

喪失を物語る

—統一後のグラス—

依岡隆児

平板さ故に場所をとらない長所を持つという「風見鶏」¹⁾。若き詩人ギュンター・グラスの出発点をなすこのイメージが、老境にさしかかった作家のなかでひき殺された「鈴蛙 (Unke)」として復活する。肉体を喪失し、場所をとらない点で、それは彼の中で「ファンタジー」の属性と結び付く。幼少の頃から自分だけの居場所をもちえなかった彼は、現実を「ファンタジー」も含めて広く見てきたのである。²⁾ こうしたファンタジーを媒介とする芸術家(作家)は、「場所にとらわれない」人達だったし、彼らこそ、いつの時代でも「壁」を越える存在であったといえる。Unkeの干からびた屍は、現実の中にありながら、別の世界であり、いわば空間の破断面である。この新たな「風見鶏」的存在が物理的空間の不在によってファンタジーの展開の前提となりつつ、今、別の現実との交差を予感させている。その際、現実との葛藤で生じる憤怒の念が、新しい形式への「抵抗」³⁾ となることだろう。

本論は、統一後のグラスの創作を、こうした今失われゆくものを悼みつつ、それを創造性へと反転させていくメディアとしてとらえ、彼の文学の現在を考察するものである。

第一章 蛙をのみこむ

戦後、「アウシュヴィツ」という過去との関わりで現在と過去をとらえ直す「過現未」という第四の時間概念で文学表現を試みてきたグラスは、八十年代になると、人類全体に関わる危機意識を抱き、より若い世代からは文学の社会的機能化への批判にさらされる。こうした中、冷戦の終結とドイツ統一を迎える。激化する民族紛争や外国人排斥、マルクス主義からマルク主義への転換、言論界の画一化、環境破壊や南北問題など従来の境界を越えていく問題を前にして、文学・文化の存在意義とはなにかという問題が、改めて提起されることになる。「人間の頭越しに」、急ピッチで進むこうした時代のあり方に対しては、即時的に抵抗しなくてはならないというのが、グラスなりの歴史的帰結

1) Grass, Günter: Die Vorzüge der Windhühner. In: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, Bd. I, S. 10.

2) Grass, Günter: Phantasie als Existenznotwendigkeit (Mit Siegfried Lenz). In: Werkausgabe. Bd. X, S. 266.

3) Grass, Günter: Der Inhalt als Widerstand. In: Werkausgabe. Bd. X, S. 15 ff.

であった。そこでは、従来の物語形式でもなく、マスコミ報道とも異なる叙述形式が、こうした歴史性と同時代性、記録と物語の双方からの要請の緊張の中で展開されるダイナミズムを可能とし、この統一によって失われゆくものを容れる器たることを求められている。

『鈴蛙の呼び声』⁴⁾は、ベルリンの壁崩壊とドイツ統一の過程に並行する、ある老カップルの物語である。彼らは「故郷」ダンツィヒに、ポーランドで生まれたドイツ人のための墓地を作ろうという事業(宥和の事業)を思い付く。このアイデアはやがて現実化し、監査役会を設立し、埋葬希望者を募り、事業として軌道に乗る。ところが、順調に進むうちに、それは必要以上に拡大し、老人ホーム建設や遊興施設つき別荘の計画も付け加わる。二人の当初の理念であった「宥和」の色合いが薄れ、利益追求が前面に出てくる。監査役会も、ドイツとポーランドの対立が資本主義的効率主義と世代間の問題で新たな様相を帯びるが、事業が「改葬」にまで手を広げるに及び、カップルは脱会を余儀なくされる。あらぬ嫌疑にもさらされ、自分たちの当初のアイデアが挫折したことを知った彼らは、ナポリに旅立つが、その途上、交通事故で命を落とすことになる。語りのスタイルは、主人公の美術史教授レシュケが送ってきた資料をもとに、その旧友「私」が、編集・補足して語るという形。レシュケは自分たちの事業を第三者に語らせたいという意図のもと、学校で同じ腰掛けに尻を並べていた「私」に白羽の矢をたてた。(294) この事業の経緯にはまったくの門外漢である「私」は、いわば白紙の状態でのこの課題に取り組みざるをえない。頼りになるのは、レシュケの残した資料と、それを補う自らの想像力。ただ、レシュケの依頼ゆえに、あまり勝手に物語をでっちあげるわけにもいかない。むしろ、この小説の特徴は、自らのあふれんばかりの想像力を抑制する制約を、語り手が受け入れるというところにある。

ここでは、言葉の形骸化(Unkeのプレスされた屍)に対して、言葉の内実(Unkenrufe)を表現しようとするのが問題なかもしれない。かつて「蛙」をのみこんだことのある語り手が、その代弁者となり、Unkeというあだ名の主人公の干からびた肉体から遊離した呼び声を拡声する。時間的近さゆえに、内実はこのような形式的制約によって初めて伝達可能となる。つまり、それを伝えるためには自制し、禁欲し、一度それに第三者の体内を通させる必要があるということである。その肉体化、つまり「受肉(Fleischwerden)」(181)を経て、あるとき、Unkenrufeがその口から響き出るのである。

