



KLAUS HAMMER

Politechnika Koszalińska, Wydział Humanistyczny

SICH-ERINNERN ALS (ÜBER-)LEBEN ODER WIE SICH BIOGRAFIEN IN LITERATUR VERWANDELN. ZU DEN ‚INITIATIONSROMANEN‘ VON ARMIN MÜLLER, GÜNTER GRASS UND WIELAND FÖRSTER

Abstract

Armin Müllers *Der Puppenkönig und ich* (1986), Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) und Wieland Försters *Tamaschito* (2017) sind mehr als nur Initiationsgeschichten – oder sollte man einschränkenderweise eher von autobiografischen Aufzeichnungen sprechen? Es sind Abrechnungen mit einer inhumanen Vergangenheit, sie atmen das Credo der Bilanz, einer Rechenschaftslegung, einer harten Selbstbefragung. Erst mit diesen – teils authentischen, teils fiktiven – Bekenntnisbüchern haben die Autoren ein sie quälendes Kapitel ihrer Lebensgeschichte, das zugleich ein unbewältigtes Kapitel der Geschichte der Deutschen ist, niedergeschrieben und sich von einem ihr Leben belastenden Alpdruck befreit. Der Beitrag analysiert diese drei Werke und charakterisiert ihre jugendlichen Protagonisten. In welcher Beziehung steht der Autor zu seinem 16- bzw. 17jährigen Alter Ego in dem jeweiligen Werk? Es wird herausgearbeitet, wie Müller sein Thema – den Verlust der Heimat – mit seines Protagonisten schmerzvoller Verabschiedung der Vergangenheit und dessen zunehmendem Begreifen von realer geschichtlicher Gegenwart verbindet. Für Grass ist dagegen zu konstatieren, dass der geheime Motor für sein Schreiben wohl immer die subjektiv empfundene Schuld – seine einstige Verstricktheit im Nationalsozialismus – gewesen war. Schließlich wird Wieland Försters „Roman einer Gefangenschaft“ als ein an Intensität kaum zu überbietendes Geschehens- und Reflexionskontinuum beschrieben: Das Unmenschliche als Einseitigkeit, als ungeheuerliche Konzentration auf eine Sache, auf einen Gedanken, auf einen Sinn – irgendwie zu überleben.

SCHLÜSSELWÖRTER

Erinnerungsliteratur, Initiationsroman, Autobiografie, Ich-Erzähler, Authentizität und Fiktion

REMEMBERING AS (OVER)LIFE OR HOW BIOGRAPHIES TURNED INTO LITERATURE. TO THE 'INITIATION NOVELS' BY ARMIN MÜLLER, GÜNTER GRASS AND WIELAND FÖRSTER

Abstract

Armin Müller's *Der Puppenkönig und ich* (1986), Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) and Wieland Förster's *Tamaschito* (2017) are more than just initiation stories – or should one restrictively speak of autobiographical records? They are a form of settling accounts with an inhuman past, of giving account of life, a report of own faults, a hard self-questioning. Only with these – partly authentic, partly fictitious – confessional books have the authors written down a tormenting chapter of their life story, which is at the same time an unresolved chapter in the history of the Germans, and freed themselves from a nightmare which burdens them – their lives. The article analyzes these three works and characterizes their youthful protagonists. How does the author relate to his 16 or 17 year old alter ego in the respective work? It is pointed out how Müller combines his theme – the loss of the homeland – with this of a painful farewell to the past and his protagonist's increasing understanding of the real historical present. For Grass, on the other hand, it can be said that the secret engine for his writing was probably always the subjectively perceived guilt – is former involvement in National Socialism. Finally, Wieland Förster's "novel of a captivity" is described as an continuum events and reflection on inhumanity that can hardly be surpassed in intensity; as one-sidedness, as a monstrous concentration on one thing, on one thought, on one sense – somehow to survive.

KEYWORDS

Remembrance literature, initiation novel, autobiography, first-person narrator, authenticity and fiction

WSPOMINANIE JAKO (PRZE)ŻYCIE LUB JAK BIOGRAFIE STAŁY SIĘ LITERATURĄ. 'POWIEŚCI INICJACYJNE' ARMINA MÜLLERA, GÜNTERA GRASSA I WIELANDA FÖRSTERA

Abstrakt

Utwory Armina Müllera *Der Puppenkönig und ich* (1986; pol. *Lalkarz König i ja. Powrót na Dolny Śląsk*, 2004), Güntera Grassa *Beim Häuten der Zwiebel* (2006; pol. *Przy obieraniu cebuli*, 2007) oraz Wielanda Förstera *Tamaschito* (2017) nie są jedynie powieściami inicjacyjnymi, lecz rozrachunkiem z odhumanizowaną przeszłością, życiowym bilansem, raportem z własnych przewinień, trudnym odpytywaniem własnej przeszłości. Dopiero wraz z tymi wyznaniem literackimi – częściowo autentycznymi,

częściowo fikcyjnymi – ich autorzy opisali bolesny rozdział ich własnej historii, ale także pozostający bez rozrachunku ważny rozdział historii Niemców, by móc wreszcie uporać się z dręczącymi ich wspomnieniami. W artykule poddano analizie te trzy utwory i scharakteryzowano ich młodocianych protagonistów, przy czym szczególnie uwypuklono stosunek każdego z autorów do jego 16- lub 17-letniego Alter Ego. Wykazano, że u Müllera dominujący temat – utrata ojczyzny – połączony jest z bolesnym pożegnaniem z przeszłością oraz z uświadomieniem sobie przez jego bohatera realnej historycznej rzeczywistości. U Grassa natomiast można stwierdzić, że tajemnym motorem jego twórczość było zapewne zawsze subiektywne poczucie winy – jego wcześniejsze uwikłanie w narodowy socjalizm. Wreszcie „powieść o niewoli” Wielanda Förstera można ująć jako nadzwyczaj intensywne kontinuum wydarzeń i refleksji o nieludzkiej jednostronności, jako szczególną koncentrację na jedną rzecz, jedną myśl, jeden sens: by jakoś przeżyć.

SŁOWA KLUCZOWE

literatura wspomnieniowa, powieść inicjacyjna, autobiografia, narrator pierwszoosobowy, autentyczność i fikcja literacka

Auf ganz unterschiedliche Weise wird in Armin Müllers *Der Puppenkönig und ich* (1986), Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) und Wieland Försters *Tamaschito* (2017) Erinnerungsarbeit geleistet. Erst im hohen Alter waren ihre Autoren imstande, über lebensbedrohende Erlebnisse und Umstände in ihrer Jugend zu schreiben, nicht als autobiographischen Bericht, sondern als teils authentischen, teils fiktiven Initiationsroman: Der jugendliche Ich-Erzähler gerät in Konflikt mit einer inhumanen Welt, die ihn mit dem Tod bedroht, ganz zu schweigen davon, dass ihm die Aussicht auf eine lebenswerte Zukunft geboten werden könnte. Wie aber wird er dennoch seine schlimmen Erfahrungen für sein künftiges Leben nutzen? Warum waren die Autoren dieser Initiationsgeschichten erst im hohen Alter imstande, die Geschichte ihrer Jugend, die sie seither doch unaufhörlich bewegt hat, niederzuschreiben, sich von ihr zu befreien?

Vornehmlich Schriftsteller aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten haben sich in der Vergangenheit zur Problematik der Vertreibung und des Heimatverlustes geäußert: Günter Grass (Danziger Trilogie), Siegfried Lenz (*Heimatmuseum*), Arno Surminski (*Jokehnen oder Wie lange fährt man von Ostpreußen nach Deutschland*), Jürgen Thorwald (*Es begann an der Weichsel*), Marion Gräfin Dönhoff (*Namen, die keiner mehr kennt*), Ernst Wiechert (*Missa sine nomine*), Leonie Ossowski (*Weichselkirschen*), Horst Bienek (Schlesien-Tetralogie) oder Christine Brückner (die Landschaft ihrer Pommern-Trilogie hat sie erst in der Kindheit kennen gelernt). In der DDR war Flucht und Vertreibung lange Zeit hinweg ein ideologisches Tabu, auch wenn darüber geschrieben wurde, so von Johannes Bobrowski, Christa Wolf (*Kindheitsmuster*), Ursula

Höntsch-Harendt (*Wir Flüchtlingskinder*) oder Armin Müller (*Der Puppenkönig und ich*). Denn Erinnerung, der Prozess der Bewusstmachung verdrängter Vergangenheit – so haben es Alexander und Margaret Mitscherlich in ihrem Buch *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) bezeichnet –, soll von den Zwängen der Vergangenheit befreien und eine freie Orientierung auf die Zukunft ermöglichen. Für die literarische Erinnerung an die von den Deutschen verlorene Heimat im Osten könnte sich sogar eine Paradoxie als produktiv erweisen: Die gebrochene Aneignung, die Aneignung als Bruch mit dem Vergangenen vermag das Vergangene womöglich besser zu bewahren als jede geradlinige Einholung.

