam zurückgesteckt werden mussten, der Klasse und mir ein kühnes Aufsatzthema: die Geschichte einer Konservendose.« (GGA 1327) »Schrullig« nennt der berühmteste

unter Littschwagers Schülern seinen Lehrer und reiht ihn 1973 im Rückblick auf die *Blechtrommel* unter die Schutzgeister ein, die seinen Schreibprozess auch später noch überwachen: »Es hockten um meine Schreibmaschine Tote und Lebende: mein detailversessener Freund Geldmacher, mit dickglasiger Brille mein literarischer Lehrer Alfred Döblin, meine literaturkundige und gleichwohl an das Schöne Wahre Gute glaubende Schwiegermutter, Rabelais, flüchtend auf Durchreise, mein ehemaliger Deutschlehrer, dessen Schrullen ich heute noch nützlicher nenne als das pädagogische Dörrobstangebot unserer Tage, und meine verstorbene Mutter, deren Einwänden und Berichtigungen ich mit Dokumenten zu begegnen versuchte.« (15, S. 333) Harry Liebenau, eine der Erzählermasken in *Hundejahre,* nennt neben diesem noch weitere, die Phantasie stimulierende, im Zeitalter der Schreibwerkstätten »kreativ« genannte Themen des später nach Stutthof deportierten nazikritischen Studienrats Brunies wie etwa: »Hochzeitsvorbereitungen bei den Zulus.« Oder: »Als ich noch ein Malzbonbon war und im Munde eines kleinen Mädchens immer kleiner wurde.« (5, S. 508 f.) Themen, die die stumpfen Danziger Tertianer kaltlassen, während Harry Liebenau und noch »ein anderer« (wer das wohl gewesen sein mag?) den Schicksalen des Malzbonbons durchaus Geschmack abgewinnen können. Eines dieser aus der Zeit gefallenen Aufsatzthemen war immerhin so erfindungsreich, dass es die Zeiten überdauert hat und (ohne Bezug auf Grass oder seinen Deutschlehrer) noch in den neunziger Jahren in Anleitungen zum »kreativen« Schreiben empfohlen wurde (Wermke, S. 102 f.), während Aufsätze vom Kaliber »Das Leben bedeutet Kampf« unter Trümmern verschüttet sind oder in den Schularchiven dahinmodern.

Inkubation

Aber auch ein Sonntagskind muss mit sechs grauen Werktagen leben. Nach dem Abschluss der später so genannten *Danziger Trilogie* war das Themenreservoir aus Nazi- und Kriegszeit, das Grass als Zeitgenosse und Augenzeuge zu »anhaltende[r] Schreibwut« (16, S. 254) angetrieben hatte, erschöpft. Das gleiche gilt für die kathartische Schreibmotivation des ehemaligen Mitläufers und zur Sozialdemokratie bekehrten Autodidakten, »nach Auschwitz« konfessorische Romane zu schreiben. Besonders bleiern scheint auf ihm nach peripheren Arbeiten *(örtlich betäubt, Die Plebejer proben den Aufstand)* die Zeit nach dem parteipolitischen Engagement und dem *Tagebuch einer Schnecke* gelastet zu haben, das nicht von ungefähr vom

Grau der Melancholie eingefärbt ist. Um zu einem erneuten großen Wurf ausholen zu können, musste er sich dem Problem stellen, wie er einen neuen Stoff, der nicht aus der lebensgeschichtlichen Erfahrung stammt, aus der produktiven Einbildungskraft, gewissermaßen *e nihilo*, herausbilden könne. Zwar hatte er schon im Sommer 1969, an Frankreichs Küste Meeresfrüchte schlemmend, eine Idee für ein neues episches Werk gehabt: »Bevor ich mal alt bin und womöglich weise werde, will ich ein erzählendes Kochbuch schreiben: über 99 Gerichte, über Gäste und Menschen als Tiere, die kochen können, über den Vorgang Essen, über Abfälle …« (5, S. 465), doch war es drei Jahre lang bei dieser pauschalen Absichtserklärung geblieben. Zwar machte er sich schon einen Monat nach Erscheinen des Schneckentagebuches (im Mai 1972) an die Arbeit und sammelte seit dem 6. Juni erste Einfälle für dieses »Kochbuch«, notierte ein paar Informationen zur Herkunft der Kartoffel und zur Geschichte der Ernährung sowie erste Rezeptideen, doch Ansätze für eine sinnstiftende Erzählidee fehlten vorerst ganz. Die Durststrecke, die Grass seit diesen ersten Notaten bis zum Beginn des Manuskripts durchmessen musste, betrug nicht weniger als 18 Monate, eine Durststrecke, während derer er sich aus einer veritablen Lebens- und Schaffenskrise herausarbeitet und, nicht zuletzt dank Serendipity, zu neuer Produktivität findet. Ihm dabei auf der Fährte zu bleiben[3] dürfte nicht nur für andere Schreibblockierte lehrreich sein.

Eher orientierungslos behalf der Unschlüssige sich zunächst einmal mit einer Art Brainstorming, um das noch reichlich formale Programm von 1969 mit Inhalt anzureichern. Methoden der Kreativitätssteigerung wie die aus Erkenntnissen der kognitiven Psychologie entwickelten Findestrategien des Mindmappings oder des Clusterings waren ihm zwar unbekannt, doch praktizierte er Praktiken der Ideen- und Textgenerierung nach seiner Façon. Eine in der Schreibvorbereitungsphase bei ihm immer wieder anzutreffende Technik verwendet Reihungen, die sich – wie im Cluster – um einen Kernbegriff gruppieren, diesen ausfalten, umspielen, nach seinen Aspekten forschen, mit ihm verbundene Zusammenhänge entdecken. Wie Litaneien listet der Ideensammler Einfälle in rascher Abfolge auf; unterstützt durch die anaphorische Verwendung des ursprünglich geplanten Romantitels den sich dadurch ergebenden Sog und erzielt – neben zahlreichen Fehlversuchen – Treffer, die bis ins finale Stadium des Romans ihre Gültigkeit bewahren[4]:

»1) Die Köchin in mir singt beim Kochen.
2) Die Köchin in mir läßt einen großen Furz wehen (fahren).
3) Die Köchin in mir kocht für die versammelten Säuerlinge.

4) Die Köchin in mir spricht über die Emanzipation der Frauen.
5) Die Köchin in mir spricht, während das Rindfleisch zieht, zu aller Welt.
[…]
10) Die Köchin in mir geht mit mir auf dem Bahnhof Sülzkotelett essen.
11) Die Köchin in mir verabschiedet die Gäste.« (GGA 2084)

»1) Wenn sie sich verfinstert und auf eine Fliege guckt …
2) Wenn ihr plötzlich ein Furz (beim Auftragen) entfährt …
3) Wenn sie sich nicht erinnert, z. B. an die Hussitenzeit …
4) Wenn sie in Saubohnen und Speck das Absolute sucht …
5) Wenn sie auf ihre »Große Zeit« bei den Ordensherren zu sprechen kommt …
[…]«[5] (GGA 2086_004_01)

Formationen und Szenarios dieser Art halten die Gedankenbewegung in Fluss (die Kreativitätsforschung spricht von *fluency*), greifen ältere Ideen auf und ergänzen sie mit neuem Material, während die Zensur noch weitgehend ausgeschaltet bleibt, die das vermeintliche Chaos vorzeitig ordnen und organisieren würde. Der gegenläufige Prozessschritt, der auf das Generieren von Einfällen folgen muss, wird die meisten von ihnen wieder aussondern. Andererseits stellt sich Grass mit dieser Form der *inventio* ein Reservoir von Optionen bereit, das ihm – wie die Konstellation »Essen mit Gästen« – über Jahrzehnte hinweg als Speichergedächtnis zur Verfügung steht.[6]

Was aber tun, wenn auch das methodische Assoziieren (vorerst) nicht weiterhilft? Wenn die Assoziationsreihen vom November/Dezember 1972 noch Anfang Januar 1974 kaum einen Fortschritt erbracht haben? Wenn Monate auf Monate ohne zündende strukturierende Idee verfließen, die die Textualisierungsphase auf Touren hätte bringen können? Auf den Zufall warten allein reicht nicht aus (s. o.). Um die schweigende Muse zu reaktivieren, war eine Reihe von Impulsen vonnöten, die sich allesamt unvermittelt in den Nachlass-Konvoluten einfinden, die sich weder planen noch voraussehen ließen: (a) die Entscheidung, den Roman über »die Köchin in mir« mit einem »Beziehungsroman« zu kombinieren, (b) die Schwangerschaft der Lebensabschnittsgefährtin Veronika Schröter und die Idee, dem Neun-Monate-Wachstum des Embryos die Struktur des Romans anzugleichen, sowie (c) das Auftauchen des Butts. Der Einfluss »exogenetischer«, also psycho-sozio-kultureller Fak-

toren, übertrifft hierin bei weitem den »endogenetischer« wie den von Faktenquellen oder intertextueller Phänomene, so sehr, dass Grass selbst befürchten musste, »dass es [das Manuskript] mir […] vordergründig ins Autobiographische abrutscht« (Briefwechsel mit Helen Wolff, S. 225), eine Gefahr, gegen die er anschreibt und aus der ihn der Butt errettet. Aber selbst der bleibt ja nicht der »Flachmann« (6, S. 421) des Runge-Märchens, sondern verleibt sich als Überfisch auch Persönlichkeitsanteile des Autor-Erzählers ein, mit dem er sich in einem romanübergreifenden Dialog befindet.

Am Anfang der Kettenreaktion von a) über b) zu c) steht das Scheitern einer Idylle. Ende des Jahres 1972 siedelt Grass von Berlin in die spätbarocke Kirchspielvogtei des Marschdorfes Wewelsfleth um und richtet sich im »Haus hinterm Deich« sein Atelier ein; hier scheinen die besten Voraussetzungen gegeben für seine virtuellen Zeitweilen in einem neuen Roman. Die Lebensgemeinschaft mit der neuen Partnerin Veronika Schröter, die anfänglich von einer fulminanten Leidenschaft getragen wird, artet bald in Hader, Gezänk und Querelen aus. Die Stadien dieses Entfremdungsprozesses finden ihren Weg direkt in die Roman-Notizen und Manuskripte. Wie ein *basso continuo* begleitet die ersten Fingerübungen ein Beziehungsthermometer, das in der rechten oberen Ecke des jeweiligen Manuskriptblattes notiert wird, wo Grass seine Aufzeichnungen zu datieren pflegt. Hier hinterlässt er sein Bulletin über die Agonie-Phasen seiner Liebe. Ohne weitere Umstände ist hier die zänkische Ilsebill der Druckfassung auf den Namen Veronika getauft und behält diesen Namen über eine lange Zeit. Auf ein und demselben Blatt kolportieren die ersten, noch unsortierten Schreibversuche zum *Butt* in diversen Glossierungen die täglichen Reaktionen auf den Beziehungszwist im Hause Grass, einen Krieg, der dem erlebenden und schreibenden Alltags-Ich an die Substanz geht – und das über und neben dem literarischen Text, mit dem es im selben Moment dabei ist, seine Lebenskrise zu transfigurieren, zu re-flektieren und über das Werk auf sein Dasein zurückwirken zu lassen. Offensichtlich handelt es sich bei diesen Marginalien nicht um Freud'sche Fehlleistungen, sondern um zielbewusste Entscheidungen, die zum Basistext hinzugehören. So wird das Gedicht »Im Kollektiv« mit dem Seufzer kommentiert: »Veronika verzweifelt, weil immer der alte Streit«, während der Sprecher des Gedichts energisch die Beziehung aufkündigt: »Nein. / Nicht mit mir. / Mit mir nicht / Nicht mehr. […] Ist ausgestanden. […].« (GGA 2095) Das Skript »Wie im Kino« (GGA 2095) datiert in einer Art Nebentitel seine relative Abfassungszeit: »(Als es mit Veronika zu Ende ging.)«. Neben dem Gedicht »Drei Fragen« notiert der Gestresste so nüchtern wie erleichtert: »(Veronika ist in Hamburg und hat ihren

Willen.)« (GGA 2096). »Neuen[r] Streit« vermeldet eine weitere Glosse und komprimiert das Auf und Ab des Ehekriegs im Telegrammstil: »Ich drohe mit Abreise. Versöhnungen nach Versprechungen mit Veronika. Meine Skepsis.« (GGA 2087_016) Atempausen gibt es auch – »(vorläufiger Friede mit Veronika)« –, eine schwache Hoffnung, die auf einem weiteren Blatt, das fünf Tage später datiert ist, widerrufen werden muss: »(Das fortwährende Desaster mit Veronika)« (GGA 2096). Freimütiger und mutiger kann ein Romanautor schwerlich sein Werk mit der eigenen Biographie konvergieren lassen. Diese neue, auch werkgeschichtlich bedeutsame Entwicklung der Erzählerfiguration führt nicht nur den unmittelbaren Gegenwartsbezug als Erzählebene ein (Neuhaus, S. 182 f.), sondern auch den unverblümten Autor-Biographie-Bezug, in dessen Gefolge während der Romangenese die Paratexte die Randzone verlassen und sich in den Fließtext hinein verwandeln. Autobiographische Anmerkungen des außerfiktionalen Ichs in den Autographen, in denen es dabei ist, sich in ein fiktionales Ich zu verwandeln, sind auch bei anderen Schriftstellern keine Seltenheit – Stendhal etwa, nicht weniger an einem Beziehungsproblem leidend und es in Literatur verwandelnd, schrieb an den Rand des *Lucien Leuwen: »sur l'auteur«* (Grésillon 1995, S. 308 f.). Der leidenschaftliche und unglückliche Verehrer Matilde Vicontinis jedoch wendet sich in erheblicher zeitlicher Distanz erinnernd zurück, während Grass' Brouillons der Ort sind, den zeitgleich erlebten Konflikt, die momentane reale Lebenskrise vor der endgültigen Objektivierung im ›Werk‹ auszutragen, mit vorsätzlicher Radikalität Erzählen zum Erleben parallel zu führen und dem Erleben erzählend unmittelbar auf der Spur zu bleiben.

