This is the peer reviewd version of the followng article:

Croces Erbe und die Aporie der italiensichen Rezeption der "Blechtrommel" / Giacobazzi, Cesare. - In: JAHRBUCH FÜR INTERNATIONALE GERMANISTIK. - ISSN 0449-5233. - STAMPA. - 2:(2009), pp. 35-43.

Terms of use:

The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

12/10/2024 06:54

(Article begins on next page)

Sonderdruck aus:

Jahrbuch für Internationale Germanistik
Jahrgang XLI – Heft 2

ISSN 0449-5233

2009
Verlag Peter Lang
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Croces Erbe und die Aporie der italienischen Rezeption der *Blechtrommel*

Von Cesare Giacobazzi, Modena

Meine These kann man wie folgt formulieren: Die italienische Literaturwissenschaft – und dazu gehört auch die italienische Germanistik – ist von Croces Ästhetik so stark geprägt, dass sie kaum in der Lage ist, ein von der Poetik des Barock geprägtes Werk wie das von Günter Grass angemessen zu erfassen. Anhand von wichtigen Beiträgen zur italienischen Rezeption der *Blechtrommel* werde ich Aspekte aufzuzeigen versuchen, die auf eine Beschränkung der Perspektive der Interpreten auf crocesche Kategorien hindeuten. Um das Ergebnis schon in groben Zügen vorwegzunehmen, kann man hier von einem poetischen Mißverständnis hinsichtlich der funktionellen und provokativen Dimensionen des Werkes sprechen.

Ich beabsichtige also zuerst, kurz die Merkmale der italienischen Rezeption der *Blechtrommel* zu skizzieren, die auf die Ästhetik Croces zurückzuführen sind, und dann die Widersprüche aufzuweisen, die zwangsläufig daraus entstehen. Zuerst aber möchte ich knapp schildern, was man unter dem *neoidealismo* Croces verstehen kann.

Die Lehre, die die italienische Literaturwissenschaft aus dem philosophischen Werk Croces gezogen hat und die im Allgemeinen unreflektiert übernommen wird, kann man auf drei Grundannahmen reduzieren: 1) Die Intuition des Künstlers soll reich, tiefgreifend und kraftvoll sein und er, der Künstler, soll den passenden Ausdruck finden; 2) nicht das Kontingente, d.h. die Ereignisse und Figuren sind in erster Linie in einem Werk wichtig, sondern die Art, wie sich der „Geist" in ihnen manifestiert; 3) die Geschichte ist keine lose Kette von Ereignissen, sondern der Vollzug der Vernunft.

Diese ästhetischen Grundannahmen setzten einen poetologischen Horizont voraus, in dem ein Werk des Barock kaum Platz finden kann. Erstens kann man beobachten, dass eine Theorie der Autorschaft, in der der Autor als originelle Quelle einer einmaligen Textproduktion betrachtet wird, dem Selbstverständnis eines barocken Dichters widerspricht, denn letzterer versteht sich nicht als Schöpfer, sondern als *Bricoleur*, der das schon Geschaffene erarbeitet und neu gestaltet. Das Werk gilt daher nicht als Ausdruck eines Subjektes, sondern vor allem als Mittel, um eine Wirkung zu erzielen. Das Anliegen des Dichters besteht nicht darin sich auszudrücken, sondern auf die Rezipienten zu wirken, indem das Werk bei ihnen Staunen, Angst, Freude usw. hervorruft. Eine darstellungsästhetische Perspektive soll aus diesem Grund durch eine wirkungsästhetische ersetzt oder mindestens in diese integriert werden.

Zweitens kann man feststellen, dass die Suche dessen, was den Zeitgeist offenbart, den Interpreten zwingt, durch das Dargestellte zu zeigen, was dieser Zeitgeist ist. In allem Dargestellten muss man daher einen transzendendierenden Sinn erkennen können. Und es gibt nichts im Werk, das nicht Ausdruck einer durch den Begriff zu erfassenden Bedeutung sein sollte. Rätsel sollen z.B. keine Rätsel bleiben, sondern sie sollen durch Erklärungen gelöst werden.