HOFFNUNG AUF KONTINUITÄT TROTZ EINER SCHEINBAR ENDGÜLTIGEN DISKONTINUITÄT: ARMIN MÜLLERS *DER PUPPENKÖNIG UND ICH*

1986 durfte im Greifenverlag Rudolstadt ein Buch erscheinen, das in literarisches Neuland, in höchst komplizierte und sensible Bereiche der Vergangenheit der Deutschen und Polen, vorstieß.¹ Das Thema Schuld und Sühne der Deutschen an Nationalsozialismus und Krieg, das Thema Befreiung und Wandlung war bislang ein Generalthema in der Literatur der DDR gewesen, doch die Aussiedlung der Deutschen aus Polen stellte ein Desiderat dar. Der Roman *Der Puppenkönig und ich* unterlief die offizielle Version ‚brüderlicher‘ Zusammenarbeit zweier sozialistischer Staaten und legte den Finger auf ein bisher verdrängtes Kapitel gemeinsamer Geschichte, das erst noch aufzuarbeiten war. Dabei hatte es sich auch sein Autor Armin Müller, 1928 im niederschlesischen Schweidnitz (heute Świdnica, 2004 wurde er zum Ehrenbürger seiner Geburtsstadt ernannt) geboren und seit 1946 in Weimar ansässig, nicht leicht gemacht und jahrzehntelang selbst jedes Erinnerungsgefühl an die Kindheitsheimat Schlesien unterdrückt. Dennoch kehrte die Heimatlandschaft – punktuell und in anderer Topographie, als Real- und Sehnsuchtslandschaft – in seiner Lyrik, Dramatik und Prosa wie auch in seiner Malerei immer wieder. Mit der Wiederauflage seines Romans zehn Jahre später (Würzburg 1997) sprach das Buch dann zum Leser unter ganz anderen Bedingungen und Vorzeichen, die es erlauben, dass gerechter und damit auch widerspruchsvoller über die Beziehungen beider Nachbarvölker nachgedacht werden kann. Nicht mehr nur das Leid der einen und die Schuld der anderen stehen einander gegenüber, sondern beides ist wechselseitig miteinander verbunden. Vielleicht ist heute erst das richtige Verständnis für dieses damals so spät behandelte und doch noch zu früh gekommene Thema diesseits und jenseits der Oder gegeben.

¹ Vgl. Klaus Hammer, „Wiedergelesen – *Der Puppenkönig und ich* von A. Müller“, *Berliner Lesezeichen* 2/1998: 37–38; Jürgen Egyptien (Hg.), *Erinnerung in Text und Bild. Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen* (Berlin: Akademie-Verlag, 2012).

Der Roman *Der Puppenkönig und ich* skizziert in einer von Bildern durchwobenen Sprache eine Fülle von Begegnungen, in denen die Welterfahrung der 16jährigen Ich-Figur fassbar wird. Aufgewachsen ist er in einer scheinbar heilen, fast märchenhaften Dorfwelt im schlesischen Eulengebirge, zwischen Himmelsstiege und Guckei, in der Obhut des Großvaters, des „Puppenkönigs“, der alles Böse und Schlechte der Welt von ihm fernhalten wollte; der Großvater war für den Enkel „wie der liebe Gott, er wusste alles und konnte zaubern“². Mit dem Mädchen Gesine unternimmt er auf dem Schlitten, der in Spindlers Schuppen steht, Traumreisen in die Welt: „Dann flogen wir durch die Wolken und über die Meere bis nach Amerika“ (Pk 16), er erzählt ihr Geschichten, „wie Großvater welche erfunden hatte“ (Pk 16). Von der „weißen Rosa“, die in den Nächten singend durch die Flure lief, geht die Rede, dass sie manchmal „wie ein Engel über Gräser und Büsche schwebte“ (Pk 25). Aus dieser behüteten, abgeschirmten Idylle, aus dieser Traumwelt wird der Junge jäh in die Gefährdungen und Wirren der letzten Kriegsmonate hineingerissen, er wird zum Volkssturm gegen die vorrückende Rote Armee verpflichtet, gerät in russische Kriegsgefangenschaft, entflieht und schlägt sich zusammen mit Staschek, einem nicht sehr viel älteren Polen, der aus der Armee Parandowski desertiert ist, zurück in seine Heimat Schlesien durch, das jetzt Slonsk heißt und das er nicht mehr als seine Heimat betrachten darf.

Der junge Mann ist ein empfindsamer und erlebnisfähiger Mensch, aber er ist noch nicht imstande, sich selbst über seine Empfindungen und Erlebnisse Rechenschaft abzulegen. Er weiß von sich ebenso wenig wie von der Welt. Die Erscheinungen der Wirklichkeit – und Träume, Bilder, Wunschvorstellungen, Märchen und Legenden bezeichnen nur die andere Seite der Wirklichkeit – sind für ihn Symbole, deren geheimnisvolle Bedeutung er jedoch nur ahnt; Zeichen, die für etwas noch nicht bewusst Erkanntes stehen. Sie sollen, in Situationen tiefster Verzweiflung, Hoffnung erwecken auf Zukünftiges, sie sind Vorzimmer zum Leben, aber noch nicht das Leben selbst. Es sind jene Situationen, die im klassischen Bildungsroman – der Autor kommt aus Weimar – die Lehrjahre eröffnen. Aber natürlich ist hier auch der Einfluss von Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* bzw. Eichendorffs *Taugenichts* offensichtlich.

Armin Müllers Ich-Figur – wir erfahren nur, dass er „König“ heißt, sein Vorname bleibt uns verborgen – entspricht den schwärmerischen, phantasiebegabten, oftmals singenden oder musizierenden Romanhelden der Romantik, als Klangreiz der Sprache, als Stilprinzip der gleitenden Übergänge. Trotz aller lebensbedrohlichen Ereignisse auf der Flucht der beiden Halbwüchsigen, des Deutschen und des Polen, tritt Sehnen zum Wollen, Träumen zum

² Armin Müller, *Der Puppenkönig und ich. Roman* (Rudolstadt: Greifenverlag, 1986), 24. Im Folgenden als Pk mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

Handeln, Empfinden zur rationalen Überlegung. Schlaf und Traum führen aus der Tagwelt hinaus in eine andere Welt, in der die Toten oder auch die ferne Heimat gegenwärtig, die Vereinigung mit ihr möglich sind. Die „Nacht“, der Traum ist eine Zeit menschlicher Sinnen-schärfe und gesteigerter Empfänglichkeit, eine Zeit wundersamer Erscheinungen, grauenvoller Ängste, aber auch der Selbsterfahrung und Welterkenntnis. Die Grenzen der bekannten Wirklichkeit werden überschritten, die erfahrbare Welt wird weit in psychisch-geistige Bereiche ausgedehnt. Das Märchen, das Reales und Irreales nicht trennt, gilt bei Müller nicht nur als eine Möglichkeit realitätsüberschreitender Wunscharstellung, sondern es vermag den Zusammenhang der eigentlichen, nämlich ganzen Welt wiederzugeben. Der Weg des Jungen vollzieht sich zwischen Räumen, Märchen, Erzählungen, Gesprächen und Begegnungen als ständigen „Erinnerungen“. Auf diese Weise wird er auch seines Inneren gewahr. Dabei werden die „Erinnerungen“ zugleich zu „Ahnungen“ des Künftigen. Hier handelt es sich also um keine utopische Reise in den „ewigen Sonntag“ wie bei dem Taugenichts von Eichendorff, sondern um den Prozess einer Selbstbefreiung ins Räumliche. Sie korrespondiert mit dem Weg nach innen und dem zunehmenden Begreifen von realer geschichtlicher Gegenwart.

Die in die Romanhandlung eingelegten Erzählungen, Märchen, Träume haben in der Veräußerlichung der inneren Welt, in der Präsenz des Fernen, in der Vergegenwärtigung des Vergangenen und Künftigen den Charakter perspektivischer Ergänzungen oder der Raum-Zeit-Vervollständigungen. Die Einschübe unterbrechen zwar gelegentlich die Handlung, aber nur, um ihr neue Dimensionen hinzuzugewinnen.

Armin Müller, der für diesen Roman den Eichendorff-Literaturpreis erhalten hat, delegiert die Erzählerfunktion ganz an die Ich-Figur. Vergangenheitshandlung und Erzählzeit erweisen sich als weitgehend identisch. Aber die einseitige Perspektive des Ich-Erzählers wird durch die Figur Stascheks aufgehoben und der gleiche Gegenstand so von zwei Seiten beleuchtet. Staschek, der Deserteur, der nicht mehr töten wollte, droht der Tod, wenn ihn die Landesarmee finden sollte. Fände ihn die Volksarmee, würde ihm, dem Angehörigen der Landesarmee, das Lager drohen.³ Noch Tage zuvor hatten die beiden Jungen erbarmungslos aufeinander geschossen. Jetzt aber sind der Pole und der Deutsche aufeinander angewiesen, ist einer des anderen Überlebenschance. Dabei erweist sich Staschek als Korrektiv gegenüber der naiven Unschuld des Deutschen, der immer deutlicher spürt, dass er sich nicht ausnehmen kann aus dem, was war. Zudem ist da immer die innere Auseinandersetzung mit der Welt ohnmächtiger Humanität des Großvaters, der sich vor der angeordneten Deportation der Deutschen in

³ Die Landesarmee (Armia Krajowa) war eine Militärorganisation in dem vom NS-Deutschland besetzten Polen und die größte militärische Widerstandsorganisation zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Europa. 1942 hatte sich die Volksarmee oder Volksgarde (Gwardia Ludowa) gebildet, die die verfassungsmäßige polnische Exilregierung nicht anerkannte und mit der UdSSR zusammen ging.

seiner Scheune erhängt hat, und damit der eigenen Kindheit: „Er hat mir nur die halbe Welt gezeigt, vor die andere Hälfte die Hand gehalten.“ (Pk 30) Der Junge lernt, sich neben sich zu stellen, sich in den anderen – den Feind-Freund Staschek – hineinzusetzen und sich dann selbst zu erkennen. Das ist Gegenstand des Gesprächs und der Auseinandersetzung zwischen den Angehörigen zweier Völker, eine Voraussetzung für ein zwar nicht konfliktfreies, aber doch dauerhaftes Zusammenleben.