Mit diesem selbstreferentiellen Rand, der sich alles andere als peripher erweist, verstärkt sich für den Autor der Antrieb (so meine Simulation[7]), die Beziehungskrise in den Roman zu integrieren. Wenn er erlebendes, erinnerndes und gleichzeitig erzählendes Ich, Autor-Ich und Sprecher-Ich in autopoietischer Absicht so eng verschränkt, setzt er sich mit Absicht dem erhöhten Risiko aus, nicht nur als Partner die Distanz zu seiner Lebensgefährtin, sondern auch als Erzähler die Distanz zu seiner erzählten Figur zu verlieren. Positiv gewendet heißt das aber auch: Die »ätherische Nebenzeugung« (6, S. 10) der Wortkunst spiegelt nahezu ohne Maskierung sowohl das liebende Umarmen und Umbeinen als auch das spätere Zerdeppern des Porzellans – der Lügen, Übertreibungen und Verstellungen ungeachtet, die nun einmal beruflich legitimierte Freiheit des Dichters sind. Diese Re-Konstruktion der Autor-Instanz und ihrer Subjektivität mutet geradezu an wie eine impli-

zite Widerlegung des wenige Jahre zuvor (1968) von Roland Barthes proklamierten Tod des Autors. Grass hält es da statt mit dem Dekonstruktivisten wohl eher mit seinem Freund Paul Celan, der in seiner Büchner-Preis-Rede von 1960 den poetischen Prozess statt als Selbstvernichtung des Künstlers im Werk als Selbstvergewisserung und Befreiung des Individuums empfahl: »geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei«[8].

Empfängnis und Konzeption

Doch die Beziehungskrise allein, eine Dauerkrise, und die eine oder andere Bettgeschichte hätten den Roman nicht ausfüllen können. Nicht diese unleidlichen Querelen und die damit verknüpften Phantasmata aktivieren den Elan, eine epische Bürde von rund 700 Seiten zu schultern; vielmehr kommt es (noch bevor das Titeltier in den Blick gerät) auf einen einzigen biographischen Augenblick an, dem der Zaudernde das glückliche Bewusstsein verdankt, auf dem richtigen Weg zu sein. »Erst als Helene gezeugt wurde …«, so der sich erinnernde Grass in einer bedeutungsträchtigen Aposiopese, kann der eigentliche Schreibprozess beginnen (*Sechs Jahrzehnte,* S. 179); bzw. zwei Monate später, als die Schwangerschaft manifest ist. Ursachen für den Roman mag es zahlreiche gegeben haben, als auslösenden Faktor für den Beginn des Romanmanuskripts aber nur diesen einen. Am 5. Dezember 1973 zündet beim Sammeln von »Materialien zu die Köchin in mir« der weiterführende, das Konzept umorganisierende und steigernde Geistesblitz: »Neuer Gedanke für die Köchin: […] Veronikas Schwangerschaft bis zur Geburt des Kindes«, und es steht am nächsten Tag über weiteren Skizzen mit dick auftragendem Stift geschrieben: »Schwangerschaft 3. Monat« (GGA 2085). Das ganze ›*clustering*‹ im Vorfeld wäre vermutlich ins Leere gelaufen ohne diese Erleuchtung. Nicht das Sammeln von Rezepten, nicht das Auflisten von Kochbüchern, nicht das Studium von Ernährungsfragen, das Leben selbst schreibt die schönste *Butt*-Geschichte. Von nun an sollen zwei Abkömmlinge parallel wachsen: der Embryo im Schoß der Mutter und der Embryo auf dem Schreibtisch, die Uterusgeburt und die Kopfgeburt. Das ist zumindest die Absicht des Autors. Dass beide Geburten Schwergeburten sein werden, kann er zu diesem Zeitpunkt noch nicht abschätzen.

Auch diese Konzeption – das Werk *in statu nascendi* durch die aktuell sich realisierende eigene Biographie zu strukturieren – ist eines Prinzen von Serendip würdig.

Vor allem treibt die Aussicht auf das entstehende Leben den Autor endlich an sein Schreibpult; prompt, mit Beginn des neuen Jahres, sind die Schleusen geöffnet und begleitet der werdende Vater den Schwangerschaftsprozess mit den weiter unten beschriebenen ›Kurzgeschichten‹ und Gedichten in Einzelfragmenten. Und um das eigene Engagement noch zu beschleunigen, lügt er sich dabei überdies in die Tasche, was in einem unveröffentlichten Fragment vom 27. Januar 1974 nachzuvollziehen ist. Unter der später nachgetragenen Überschrift »3. Buch« leitet er vorauseilend, weil er es nicht mehr erwarten kann, schon einmal auf dem Papier eine Frühgeburt des Embryos ein, der erst sechs Monate später als Tochter Helene *realiter* das Licht der Welt erblicken soll:

»3. Buch Berlin am 27. 1. 1974

Eigentlich wollte ich später, na, paar Monate später mit alldem, meine mit ihr, wie sie in mir hockt, raus: und zwar gelernt breit und im knarrenden Doppelbett der Geschichte: ausgetragen, stramm zehnpfündig, beide Brüste und auch die dritte Brust entwickelt; aber weil auch sie schon wieder mal schwanger und deshalb verfinstert, von Launen, Ängsten und unterbewußter Zugluft verschnupft, mir das Bauchblubbern, jähe[s] Hautjucken, mal links mal rechts ein Triefauge beibrachte und nahbei wie entrückt unerträglich war – eine Zumutung namens Veronika – leitete ich zu früh die Geburt im Januar ein; während sie im Sommer – diesmal wird es ein Sohn, Veronika – niederkommen wird. Nur deshalb kann ich nicht breit, wie gelernt, sondern muß lyrisch knapp, oft wie es kommt: ungerufen, mit Ausruf und zerscherbter Zeit, vielhändig und beschwörend meine Frühgeburt päppeln; denn ihre dritte Brust ist nur angedeutet: ein Wärzlein und ein Versprechen. Sie aber, die Köchin in mir, wollte, will immer noch mit dreimal schönem Gesäuge ihren Überfluß quer durch die Zeiten vergeuden: ich muß ihr nahrhaft kommen – und wenn es mich schier verzehrt.« (GGA 2086_031)

An dieser aufschlussreichen Fiktionalisierung des eigenen Schreibprozesses lässt sich beobachten, wie Grass durch die künstlich verstärkte Synchronizität von Erleben und Schreiben die nötige produktive Spannung aufzubauen versucht, indem er den inspirierenden Moment der Geburt um ein exaktes halbes Jahr vorwegnimmt. Die Allegorie lässt auch durchblicken, dass das Schreiben ein unabdingbares Refugium schafft vor den Launen der werdenden Mutter, einer »Zumutung namens Veronika«. Vor allem macht sie kein Geheimnis aus der anfänglichen Schreibhem-

mung, indem sie die Ideenfindung mit den *alma mater*-Metaphern des künftigen Romans beschreibt im Bewusstsein, dass noch so intensives Saugen an den stillenden Brüsten der mütterlichen Muse noch nicht genügend Nährstoffe bietet, die für einen kontinuierlichen Schreibfluss nötig wären, da die dritte Brust, die Brust der ›Inspiration‹, bislang unterentwickelt ist. Und schließlich weiß der Erzähler genau, wieso und warum er »nicht breit, wie gelernt« schreiben kann und stattdessen eine Frühgeburt »päppelt«[9], d. h. seine Schreibhemmung mit kleinen literarischen Formen zu überwinden versucht. Grass' fiktionalisierte Selbstzergliederung bestätigt in allen Details der archivarische Befund.

Heureka!

Auch der Werkstattbericht *Sechs Jahrzehnte* deutet diese Schreibblockade an, ohne sich ausdrücklich dazu zu bekennen, und erlaubt gleichzeitig Einblicke in die Methode, mit der der Inspirationsbedürftige die Muse wieder günstig zu stimmen versucht: »Gedichte und Zeichnungen kreisten das Thema ein, setzten Pfähle in noch unvermessenes Land. Kurze Prosa zum Ausprobieren. Kochrezepte, Anleitungen zum Aaleschlachten […].« (S. 165; vgl. 16, S. 400) Er tut während der Inkubationszeit also genau das, was James N. Frey in seiner Bedienungsanleitung für *creative writing – How to write a damn good novel* – den Schreibblockierten ans Herz legt: »Was Sie tun müssen ist, den Adrenalin-Nachschub sicherzustellen. […] Was immer Sie tun, hören Sie auf keinen Fall auf zu schreiben. Hacken Sie auf Ihrer Tastatur herum, auch wenn alles, was Sie zustande bringen, der reine Schwachsinn ist. […] Sie werden Ihre Schreibblockade überwinden, wenn Sie am Ball bleiben. Sie werden Sie nie überwinden, wenn Sie von Ihrer Schreibmaschine aufstehen und weggehen.« (S. 196) So bereitet auch Grass, allerdings zunächst handschriftlich, über viele Monate hinweg den Boden vor für den glücklichen Zufall, der den neuen Roman in Schwung bringen soll; er konditioniert sich für das Serendipity-Ereignis: Neugier auf Neues (»unvermessenes Land«), Experimente (»Prosa zum Ausprobieren«), Divergenz, Crossover (Gedichte – Zeichnungen – Prosa – Rezepte, die Anleitungen zum Aaleschlachten nicht zu vergessen) und Stimulation wirken am Ende zum gewünschten Effekt zusammen.