Drittens kann man bemerken, dass der Interpret sich diese schwierige Aufgabe auferlegt, die dargestellte Geschichte als eine zusammenhängende Reihe von Ereignissen zu erkennen, die in sich kausal geschlossen ist. Er ist daher überzeugt, dass er durch die Rekonstruktion des als Kausalkette geformten geschichtlichen Verlaufs zum Ursprung jeden Ereignisses vordringen kann. Dadurch kann er nicht nur feststellen, was passiert ist, sondern auch warum etwas so und nicht anders passiert ist. Er will also alles erklären, denn er ist der Auffassung, dass alles, was passiert ist, auf erkennbare Ursachen zurückzuführen sei. Diese rationale Rekonstruktion dessen, was die geschichtliche Darstellung bedeutet, setzt einen Abstand des Interpreten zum Werk voraus. Der Interpret erhebt also den Anspruch, ein neutraler Beobachter zu sein. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, darf er sich nicht von Gefühlen, Weltanschauungen, Ideologien bzw. von Zufälligem und Provisorischem beeinflussen lassen, die in der geschichtlichen Welt beheimatet sind. Rationalität erlaubt also keine emotionale Anteilnahme, sondern setzt eine übergeordnete Perspektive voraus. Der Interpret wählt also einen Blickwinkel, der sich außerhalb der Geschichte befindet.

Ein literarisches Werk, in dem die Geschichte als Chaos erkannt und als Chaos wiedergegeben wird, kann man durch die oben erwähnten idealistischen Kategorie der Ästhetik Croces nur sehr partiell erfassen. Den Beitrag des lange Jahre als Papst der italienischen Germanistik angesehenen Literaturhistorikers Ladislao Mittner kann man in diesem Sinne als Beispiel dafür heranziehen, was diese Ästhetik leistet, wenn sie auf ein Werk des Barock angewandt wird. Der Beitrag Mittners ist auch deswegen von Interesse, weil er den Weg aufgezeigt hat, den die meisten Interpreten der *Blechtrommel* – nicht ohne paradoxe Folge, wie wir sehen werden – begangen haben.

„Der tragische Scherz" mit dem Schrecken der Geschichte,[1] wie er in der *Blechtrommel* getrieben wird, wird von Mittner auf eine individuelle Thematik zurückgeführt: Die „Posse" ist als Möglichkeit angesehen, sich gegen die Tragik des Lebens zu wehren[2]. Andere Gefühle, die durch die Hauptfigur

1 Wolfgang Preisendanz, Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichterfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit. In: Wolfgang Preisendanz – Rainer Warning (Hrsg.), Das Komische. Fink 1976, S. 102–117.

2 Ladislao Mittner, Storia della letteratura tedesca: III. Dal realismo alla sperimentazione. 2. Dal fine secolo alla sperimentazione (1890–1970). III. Bd., S. 1773.

Oskar einen Ausdruck finden, sind Wut gegen die perverse Welt der Erwachsenen und die existentialistische Angst vor der Sinnlosigkeit des Lebens. Erstere bringt ihn zu der Entscheidung, nicht mehr zu wachsen;[3] letztere zwingt ihn zum Vergessen und macht es ihm unmöglich, vernünftig über sein Leben zu sprechen.[4]

Obwohl Mittner dem Leser rät, keine Zeit auf der Suche nach einem Sinn zu verlieren[5], findet er doch im Kern des Romans eine Botschaft: Grass will uns mitteilen, dass das Überraschende und das Schreckliche etwas Banales und Gewöhnliches geworden sind[6]. Die formalen Aspekte, wie die possenhafte Darstellung oder die Zirkularität der Handlung (am Ende des Romans ist Oskar genauso wie er am Anfang war, stellt Mittner fest[7]) werden nicht in ihrem Bezug auf eine eigene poetologische Tradition betrachtet, sondern als unmittelbarer Ausdruck eines psychisch leidenden Subjektes gedeutet und als dessen hoffungslose Erscheinung verstanden. Alles, was die Darstellung charakterisiert – die verzerrende Erzählperspektive, eine die gängigen Formen der Rationalität negierende Erzählweise, eine überfüllte Metaphorik, die ins Widersinnige mündet, usw. – werden einfach als Hinweis auf die Innerlichkeit des Helden reduziert: Sie sind sozusagen kontingente Erscheinungen, die dazu dienen, diese Innerlichkeit zum Ausdruck zu bringen.