Das „Verlustsyndrom von Heimat“⁴, wie es der polnische Literaturwissenschaftler Hubert Orłowski bezeichnet hat, die Zwangsaussiedlung und Vertreibung der Polen aus Ostpolen, das Thema verlorener Landschaften, aber auch der Ankunft in einer neuen Heimat spielte auch in der polnischen Literatur eine wesentliche Rolle. Die besondere Aura des Gedächtnisortes Danzig lässt sich kaum ohne die erzählenden Texte von Pawel Huelle und Stefan Chwin begreifen. Der Roman *Hanemann* (1995, deutsch *Der Tod in Danzig*) von Stefan Chwin stellt einen deutschen Medizinprofessor, der nach 1945 in Danzig bleibt, in den Mittelpunkt. Die polnischen Umsiedler aus dem Osten haben in Danzig Zuflucht gefunden, sie verwurzeln hier und prägen den Alltag dieser Stadt. Chwin sieht im polnischen und deutschen Erbe die gemeinsame Tradition des heutigen Gdańsk, die ununterbrochene Folge von Aus- und Ansiedlungen.

Noch einen Schritt weiter geht der in Szczecin geborene und hier lebende Autor Artur Daniel Liskowacki. Er ist fast 30 Jahre jünger als Armin Müller, also ein ‚Nachgeborener‘, der Krieg und Vertreibung selbst nicht mehr miterlebt hat, sondern es nur vom Hörensagen, durch die Berichte von Zeitzeugen kennt. Mit seinem 2000 erschienenen Roman über seine Geburtsstadt *Eine kleine* (deutsch *Sonate für S.*, 2003) ist er in Polen bekannt geworden. Die Sonate, die meist mehrsätzig, zyklisch angelegte Instrumentalkomposition, liegt als kompositorisches Verfahren auch dem Roman zugrunde. Mit Überschriften wie *Adagio pastorale* (langsam), *Allegro con fuoco* (lebhaft, schnell), *Largo* (langsamer als Adagio) und *Andante cantabile* (ruhig, mäßig bewegt) soll der vielschichtige Erzählfluss strukturiert werden. Liskowacki erzählt Einzelschicksale von Deutschen im Stettin nach 1945, immer wieder unterbrochen durch Rückblenden auf die Kriegs- und Vorkriegszeit. Das führt zu einem dissoziierten Nebeneinander gleichberechtigter Figuren-Stimmen, zu einem vielstimmigen Figuren-Diskurs. Der Erzähler erinnert das Vergangene nicht, sondern es steht vor ihm und dem Leser in totaler Präsenz, ja es umfasst ihn selbst. Er steht über den Geschichten, fungiert als Beobachter der

⁴ Hubert Orłowski, „Der Topos der ‚verlorenen Heimat‘“, in: *Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe*, hrsg. v. Ewa Kobylinska, Andreas Lawaty, Rüdiger Stephan (München: Piper, 1992), 189. Vgl. auch Hubert Orłowski, „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur“, in: Elke Mehnert (Hg.), *Landschaften der Erinnerung* (Frankfurt a. M.: Lang, 2004), 92–99.

Figuren und zugleich ist er in den Geschichten präsent, wird sozusagen selbst zu einer Figur der Geschichten, aus der er sich jederzeit wieder mit der Übernahme der Erzählerfunktion herausbegeben kann. Der beliebige Perspektivwechsel von einer Figur und Zeitebene zur anderen ist ebenso raffiniert wie verwirrend, denn immer wieder muss der Leser den abgerissenen Faden von neuem knüpfen.

Die periodische und zyklische Form des Romans *Sonate für S.* rankt sich um das im Nachkriegs-Stettin existierende Deutsche Kulturhaus der Polnisch-Deutschen Freundschaft, eine Art Refugium für die ihres weiteren Schicksals ungewissen Deutschen. Hier kommt man zusammen, es wird miteinander geredet, getanzt, gesungen und musiziert, Theater und Schach gespielt. Fritz Hummel, der Kulturhaus-Verantwortliche, hat Alfred Bonkowski, den Leiter des Musikensembles, beauftragt, er solle etwas komponieren, eine Sonate oder Serenade, „so Eine kleine...“⁵ – wie auch der polnische Romantitel lautet. Das Stettin der Nachkriegszeit ist eine Stadt des Interregnums, das niemandem gehört, weil es schon nicht mehr deutsch, aber auch noch nicht polnisch ist. Die neu eingesetzte deutsche Verwaltung steht unter der Kontrolle der sowjetischen Kommandantur. Es kursiert das Gerücht, die Alliierten würden aus Stettin eine Freie Stadt machen. Bis dann alles sehr schnell geht: Vertreibung, Abschiebung der Deutschen, Listen, in Waggons eingepferchte Menschen, von Zöllnern bewacht, Turm und Matt – wie im Schachspiel: „Ich, die Personifizierung des Erzählers, stehe ruhig da, ich bin zu Hause, und sie sind diejenigen, die gehen.“ (SfS 258)

Der Verzicht Liskowackis auf Verwandlung in Bilder – im Unterschied zu Müllers Roman, in dem die Welt der Dinge in ein „Buch der Bilder“ verwandelt ist – bewirkt, dass die Fakten und Begebenheiten irritierend auseinanderfallen. Zwischen den Passagen (es gibt keine eigentliche Gliederung in Romankapitel) tun sich Abgründe auf – darin ist kein künstlerisches Unvermögen, sondern gnadenloses Aufdecken eines epochalen Dilemmas zu sehen. Die Einbettung disparatester Elemente in den tragenden Strom einer großen Melodie, wie sie in Müllers Buch begegnet, erfährt bei Liskowacki ihren energischen Gegenzug, und das um so stärker, je eindeutiger der Autor seine Prosa in Analogie zur Musik fügt. Das Offen sein beider Romane ist also doppelter Natur: Nicht nur steht die Prosa allen Elementen der Welt offen, es wächst, geöffnet, als Element in die Welt hinein.

Für beide Autoren ist die Prosa der Ort solchen Austausches. Die Sphären, Elemente und Materialien des Austausches sind bei Liskowacki außerordentlich variabel. Basis ist der Austausch von Optischem und Akustischem. Seine Prosa irritiert eben deswegen, weil ein ständiger Wechsel von einer Sinnes- und Vorstellungsebene zur anderen stattfindet. Der Autor löst

⁵ Artur Daniel Liskowacki, *Sonate für S. Roman*, übers. v. Joanna Manc (München: Albrecht Knaus Verlag, 2003), 260, auch 330. Im Folgenden als SfS mit Seitenangabe im Text ausgewiesen.

nicht wie Müller und dessen großer Lehrmeister Eichendorff die Musik, die in den Dingen schläft, heraus, sondern im Akt des Musizierens erst baut sich die Welt auf. Bei Müller prägt der Austausch zwischen Himmel und Erde die aus Erinnerungsbildern seiner schlesischen Heimat gespeisten Landschaftsbeschreibungen. Der sogenannte „Gott der Welt“ ist Projektion der eigenen Seele; gleichzeitig ist das Ich nur Teil und Ton einer „Pansmusik“ auf der Hirtenflöte, von der im Vorspiel die Rede ist. Müllers Prosa hat offene Ränder, nicht nach außen hin wie bei Liskowacki, sondern nach innen. Die Bilder überschneiden sich oft, stürzen zusammen, über jene Ränder nach innen hinweg. Dagegen werden bei Liskowacki die Geschehnisse und Figurenbiographien ständig unterbrochen, gestückelt, sie sind ein Patchwork, nach dem Montageprinzip gebaut – hier scheint der ebenfalls in Stettin geborene Alfred Döblin Pate gestanden zu haben. Liskowackis Diktion ist sprunghaft, seine Syntax verschachtelt und labyrinthisch. Jede der Figuren in Liskowackis Roman hat ihre eigene, von anderen unterschiedene Wahrheit zu verkünden: der Junge Heini, der im Krieg seine Eltern verloren hat, weiß nicht, woran er zuerst denken soll: dass er die Gabe des Fliegens besitzt oder dass er Leni Wieses vanilleweißen Brüste gesehen hat. Die Sehnsucht des von den Nazis aus den Stettiner Gaswerken entlassenen Juden Vogelbaum nach dem Gasgeruch wird zu einem grausamen Scherz des Schicksals. August Kugel, Konditor von Beruf, macht sich als Volkssturmmann aus dem Staube und träumt davon, nach dem Krieg seine eigene Fußballmannschaft zu trainieren. Als Willy im Mai 1945 nach Stettin zurückkehrt, steht sein Haus nicht mehr und von seiner Familie gibt es kein Lebenszeichen. Bruno dagegen kann sich an gar nichts erinnern, weil er sich nicht erinnern will.

Der Kulturhaus-Vorsitzende Hummel spielt mit dem Polen Majewski Schach: „Schwarz oder Weiß, ein Drittes gibt es nicht.“ (SfS 245) Hummel, der den Russen mit einem weißen Tuch die Kapitulation der zerstörten Stadt überbracht hat, verliert jetzt mit den weißen Figuren das Spiel, die schwarzen Figuren Majewskis gewinnen. Für Majewski ist Schach die richtige Perspektive, für den Deutschen Hummel ein Endspiel. Schachspiel und Musik verbindet miteinander die Unvorhersehbarkeit ihres Verlaufs bei gleichzeitiger Beachtung von Regeln.