Das spätere Groß-Werk kristallisiert sich aus vielen kleinepischen und lyrischen Stoffen. Nichts ist da von vornherein aus einem Guss, vielmehr wächst alles in Klein-

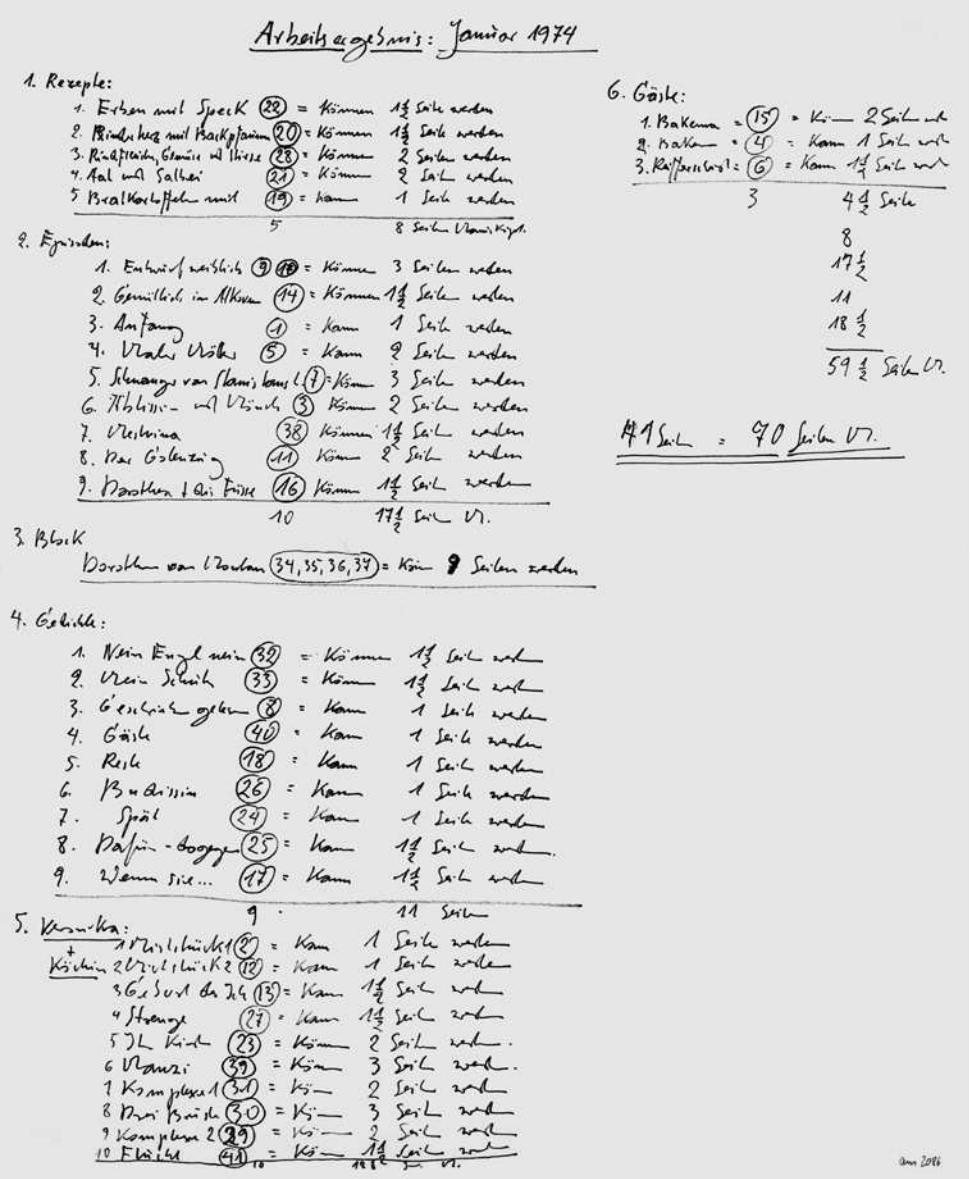


Abb 1: Vorläufige Strukturierung der ersten Prosastücke und Gedichte (GGA 2086_002)

arbeit langsam, über zahlreiche Zwischenstadien, zusammen. Wenn der Großepiker scheinbar bescheiden betont hat, er »komme ja von der Lyrik her« (Arnold 1990, 1, S. 143), so beschreibt er damit auch seine jetzige Methodik: *Der Butt* »kommt von der Lyrik« und nicht weniger von der Kleinepik »her«. Die lange Durststrecke in

Sommer und Herbst 1973 ist gesäumt von einer stattlichen Anzahl Gedichte, die – abgesehen von dem lyrischen Bilderbuch *Mariazuehren* – nahezu vollständig für die Schublade geschrieben wurden (nur einige wenige werden in die Sammlungen *Liebe geprüft* und »*Ach Butt, dein Märchen geht böse aus*« übernommen). Just Anfang Dezember reißt diese Serie ab, also exakt zu dem Zeitpunkt, da die Idee sich einstellt, das Romanprojekt an der Schwangerschaft Veronika Schröters zu orientieren. In den ersten Monaten des Jahres 1974 dann verfasst Grass wieder fast täglich ein Gedicht und vor allem epische Kurztexte, die, meist in sich abgeschlossen, eine narrative Episode oder eine Reflexion entwickeln. »Gänsefedern«, »Helene Migräne«, »Ich«, »Enttarnt (Gillaume)«, »Dorothea: Pilgerreise« usw. lauten die Titel dieser Erfindungen, die in ihrer anscheinenden Beliebigkeit zunächst kein geistiges Band erkennen lassen und durchaus nicht immer im vollendeten Roman wiederzufinden sind. Grass lässt so den Roman durch allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Schreiben entstehen und verfolgt diese Methode bis zum Ende des Jahres. Er scheint nahezu jeden Tag neu einem spontanen Impuls zu gehorchen und die Segmente aufs Geratewohl, oft ohne Kontiguität und ohne Kontextrücksichten auszuphantasieren. Erst im Nachhinein, wenn ein stattliches Konvolut zusammengekommen ist, werden die Fragmente und Brouillons, die noch keine Kapitel eines größeren Ganzen sind, nummeriert, teilweise mit Stichworten (»Vatertag«) versehen, seit Februar 1974 neu sortiert und übergeordneten Kategorien zugeordnet, so dass sich – *avant la lettre* – ein Hypertext, ein Netz miteinander verbundener Dokumente ergibt (s. Abb. 1), die gegenüber dem »Telos« des vollendeten Romans ein Eigenrecht besitzen und von denen man manche gerne veröffentlicht sähe. Noch sind es eher formale und kein Strukturkonzept erkennen lassende Komplexe: »Rezepte«, »Blöcke«, »Episoden«, »Gedichte«, »Veronika«, »Gäste«. Wenn auch die Komposition vorerst diffus bleibt, so liegt in dieser Phase der Werkgeschichte doch immerhin ein Ideen-Pool bereit: Die historischen respektive pseudohistorischen Figuren von Mestwina bis zu Maler Möller finden sich nach und nach zusammen, unter ihnen drängt sich Dorothea von Montau mit einem geplanten Deputat von neun Seiten in den Vordergrund, während die anderen noch episodisch reduziert sind, und die gegenwärtige Beziehungskrise mit dem »Miststück« Veronika ist gleichberechtigt und gleichgewichtig den historischen Dimensionen zugeordnet. Auf der Basis der Brouillons hat sich so ein erstes »Versuchsnetz« (Rico, S. 93) entwickelt, das erste Sinnzusammenhänge knüpft. Ein Ganzes deutet sich, noch unscharf und schwankend in den Konturen, an, ohne vorerst aus dem Stadium der Virtualität ins Definitive überführt zu werden. Dabei

ergeht es den Entwürfen vorläufig wie den Knotengebilden Bruno Münsterbergs in der *Blechtrommel,* denen es auch nicht immer gelingt, Oskar Matzeraths Erzählungen zu einer »gültigen Verknotung« zusammenzufügen, und die deshalb in einer Dynamik des Aufbauens und Niederreißens stets neue Formen annehmen: »was ich rechts knüpfe, löse ich links auf, was meine Linke bildet, zertrümmert meine geballte Rechte« (3, S. 558).

Im Zuge dieser nicht nachlassenden Versorgung mit »Adrenalin«, dank einem auf lange Sicht erprobten *warming up,* das die Psychologie als autonome Motivation bezeichnen würde, kommt es dann zum Serendipity-Erlebnis schlechthin: zum Auftauchen des Butt. Solange das Projekt ein Kochbuch in Romanform oder eine Ernährungsgeschichte anvisierte (also seit Mitte 1972), war der Schreibfluss blockiert – bis der wunderbare Fischfang gelang, der die querköpfig im Sand des Baltischen Meeres gründelnde Flunder vom Meeresgrund ans Tageslicht holte. Wie und auf welche Weise die Beute gefischt wurde, bleibt im Dunkeln (eine Kopie des Runge-Märchens vom Butt in pommerscher Mundart[10] findet sich unkommentiert unter den Materialien zum Roman). Mit dieser Fundsache stößt der Autor endlich auf ein organisierendes Zentrum. In rascher Folge entstehen zwischen Februar und April 1974 elf Kapitelentwürfe unter dem Titel *Der Fischer und seine Frau* (GGA 2087_18-19. 20-24; 2088_19; 2089_2.11-13). »Das kam gegen Ende des ersten Arbeitsjahres, zu Beginn des zweiten«, so erinnert sich Grass, »es war erst einmal da, und es war ein irritierendes Moment, das dann sehr rasch eine zentrale Position gewann und zum ordnenden Faktor dieser Stoffmasse gegenüber wurde. Und dann begann ein zügiges, fortwährendes Schreiben […].« (Arnold, S. 31) Der *flow* ist also da, und zwar derart, dass er Nebenumstände wie etwa mögliche Leserreaktionen ausblendet. Denn das Denkmodell, das dieses erste originäre Dossier um den Plattfisch steuert, funktioniert unter anderen Vorzeichen als jenes, das der Leser der Endversion kennt. Nicht Ilsebill, das Alphaweibchen, dem der Mann untergeordnet ist, nicht die Frau ist die dominante und wehrhafte, nicht das »Miststück« emanzipiert sich und hält den Mann in Abhängigkeit, nicht das Mannsbild muss sozialisiert und kultiviert werden, nicht dieser ist der kognitiv Unterentwickelte, dessen Denkfähigkeit und instrumentelle Vernunft erst noch sublimiert werden wollen, sondern die Frau ist die Vorzivilisierte, die Primitive, das Trampeltier, die Dörperhafte, die erotisch und moralisch Rückständige. Der Mann hingegen darf sich in diesem Entwurf unverstellt als Macker und Pascha ausleben; Grass zeigt durch seine Maske hindurch »sein wahres Gesicht« (Backmann, S. 638), das ein anderes ist als jenes, das er der Öffentlichkeit zeigt. Der Mann ist es, der wünscht;

doch seine Wünsche kennen nicht die hybride Verstiegenheit Ilsebills, sondern sind vergleichsweise harmlos und verraten noch nichts von den narzisstischen Machtphantasien des »faustischen Menschen«: »Aber nicht sie, die Frau hat gewünscht und gewünscht – sie war ja zufrieden und satt in ihrem Modder –, ich hab sie rausputzen und ein Mensch aus ihr machen wollen zum Ansehen und Sehenlassen. ›Butt‹, hab ich gesagt, ›was meine Frau ist, die frißt mit den Fingern, hat Haare nicht, hat Filz auf dem Kopp, furzt, wenn ich mir was ausdenke und auch sonst, wenn mich die Lust ankommt, hält sie ihr Ding nur hin, was auf die Dauer Einerlei ist.‹« Der Butt, schon ganz der Zyniker, als den wir ihn kennen, rät daraufhin: »Du musst sie hochziehen und Dir anpassen« (GGA 2087_18). War es traditionell Aufgabe des Dichters, von der anagogischen Funktion der Frau, die den Mann zu sich »hochzieht«, zu singen und zu sagen, übernimmt hier der Herr der Schöpfung die Erziehung und Humanisierung seiner unterentwickelten schlechteren Hälfte. Doch dürfte – vermutungsweise – weniger die Rücksicht auf die radikalen Feministinnen der Siebziger Grass bewogen haben, diese Versionen des Fischer-Märchens zu verwerfen, als vielmehr die frühgeschichtliche Tatsache, dass sich im Neolithikum die patristische Gesellschaftsordnung aus der matristischen entwickelt und nicht umgekehrt.