Die Arbeit des bedeutenden Germanisten Ferruccio Masini fügt Mittners Beitrag nichts Wesentliches hinzu. Masini erkennt aber im Gegensatz zur ambivalenten Interpretation Mittners, in der ein Sinn in der *Blechtrommel* erst nach der Ermittlung ihrer Sinnlosigkeit erkannt wird, eine positive sinnvolle Funktion des Romans. Allerdings drückt sich das Fazit seiner Untersuchung in einer paradoxen Formulierung aus: Der Roman stelle den Versuch dar, die sogenannte *Stunde Null* zu überwinden, in der sich zeige, dass es der Literatur unmöglich geworden sei, sich mit der Geschichte zu befassen. Dank der *Blechtrommel* habe die Literatur wieder ihre „historiographische" Natur beweisen können, denn dieses Werk habe dazu beigetragen, nach der Katastrophe des Nationalsozialismus ein historisches Bewusstsein bei den Deutschen auszubilden.[8]

Wesentlich interessanter für meine Argumentation ist der Beitrag des damals jungen Germanisten Giuliano Schiavoni, der eine akribische und genaue Interpretation der *Blechtrommel* liefert.

Seine auf die Ästhetik Croce gründende Auffassung, wonach ein literarisches Werk etwas zu lehren hat, bringt ihn dazu, sich ausschließlich auf einen

3 Ebd. S. 1773.
4 Ebd. S. 1778.
5 Ebd. S. 1779.
6 Ebd. S. 1780.
7 Ebd. S. 1780.
8 Ferruccio Masini, Itinerario sperimentale della letteratura tedesca. Parma 1970, S. 181.

Romantyp zu beziehen, der typisch für die Klassik der Moderne ist, nämlich auf den *Bildungsroman*. Dies zwingt ihn zu folgender zwar paradoxen doch aufschlussreichen Formulierungen: *Die Blechtrommel* sei ein Entwicklungsroman ohne Entwicklung, ein pädagogischer Roman ohne Lehre, denn alle Werte würden in diesem Werk negiert und entmythisiert.[9] Eine Romanform der literarischen Tradition werde also aufgenommen und gleichzeitig verworfen.[10] Der Held der *Blechtrommel* könne aus diesen Gründen kein positives Beispiel einer mit Erfolg abgeschlossenen Erziehung darstellen. In einer durch den Nationalsozialismus verdorbenen Welt könne nichts Positives erkannt werden. Die Übertreibung, die Verzerrung und die Entstellung seien in diesem Sinne Merkmale der Wirklichkeit bzw. sie seien das Sinnbild der realen Verzweiflung, die in der Welt herrsche.[11] Die verzerrt dargestellte Wirklichkeit sei also Produkt einer Mimesis, die das Absurde und die Missbildung alltäglichen Wirklichkeit der Geschichte widerspiegelt.[12]

Der Bezug auf die Tradition des Bildungsromans und die entsprechende Notwendigkeit, den Helden als Träger einer ins Positive mündenden Botschaft zu betrachten, zwingen aber Schiavoni zu einer Feststellung, die sicherlich nicht widerspruchsfrei ist. Oskar sei auf der einen Seite in seiner Rolle als Anti-Held – er ist nämlich klein, hässlich und lasterhaft – die Antwort auf den nationalsozialistischen Kult der Größe, des Übermenschen.[13] In diesem Sinne stelle er das Gegenteil dessen dar, was der Nationalsozialismus zur Schau trug. Auf der anderen Seite behauptet aber der italienische Literaturwissenschaftler, dass in diesem Roman keine positive Figur zu finden sei, denn es fehlten Ideale, die nicht zur Mystifizierung der Wirklichkeit führten.[14] Oskar sei in diesem Sinn ein klarer Beweis für die Unmöglichkeit, sich von der Dummheit der Menschen seiner Zeit nicht infizieren zu lassen.[15]