Liskowski hat einen Kriegs- und Vertreibungsroman besonderer Art geschrieben. Er fragt nicht, ob es Flüchtlinge oder Gejagte waren, ob es Flucht oder Vertreibung heißen muss, sondern lässt keinen Zweifel daran, dass es unsägliches Leid für die meisten war, Untergang für viele, ungeheurer Verlust für alle – die Vertriebenen und auch die Vertreibenden, die vorher auch Vertriebene waren. Am Ende stellt sich die Frage nach denen, die überlebten, die fort mussten und die blieben oder neu in diese Stadt kamen. Das bedeutet Hoffnung auf Kontinuität trotz einer scheinbar endgültigen Diskontinuität. In der Bewegung der nach Westen wandernden Menschen – der Deutschen wie der Polen – liegt insofern eine Überlebenschance, als die Erinnerung diesen Weg mitging. Liskowackis Buch ist als Dienst an dieser Erinnerung

zu verstehen. Es leistet auf eine neue Art Erinnerungsarbeit, auch über die Zeit des Krieges und des Leidens hinaus.

Muss eine Sonate immer ein Allegro oder Presto beenden, fragt Bonkowski im Roman. Und Hummel antwortet: Normalerweise steht im Finale ein lebendiges Tempo im Kontrast zu dem vorhergehenden, langsamen oder mittleren... Und Heini, der manch verwandte Züge mit dem Ich-Erzähler bei Armin Müller besitzt, kann am Schluss erneut sein Fliegen erproben und schwebt als Liebesbote des Polen Wladek zu der Deutschen Leni.

VON DEN SCHWIERIGKEITEN BEIM SCHREIBEN DER WAHRHEIT – GÜNTER GRASS' *BEIM HÄUTEN DER ZWIEBEL*

Günter Grass hatte sich Zeit gelassen, ehe er an eine Autobiographie dachte. Wer ein halbes Jahrhundert Schreiben hinter sich hat, dürfte die Grenzen seiner Fähigkeiten abgesteckt haben, was wohl eine gewisse Resignation, aber auch ein wenig mehr Ruhe mit sich bringt. Wenn man hoch in den Siebzigern ist, klopft nicht gerade ein *Memento mori* an die Tür, aber Gedächtnislücken machen sich bemerkbar, die Zeichen einer zunehmenden Gebrechlichkeit. Vielleicht will man auch etwas offenbaren, was man bisher verschwiegen hatte und was wie eine Last auf einem lag. Von einem Schriftsteller, der sich über fünfzig Jahre aus aller nächster Nähe beobachtet hat und der seine Aufgabe darin sah, stets unter der Oberfläche zu sondieren, kann man schon so etwas wie Rechenschaft über das eigene Leben und sogar eine gewisse Summe an Lebenseinsichten erwarten. Wird er aber auch imstande sein, sein Inneres zu enthüllen und die Zusammenhänge seines Lebens sinnvoll zu überblicken?

Seine 2006 herausgekommene Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* führt Grass von der Kindheit und Jugend in Danzig über die Kriegs- und Nachkriegszeit bis zum Erscheinen des Romanes *Die Blechtrommel* im Jahre 1959, der ihn weltberühmt machte. Im Zentrum steht das Grunderlebnis des jungen Günter Grass, des Zeitgenossen und Zeugen einer blindlings auseinander fallenden Wirklichkeit, des von Krieg, Massen-Wahn, Todeserfahrung und Schuld gezeichneten Autors, der sich als Opfer wie auch als Täter begreift. Das Entsetzen und die Angst sind dauernde Begleiterinnen nicht nur des Kindes und des Jugendlichen, sie wirken aber auch als geheimnisvolle Grundkraft eines immer wieder erneuerten Lebens, ja als Lebenselixier überhaupt.

Nun war Grass' Bekenntnisbuch *Beim Häuten der Zwiebel* seinerzeit immer nur auf den einen Interview-Satz „Ich war bei der Waffen-SS“⁶, immer nur auf das eine Kapitel „Wie ich

⁶ „Günter Grass enthüllt: ‚Ich war Mitglied der Waffen-SS‘“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.08.2006.

das Fürchten lernte“⁷, in dem er von den Erlebnissen des Siebzehnjährigen als Angehöriger der Waffen-SS erzählt, untersucht worden. Nach all den – berechtigten – Aufgeregtheiten war es dann aber an der Zeit, Grass' Autobiographie auch nach ihren literarischen Qualitäten zu befragen, sie in sein Gesamtwerk einzuordnen. Es war ja gar nicht so sehr das Buch, das einen solchen Skandal ausgelöst hat, sondern das späte, zu späte Bekenntnis des 79jährigen Nobelpreisträgers, nicht, wie er uns bisher glauben ließ, Flakhelfer, sondern Teil jener Truppe gewesen zu sein, die symbolisch und tatsächlich für die ganze Gnadenlosigkeit des NS-Regimes steht. Auch wenn Grass versichert hat, „keinen einzigen Schuss“ (BHZ 164) abgegeben zu haben, bleibt ja doch die Frage, warum er, der Schriftsteller wie Bürger Grass, der immer wieder seine Stimme für Freiheit, Demokratie und Toleranz, gegen Nationalsozialismus, Terror und Rassendiskriminierung erhoben hat, jenen schwarzen Fleck in seiner eigenen Biographie jahrzehntelang verschwiegen hat. Als er 1999 den Nobelpreis für seine „munterswarzen Fabeln“ erhielt, mit denen er – so lautete die Begründung – „das vergessene Gesicht der Geschichte gezeichnet“⁸ habe, hatte Grass in seiner Dankesrede erwidert: „Jedesmal, wenn in Deutschland [...] das Ende der Nachkriegszeit ausgerufen worden ist, hat uns die Vergangenheit wieder eingeholt.“⁹ Wer selbst ohne Sünde sei, der werfe den ersten Stein – dieses Bibelwort galt nun auch für Grass.

Das Buch *Beim Häuten der Zwiebel* begleiten Rötelzeichnungen des Autors mit Ansichten der verschiedenen Lebensstationen einer Zwiebel. Die „Zwiebel Erinnerung“ hat für das Buch Symbolfunktion: Eine Schale nach der anderen ist zu entfernen, um zum Kern des erzählten Lebens vorzudringen. Wenn man die Zwiebel schneidet oder zerhackt, treibt sie einem die Tränen in die Augen. Aber dringt Grass in seinem Buch wirklich bis zum Innersten vor? Da sind die Lücken im Gedächtnis – und wo das Gedächtnis versagt, greift Grass zur Fiktion: So oder so könnte es gewesen sein. Die Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit in einer Autobiographie machen sich auch bei ihm vielfach bemerkbar. So sehr die Erinnerungen seiner Danziger Kindheit und Jugendzeit, aber auch der Nachkriegszeit zu funktionieren scheinen, so sehr der Erzähler Grass eindringlich Eltern, Verwandte, Mitschüler, Lehrer, Kriegskameraden, Mitgefangene zu beschreiben vermag, ist die allerdings nur wenige Monate währende

⁷ Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel* (Göttingen: Steidl Verlag, 2006), 121–179. Im Folgenden als BHZ mit Seitenangabe im Text ausgewiesen. Vgl. Klaus Hammer, „Die Zwiebel ‚Erinnerung‘“, *Die Berliner Literaturkritik*, 26.10.2006; Martin Köbel (Hg.), *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“* (Göttingen: Steidl, 2007); Hans Arnold: *Von der Arbeit an der Erinnerung. Zu Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“* (Lübeck: Günter Grass-Haus, 2007).

⁸ „Ausgezeichnet: Günter Grass erhält Literatur-Nobelpreis“, *Spiegel online*, 30.09.1999, Zugriff 10.12.2018, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/ausgezeichnet-guenter-grass-erhaelt-literatur-nobelpreis-a-44632.html>.

⁹ Günter Grass: Rede zur Verleihung des Literaturnobelpreises. Webdatenbank.grass-medienarchiv.de/receive/grass_mods_00000521.

SS-Zeit mit so vielen Löchern und Fragezeichen versehen, dass man sich fragen muss, wie denn Grass im Buch sein Bekenntnis abgelegt hat, ob es denn wirklich ein Bekenntnis war – und worüber er nur wenig oder gar nicht schreibt.

Grass geht in *Beim Häuten der Zwiebel* von Anfang an auf Distanz zu sich selbst. Er ist „jener Junge, der anscheinend ich war“ (BHZ 10), „jener Junge, dem ich auf der Spur zu bleiben habe“ (BHZ 26), „der Junge, der unter meinem Namen anzurufen ist“, „der Junge meines Namens“ (BHZ 27), „mein behauptetes, aber immer wieder im fiktionalen Gestrüpp verschwindendes Ich“ (BHZ 39) oder der „Entwurf meiner selbst“ (BHZ 43), „mein uniformiertes Selbst“ (BHZ 106), „der Rekrut meines Namens“ (BHZ 126), „der Junge, den ich mir als früh beschädigte Ausgabe meiner selbst vorzustellen versuchte“ (BHZ 182). Der Ich-Erzähler, der damals 78jährige Autor, stellt den Jungen von damals sich selbst in der dritten Person gegenüber. Er kündigt es schon im ersten Satz an:

Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch immer noch liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas. Aber lässt sich, was anfang, was auslief, so genau auf den Punkt bringen? Was mich betrifft, schon. (BHZ 7)

Dieses kühle Abstandhalten erlaubt ihm, über alles Fatale, auch über die „Schande“ und die „Scham“ und „Reue“ so zu schreiben, als seien es nicht seine Gefühle und Empfindungen, sondern die eines Dritten, einer fremden Figur, die er zwar genau, aber aus sicherer Distanz beobachtet. Dass ihn damals der Gedanke, der SS anzugehören, nicht beunruhigte, gesteht er selbst ein, und diese Arg- und Gedankenlosigkeit teilt er mit vielen seiner Generation, die nicht über die Verbrechen des NS-Regimes aufgeklärt wurden, deren Eltern selbst Hitler auf den Leim gegangen waren. Mit *Befremden* liest man über die SS:

Auch ging von der Waffen-SS etwas Europäisches aus: in Divisionen zusammengefasst, kämpften freiwillig Franzosen, Wallonen, Flamen und Holländer, viele Norweger, Dänen, sogar neutrale Schweden an der Ostfront in einer Abwehrschlacht, die, so hieß es, das Abendland vor der bolschewistischen Flut retten sollte. (BHZ 126–127)

Hier spricht zwar nicht der Erzähler Grass, sondern sein junges, unerfahrenes Gegen-Ich, aber hat dieser törichte Simplex denn schon diese Zusammenschau über die Todesdivisionen haben können? Zumindest missverständlich erscheinen auch die Worte des in amerikanische Kriegsgefangenschaft geratenen Jungen, als er auf die Vorhaltungen eines Education-Officers, welche Verbrechen die Deutschen in den KZs begangen hätten, mit ungebrochenem Selbstbewusstsein entgegnet:

„Und das sollen Deutsche getan haben?“ „Niemals haben das Deutsche getan.“ „Sowas tun Deutsche nicht.“ Und unter uns sagten wir: „Propaganda. Das ist alles nur Propaganda.“ (BHZ 220–221)

Zwar spricht auch hier wieder die erzählte Figur, aber eben als unbelehrbarer Nazi ohne eine Spur von Scham, Schuld oder Reue. Wie will Grass jemals sein jugendliches fiktives Gegenbild wieder mit der realen Person namens Günter Grass zusammenbringen?

All das Häuten der Zwiebel wäre, handele es sich um lügenhafte Unschuldsbeteuerungen eines x-beliebigen Zeitgenossen, um jugendliche Unvernunft und Unverstand, menschliche Schwäche eben, noch hinnehmbar, aber doch nicht bei Günter Grass, und zudem ein halbes Jahrhundert später, in einer Zeit, in der Grass zu einer moralischen Instanz, zu einer öffentlichen Institution geworden ist, die Buße von jenen forderte, die er in Sünde und Verfehlung sah. Von eigener Bußfertigkeit ist in dem Buch aber nicht so sehr die Rede.

Zwar liest sich das Kapitel „Wie ich das Fürchten lernte“ wie ein böses Märchen, aber Grass ist kein Bruder Grimm, so sagt er selbst, eher ein Grimmelshausen, dem es beim Schreiben über den Krieg vor allem um das heulende Elend des Simplicius geht, um dessen Todesangst und Schrecken, als die Stalinorgel nur noch zerfetzte Glieder der SS-Division und ein hingemähtes Birkenwäldchen hinterlässt. Diese erschütternde Darstellung, die einem die Tränen in die Augen treibt, wird hinfert ebenso einen Platz in der deutschen Literatur haben wie der erbärmliche Tod der Mutter in der Abstellkammer eines Hospizes oder die Szenen aus Grass' erster Ehe.

Warum hat Grass so lange geschwiegen und warum hat er gerade als Endsiebziger sein jahrzehntelanges Schweigen gebrochen? Einmal mit dem autobiographischen Schreiben, dem Schreiben außerhalb der Fiktion angefangen, blieb Grass wohl nichts anderes übrig, als auch sich selbst und nicht nur der Zwiebel die Haut abzuziehen. Dass damit ein durch lebenslange Arbeit entstandenes öffentliches Monument in Bruch geht, hat der medienerfahrene Autor wohl selbst bedacht. Das Monument ist Opfer des gleichen ‚Dämonen‘, der schon immer in Grass rumorte, wie Oskar Matzerath die Blechtrommel rührte und mit dem falschen Takt Unruhe stiftete und ohne den er keine Zeile je geschrieben, keinen Strich je gezeichnet hätte. Grass' Erzählen diente immer kritischer Geschichtserhellung, die auch individuelle Schuld greifbar macht. Oskar Matzeraths Sich-Erinnern, er ist ja erlebender Held und rückblickender Erzähler zugleich, macht vor eigener Schuld nicht halt – auch er ist vielfältig schuldhaft in die NS-Zeit verstrickt. Vielleicht – so ist vermutet worden – hat es Grass auch als eine große Befreiung empfunden, nicht mehr als lebendes Denkmal auftreten zu müssen, endlich selbst die Narrenfreiheit seiner erfundenen Helden zu haben.

Der geheime Motor für sein Schreiben ist wohl immer die subjektiv empfundene Schuld gewesen. Seinen jahrzehntelang allzeit bereiten ‚Alarmismus‘ konnte Grass nur auf Grund

seiner einstigen Verstricktheit im Nationalsozialismus so vehement praktizieren. Es gibt eigentlich auch kein literarisches Werk von Grass, in das er nicht seine Erfahrungen während des Hitlerfaschismus eingebracht hat. Kleinbürgerliches Bewusstsein wurde von ihm – nicht nur in der *Blechtrommel* – in seiner Geschichtsblindheit entlarvt. Er hat so früh wie Heinrich Böll und Wolfgang Koeppen erkannt, dass der Schoß, aus dem die Braunen krochen, auch nach 1945 noch fruchtbar war. So könnte man daraus schlussfolgern, dass Grass' Umerziehungsmotor wohl dieses ihn peinigende Schuldempfinden brauchte, ein früheres Bekenntnis hätte ihn wohl ebenso zum Stottern gebracht wie sein verstocktes 17jähriges Ebenbild, dem die Wahrheit einfach nicht aufgehen will. Aber durch seine genaue Darstellung des kleinbürgerlichen Milieus, aus dem er kommt, hat der Autor viel zur Erklärung dessen beigetragen, warum er sich der Waffen-SS verpflichten konnte. Der Messdiener Grass war ein aufsässiger Schüler, aber kein begeisterter Hitlerjunge. Er las viel, darunter auch Verbotenes wie *Im Westen nichts Neues* von Remarque:

So fleischig die Haut unter der Haut glänzt, davon weiß die Zwiebel nichts. Nur Leerstellen zwischen verstümmeltem Text. Es sei denn, ich deute, was sich als unleserlich entzieht, und reime mir etwas zusammen. (BHZ 239)

Fragmentarisch ist der Grass'sche Text auch deshalb zu nennen, weil er sich exemplarisch auf einen Zeitraum bezieht, der herausgerissen aus einem biographischen Zusammenhang erscheint und der in sich selbst noch voller Lücken ist. Diese Art ‚existenzieller Fragmentarität‘ ist die extreme Zuspitzung einer Tendenz zur verkürzenden Selektion, wie sie typisch für Kindheits- und Jugendautobiographien ist. In der Struktur des Textes wird die literarische Entsprechung einer Subjektauffassung geschaffen, die von einem noch in der Erinnerung dissoziierten Ich ausgeht. Dort, wo das Erzähler-Ich jene dritte Person, die er einstmals war, nicht mehr zu fassen bekommt, wird sie in einzelne Facetten aufgesplittert, da wendet Grass Verfahren der Fiktionalisierung, der Zerlegung, Fragmentierung, Stilisierung, Verfremdung, der Wiedergabe von Phantasien, Träumen, der surrealistischen Verzeichnung von Perspektivität an.

Der kleinbürgerliche *Candide* – mit diesem Figurentypus Voltaires könnte man auch die Grass'sche Er-Person vergleichen – hält nichts von der Annahme einer ‚besten Welt‘. Die vielen ironischen Wendungen gerade gegen Ende des Buches zeugen davon. Seine Reise durch viele Welten hat ihn gelehrt, vor Idealisierungen auf der Hut zu sein. Was zählt, ist, dass in den vielen Lebens- und Leidensstationen ein Gefühl für sich selbst gewachsen ist: Es gab ihn auf einmal und ganz am Ende, obgleich eingebettet in einen ironischen Kontext, steht die Aussicht auf eine erneute Verwandlung:

So lebte ich fortan von Seite zu Seite und zwischen Buch und Buch. Dabei blieb ich inwendig reich an Figuren. Doch davon zu erzählen, fehlt es an Zwiebeln und Lust. (BHZ 479)

Eine wichtige ‚Sekundärliteratur-Funktion‘ dieser Autobiographie sollte allerdings nicht ganz vergessen werden: Sie wird allen denjenigen, die sich auch künftig mit Grass beschäftigen, als Quelle für authentische Personen aus dem Umkreis des Autors dienen, die für Figuren in seiner *Danziger Trilogie*, aber auch in anderen Werken Pate gestanden, ihr Konterfei gegeben haben. Wie überbordend auch die Phantasie des sprachmächtigen Erzählers zu sein scheint, seinen Erzählungen und Romanen liegt doch immer Erlebtes, Beobachtetes, nie Willkür zugrunde.

ZEUGNIS FÜR DEN MENSCHEN ABLEGEN – WIELAND FÖRSTERS *TAMASCHITO*

Er sei Bildhauer geworden, sagt Wieland Förster, weil er „an ganz bestimmten Grundverletzungen litt, mit denen ich sehr schwer fertig geworden bin... Es war der Versuch, aufzuarbeiten, was an Erschütterungen von der Zeit her in mich eingedrungen ist“¹⁰. So entstanden seine Gemarterten und Verzweifelten, Hoffenden und Liebenden, Polarisierungen und Vermischungen des Humanen und Barbarischen, *Martyrium* und *Ecce homo*, *Arkadischer Akt mit Beinen nach oben*, *Großer schreitender* und *Großer trauernder Mann*, *Große Neeberger Figur* und *Penthesilea*-Gruppe, die Frau als Symbol des Naturhaft-Unzerstörbaren und der vom Leben gezeichnete, mit schlimmen Erfahrungen belastete Mann, plastische Körper-Einblicke und Torsi als eine Form der Konzentration auf das Wesentliche, als ‚Porträt des Leibes‘. Seine Porträtplastiken – zuletzt die von Elfriede Jelinek und Jean Genet, aber auch des ermordeten jüdischen Arztes Dr. Benno Hallauer, die im Parlamentsgebäude gegenüber dem Reichstag-Gebäude in Berlin steht – leben aus der Spannung zwischen abstrakter Form und der Individualität des Dargestellten.