Dieser erste Versuch, das Butt-Märchen zu übertexten und umzudichten, zeigt das wahre Selbst des Ichs noch weitgehend ohne kognitiven Filter. Unzensiert durch irgendwelche *gender-correctness* finden die Worte den direkten Weg von dem aktuell mit seiner Partnerin erlebten Beziehungsverdruss aufs Papier. Mit der Niederschrift setzt der Macho – ohne dass ihm eine Ilsebill widersprechen könnte – in seinem ureigenen Metier den Geschlechterkampf fort und nimmt beim Schreiben sublime Rache für den am eigenen Leib erlittenen Frauenfuror. Der später erfolgende Paradigmenwechsel vom starken zum schwachen Geschlecht ist nicht Sache des Rohprodukts, sondern Ergebnis sekundärer Bearbeitung. Wie meinte Frey?: »Hacken Sie auf Ihrer Tastatur herum, auch wenn alles, was Sie zustande bringen, der reine Schwachsinn ist.«

Autofiktionalisierung

Die leibhaftige Geburt der Tochter Helene am 28. Juni 1974 hat – wie zu Beginn des Jahres die Idee, die Schwangerschaftsmonate zum Strukturprinzip des Romans zu wählen – einen neuen beachtlichen Kreativitätsschub zur Folge. In zügigem Nach-

einander entstehen Gedichte, die später sowohl in den Roman als auch in die Sammlung »*Ach Butt, dein Märchen geht böse aus*« übernommen werden. Aus ihnen sticht das liebevoll-zärtliche Gedicht vom Kindchen unter dem späteren Titel »Was Vater sah« (1, S. 275) hervor, weil es unter dem unmittelbaren Eindruck der Kaiserschnitt-Geburt entstand, die der werdende Vater in einer Hamburger Klinik als Augenzeuge miterlebte. Nun endlich, auf dem Höhe- und Endpunkt der pränatalen Entwicklung, verlaufen, wie seit Januar herbeigeschrieben, die Geburt des Kindes und die des Gedichtes nahezu parallel und liegen nur noch mit einer Zeitverschiebung von wenigen Stunden auseinander. An diesem Freitag, dem 28. Juni, setzt der Geburtstagszeuge das emotional stimulierende Erlebnis sofort in sprachliches Handeln um, das die Niederkunft in zwei verschiedenen Genres und Qualitäten spiegelt. Zunächst verbucht er, noch vor Ort, die Abläufe der Operation stichwortartig wie ein Gedächtnisprotokoll, worauf er am selben Tag, wieder zu Hause in Wewelsfleth, eine erste Fassung des Gedichtes unter dem Titel »Kaiserschnitt« verfasst. Der Vorgang ermöglicht einen Einblick in den gleitenden Übergang in die Fiktion, das Glissando vom Erlebnis in die Literatur. In dem Moment, in dem die Tochter das Licht der Welt erblickt, vagiert die Assoziation – im Schreibraum deutlich abgesetzt – in die geplante Romanwelt mit ihren Köchinnen hinüber.

So protokolliert der Beobachter das *factum:*

»Hamburg am 28. 6. 1974

Um 10^{30} Uhr wurde Helena[sic]-Johanna nach Kaiserschnitt geboren. Der Schnitt: Die Haut. Die Fettschicht. Das Muskelgewebe. Das Bauchfett. Die Gebärmutter.

Keine Übelkeit. Ich stehe auf einem Schemelchen. Ein Assistenzarzt erklärt mir Schnitt- und Nähfolge, dazwischen das Holen des Kindes: Weil Steißlage, kommt Helene mit ihrem kleinen Arsch zuerst, dazwischen groß und unübersehbar die Möse.

Die Köchin schafft nur Töchter, will nur Töchter.

Die gezählten Tücher werden vorm Zunähen gezählt. Eines fehlt. Eine Schwester (aus Trinidad) hat es mit Helene in den Kreißsaal genommen. Muß es persöhnlich [sic] zurückbringen. – Jetzt Bohnensuppe mit Altbier.« (GGA 2091_003)

Daraus entwickelt er dieses *fictum:*

»Kaiserschnitt Wewelsfleth am 28. 6. 74
An einem Freitag wie heute,
zwischen den Spielen der Zwischenrunde
(Chile schon draußen, auf der Reservebank immer noch Netzer)
[wund sitzt sich Netzer auf der Reservebank]
kam nach genauem Schnitt (unter OP-Licht)
durch Haut, Fettschicht, Muskelgewebe und
Bauchfell, nach rascher Öffnung
der nun im klaffenden Leib nackten Gebärmutter
– wie das Fruchtwasser wich –
ärschlings mit ihrem Semmelchen
durch Zugriff Helene zur Welt.
Ärschlings während nahbei die Herstatt-Bank krachte,
Nixon mit Breschnew weltweit sich zwinkerten [?]
[Und die Rechte der Lübecker Stadtfischer,
verbrieft durch Barbarossa (seit 1188)
auch in der DDR anerkannt wurden.]
Ärschlings zur Welt.
Ach Mädchen, bald blühen die Wicken.
Hinterm Sandkasten wartet auf dich Holunder.
Noch gibt es Störche
Und deine Mutter heilt wieder
Klafft nicht mehr.
Verzeih mir deine Geburt.
Wir zeugten, es war Oktober,
nachdem wir Brechbohnen grün, drauf Birnen gedünstet,
zu fettem Hammel auf Salbei von Tellern gegessen hatten.
Ich übersah ihn nicht,
den Knoten in deiner Nabelschnur.
Was, Helene, soll nicht vergessen werden?«

Während die erste ›Strophe‹ das freudige Ereignis so leidenschaftslos mit dem analytischen Auge des Arztes wie in den Hamburger Notizen exponiert, Ort, Zeit und Personen benennt, die Mutter unterm Weißlicht des OP-Saals nicht wie in einem

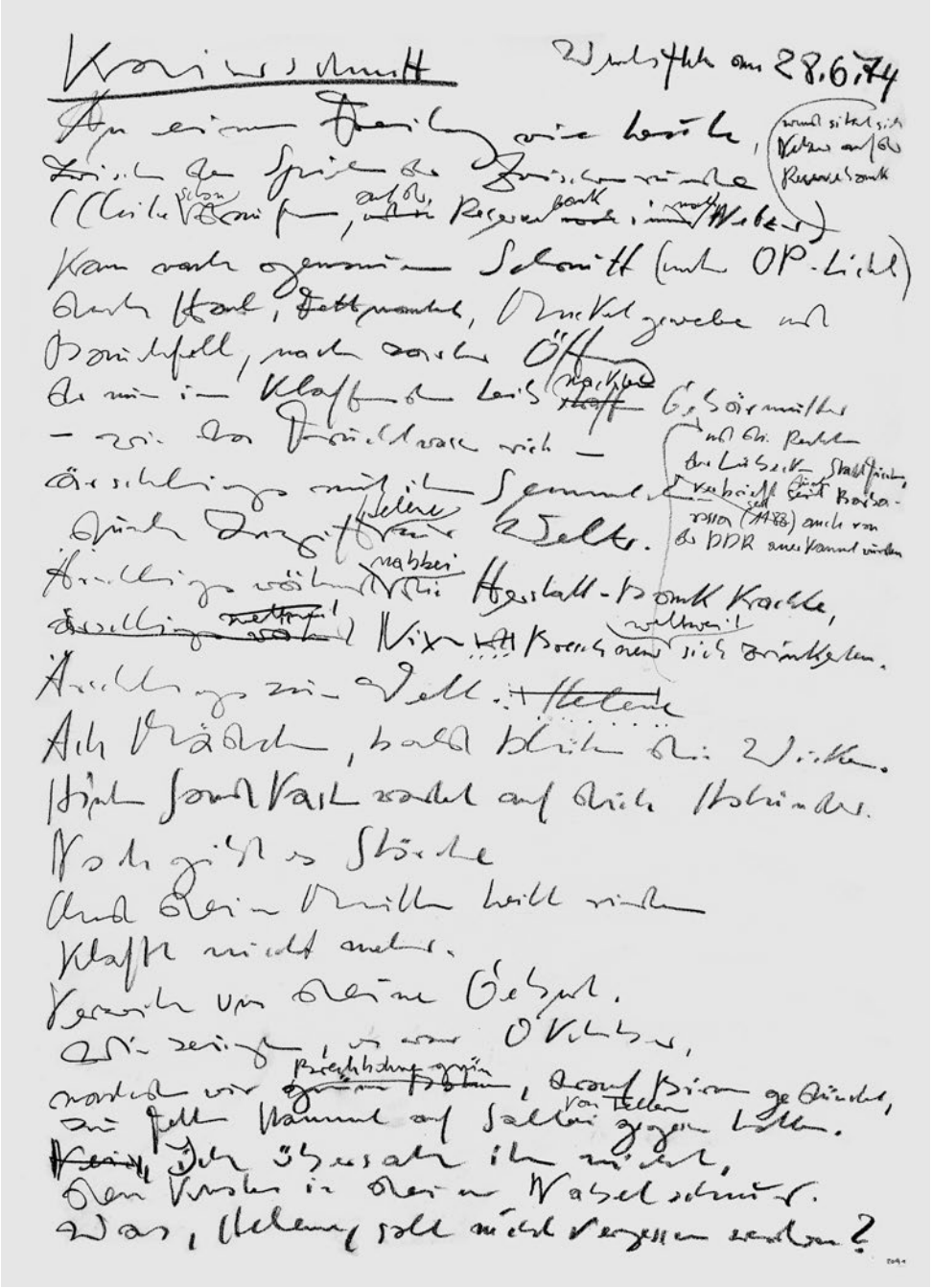


Abb. 2: Erste Fassung von »Was Vater sah« (GGA 2091_005)

Kreißsaal, sondern wie in der Morgue Gottfried Benns als Ansammlung von Organen und Gewebe betrachtet, kollabiert die neutral gehaltene Periode mit ihren Abstechern in die Weltmeisterschaft und Weltpolitik, nachdem schon das »Semmelchen« metaphorisch Zärtlichkeit andeutete, und macht einer emotional aufgeladenen Adresse des gedankenvollen Kindsvaters an das Neugeborene Platz, die mit einem in der deutschen Literatur nicht gerade unbelasteten »Ach« zugleich klagt als auch verhaltener Hoffnung auf künftigen Lebensgenuss Ausdruck gibt. Erst das Gedicht gibt dem Gefühl sein Recht, erzeugt geradezu im Entstehen der Verse Vaterstolz und Vaterliebe. Dabei verbirgt der Sprecher nicht, dass er der Autor der *Blechtrommel* ist, der die Geburt zwar bedingt als freudiges Ereignis, aber genauso sehr als einen Gewaltakt versteht, der den willenlosen Fetus aus dem Nichts ins Sein ruft, zum Inderweltsein verurteilt, und deshalb durch den Akt der Zeugung – in ›seinem‹ Monat, dem Oktober – die kapitale Schuld auf sich geladen hat, die Individuation und damit das Leiden – »Mangel, Elend, Jammer, Quaal und Tod« – fortgezeugt zu haben.

Dieser Pessimismus wird aber wieder neutralisiert durch die Erinnerung an die genussreichen Begleitumstände der Zeugung, die dann Eingang in den Romananfang gefunden haben: »Bevor gezeugt wurde, gab es Hammelschulter zu Bohnen und Birnen, weil Anfang Oktober.« (8, S. 9) So erleben wir hier nicht nur *in actu* mit, wie der Vater sein intim-persönliches Erlebnis in dieses Gedicht transformiert, wie das empirische Ich seine Metamorphose in die Autofiktion durchläuft, sondern vor allem wie ihm die Initialzündung für die letzte Fassung der ersten Romanseite widerfährt. Sie ist – so meine Simulation – eine Nachgeburt des Hamburger Kreißsaals.

Der erste Satz

Mit dem Anfang hat auch Günter Grass nicht angefangen. Wie bei vielen seiner Kollegen war das erste Einschwärzen des unschuldigen Papiers eine nicht zu unterschätzende Crux. Als produktorientierter (oder auch »programmierter«) Schreib-Handwerker[11] gehörte Günter Grass definitiv nicht zu dem seltenen Schreibertypus, der nicht recherchiert, wenig plant, keine Brouillons anlegt, keine »Vor-Schriften« und Entwürfe benötigt; der mit der Exposition beginnt, im Akt des Niederschreibens die Geschichte entwirft und mit dem Finis aufhört. Der klassisch-organische Kopfarbeiter (eher wohl ein Idealtypus und in der Realität nur selten anzutreffen) kann mit dem ersten Satz einen Schlüsselsatz hinlegen, weil er die fiktive Welt schon

im mentalen Modell entwickelt hat, und in geschlossener Folge fortfahren; der Papierarbeiter müht sich oft monatelang mit Notizen, Sudelblättern und Entwürfen und muss unter Umständen seinen Heizungsofen mit der ersten, zweiten, dritten Fassung »füttern«, bevor der verflixte erste Satz sich einstellt (15, S. 332). Die Ursprungserzählung zur *Blechtrommel* zeigt ja auch, welche beträchtliche motivierende und inspirierende Bedeutung der erste Satz, ist er denn gefunden, für den Autor und den Schaffensprozess hat. Mit ihm zündet der Funke oder in Grass' eigener Metapher formuliert: Er öffnet die Schleusen für den Sprachfluss: »Mit dem ersten Satz fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Phantasie, spielerische Lust und Detailobsession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel, hüpfte ich, wo Löcher den Fluß der Erzählung hemmten, kam mir Geschichte mit lokalen Angeboten entgegen [...].« (15, S. 333) Wenn es denn so weit ist. So trocken und steif der Roman auf einer früheren Entstehungsstufe in Gang kommt – »Ich habe in der Schlüterstrasse ein sogenanntes möbliertes Zimmer gefunden« (Paris, 28.11.57; GGA 1280) –, so anspielungs- und bedeutungsreich nimmt das spätere »Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt« den durch die scheinbare psychische Störung des Erzählers verwirrten Leser gefangen, begleitet seinen gesamten Leseverlauf und lässt am Ende die Binnenhandlung mit Verhaftung und Internierung Oskar Matzeraths wieder in die Erzählsituation des Anfangs münden und die Kreisstruktur schließen. Anfang und Ende verschlingen sich im nicht nur hermeneutischen Zirkel.