Die Fragen, die den Widerspruch deutlich werden lassen, könnten folgende sein: Ist Oskar das Produkt einer Mimesis der Wirklichkeit oder ist er die Darstellung dessen, was die Wirklichkeit hätte sein sollen? Drückt er die Untugend einer Zeit aus oder ist er die Antwort darauf? Ist Oskar der kranke Held, der die Krankheit der Gesellschaft widerspiegelt, oder ist er der Gesunde, der implizit zeigt, wie die Krankheit ist?

Die Unmöglichkeit, dieser Frage eine eindeutige Antwort geben zu können, scheint Schiavoni nicht in Betracht zu ziehen, so bemüht er ist, einen Sinn in Oskars Sein und Handeln zu finden und zu formulieren. Denn der Wider-

9 Giuliano Schiavoni, Günter Grass. Firenze 1980, S. 63.
10 Ebd. S. 62.
11 Ebd. S. 64.
12 Ebd. S. 63.
13 Ebd. S. 71.
14 Ebd. S. 65–66.
15 Ebd. S. 74.

spruch in seiner Interpretation entsteht meines Erachtens aus dem idealistischen Vorurteil, dass alles in der Geschichte – und entsprechend in einem Werk, in dem Geschichtliches vermittelt wird – einen Sinn haben *muss*.

Der Versuch Schiavonis, trotz des zerstörenden Blicks Oskars, der jede Sinnmöglichkeit ausschließt, doch einen Sinn zu finden, bringt ihn dazu, auch dort etwas Sinnvolles zu erkennen, wo er Desillusion und Verzweiflung feststellen muss: Trotz der vom Werk angebotenen desillusionierten, sogar verzweifelten Perspektive, gebe man nicht die Suche nach einen Sinn auf.[16] Die Ermittlung einer sinnvollen Botschaft hindert ihn demzufolge, sich die bedenkenswerte Frage zu stellen, in welchem Verhältnis das Erkannte mit dem Erkennenden steht, d.h. ob die Beschaffenheit dieses Verhältnisses nicht jegliche Sinnmöglichkeit negiert. So betrachtet Schiavoni jede zufällige ideologische Analyse, stamme sie von Oskar oder Bebra, als Ausdruck der kritischen Stimme des Werkes,[17] ohne sich zu fragen, ob Zwerge und Clowns vertrauenswürdig seien, wenn sie etwas Ernstes behaupten.

Der kurze Kommentar zu *Katz und Maus* zeigt, was Schiavoni den Formprinzipien einer von Croce vorausgesetzten klassizistischen Poetik schuldig bleibt. Er kritisiert an der Novelle der *Danziger Trilogie* eine manieristische Redundanz des Stils und die Künstlichkeit und Schwere der Handlung, welche durch die vielen ungeordneten Ereignisse und die große Anzahl von Figuren undurchsichtig gemacht wird. Er vermisst in ihr eine harmonische Einheit, denn die Sprache der Novelle stammt aus sehr unterschiedlichen Bereichen (Mythologie, Philosophie, Umgangssprachen, technische Jargons usw.).[18] Ungewollt legt er damit deutlich das Vorurteil gegenüber jeder manieristischen Poetik an den Tag, das die Ästhetik Croces kennzeichnet. Die Sprachvielfalt und die nicht zusammenhängende Handlung wären dementsprechend Aspekte, die ein Werk unpoetisch machen, und daher ein klarer Beweis, dass es misslungen ist.