Der 1930 in Dresden geborene und seit den 1960er Jahren in Berlin und im Land Brandenburg ansässige Bildhauer Wieland Förster, der zugleich ein bedeutender Zeichner und sensibler Schriftsteller ist, hat Biographisches, das nur ihm Verfügbare, in die bildhauerische Metapher übertragen, die das Persönliche ins Allgemeingültige, das Empfinden und Erleben eines einzelnen in die existenzielle Erfahrung vieler hebt: die *Passion* von 1966, ein aufgepfählter männlicher Körper in erbarmungslos lädierter Nacktheit; *Ecce homo* (1980), die Anthropomorphisierung einer versehrten und zerstörten Felsform, die zugleich von Beharrung und Widerstehen geprägt ist; *Erschossener* (1968), ein Klumpen Mensch vor der Erschießungsmauer. Aus einem Sandsteinfindling hat Förster 1974 einen *Männlichen Torso* gehauen:

¹⁰ Wieland Förster, zit. nach: Klaus Hammer, „Ein Kunstwerk auf dem Prüfstand. Wieland Försters ‚Große Neeberger Figur‘ – ein Hauptwerk der figürlichen Bildhauerei nach 1945“, *Literaturkritik*, Marburg, Februar-Ausgabe 2015.

Bin bei der Arbeit immer so erregt, als hinge von dieser Stunde meine ganze Existenz ab: die Folge Herzflattern und Armlähmung, so dass ich, wie heute, in Angst lebe; Herzinfarktangst – die Symptome sind alle beisammen.¹¹

Einblick IV (1978) zeigt aufregende Verläufe, Hebungen und Senkungen, die Epidermis ist von einem Gespinnst von Buckelungen und linearem Geäder überzogen: „Hier stirbt jede Macht, sie wird nicht bekämpft, nicht besiegt, sie erlischt.“¹² In Paar-Kompositionen wird jener unerlöste Widerspruch von Leben und Tod, von Aggression und Erleiden, von Sinken und Trotzen auf zwei Figuren übertragen. Der Torso als Fragment trägt prozessualen Charakter, er bleibt als Form offen und sperrt sich nicht gegen Verbindungen, Verschmelzungen, Verknotungen, Überlagerungen. Der Körper wird zur zuckenden, auffahrenden Form, zur lodernden Landschaft, und diese wiederum zu organischem Leben mit allen Zeugungsmerkmalen erweckt.

Von tragischer Gespanntheit vermochte Förster in seinem Alterswerk zu einer fast arkadischen Gelassenheit zu gelangen, so wenn er der durch das Feuer gegangenen *Nike* von 1998 atmenden Rhythmus und tänzerische Beschwingtheit verleiht. Dieser Hoffnung auf Überleben, auf Überdauern steht dann wieder der durch die Überdrehung des Leibes an den Füßen wie aufgehängte, gehäutete *Marsyas – Jahrhundertbilanz* (1999) gegenüber. Und diese Polartät begleitete den Bildhauer weiter ins neue Säkulum als noch immer offene Frage nach der Würde und Selbstbestimmung des Menschen. Nach der Einweihung der Uwe-Johnson-Porträtstele in Güstrow 2007 musste Förster krankheitsbedingt seine bildhauerische Tätigkeit beenden und widmet sich seitdem ganz dem Schreiben. „So darf ich am Ende meiner Tage hoffen“, schrieb der damals 85jährige Wieland Förster, „Zeugnis für den Menschen abgelegt zu haben“¹³.

Im Jahr 2017 erschien der Initiationsroman *Tamaschito. Roman einer Gefangenschaft*. Hier erzählt Förster die sein ganzes Leben belastende Geschichte seiner Jugend, als der Sechzehnjährige 1946 durch die Denunziation eines kommunistischen Landrates wegen angeblichen Waffenbesitzes dem sowjetischen NKWD übergeben, nach dreimonatigen nächtlichen Verhören von einem sowjetischen Militär-Tribunal zu siebeneinhalb Jahren Zwangsarbeit in Sibirien verurteilt, jedoch wegen seiner Auszehrung in das sowjetische Speziallager Nr. 4 Bautzen überstellt wurde. Dort erkrankte er u. a. an Tuberkulose und wurde 1950 ohne Papiere und offizielle Begnadigung entlassen.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

So schrecklich diese Zeit gewesen ist, über die er in der DDR zu schweigen gezwungen war, hat sie ihm doch erst die Motivation gegeben, Zeugnis für den Menschen abzulegen. Förster berichtet in dem Roman von einem jungen Mitgefangenen, einem „Häufchen hustenden Verfalls, einem Knochenmann, dem Rest eines Menschen“, der in sein blutbespieenes Taschentuch das „Wortmonstrum“ TAMASCHITO gestickt hat. Denn zu seinem Geburtstag hatte ihm immer seine Tante Martha eine köstliche Torte gebracht, die er „Tante MARthas SCHlicht Torte, TAMASCHITO“¹⁴ nannte. Als Tamaschito, so wird der 16jährige Ich-Erzähler Thomas (Thom) Gerber ihn künftig nennen, „seine Lunge erbrach, schwammige Blutfetzen, Lungenrest, Schaum, eine Lache aus Blut“ (T 50), und er tot vor Thoms Füßen lag, stand fest: „Für ihn würde er sich erinnern, ein Leben lang schreiben.“ (T 51) Tamaschitos Tod in seiner Tragik bestimmt von nun an Thoms Denken und die sich daraus entwickelnde Bilderwelt.

Formelemente der Prosa Försters belegen zwar Goethes „unerhörte Begebenheit“, doch geradlinig und kurz wird der Vorgang – die dreimonatige Haft des Jungen Thom in einem sowjetischen Speziallager in Dresden – nicht erzählt, es gibt trotz des Eingeschlosseneins in einer Zelle eine Fülle von Begebenheiten und Ereignissen. Der Erzähler selbst ist als erzählte Figur in den kunstvoll gestalteten Gang der Handlung eingeschaltet. Doch Förster ging es nicht um den klassischen Novellenbegriff, sondern darum, die Geschichte so zu erzählen, dass ihr Außergewöhnliches uns Lesern als wahr erscheinen, eine fremde Wirklichkeit unsere eigene erweitern sollte.

Gerber wird von einem deutschen Wachmann, einem alten Mann mit Beinprothese, zur sowjetischen Kommandantur abgeholt und von dort ohne Angabe von Gründen in ein NKWD-Gefängnis eingeliefert, in eine Zelle gesperrt, in der sich Deutsche, Polen, Russen, Ukrainer, Alte und Junge, Täter und Opfer, Schuldige und Unschuldige unter unvorstellbaren Bedingungen zusammendrängen, den Verhören, dem Hunger und Durst, dem Schlafentzug ausgesetzt, ohne ärztliche Hilfe, dem Tod übereignet. Der tiefere Sinn dieser Folter, sagt Kuntsch, ein Mitgefangener, der wie Thom des Waffenbesitzes verdächtigt wird, ist der: „du sollst ersticken an deinen Gedanken, dich überfressen an Erinnerungen, vor allem den schuldhaften“ (T 43).

Der ziegenhaarige Greis – Thom nennt ihn Jesus –, der „falsche heilige Mann“ (T 42), war Wlassow-Major, gehörte also einem russischen Freiwilligenverband an, der auf der deutschen Seite im Zweiten Weltkrieg kämpfte – sein Tod ist schon so gut wie besiegelt. Auch Fjodor, der Stalinschüler, würde trotz seiner Anständigkeit seinen Landsmann sofort an der Zellenmauer

¹⁴ Wieland Förster: *TAMASCHITO. Roman einer Gefangenschaft* (Dresden: Sandstein Verlag, 2017), 48–50. Im Folgenden als T mit Seitenangabe im Text ausgewiesen. Rezensionen: Ulrich Kaufmann, „Jammer im Herzen“, *Das Blättchen* 20 (2017) 20; 25.09.2017; Peter Gugisch, „Des Menschen Elend“, *Neues Deutschland*, 11.11.2017; Klaus Hammer, „Zeugnis für den Menschen ablegen“, *Literaturkritik. Rezensionsforum*, September-Ausgabe 2018.

per Genickschuss hinrichten, wenn er einem Befehl zu folgen hätte. „Große Denker singen das Lob auf die Widersetzlichkeit, ohne die es keinen Humanismus gibt.“ (T 53) Pilsudski dagegen, der als emigrierter Pole einem amerikanischen Kommando zugewiesen wurde und deutsche Kriegsgefangene in Frankreich zu bewachen hatte, ist wegen vermuteter Agententätigkeit von den Russen festgenommen worden, während der Tischler Spänemaus auf einem Foto zu sehen war, auf dem deutsche Soldaten polnische Partisanen hinrichteten. Aber auch Juri, der junge Sowjetsoldat, der fünf Jahre lang für seine Heimat gekämpft und aus Freude über die Heimkehr einen Offizier verärgert hatte, gehört zu den Häftlingen und wartet auf sein Urteil. Den Inhaftierten ist jede Beschäftigung untersagt, und doch nutzen sie das blutige Taschentuch Tamaschitos als Schachbrett, und die Figuren haben sie aus Brot geformt, die sie verschlucken, sollte ein Posten wirklich einmal das Spiel entdecken.