Nicht viel anders liegt der Fall, als der Autor sich dem großräumigen *Butt*-Projekt annähert. Der erste Schwung, mit dem Manuskript des Romans zu beginnen und sich einem Erzählfluss zu überlassen, flaut schon nach wenigen Sätzen ab:

»Anfang

Als ich die Köchin in mir um Freigabe, Papier, um Erlaubnis bat, sagte sie: ›Sprich dich nur aus Junge. Du kannst ja doch nicht die Wörter halten, wie dieser Opitz, der sich in meine Tochter aus kurzer, weil kriegszeitweiliger Ehe vergaffte. Aber bleib mir schön quer, denn geradeaus ging es nie. Und frag mich, bevor du schon wieder zu wissen meinst. Damit Du nicht, wie kürzlich noch, als die Franzosen mit ihrer Bagage einrückten, deinen antipreussischen Juckreiz und Dünnpfiff bekommst, damit du nicht in die Falsche [sic] fällst. Denn ich, nur ich weiß, in welcher Suppe dein Löffel steckt.‹

Wewelsfleth, am 8.1.74«

(GGA 2086).

Erste Sätze wollen und sollen durchaus – wie in der *Blechtrommel* – den Leser irritieren und dank Irritation zum Lesen stimulieren; doch diese rasch hingeworfene Einleitung macht eher konfus, als dass sie bei aller gewünschten Verunsicherung auch Orientierung zu schaffen geeignet wäre. Sie verfolgt mindestens drei Ziele: eine Erzählsituation zu begründen, die am antiken Musenanruf orientiert ist, die Erzählhaltung eines sich querstellenden, alles andere als allwissenden Narrators festzulegen und erste Durchblicke in eine historisierende Fabel zu ermöglichen. Damit verlangt sie zu viel vom Leser. Er soll durchschauen, dass erstens diese einzige Köchin wesenseins ist mit dem Erzähler-Ego und wie die Kopfgeburt Athene dem Haupt des Zeus zu Beginn des Erzählaktes aus dem Geist des Autor-Erzählers entspringt, dass zweitens der Sprecher in verschiedenen Zeitweilen zu Hause ist, also in vergleichbarer Weise sich in nicht weiter bezeichneten Individuationen verkörpert, und dass er sich drittens irgendwie in der Biographie des Dichters Opitz verortet, gleichzeitig aber in ungeklärter Weise auch in der Franzosenzeit. So bietet diese erste Seite ein Übermaß an epischer Prolepsis auf; sie erzeugt keine Neugier, wie Vorausdeutungen sonst zu tun pflegen, sondern lähmt durch die gehäufte Verrätselung. Mag dieser Versuch, sich in die Autorästhetik hineinzudenken und zu erklären, warum diese Alternativvariante als ganze in der Textgeschichte keine weitere Berücksichtigung fand, hypothetisch sein, offensichtlich und unstrittig ist aber zumindest die Tatsache, dass hier wie in der Werkgeschichte der *Blechtrommel* die Erzähl-Sperre noch nicht gefallen ist.

Kurios: Der spätere erste Satz war in den Notizen schon längst erfunden, als Grass sich mit dem hier zitierten »Anfang« quälte, aber offensichtlich noch nicht ›gefunden‹. Zwar meinte er sich zu erinnern, dass es lange gedauert habe, bis sich der erste Satz habe finden lassen – »Lange geisterte er in Gedichten, versteckte sich in Zeichnungen, die in Text übergingen, tat harmlos zwischen täglichen Versuchen, die als Entwürfe einander ablösten und bis heute in gelben, grauen und blauen Mappen scheintot spielten« (*Sechs Jahrzehnte,* S. 183) –, doch schaut man in den gelben, grauen und blauen Mappen nach, so ergibt sich der verblüffende Befund, dass er schon mit dem allerersten erhaltenen Brainstorming, das er am 25. November 1972, also über ein Jahr vorher, anstellte, *en passant* wie die Prinzen von Serendip im Reich des Kaisers Behram, auch schon den Eröffnungssatz gefunden hatte. Ohne Umschweife kam er dort bereits auf den Punkt: »1. Satz: die Köchin in mir salzt nach.« (GGA, 2084) Es fehlte nur noch Ilsebill als Akteurin, und der später preisgekrönte Erzählbeginn wäre schon vor allem Anfang komplett dagewesen. Vorerst tauchte der Satz aber im Manuskriptwust ab. Um ihn endlich zur Initial-

zündung zu bringen, musste erst einmal der Butt dem Erzähler in den Arm gesprungen und mit ihm der Fischer präsent sein, der von seiner zänkisch-hybriden Frau unter Druck gesetzt wird. Erst mit diesen drei Wörtern des endgültigen Erzähleingangs – »Ilsebill salzte nach« – hat die Zeitreise hinab ins Neolithikum und wieder hinauf in die Präsenz des Autors die gehörige Triebkraft gewonnen. Die Köchin ist nunmehr durch den Koch ersetzt; so kann die vorgeblich emanzipierte Lebensabschnittsgefährtin sich der traditionellen Köchinnenrolle verweigern, schon hier ihre feminine Unzufriedenheit mit männlicher Leistung durch wortloses Nachbessern kundtun, und, nachdem sie lange Zeit Veronika hieß, in einem vorauseilenden Racheakt umgetauft und mit dem despektierlichen Namen Ilsebill etikettiert werden.

»Ja nicht mit dem Anfang anzufangen«, so verordnete sich schon Lichtenberg vor dem Schreibanfang, und zwar als Maxime und nicht wegen befürchteter Insuffizienz. »Es wäre möglich«, überlegt er anderer Stelle seiner Sudelbücher, »daß von einem großen Werke des Genies der Anfang das wäre was zuletzt geschrieben worden ist. Der Anfang wird sicherer gemacht, wo man sich vorher schon der Güte der Mitte und des Endes bewusst ist.« (2, S. 546; 1, S. 878) Zunächst einmal muss die Romanwelt Konturen angenommen haben, bevor an einen ersten Satz zu denken ist. Das Incipit soll nicht schlicht und banal in die fiktive Welt hineinführen – das leistet auch die Märchenformel »Es war einmal« –, es soll auch nicht bloß den Leser motivieren weiterzulesen – obwohl auch damit schon ein hochgradiger Anspruch verbunden ist –, es soll ein Nukleus sein, der reich ist an ›elektromagnetischen‹ Teilchen und so mit Bedeutung geladen, dass er die Energie und die Struktur des Folgenden mitbestimmt und von dieser bestimmt wird. Das leisten eben diese drei lakonischen und gleichwohl bedeutungsreichen Wörter, die nicht ohne Grund 2007 in einem Wettbewerb, zu dem die Stiftung Lesen und die Initiative Deutsche Sprache aufgerufen hatten,[12] noch vor dem Incipit der Kafkaschen *Verwandlung* zum »schönsten ersten Satz« der gesamten deutschsprachigen Literatur gewählt wurden, weil er nicht nur in kulinarischem Sinne Appetit auf mehr mache.

Divergenz

Der eigentliche Schreibvorgang kann nicht anders denn als chaotisch bezeichnet werden. Sucht man einen archetypischen Gegensatz zum linearen Textarbeiter, so braucht man nur auf den Schreibhandwerker Grass der *Butt*-Zeit und seine »frucht-

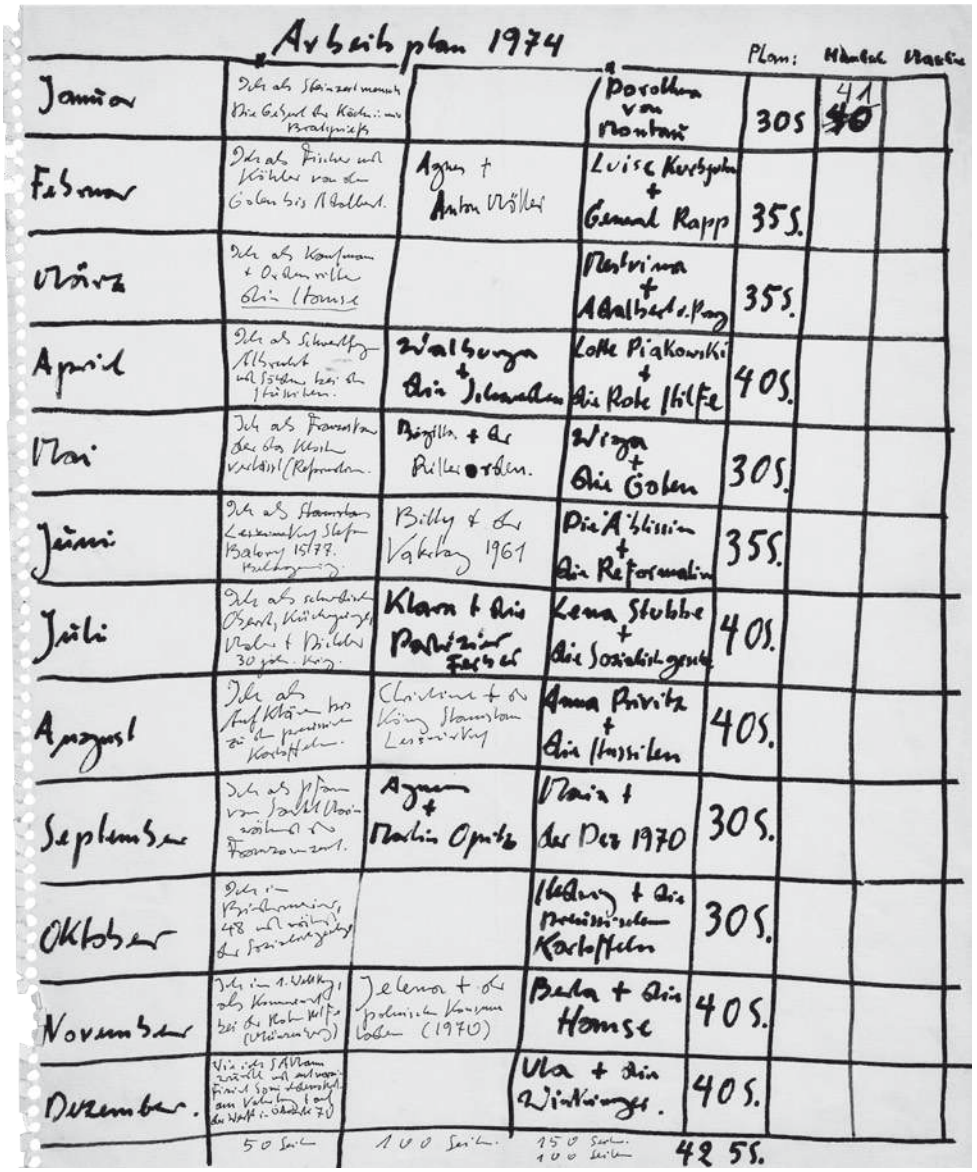
bare Unordnung« (Paul Valéry) zu schauen oder auch auf den immensen Manuskript- und Typoskriptwust, den er dem Archiv hinterlassen hat: keine Spur von *clean desk policy*! Der eleatische Grundsatz, dass die Natur keine Sprünge macht, gilt hier eben nicht; denn eine stetige und kontinuierliche Textkonstitution ließe wenig Spielraum für die Form von Serendipity, die in der Romangeschichte zu beobachten ist. Während Grass in vielen anderen Fällen einen Blindband beschrieb, der ein intermediales Kunstwerk *sui generis* darstellt, in dem Wort und Bild sich wechselseitig erhellen, notierte er die ersten Kurztexte des *Butt* im Folioformat seines Zeichenblocks, dessen Schreibraum, in großzügiger Girlandenschrift ausgefüllt, mit dem episodischen Erzählen korreliert. Epische Kontexte fehlen. Während andere Wortbildner dem Zwang des Seitenumbruchs entgehen wollen, um den Gedanken- und Schreibfluss, die unendliche Wortmelodie, nicht abreißen zu lassen, indem sie auf Endlospapier schreiben oder zur antiken Schriftrolle zurückkehren. Unstetig und sprunghaft verläuft auch der weitere Arbeitsprozess. Grass hat daraus kein Geheimnis gemacht. Im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold räumt er ein, das Manuskript zum *Butt* nicht »in seinem linearen Sinn, sondern in all den neun Teilen« gleichzeitig geschrieben zu haben (Arnold 1978, S. 31; Neuhaus, S. 183). Die Abschweifung, der Holzweg, das Aufbauen und Niederreißen, die Offenheit für neue Anregungen, für Überraschungen und neue Ideenbildung sowie der großzügige Verzicht auf abgesunkenes Gedankengut, darin bestehen Technik und Therapie des Experimental-Romanciers. Schreitet der lineare Schreiber sukzessive und am Leitfaden der Kausalität von A nach B vor, stellt Grass über ein Jahr hin (1974) Textcluster zusammen, die das divergente Denken zu Vernetzungen stimulieren, die Neugier auf ungewohnte Analogien reizen und spontane Kombinationen erzeugen. Die Fassungen/Versionen/Entwürfe einzelner Romanpartien sind Legion (vier, fünf sind keine Seltenheit, es finden sich aber auch sechs oder sieben). So vervielfältigen sich die Texte von Fassung zu Fassung (wie etwa auch bei Dürrenmatt, der es auch schon mal auf elf Vorstufen gebracht hat). Das gilt nicht nur für die Autographen, sondern ebenso für die Typoskripte, die sich umeinander legen wie die Häute der Zwiebel: Die jeweils neuere und äußere umgreift den Grundbestand der älteren und entwickelt sie weiter, bis ein neues Skript getippt wird.