Obwohl der Beitrag von Cusatelli[19] eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Formprinzipien des Manierismus erkennen lässt, bleibt er dem neuidealistischen Gebot, dass ein literarisches Werk einen Sinn enthalten müsse, treu. Was aber Cusatelli als Sinn im manieristischen Stil Grass' ermittelt, mündet in eine paradoxe Formulierung: Alles, was man in der *Blechtrommel* verstehe, sei, dass man die Menschen nicht verstehen könne. Aus diesem Bewusstsein entsteht der Verzicht Oskars, sich mit ihnen auseinander zu setzen, und seine Neigung, den Objekten seine Aufmerksamkeit als Erzähler

16 Ebd. S. 66.
17 Ebd. S. 76.
18 Ebd. S. 84.
19 Giorgio Cusatelli, Il tamburo di latta. In: Il Romanzo Tedesco Del Novecento. Hrsg. Giuliano Baioni, Guiseppe Bevilacqua, Cesare Cases & Claudio Magris. Torino 1973.

und als Figur zu widmen. Die Vielfalt extramenschlicher Formen, die durch Oskar zur Schau gebracht würden, seien also Ergebnisse einer bewussten Wahl, einer Reflexion des Erzählers: da jede Beziehung zu den Menschen unmöglich sei, widmete Oskar seine Aufmerksamkeit den Gegenständen.[20] Sie seien zwar einsam wie Relikte[21] und das Verhältnis zu ihnen sei unangenehm,[22] denn Oskar beneidet sie wegen ihrer Freiheit.[23]

Man kann also feststellen, dass Cusatelli die stilistische Beschaffenheit der *Blechtrommel* als direkten und eindeutigen Ausdruck einer Absicht des Autors betrachtet, als Konsequenz dessen, was er von der Welt verstanden hat und als Träger einer *ex-ante* beschlossenen Vermittlung. Er verkennt also eine manieristische Poetik, in der der Autor seinen Stil als Möglichkeit der Welterschließung versteht und nicht direkt als Reproduktion der Welt, die er schon kennt. Er vernachlässigt darüber hinaus eine Wirkungsästhetik und geht dementsprechend davon aus, dass der Autor die Kontrolle über den Sinn seines Werkes vollkommen beherrschen kann.

Obendrein ist Cusatelli bemüht, im Stil eine ethische Dimension festzustellen, die wiederum auf das Erbe Croces zurückzuführen ist: Das Interesse für die Objekte entstehe aus der Entscheidung für die Freiheit und daher erfülle es ein moralisches Gebot, denn Objekte seien freier als die Menschen. Ihre Freiheit hänge mit ihrer Offenheit zusammen: Sie ließen ihren Sinn offen, und verlangten nicht wie die Menschen, ein schon fertiges Bild von sich selbst zu geben. Aus ethischen Gründen würden daher in der *Blechtrommel* Gegenstände dargestellt: Da sie unbeseelt seien, warteten sie noch auf eine von außen kommende Interpretation, die sie legitimierte.[24] Oskar ziele also darauf ab, das Inhumane der Welt zu betonen, weil das Humane so viele Katastrophen verursacht habe. Der Geist habe sich menschenfeindlich gemacht, stellt Cusatelli endlich fest,[25] denn die Kirche und der Nationalsozialismus hätten gezeigt, wohin der menschliche Geist führen könne, wenn er sich den Ideologien verschriebe.[26]

Das parodoxe Fazit dieser Rezeption der *Blechtrommel* ist nicht zu übersehen: Eine moralische Erzählgeste wird gerade von einem amoralischen Erzähler vollzogen, dessen Beschwörung der Gegenstände die moralische Aufgabe erfüllt, das freie Inhumane gegenüber dem unfreien Geistigen zu behaupten. Gerade das, was nicht sprechen kann, soll Träger einer moralischen Botschaft sein, da die Sprache als menschliches Vermögen endgültig versagt hat.