Der ganze Gefängnis Komplex besteht aus „ausbruchsicheren Kammern von vier bis sechs Sarggrößen“, „für Gefangene ohne nachweisbare Schuld, die aber, so hoffte man, durch Alltagsfolter und Schlafentzug von gezielten Verhörern zu brauchbaren Geständnissen gebracht werden konnten“ (T 56):

Hier starb die dingliche Welt. Die Gänge endeten immer vor zu Rostschichten blätternden Stahl-türen, die einander ähnelten und Schlupflöcher ohne Ausgänge zu sein schienen, die das Denken spürbar veränderten und Wahnvorstellungen hervorriefen. (T 56)

80 nächtliche Verhöre hat Thom zu überstehen, 80 Tage und Nächte in seiner Zelle zu verbringen. Ist er zunächst ein Beobachter des Gefängnisgeschehens, immer noch in der Hoffnung, dass sich seine Unschuld bald herausstellen und er in die Freiheit entlassen wird, so beginnt er bald, „das ganze Unheil, das ihn umgab, als Betroffener, der nichts aufrechnen kann, mit wachen Sinnen zu sehen und ahnte, dass er hier Stück für Stück der Stunde seines Todes entgegentaumelte“ (T 73). Er erfährt die Gehässigkeit, die Boshaftigkeit der Leidensgefährten, sichtbar im Schachspiel von Spänemaus und Emil, das einen völlig zerstörten Emil zurücklässt, dann auch wieder die spontan aufflackernde Hilfsbereitschaft, das Wegdämmern anderer ins Transzendente, ihr Versinken ins bewusstlos Ungegenständliche. Woher kamen nur all diese Gedanken, die Thom in diesen Tagen im „Verlies“ – mehr als in langen Jahren – überdachte? Er wusste noch nichts über „die ins Unglaubliche wachsende Lebenskraft des menschlichen Körpers“ (T 136): „Wir sollen glauben, dachte Thom: Ich bin ein Nichts, ein verkommenes Stück Dreck, Auswurf.“ (T 180) Am Beispiel des Krüppels Richard, des einstigen Zugbegleiters der Organisation Todt, jener paramilitärischen Bau-truppe im NS-Deutschland, wird der Junge in seinem Lebenswillen bestärkt. Dieser wäre auf seiner Flucht aus dem sowjetischen Kampfgebiet von der deutschen Militärpolizei ebenso erschossen worden wie von den sowjetischen Kommissaren, die keinen Deutschen davonkommen ließen: Genickschuss,

aber Richard blieb wie durch ein Wunder am Leben und wurde dann noch zu einem „Vorzeigehelden“ (T 179) der Nazis gemacht. So sehr sich die Tage und Nächte im Gefängnis nach dem Wiederholungsprinzip glichen, die einzelnen Begebenheiten, die Geschichten der Bewacher und Bewachten machen sie zum Ereignis. Und auch Thoms „Wunder“ (T 189) besteht eben in dem unbändigen Willen zum Überleben. Ihm helfen dabei Literatur- und Kunsterlebnisse – und manchmal ist es schon erstaunlich, was ein Sechzehnjähriger bereits aufgenommen haben soll: die antike Mythologie, Molière, Goethe, Schiller, Hölderlin, Flaubert, Gogol, Goya. Aber da ist auch die Erinnerung an die Liebesbegegnung mit seiner Cousine Margot, die tapfere Haltung seiner Mutter, die von ihm so geliebte Dresdner Heimatlandschaft, das Beispiel mancher seiner Mitgefangenen. Am Ende heißt es:

Mühsam erwachte der Tag, schob gewaltige schwarze Wolken ins Tal, die tief auf die Erde sanken...
Das aufkommende Tageslicht lag als Hoffnung zwischen den Mauern. (T 225)

Thom wusste: Wenn die Vernunft stirbt, fliegen die Ungeheuer. Der sowjetische Militärarzt weist den zur Deportation nach Sibirien Verurteilten angewidert von dessen körperlichem Zustand zurück, er wird in einen LKW gestoßen und mit unbekanntem Ziel weggebracht. Das Ende bleibt offen. Das Martyrium der Gefangenschaft geht weiter, aber Thom hat seine erste große Bewährungsprobe überstanden, seine Lebenshoffnung ist zur annähernden Gewissheit geworden.

Tamaschito versucht eine großangelegte Synthese von politischer Zeitdiagnose und sinnlich dichterischer Wirklichkeitsdarstellung. Es ist das Aufscheinen von Grund und Hintergrund, das diese erzählte Vergangenheitsgeschichte für uns heute so lesbar und gegenwärtig macht. Das Unmenschliche als Einseitigkeit, als ungeheuerliche Konzentration auf eine Sache, auf einen Gedanken, auf einen Sinn – irgendwie zu überleben. Hilflos ausgeliefert zu sein und dennoch zu bestehen – das ist das innere Thema des Romanes. Im Aufdecken des Unmenschlichen als Einseitigkeit wird die Philosophie des Romanes zur Philosophie des Lebens. Die Verbindung von Imagination und Authentizität, von *pure fiction* und seiner Lebenswirklichkeit beschreibt Förster in seinem Roman. Dabei bedient er sich einer jonglierenden Dialogstruktur zwischen dem impliziten, fiktiven Ich-Erzähler und seinen Leidensgefährten unterschiedlicher Couleur wie Wächtern, Richtern und über sein Leben Entscheidenden. Der Leser ist Zeuge einer unabgeschlossenen Existenz.

Der aus der Erzählperspektive eines Jugendlichen vermittelten Wirklichkeitsfülle des Romanes – Thom berichtet aus seiner Gefängnissituation, die Welt da draußen bleibt ausgeschlossen – werden die Themen Försters unterlegt, die auch den Bildhauer immer wieder bewegt haben: Schuld und Vergebung, Freiheit und Entscheidungszwang, Macht und

Ohnmacht, Ausgeliefertsein und Widerstehen. So entsteht ein an Intensität kaum zu überbietendes Geschehens- und Reflexionskontinuum, das der Lektüre doch einige Anstrengung abverlangt.

Auf die dargestellten Deformationen der meisten Figuren und ihrer Beziehungen untereinander fällt das grelle Schlaglicht der Pointe, aber kein erhellendes Licht, das Ursachen sichtbar macht. Das führt zur Zuspitzung und Überhöhung bis ins Grotteske, zu einer eigenen Welt außerhalb der Welt. Das Gefängnis ist kein Mikrokosmos, die Gleichungen ‚Gefängnis = Welt‘, und ‚Thom = Mensch‘ gehen nicht auf. Die besondere, außergewöhnliche Situation gleicht einer Labor-, einer Retortensituation, es geht um Leben und Tod, jeder ist sich selbst der nächste.

Förster verwandelt den äußeren Stoff in inneren Gehalt, er schreibt mehrschichtig, primär natürlich aus der Sicht des Jungen, ebenso der Mitgefangenen und Bewacher, aber auch aus der des gealterten Autors, der sein Leben überblickt und sich Rechenschaft gibt. Er will den Sinn des Kampfes ums Leben begreifbar machen. In der Weise des ununterbrochenen Fortlaufens der Darstellung bis zum abrupten Abbruch zeigt er den unerbittlichen Zwang, dem dieser Kampf ums Leben unterworfen ist. Hier wird ein Bewegungsspiel auf engstem Raum und in geraffter Zeit plastisch vorgeführt. In diesem Gefängnisbau lebt ein Erzähler, der nicht nur Gedanken in Worte kleidet. In jedem Wort lebt eine Sicht, in jedem Satz spricht das Erleben, nicht nur der lebenserfahrene Berichterstatter, der sich in einem objektiven Stil gefällt. Förster schreibt, als ob er sich noch in dem Kreis ehemaliger Mithäftlinge befinde, die wie er nicht wissen, was der morgige Tag bringen wird, nicht die Entlassung, denn die gibt es so gut wie nicht, sondern eher die Verurteilung zur Verbannung nach Sibirien oder den Tod. Er bemüht sich, die Leser sprachlich, optisch, akustisch, mit allen Sinnen in die Vorgänge hineinzusetzen, er spannt sie an und ein durch den Rhythmus. Er mutet dem Leser das Schlimmste zu, was ein Mensch anstellt, der um jeden Preis leben will. Er jagt und staut, durch Gegensätze, Konfliktsituationen, Steigerungen, Vergleiche mit anderen Schicksalen. Er wiederholt die sinntragenden und motivträchtigen Begriffe. Er verknüpft die verschiedenen Ebenen des Erzählens, trägt keine gebauschten Perioden vor. Er reiht Sätze wie Runden, fortlaufend in verschiedenen Tempi. Wir sehen, wir hören, wir sind dabei, nein, wir werden gezwungen, mit dabei zu sein, ob wir wollen oder nicht, mitzuleiden, mitzukämpfen, zu resignieren und erneut zu hoffen. Ganz gewöhnliche und vertraute Wörter bekommen in diesem Sinnzusammenhang eine fest umrissene Bedeutung. Man kann staunen über die feinnervige Art dieses Geäders im Strom des Erzählens, das bald auf die Verhältnisse des Gefängnisses, dann auf die Bewacher wie Bewachten, die schon Verurteilten und noch auf ihr Urteil Wartenden, weist, dann in das Innenfeld Thoms übergeht, das im Monolog und in der erlebten Rede unmittelbar greifbar wird. So werden wir hineingezogen in das magnetische

Feld eines großen Themas: der Mensch, sein Schicksal zwischen Freiheit und Zwang, Recht und Unrecht, Unschuld und Demagogie.