Wie Proust zum Beispiel weiß Grass im Voraus nicht genau, wohin es geht, und schreibt so lange, bis es stimmt (Keller, S. 176). Die sprunghafte Auswahl der Episoden, die der Schreiber aufgreift, überarbeitet, revidiert, angleicht, lässt kein System erkennen; sie mag der jeweiligen Disposition, seiner physischen und sozialen Um-

gebung oder der auf ihn einwirkenden Reize geschuldet sein. Heute schreibt er am Kapitel »Vatertag«, morgen über Amanda, drei Tage später erneut am Vatertag-Kapitel, wendet sich an zwei weiteren Tagen Otto Stubbe und dessen Tod vor Verdun zu und darauf wieder dem »Vatertag« (GGA 331). Zwischen dem 18. und 28. Februar 1976 (?) wechseln sich die Textteile in bunter Reihenfolge ab: »Rezepte – Fischer und seine Frau – Beim Pastor in Sankt Marien + General Rapp – Dorothea von Montau (wie das Kind in den Kessel fällt) – Wie Adalbert erschlagen wird« (GGA 330). Auch als die von Grass selbst so genannten »Fassungen« entstehen, also die Rohfassungen ganzer »Monate« (hier noch »Kapitel« genannt), überkreuzen sich die Detailarbeiten: Nachdem der Urheber des Kuddelmuddels die zweite Version des vierten Monats geschrieben hat, beginnt er mit der ersten des fünften Monats; als die dritte Fassung des dritten Kapitels vollendet ist, liegt vom achten Kapitel nicht einmal die erste Version vor; und als er im Februar noch am letzten Kapitel arbeitet, sind die ersten schon im Satz (28. Februar 1977, Briefwechsel mit Helen Wolff, S. 240). Unter rein pragmatischen Gesichtspunkten ist diese Methode denkbar unökonomisch und setzt eine beachtliche Frustrationstoleranz voraus (Arno Schmidt: »selig, wem Allah hierfür die Knochen eines Ochsen verlieh«). Nicht nur Pläne, sondern auch eine Fülle ausgearbeiteter Passagen enden so im Papierkorb. Ein enormer Kraftaufwand und eine Plackerei also, die dadurch noch forciert werden, dass zusätzlich verschiedene Arbeitsprozesse auf unterschiedlichen Entstehungsstufen parallel verlaufen und Elemente aus verschiedenen Stadien verknüpfen: Während der Reifungsgrad des Dorothea-Kapitels so weit fortgeschritten ist, dass die »Schlußfassung« (so Grass' eigene terminologische Einordnung) geschrieben werden kann, müssen gleichzeitig »Sophie, Lena, Billy« zwischen Januar und Ende April 1976 neugeschrieben werden (GGA 332). Selbst komplette Handlungsstränge werden bei fortgeschrittener Schreibarbeit neu entworfen und in die schon vorhandene Textur verflochten. Im Labyrinth der sich überlappenden und Eigendynamik gewinnenden Stadien den Ariadnefaden im Auge zu behalten, verlangte ein hohes Maß an Disziplin und Konzentration: Das Chaos musste organisiert werden.

Systematisierung

Das Gravitationszentrum, das die zentrifugalen Gedanken- und Ideensplitter, die Arbeitshandschriften und Gedichtentwürfe, die Kataloge und Listen organisiert, erweist seine zentripetale Kraft erst, als die Erzählsituation und die Perspektive des

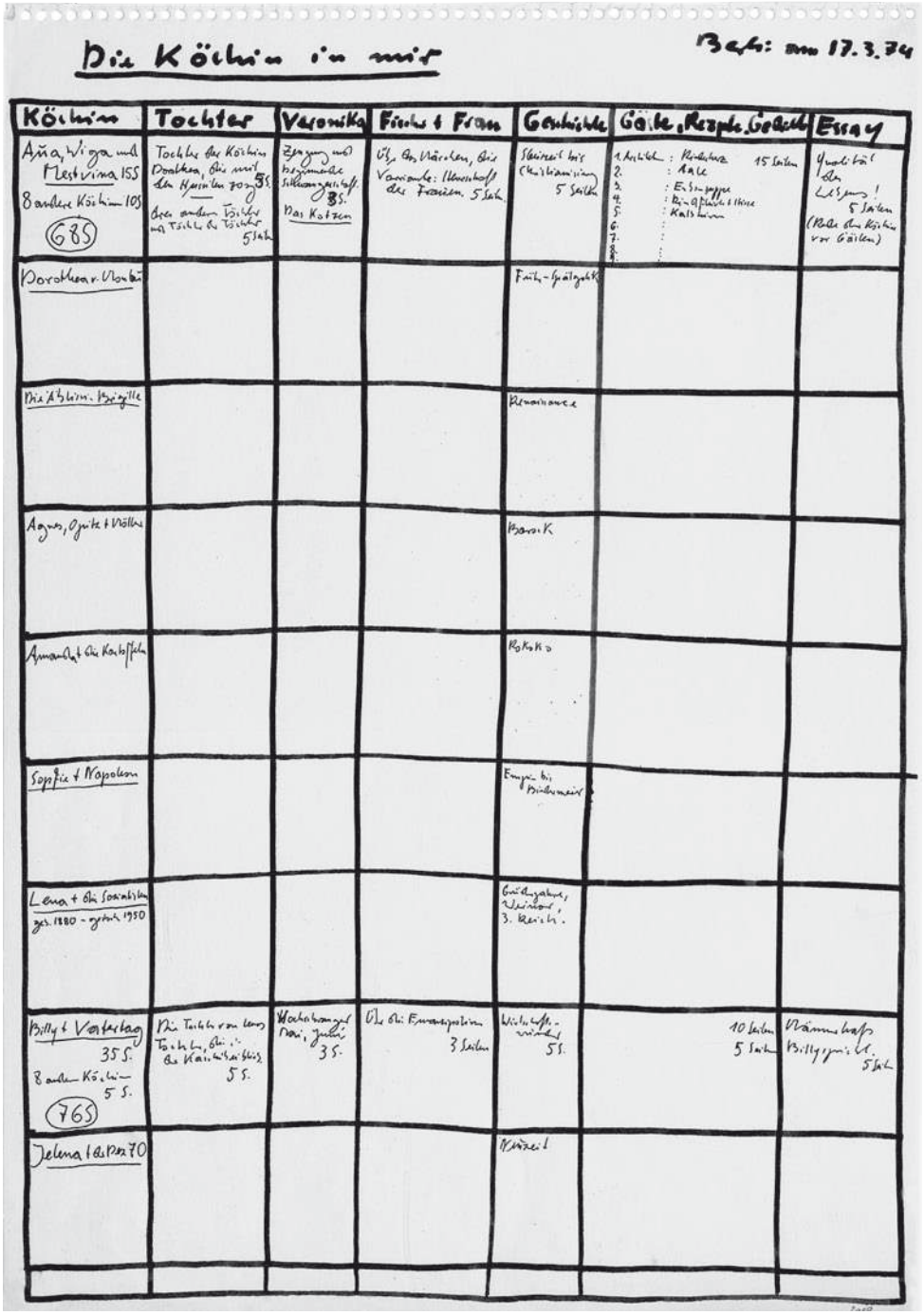


Arbeitsplan 1974				Plan:	Manuskript	Maschine
Januar	Ich als Steinzeitmensch Die Geburt der Köche: ein Bratspieß		Dorothea von Montani	30 S	41 ~~40~~	
Februar	Ich als Fischer und Jäger von den Galen bis Abelard.	Agnes + Anton Wöller	Luise Kerbyshe + General Rapp	35 S.		
März	Ich als Kaufmann + Ordensritter Die Hanse		Mechtilde + Adalbert v. Prag	35 S.		
April	Ich als Schmied Albrecht und Sachsen bei den Türken.	Walburga + Die Jesuiten	Lotte Piakowski + Die Rote Hilfe	40 S.		
Mai	Ich als Franziskaner der alten Messe verbrannt (Reformation.	Bigilla + der Bettelorden.	Wanda + Die Galen	30 S.		
Juni	Ich als Stammbaum Lessing Stefan Batory 1577. Bulthazar	Billy + der Vaterlandsverrat 1961	Die Aktion + Die Reformation	35 S.		
Juli	Ich als schwedischer Offizier, Hüttenjunge, Maler + Dichter 30 jähr. Krieg.	Klara + die Partizanen Farbe	Lena Stubbe + Die Sozialistengesetze	40 S.		
August	Ich als Arzt Klöster bis zu der preußischen Kartoffel.	Christine + der König Stammbaum Lessing	Anna Privitz + Die Hussiten	40 S.		
September	Ich als Pfarrer von Jakobi Wasserzöllner + der Franzosenzeit.	Agnes + Martin Opitz	Maria + der Dez 1970	30 S.		
Oktober	Ich im Bürgermeister 48 und während der Sozialistengesetze		Hedwig + die preußischen Kartoffeln	30 S.		
November	Ich im 1. Weltkrieg als Kommandant bei der Rote Hilfe (Matrosenaufstand)	Jelena + die polnischen Kaufmannsfrauen (1970)	Berta + die Hanse	40 S.		
Dezember.	Wie ich SA Mann zerstört und entwaffnet Friedl Sohn Lebensmittel am Verbot + auf der Werft in Oktober 70		Ula + die Wintersonnenwende.	40 S.		
	50 Seiten	100 Seiten.	150 Seiten. 100 Seiten	42 5 S.		