20 Ebd. S. 472.
21 Ebd. S. 474.
22 Ebd. S. 475.
23 Ebd. S. 475.
24 Ebd. S. 476.
25 Ebd. S. 478.
26 Ebd. S. 479.

Da Cusatelli das Schweigen der Gegenstände nicht als Appell an den Leser deutet, sich mit der Irrationalität der Geschichte auseinander zu setzen, sieht er darin ein Versagen des Künstlers, der nicht in der Lage ist, seine soziale Rolle auszuüben.[27] Er geht also davon aus, dass der Künstler seine soziale Rolle nur spielen kann, wenn er direkt eine ideologische Position zum Ausdruck bringt. Ein provokatives Zeigen der Widersprüche der Geschichte und der Gesellschaft durch den Stil, d.h. durch die Mittel der Kunst, ist für ihn nicht genug.

Neuere Beiträge von jungen Germanisten zehren immer noch am Croces Erbe. Der Beitrag von Maurizio Pirro, in einem Band, der Aufsätze junger Germanistikforscher zum Werk von Grass sammelt,[28] zeigt sogar eine Verstärkung der croceschen Position gegenüber den Beiträgen von Schiavoni und Cusatelli. Achteten ihre Kommentare auf manieristische Formprinzipien, auch wenn sie dann in begrifflichen Kategorien gedacht wurden, so meint Pirro, Oskar liefere eine „klare Einsicht in die psychologischen Beschaffenheit des Kleinbürgers", er durchdringe nämlich „die tiefe psychologische Wahrheit des Kleinbürgers, die die menschlichen Beziehungen verstecken".[29] Insofern biete Oskar eine Erkenntnis über die psychische Wirklichkeit seiner Zeit, die sich im Text explizit entfalte. Denn er stelle nicht einmal eine kranke Psychologie dar, die das Gesunde nur implizit zur Geltung bringt, sondern er wird sogar als beispielhafter Held betrachtet, der gegen die unordentliche Welt der Erwachsenen revoltiere. Oskar gilt also für Pirro als Sprachrohr eines Autors, der die Unvernunft in der Geschichte erkennt und durch einen positiven Helden wieder Ordnung schaffen will. Die Übernahme der Pikaro-Perspektive erlaube Oskar in der Tat nicht nur, der gängigen Sichtweise zu widersprechen und die Unordnung der Welt zu zeigen,[30] er sei also nicht einfach der Schelm, der menschliche Werte und Institutionen als Maske entlarvt und die Welt als Theater durchschaue, sondern er gelte sogar als triumphierender Held, der sich der Gewalt der herrschenden Erwachsenen entziehen kann[31] und wirkungsvoll gegen die Mächtigen zu kämpfen weiß.[32]

Allerdings ist Oskar als triumphierender Held, so wie ihn Pirro versteht, nicht ohne Widersprüche. Der junge italienische Germanist bezieht sich auf literarische Grundgattungen, um zu beobachten, dass das epische Objektive für den Erzähler der *Blechtrommel* nicht mehr möglich sei, denn der Epiker brauche eine sinnvolle Welt, die Oskar nicht vorfinden könne. Er spreche also

27 Ebd. S. 482–483.

28 Maurizio Pirro, Tempo della storia e tempo della narrazione nella *Blechtrommel*. In: M.S. (Hrsg.), Ex Oriente Picaro. Bari, S. 27–47.

29 Ebd. S. 29.

30 Ebd. S. 31.

31 Ebd. S. 32.

32 Ebd. S. 33.

ein subjektiv gefärbtes Wort, weil in der Geschichte keinen objektiven Sinn mehr zu erkennen sei. So könne er eigenmächtig entscheiden, was Sinn und was Unsinn ist, und seine Entscheidung sei nicht immer die Vernünftigste.[33] Wie diese Beobachtung mit der Darstellung von Oskar als positiver Held in Einklang zu bringen ist, erscheint allerdings sehr problematisch. Wenn er als nachzuahmendes Beispiel akzeptiert werden will, muss er mindestens nach dem Konsens des Lesers streben, ja sogar Identifikationsangebote geben. Ein positiver Held, der sich erlaubt, Subjektives und Abstruses von sich zu geben, ist daher ein Widersinn.