Das sprachliche Gefüge wird dicht, der Rhythmus eilt in verschiedenen langen Tonbögen dahin, die außergewöhnliche Situation des Gefangenseins kann nur eingefangen werden in Vergleichen und Metaphern. Die Erzählebenen greifen ineinander. Im Jetzt des Daseins wird der Bogen der Existenz bis zur äußersten Möglichkeit gespannt. Jeder weitere Druck muss Thom zerbrechen. Aber dann greift das Schicksal ein, nicht dramatisch, keine Wende bewirkend, sondern eher beiläufig, belanglos, zufällig wird er aus der Schar der nach Sibirien Verurteilten ausgesondert – wird jedoch deshalb ein Martyrium in den Lagern oder Zuchthäusern Ostdeutschlands ein besseres Schicksal für ihn bedeuten?

„Dass Thom von seinen immer wachen Träumen vorangetrieben wurde und dadurch selbst unter unmenschlichen Bedingungen über den Reichtum überraschender Welten verfügte“ (T 230), verstanden seine Mithäftlinge nicht. „Wenn seine Phantasie Bilder band, die sich von der Wirklichkeit weit abhoben, musste er sie strahlen lassen.“ (T 231) Dass er um sein Leben kämpft, dass er auf eine menschenwürdige Welt hofft, dass er eine Welt der Phantasie, der Träume und Hoffnungen dem Gefängniselend gegenüberstellen konnte, das rettet ihm das Leben.

Der Erzähler wirft seine ureigene Geschichte in das notwendige, wechselseitige Spiel der Menschen. Natürlich ist das eine vernichtende Kritik an den unmenschlichen Verhältnissen. Aber Förster schreibt mehrschichtig. Wir müssen in die andere Ebene auch vordringen, das Unten und Oben, das Draußen und Drinnen zusammen nehmen. Die Spur des Erzählers ist nicht eingleisig. Er sieht das Leben, wie es ist, wichtig und nichtig. Der Erzähler kommuniziert wieder allein mit seinem Helden, der in der entscheidungslosen Entscheidung steht: Weiterleben – aber unter welchen Bedingungen – oder Tod. Im letzten Durchgang ist der Mensch auf sich allein gestellt. Jede Geschichte muss offen bleiben, darf kein Ende haben, kein Geschehen ist abgeschlossen, es wirkt weiter. Es wird sich dann zeigen, ob eine solche Geschichte tatsächlich ein Ende gehabt hat – oder überhaupt haben kann. Die unaufheb- bare Zwangssituation steigert sich zur existentiellen Kraftprobe des einzelnen, der so erst die Klarheit über sich selbst gewinnt. Der Erzähler erzählt, um das zu verstehen, zu begreifen, abzuarbeiten, was ihn da jahrzehntelang belastet hat. Erzählend sucht er zu verstehen und verstehend zu erzählen.

Die drei besprochenen Romane sind wohl mehr als nur ‚Initiationsromane‘ oder autobiografische Aufzeichnungen. Es sind Abrechnungen mit einer inhumanen Zeit. Sie offenbaren das Credo der Bilanz, einer Rechenschaftslegung, einer harten Selbstbefragung. Die Gewissheit,

dass sie geschrieben werden müssen und dann auch konnten, gab ihren Autoren die Möglichkeit zum Überleben, zum Weiterleben, zur Befreiung von einer lebensbedrohenden Vergangenheit. Erst mit diesen Büchern haben Armin Müller, Günter Grass und Wieland Förster ein sie quälendes Kapitel ihrer Lebensgeschichte, das zugleich ein unbewältigtes Kapitel der Geschichte der Deutschen darstellt, niedergeschrieben und sich selbst von einem ihr Leben belastenden Alpdruck befreit. Armin Müller mit 60, Günter Grass mit 70, Wieland Förster mit 85. „Denn das kann Literatur bewirken. Ergriffenheit vor dem verletzlichen Leben. Nachdenken über uns selber.“¹⁵

LITERATUR

- Arnold, Hans. *Von der Arbeit an der Erinnerung. Zu Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“*. Lübeck: Günter Grass-Haus, 2007.
- Förster, Wieland. *Tamaschito. Roman einer Gefangenschaft*. Dresden: Sandstein Verlag, 2017.
- Egyptien, Jürgen (Hg.). *Erinnerung in Text und Bild. Zur Darstellbarkeit von Krieg und Holocaust im literarischen und filmischen Schaffen in Deutschland und Polen*. Berlin: Akademie-Verlag, 2012.
- Grass, Günter. *Beim Häuten der Zwiebel. Mit 11 Rötelvignetten*. 1. Aufl. Göttingen: Steidl Verlag, 2006.
- Grass, Günter, Heinrich Detering. *In letzter Zeit. Ein Gespräch im Herbst*. 1. Aufl. Göttingen: Steidl-Verlag, 2017.
- Gugisch, Peter. „Des Menschen Elend. In seinem Roman *Tamaschito* verarbeitet Wieland Förster seine Haft in einem sowjetischen Speziallager“. *Neues Deutschland*, 11.11.2017.
- Hammer, Klaus. „Ein Kunstwerk auf dem Prüfstand. Wieland Försters ‚Große Neeberger Figur‘ – ein Hauptwerk der figürlichen Bildhauerei nach 1945“. *Literaturkritik*. Marburg, Februar-Ausgabe 2015.
- Hammer, Klaus. „Gespräch mit Armin Müller“. *Sinn und Form*. 37 (1985) 7: 347–359.
- Hammer, Klaus. „Zwischen Himmelsstiege und Guckei. Gespräch mit Armin Müller über seinen Roman *Der Puppenkönig und ich*“. *Sonntag*, Berlin 1986.
- Hammer, Klaus. „Der Krieger- und Vertreibungsroman im deutsch-polnischen Dialog“. *Zbliżenia Polska Niemcy / Annäherungen Polen Deutschland* 37 (2004) 1: 76–81.
- Hammer, Klaus. „Die Zwiebel ‚Erinnerung‘. Günter Grass' Autobiografie ‚Beim Häuten der Zwiebel““. *Die Berliner Literaturkritik*, 25.10.2006.
- Hammer, Klaus. „Von den Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit. Zu Günter Grass' jüngstem Bekenntnisbuch *Beim Häuten der Zwiebel*“. *Zbliżenia Polska Niemcy / Annäherungen Polen – Deutschland* 44 (2006) 3: 65–69.
- Hammer, Klaus. „Zeugnis für den Menschen ablegen. Zu Wieland Försters Initiationsroman *Tamaschito*“. *Literaturkritik. Rezensionenforum*. Marburg, September-Ausgabe 2018.

¹⁵ Armin Müller, zit. nach: Günter Gerstmann, „Erinnerungen aus dem Dunkeln geschnitten“, Zugriff 10.12.2018, <https://www.via-regia.org/bibliothek/pdf/heft11/gerstmann-erinnerungen.pdf>.

- Kaufmann, Ulrich. „Jammer im Herzen“ (Zu Wieland Försters *Tamaschito*)“. *Das Blättchen*, Berlin 20 (2017), 25.09.2017.
- Köbel, Martin (Hg.). *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“*. Göttingen: Steidl, 2007.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Sonate für S. Roman*. Übers. v. Joanna Manc. 1. Aufl. München: Knaus, 2003.
- Müller, Armin. *Der Puppenkönig und ich. Roman*. 1. Aufl. Rudolstadt: Greifenverlag, 1986. (Neuaufgabe: Würzburg: Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn, 1997).
- Orłowski, Hubert. „Der Topos der ‚verlorenen Heimat‘.“ In: *Deutsche und Polen. 100 Schlüsselbegriffe*, hrsg. v. Ewa Kobylinska, Andreas Lawaty, Rüdiger Stephan, 187–194. München: Piper, 1992.
- Orłowski, Hubert. „Tabuisierte Bereiche im deutsch-polnischen Gedächtnisraum. Zur literarischen Aufarbeitung von Flucht, Zwangsaussiedlung und Vertreibung in der deutschen und polnischen Deprivationsliteratur nach 1945“. In: Elke Mehnert (Hg.). *Landschaften der Erinnerung. Flucht und Vertreibung aus deutscher, polnischer und tschechischer Sicht*, 82–112. Frankfurt a. M.: Lang, 2001.
- Sośnicka, Dorota. „Artur Daniel Liskowackis Roman *Eine kleine – eine unmögliche Sonate*“. In: Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk (Hg.), *Literatur Grenzen Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, 149–160. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.
- Wisniewski, Roswitha. „Tapetenwechsel in der Literaturbetrachtung – Die Vertreibungsliteratur wird nicht mehr ausgegrenzt“. *Kulturpolitische Korrespondenz*, Bonn, 20.10.2002: 21–23.

Klaus HAMMER, Prof. Dr. habil. (Jg. 1934), Literatur- und Kunstwissenschaftler, tätig als Hochschullehrer an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, an der TU Dresden, an der Universität Szczecin, an der Pommerschen Akademie in Słupsk und an der TU Koszalin. Publikationen zur Literatur und Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts; Theaterlexikon, Theorie und Geschichte des Dramas, Roman der Postmoderne, deutsch-polnische Literatur- und Kunstbeziehungen, Historische Friedhöfe und Grabmäler u. a., Literatur- und Kunstkritik.
Kontakt: prof.klaus.hammer@gmx.de

ZITIERNACHWEIS:

Hammer, Klaus. „Sich-Erinnern als (Über-)Leben oder Wie sich Biografien in Literatur verwandelten. Zu den ‚Initiationsromanen‘ von Armin Müller, Günter Grass und Wieland Förster“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 28 (2019): 101–123. DOI: 10.18276/cgs.2019.28-06.