Abb. 3: »Arbeitsplan 1974« mit einem 12-Monate-Zyklus (GGA 2086/1)

durch die Zeiten wandernden Erzählers unter seinen wechselnden Masken gefunden sind, die den »Arbeitsplan 1974« (s. u. Abb. 4) formieren. Bis dahin hatte die »amorphe[n] Stoffmasse« (16, S. 400) auf Formung und Gestaltung warten müssen und zerfiel das Projekt in *disiecta membra,* in ein Materiallager von Bauteilen, die ihren Architekten noch nicht gefunden hatten. Mit dem polymorphen Erzähler und der ebenfalls polymorphen Köchin, die beide sich (vorerst noch) vom Mittelalter, späterhin vom Neolithikum an, bis zum Danziger Werftarbeiterstreik von 1970 in zwölf historischen, um dieselbe Topographie zentrierten Episoden, neu erfinden, ist das Genre definiert und der Bauplan entworfen. Zum ersten Mal zeichnet sich in den verschiedenen Dispositionen des diachronen Gesamtkonzeptes ein Textsyntagma ab, das auf den späteren Roman zusteuert. Dieser Aufbau eines Organisationssystems ist nun nicht mehr das Ergebnis von Serendipity und Improvisation, sondern von intensiver Fokussierung und harter Arbeit. Die zentrifugalen Kräfte, die divergenten Ideen, die ungehindert in die verschiedensten Richtungen und Dimensionen drifteten (und auch weiterhin driften werden), werden immer wieder neu gebündelt und zu einem konvergenten Erzählvorgang komponiert. Dieser gegenstrebigen Kraft dienen die vielfältigen und wandlungsreichen Konstruktionsskizzen, die den Schreibablauf begleiten. Sie konstituieren die Handlungs- und Reflexionsebenen des an der Oberfläche chronologisch, im Detail alles andere als konsekutiv erzählten Romans, die Zusammenhänge und Verknüpfungen zwischen den Zeitebenen und den jeweiligen Handlungsträgern, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Analogien des sich entwickelnden, aber längst noch nicht zu Ende gediehenen Motivinventars, kurz das narrative System. Der erste Meilenstein bei dieser Kompositionsarbeit wird in der Phase zwischen dem »Arbeitsergebnis: Januar 1974« (s. o. Abb. 1) und dem »Arbeitsplan 1974« gesetzt: Neben vielen anderen Komponenten des Konzeptionswandels (beim Personal, bei den historischen Epochen, bei den zahlreichen nicht realisierten Rollen des Erzählinstanz) hat der Roman jetzt in der Disposition nach Monaten ein Strukturprinzip gefunden, das zwar noch nicht die neun Monate der Schwangerschaft einführt, jedoch mit dem kompletten Jahreszyklus ein bedeutungsgeladenes chronographisches, gleichwohl nicht-teleologisches Modell für die Erzählstränge etabliert, in dessen Rahmen das Ich als Zeitenwanderer unterwegs ist.

Bis zum folgenden neunmonatige Schema, das auf den 17. März 1974 datiert ist. Hier hat sich erneut Entscheidendes verändert, weil nun das Leben, d. h. die Schwangerschaft, nicht nur an der Geschichte des Romans mitschreibt, sondern die Archi-



Die Köchin in mir

Beh: am 17.3.74

Köchin	Tochter	Veronika	Frau & Frau	Geschichte	Gäste, Rezepte, Gedichte	Essay
Anna, Viga und Mestvina 155 8 andere Köchinnen 105 (685)	Tochter der Köchin Dorothea, die mit den Hyänen tanzt 35. Ihre anderen Töchter und Söhne die Töchter 5 Seiten	Zeugung und hermaphrodite Selbstzerstörung 35. Das Katzen	Üb. die Märchen, die Variante: Überschuß der Frauen. 5 Seiten	Steinzeit bis Christianisierung 5 Seiten	1. Artischoke : Rindfleisch 15 Seiten 2. : Aale 3. : Ente-Puppe 4. : Bier-Apfel-Kirsche 5. : Kalbsleber 6. 7. 8.	Quadratur der Lüge! 5 Seiten (Rolle der Köchin vor Gästen)
Dorothea v. Nordau				Faith-Spätgotik		
Die Ahlem-Brigitte				Renaissance		
Agnes, Gerte + Nöthe				Barock		
Amanda + die Kartoffeln				Rokoko		
Sophie + Napoleon				Empire bis Biedermeier		
Lena + die Sozialistin ges. 1880 - gestorben 1950				Gründerzeit, Weimar, 3. Reich.		
Billy + Vatertag 35 S. 8 andere Köchinnen 5 S. (765)	Die Tochter von Lena Tochter, die in die Kaiserzeit geht 5 S.	Wachstumsgel Mai, Juli 35.	Üb. die Emanzipation 3 Seiten	Wirtschaftswunder 5 S.	10 Seiten 5 Seiten	Männerhaß Billy gewinnt 5 Seiten
Jelena + die Pest 70				Mittelalter		

Abb. 4: Arbeitsplan »Die Köchin in mir« mit einem 9-Monate-Zyklus (GGA 2088)

tektur des Romans bestimmt, weshalb Veronika/Ilsebill nun einen prominenten Platz unter den Kategorien einnimmt; und vor allem: Die Frauen samt den ihnen zugehörigen Epochen folgen nun wie im Gänsemarsch aufeinander. Auch Aua hat das Licht der Welt erblickt, und somit ist der Weg frei für die imaginäre Ausweitung des historischen Aufrisses in den Mythos. Gleichzeitig wird dem Butt eine ganz neue, maßgebliche Rolle auf den platten Leib geschrieben. Er figuriert nicht mehr bloß in einem einzigen Kapitel als Charge unter anderen wie noch im »Arbeitsergebnis: Februar 1974« (GGA 2087_001), sondern gewinnt fabelhafte Dimensionen als eigene, dem Erzähler-Ich zugeordnete Größe, die mit diesem gemeinsam durch die Zeiten wandert. So sind die Voraussetzungen geschaffen, dass er in der Folgezeit zur titelgebenden Figur, zum Weltgeist und Überhegel auswachsen und das pseudohistorische durch ein mythopoietisches Konzept überhöht werden kann.

Man sieht: Das selbst auferlegte Schema erzeugt keinen Systemzwang, sondern ist rekursiver Natur, bewirkt im Verein mit dem glücklichen Einfall, »Zeugung und beginnende Schwangerschaft« in den Roman einzupassen, eine Synergie aus Serendipity und Systematisierung. Die Konsequenz aus dieser Umstrukturierung heißt allerdings auch Verzicht, Eingrenzung, Disziplinierung der divergierenden Phantasie: von zwölf auf neun Monate zu kürzen, das Personal zu reduzieren, einige Episoden zu streichen, weitere zusammenzustauchen oder mit anderen Monaten zu verknüpfen. Dabei geht auch manches über Bord, was der Leser heute schmerzlich vermisst: die Hussiten-Episode, die in der Heimat Veronika Schröters hätte spielen sollen und die noch im Gedicht »Übers Jahresende in Budissin« (1, S. 271) nachklingt, die zweite (erfolglos abgebrochene) Belagerung Danzigs durch Stephan Báthory im Jahre 1577, das Auftreten Kristinas, der emanzipierten Intellektuellen auf dem schwedischen Königsthron, oder Stanisław Leszczyńskis, des nach Danzig geflohenen Königs ohne Land, und anderes mehr. Vor allem vermisst er aus heutiger Sicht und angesichts des Medienhypes von 2006 das Dezember-Kapitel »Wie ich SA Mann wurde und entnazifiziert Sozialdemokrat«. Daraus hätte sich eine in vielfacher Hinsicht buchenswerte Erzählung entwickeln lassen, die ihrem Verfasser in der Folgezeit viele Vorwürfe und Denunziationen erspart hätte.

Bottom-up

Reduziert man den Gesamtverlauf seiner Problemlösungsstrategie auf ein Modell, so verfährt Grass nach dem *Bottom-up*-Prinzip. Als in der Wolle gefärbter Empiriker arbeitet er von »unten« nach »oben«. Er klärt abgegrenzte Teilprobleme und nähert sich induktiv der Gesamtlösung. Beim Entwurf begrenzter Details entwickelt sich das Ganze weiter, gewinnt genauere Konturen und stiftet Analogien und Kontexte zwischen den diversen schon vorhandenen oder im Entstehen begriffenen Teilen. Diese Methode der Aggregation von Segmenten zu einem Ganzen hat, verglichen mit dem von abstrakten Ideen zur konkreten Gestaltung vorangehenden *Top-down*-Modell, diverse Vorteile: Sie geht immer von der Erfahrung aus, bleibt aber nicht bei der Erfahrung stehen *(nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu).* Sie hält die epische Stoffmasse solange wie möglich in fluider Form, so dass sie sich selbst befruchten kann. Sie will keine Idee beweisen, sondern erzeugt im Prozess des Schreibens Bedeutung. Die Figuren gewinnen dadurch eine relative Autonomie, wandeln sich und entwickeln eine eigene Triebkraft. Die simultane und überquer arrangierte Textentwicklung proliferiert eine Anzahl verschiedenster, sich wandelnder, auch unkoordinierter Ansätze für Möglichkeitswelten, deren Kohärenz erst in der Schlussphase ausgeformt wird. Die Kreativitätspsychologie weiß es nicht besser zu beschreiben: »Kreatives Handeln kann bestimmt werden als (bewusstes oder unbewusstes) Offenhalten der Instabilität kognitiver Prozesse, als Subversion des Stabilitätsbedürfnisses kognitiver wie sozialer Systeme. Dies Offenhalten, diese Subversion unterscheiden sich dadurch von Willkür und Chaos, dass sie Möglichkeiten eines sinnvollen Gestaltwechsels, also sinnvoller Anschlussmöglichkeiten eröffnen. Kurz gefasst: Kreativität verkörpert die Instabilität von Ordnung – durch Fluktuation: Ein wichtiges Charakteristikum solcher Verkörperungen fassen Begriffe wie Multistabilität und Ambiguität (Mehrdeutigkeit)« (Schmidt 1988, S. 47).

Nicht von ungefähr rekurriert die Erzählsituation des *Butt* auf die von *Tausendundeiner Nacht,* denn der Romancier generiert seine Geschichten wie der orientalische Märchenerzähler: fabulierend, mäandernd, von Fall zu Fall erweiternd und fortschreibend, diverse Genres und Erzählstränge in eine Rahmenhandlung einbettend. Ob er dabei und von wann an er das unvollendete Ganze intentional zumindest im mentalen Modell präsent hatte und ihm schließlich das *Finis operis* vor Augen stand, steht dahin. Die Lösungssensibilität jedenfalls bleibt bis kurz vor

Schluss des Arbeitsprozesses erhalten, offen für neuen Input und für Revision schon erfolgter Konstrukte. Sie hält jenen Durchschlupf offen, durch den die erfinderische Wahrnehmungsfähigkeit auf die Fundsache trifft. Über die kognitionspsychologische Tragweite und Effektivität seines Schreibverfahrens war sich Grass durchaus im Klaren. Ihm war bewusst, dass sein konstruktives, assoziatives und agglutinierendes Erdichten, die parallele Informationsverarbeitung und das träumerische Phantasieren den Prozessen der Welt als Vorstellung weit eher gerecht werden als das einseitig an der linken, analytisch arbeitenden Gehirnhälfte orientierte Rationalitätsprinzip: »Unserm Ordnungs- und Vernunftprinzip folgend, leben wir ins Korsett bestimmter Abläufe gezwängt: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Doch die Realität widerspricht dem Zwang zur Chronologie. Wenn wir unseren Apparat unter der Hirnschale beobachten – wie wir denken, wie wir träumen, wie wir uns erinnern –, so geschieht das absolut nicht chronologisch.« (Grass/Zimmermann, S. 167) Mag die nicht-lineare Werkentstehung auch eine Plackerei gewesen sein, dem Roman hat sie letzten Endes gutgetan. Dessen endgültige Struktur, die trotz diachronem Gerüst kein Kontinuum erzählt, sondern ein Puzzle von Handlungselementen zusammenfügt, der Jahrhunderte nicht achtend mal hier mal dort in der Historie Station macht, »Dinge« erzählt, »die gleichzeitig aktuell sind« (5, S. 366), über einen Erzähler verfügt, der mal vorgestern, mal gestern, mal heute beliebig sich materialisiert und programmatisch einem kausal konstruierenden Geschichtsverständnis den Boden entziehen will, harmoniert in idealer Weise mit dieser Schreib- und Kompositionspraxis.