Solange das erzählende Ich sich in klassizistischen Formen und universellen Themen ausdrückt, kann es ohne weiteres mit dem Konsens des Lesers rechnen, ja sogar davon ausgehen, dass dieser sich mit ihm identifiziert. Wenn es aber einen manieristischen Stil anwendet, abwegige Gedankengänge entwickelt und ein merkwürdiges Bewusstsein zum Ausdruck bringt, muss der Leser zwangsläufig einen Abstand zu ihm gewinnen: Indem der Schelm kodierten Erwartungen widerspricht, appelliert er an den Leser, sich misstrauisch einzustellen und die eigene Subjektivität von jener des Helden abzugrenzen. Zu- oder Abneigung ihm gegenüber können also erst nach der kritischen Überprüfung seines Verhaltens entstehen.

Das von Pirro gezogene Fazit drückt sowohl einen Widerspruch in der eigenen Argumentation aus, als auch das Paradoxon, das die Rezeption der *Blechtrommel* in Italien charakterisiert: Man akzeptiert ohne Bedenken, dass Oskar der Arzt sei, der die Krankheit diagnostiziert – Pirro meint, er decke das Inhumane eines totalitären Systems auf[34] –, und gleichzeitig, dass er der Kranke sei, der die Krankheit der Zeit verkörpert, wie Pirro weiter bemerkt.[35]

Der logische Widerspruch der italienischen Rezeption der *Blechtrommel* entsteht meines Erachtens aus dem durch Croces Erbe geprägten Gebot, dass literarische Texte einen tieferen Sinn haben müssen, auch dort, wo nur Chaos herrscht. Würden die italienischen Germanisten auf die Suche nach einer Botschaft im Werk von Grass verzichten, dann könnten sie ihre Aufmerksamkeit den Appellstrukturen widmen, die das Werk charakterisieren, d.h. den Appellen an den Leser, im Labyrinth der vielen in sich widersprüchlichen Aussagen den eigenen Weg zu finden. Da die unsinnige geschichtliche Darstellung das Chaos der Geschichte widerspiegelt, darf der Leser in ihr keinen Sinn erwarten, vielmehr muss er sich dessen bewusst werden, dass eine Auseinandersetzung mit der Sinnlosigkeit der Geschichte unvermeidbar ist. Das Erkennen dieser grundlegenden Appellstruktur setzt aber eine Wirkungsästhetik voraus, die der neuidealistische Horizont der Ästhetik Croces ausschließt.

33 Ebd. S. 37.
34 Ebd. S. 38.
35 Ebd. S. 38.

Wenn man in den Grenzen der einer Darstellungsästhetik verpflichteten ästhetischen Theorien von Croce bleibt, dann verwickelt man sich zwangsläufig in eine Aporie: Der Kommentar, der den Widerspruch als Sinn erkennen will, kann nur die Widersprüchlichkeit des Werkes wiederholen.

Eine Auslegung also, die sich die Aufgabe stellt, den versteckten Sinn zu erkennen, auch dort, wo sich der Sinn entzieht, passt sich dem Werk an, ohne einen deutenden Abstand zu ihm zu gewinnen. Denn die Unmöglichkeit einen Sinn zu finden, bringt die pointierte Analyse, die jeder Einzelheit einen Sinn zuschreiben will, zur Wiederholung des unzusammenhängenden fiktionalen Spiels, das ein manieristisches Kunstwerk charakterisiert.

Das Manieristische macht jede Aussage widersprüchlich und daher unbestimmt. Es geht in der *Blechtrommel* nicht um eine unmittelbare Wahrheit, die erkannt werden soll, sondern um eine durch Absurdität und Widersprüche versteckte Wahrheit, die sich zwar nicht zeigt, deren Suche aber zur unendlichen Aufgabe des Lesers wird.