Da Autorschaft wesensgemäß kein Gegenstand wissenschaftlicher Analyse sein kann, bedarf ihre Interpretation bildhafter Umschreibung. Grass, der stolze Kindsvater, hätte die Zeugung- und Geburtsmetapher für den schöpferischen Prozess dem funktionalistischen *Bottom-up*-Modell eindeutig vorgezogen, thematisiert er ja die Genese des Romans schon in dessen Exposition: »Doppelt« seien der Erzähler und Ilsebill »tüchtig« gewesen bei der Zeugung der Tochter wie bei der »ätherische[n] Nebenzeugung« (6. S. 10). Gerade diese organologische Schreibmetapher, die sich auch bei anderen Künstlern wie auch bei der älteren Editionswissenschaft (z. B. bei Witkowski) weit verbreiteter Beliebtheit erfreut, läge ja nahe wie keine andere, da sich beim Neun-Monate-Werk des *Butt* Kunst und Leben in einzigartiger Weise gegenseitig befruchteten. Doch die Metaphernkette von Zeugung, Befruchtung, Embryo, Gravidität, (Schwer-)Geburt, Kaiserschnitt, Kind/Kindsvater wird dem Unfertigen des Werkes, den Vorversuchen und Digressionen während der

Entstehung und der prinzipiellen Erweiterbarkeit des Produktes nicht gerecht. Eine dem *Butt* kontemporäre Allegorie-Erfindung wie die des Rhizoms hingegen drängt sich auf (Grésillon 1998, S. 172), ohne dass damit der komplette Ballast des Poststrukturalismus mitgeschleppt werden müsste. Der »Schwellkörper« (12, S. 607), die progressive Dichtung, ist mit all seinen Neben-Texten und Texturen, mit seinen Peri- und Epitexten, in den fünf Jahren seiner Entstehung und darüber hinaus in den Lithographien und Radierungen, in der Gedichtsammlung »*Ach Butt, dein Märchen geht böse aus*« und – wen wundert es noch angesichts der »allmählichen Verfertigung« des *Butt*-Romans – in einer geplanten ›Continuatio‹ (Grass/Casanova, S. 179) zu einem Rhizom ausgewachsen, einem vielwurzligen System, in dem die Einzelteile nicht hierarchisch zu klassifizieren, sondern gleichberechtigt sind; zu einem Wurzelgeflecht, das unterirdisch wuchert und beim Wuchern immer neue Konnexionen herstellt; zu einem Nährstoffspeicher, der virtuell unbegrenzt weiterwachsen und die schönsten Triebe hervorbringen kann. Wenn nicht an irgendeinem Punkt der Gärtner dem Wuchern mit dem Spaten ein Ende hätte setzen müssen …

Literatur

Grass, Günter, Werke. Göttinger Ausgabe, Göttingen 2007 (arabische Zahlen für den Band, Seitenzahl).
Grass, Günter, Catalogue Raisonné, Band 1, Die Radierungen, hg. von Hilke Ohsoling, Göttingen 2007.
Grass, Günter, Sechs Jahrzehnte. Ein Werkstattbericht, hg. von G. Fritz Margull und Hilke Ohsoling, Göttingen 2014.
Grass, Günter/Nicole Casanova, Atelier des Métamorphoses, Paris 1979.
Grass, Günter/Helen Wolff, Briefe 1959–1994, hg. von Daniela Hermes, Göttingen 2003.
Grass, Günter/Harro Zimmermann, Vom Abenteuer der Aufklärung. Werkstattgespräche, Göttingen 2000.

Arnold, Heinz Ludwig, Gespräche mit Günter Grass, in: Text und Kritik 1/1a, 5. Aufl. 1978, S. 1–39.
Arnold, Heinz Ludwig, Schriftsteller im Gespräch, Zürich 1990.
Backmann, Reinhold, Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer Dichter, in: Euphorion 25, 1924, S. 629–662.
Bohnenkamp, Anne, »Autorschaft und Textgenese«, in: Autorschaft. Positionen und Perspektiven, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart/Weimar 2000, S. 62–79.
Bohnenkamp, Anne, Autor-Varianten, in: Editio 17, 2003, S. 16–30.
Csikszentmihályi, Mihály, Applications of Flow in Human Development and Education, Dordrecht 2014.
Fetz, Bernhard u. Klaus Katzberger (Hg.), Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten, Wien 1998.
Frey, James N., Wie man einen verdammt guten Roman schreibt, Köln 1993.
Gellhaus, Axel u. a. (Hg.), Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen, Würzburg 1994.

Grésillon, Almuth, »Was ist Textgenetik?«, in: Schreiben. Prozesse, Prozeduren und Produkte, hg. von Jürgen Baurmann/Rüdiger Weingarten, Opladen 1995, S. 288–319.

Grésillon, Almuth, Literarische Handschriften. Einführung in die »critique génétique«, Bern u. a. 1998.

Hay, Louis, »Passé et Avenir de l'édition génétique«, in: Cahiers de Textologie 2, 1988, S. 5–22.

Hurlebusch, Klaus, »Den Autor besser verstehen: aus seiner Arbeitsweise. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens«, in: Textgenetische Edition, hg. von Hans Zeller u. Gunter Martens, Tübingen 1998, S. 7–51.

Joch, Peter, Zaubern auf weißem Papier. Das graphische Werk von Günter Grass. Deutungen und Kommentare, Göttingen 2000.

Kammer, Stefan, Textur. Zum Status literarischer Handschriften, in: Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag, hg. von Christiane Henkes u. a., Tübingen 2003, S. 15–25.

Keller, Lucius, ›Inventio‹, ›dispositio‹ und ›elucotio‹ bei Marcel Proust. Die Erfindung der ›Petites Madeleines‹ als Schreibprozess, in: Schreibprozesse, hg. von Peter Hughes u. a., München 2008, S. 159–177.

Kleinschmidt, Erich, Autorschaft, Tübingen/Basel 1998.

Krämer, Sybille, ›Operationsraum Schrift‹: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine, hg. von Gernot Grube u. a., München 2005, S. 23–57.

Krings, Hans P., Schwarze Spuren auf weißem Grund – Fragen, Methoden und Ergebnisse der Schreibprozessforschung im Überblick, in: Textproduktion, hg. von H. P. K. u. Gernd Antos, Trier 1992, S. 45–110.

Lichtenberg, Georg Christoph, Schriften und Briefe, hg. von Wolfgang Promies, München 1971.

Luhmann, Niklas, Über »Kreativität«, in: Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, München 1988, S. 13–20.

Neunzig, Hans A., Hans Werner Richter und die Gruppe 47. Mit Beiträgen von Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki, Peter Wapnewski u. a., München 1979.

Nutt-Kofoth, Rüdiger, »Textgenese. Überlegungen zu Funktion und Perspektive eines editorischen Aufgabengebiets«, in: Internationales Jahrbuch für Germanistik 37, 2005, S. 97–122.

Ortner, Hanspeter, Auf dem Weg zu einer realistischen Theorie des Schreibens, in: Methodenfragen der Geisteswissenschaften, hg. von Philip Herdina, Innsbruck 1992, S. 15–65.

Renninger, Suzann-Viola, Wie Günter Grass in Lenzburg fündig wurde, in: Schweizer Monatshefte 87 (2007), S. 27–28.

Rico, Gabriele, Garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln – ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung, Reinbek 4. Aufl. 2011.

Röcken, Per, Georg Büchners ›Woyzeck‹ – Möglichkeiten und Grenzen textgenetischer Interpretation, in: Georg-Büchner-Jahrbuch 11 (2005–08), 2008, S. 163–205.

Schmidt, Siegfried J., Kreativität aus der Beobachterperspektive, in: Kreativität – Ein verbrauchter Begriff?, hg. von Hans-Ulrich Gumbrecht, München 1988, S. 33–51.

Thüring, Hubert u. a (Hg.), Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts, München 2009.

Wermke, Jutta, »Die Kunst zu finden, ohne zu suchen«. Ein Beitrag zur Entwicklung von Beurteilungskriterien für einen kreativitätsfördernden Unterricht, in: Diskussion Deutsch, H. 129, S. 88–105.

Anmerkungen

1 Nach anderer Darstellung fand diese Begegnung allerdings erst 1955 im Haus der Schwiegermutter statt (Renninger, S. 28).

2 Ob es sich bei dieser Erzählung vom trommelnden Dreijährigen in allen Details um ein Faktum handelt oder sich im Zuge der narrativen Transformation von Erinnerung Legendenhaftes eingemischt hat oder ob eine intertextuelle »Findung« im Spiel war, müssen wir zwar dahingestellt sein lassen; dass aber die »Urblechtrommel« von 1956 den Gnom mit seinen supranaturalen Fähigkeiten nicht kannte und erst die Verwandlung eines körperbehinderten Rentners in einen trommelnden Kobold die Kreativität des Jungautors entfesselte, ist immerhin auch archivalisch erwiesen.

3 Ich konzentriere mich dabei auf die Phase der Erfindung vor der Erstellung der Reinschriften und Daktylogramme.

4 Z. B. die historische Perspektive, die männlich-infantile Fixierung auf die nährenden Brüste, die Verzahnung der Nahrungsaufnahme mit deren Ausscheidung, Details wie die Fürze der Köchin oder der Verzehr des Sülzkoteletts im Bahnhofsrestaurant.

5 Die Transkriptionen aus den Autographen geben nur die für den Zusammenhang relevanten Aspekte wider.

6 So verschwenderisch Grass' Produktivkraft ihre Ideen ausstreut, so sparsam managt der Ökonom Grass seinen Ideenvorrat in dürftigeren Zeiten. Es vergehen dreißig Jahre zwischen den ersten Entwürfen zum Projekt »Die Köchin« und denen zur fiktiven Autobiographie, die zuletzt unter dem Titel »Beim Häuten der Zwiebel« erschien, und man könnte meinen, dass beide Opera nichts miteinander zu schaffen hätten, vor allem auch, dass Intentionen und Einfälle von 1972 im Jahre 2003 unter den Sedimenten der verstreichenden Zeit verschüttet wären. Doch da tauchen Titel und Ideen aus der Latenz auf, die vor dreißig Jahren schon im Visier waren, aber wieder verworfen wurden. »Mit Gästen zu Tisch« oder auch »Zu Tisch mit Gästen« sollte die Autobiographie betitelt werden – exakt wie 1972 ein Kapitelblock der »Köchin«. Wie damals sollen Gäste zu Tisch gebeten, wie damals Kochrezepte in Gedichtform integriert werden, wie damals wird Montaigne geladen, der Verleger Reifferscheidt ist zu Gast, Uta von Naumburg wird herbeizitiert, alles wie 1972. Und in der Mitte des runden Tisches, um den sich die Gäste reihen, natürlich, immer nur »Ich«, auch das wie 1972. So haushälterisch geht Grass mit seinen »Fundstücken« um.

7 Da »jegliche Rückkehr zum Ursprung – zu den Neuronen des Schriftstellers – illusorisch ist« (Grésillon 1998, S. 182) und nicht weniger eine Rekonstruktion der Textgenese, markiere ich mit diesem Vorbehalt hier und im folgenden unvermeidliche hypothetische Konstruktionen an den Punkten, wo der objektive Nachvollzug des Arbeitsprozesses an seine Grenzen stößt.

8 Büchner-Preis-Reden 1951–1971, Stuttgart 1981, S. 100.

9 Eine Metapher für das entstehende Buch, die sich auch bei Proust findet: »damit es mehr Kraft hat, werde ich es überernähren wie ein schwaches Kind« (zit. n. Grésillon 1995, S. 305).

10 Theodor Bohner, Philipp Otto Runge, Berlin 1937, S. 154–160 (GGA 1926).

11 Im Sinne der »critique génétique« ist damit ein Schreibertypus bezeichnet, dessen »Produkt« mehrere textgenetische Stadien durchläuft, während der Text des prozessorientierten Autors ohne vorherige Planung im »Prozess« des Schreiben entsteht (Grésillon 1995, S. 297) – im Unterschied zur Schreibprozessforschung, die die Termini genau umgekehrt definiert, insofern sie sich nicht in erster Linie dem Endprodukt, sondern der Aktivität und den kognitiven Prozessen beim Verfertigen des Textes widmet.

12 Initiative Deutsche Sprache, Stiftung Lesen, Der Tag fing reichlich beschissen an, nämlich zu früh. Liebeserklärungen an die schönsten deutschen Sätze. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 2009.