偶然か摂理かだ、とカップルは自分達の出会いについて主張するが(7)、第三者の語り手はそれを事実として受けとめ相対化する。推測と事実との区別は、厳格である。また、資料の引用も報告の信憑性を高めんとする。ところが一方で、例えば、レシュケの手記自体に現れる「先取り日付け」(15)は、こうした語り手の丹念な作業を内部から否定しかねないものである。1999年(語りの時点から七年後)という日付けで、現在を振

4) Grass, Günter: Unkenrufe. Göttingen 1992. なお、本文中の()内の数字は、この作品のページ数を示す。

り返るレシュケの手記を挿入する時、語り手自身も認めるように、語りは混乱を来す。(258) ノイハウスの言うように、この手記は未来から送られてきたかのような錯覚を引き起こし、過去にあったことは未来にもあるとする「過現未」という時間概念の自ずからなる発現とも見える。⁵⁾ それとも、「記録」という作業にはもともと飛躍という誘惑が内在するということなのだろうか。「故郷で眠りたい」というレシュケらの素朴な権利要求は、なるほど悪しき民族主義や経済至上主義に利用されることにもなるが、その反面、新しい、より普遍的な価値の創出の原点でもある。このことは、作品では九億人の後ろ盾をもつベンガル人チャタジーによって提示されている。輪タクによって未来の市内交通を公害から救い、古いヨーロッパに「ラジカルで効用ある若返り療法を受けさせる」(51) この男は、「先取り日付け」の中で生き延びる。この異質なものととの宥和を実現していく存在は、政治的境界を越え、従来の国家本位の成長主義的な社会を相対化し、未来を基準として我々の意識の変容を迫る。彼は異郷に「故郷」を見る。異質なものととのぶつかり合いの中で、本質的なものへの意識を覚醒させていく。チャタジーの存在が、墓地事業の理念と相補的な役割を果たすというのは、そうした異質性によるより普遍的な「故郷」の創出という点においてであろう。こうして、物語は、チャタジーにおいて東の間もったこの宥和の理念を現在に生き延びさせようと、年代記的因果関係を越えていく。グラス自身は、こうした未来を思い描く人間の能力に、ある種の絶望的期待をよせている作家なのである。⁶⁾

語り手が客観的視点を保持すべきとはいえ、このように、記録として報告は決して首尾一貫した年代記的展開を持つわけではないし、また、飛躍する時間の並列が、人々の想像力をかきたてるのも、当然といえる。そこでは、記録として伝達の価値を尊重しつつ、それでも自律的な物語の要求にも応えていくという葛藤が生じている。語り手自身は、ルポ的手法になんとか忠実たろうとしている。だが、興味深いのは、語り手が随所でそうした手法を茶化したいという欲求も感じていることである。語り手はこの「手法」を然程、絶対視しているわけではないが、旧友への義理立てという制約を自らに課すことで、なんとかこの「手法」と折り合いをつけているといったポーズをとる。

「ひき蛙をのみこむ」——そう言い換えられるこの「折り合い」は、語り手にとってはひとつの欲求不満の原因でもある。語り手はレシュケの要請通り、彼が打ち明ける以上のことは書かないようにしながら、一方で、要請通りになど書きたくないのだ、と報告の間でふとつぶやく。つまり、語り手は客観的報告をしているというよりは、客観的報告をしているということを強調しているといった方がよい。ここにおいて、報告は自らの客観性を危険にさらしている。語り手は今や亡き主人公に不平を唱えながら、その欲求不満を吐露する。ところが、一方で、正にそうすることで、「私」はレシュケの

5) Vgl. Neuhaus, Volker: Günter Grass. Zweite Auflage. Stuttgart 1992, S. 187 f.

6) 例えば、『女ねずみ』でグラスは、ネガティブに人間の未来を描いているが、正にそうできることに、逆説的に人類の意識変革の希望をみている。(Grass, Günter: Die Rättin. In: Werkausgabe. Bd. VII)

「資料」と関わっているともしえるのである。

第二章 関わる

92年の講演『喪失について』⁷⁾でグラスは、テレビ・新聞などマスメディアは、いかなる所でも、世界の出来事をそれぞれ同価値として伝えており、例えば、ボスニア紛争がオリンピックのメダル数の話題と同列で報道されていると述べる。刺激の閾値が平等化され、かえって人々は情報に対してある種の不感症に陥っているのである。そこでは、ものの輪郭をなすほど明確にはするが無感覚である白黒トーンが支配し、「私」もひとつの客体であるとされ、やがて驚愕を受けることもなく平坦な情報の奔流に押し流されることになる。どこにも媒介されず、あたりを漂う情報が客観情報とされ、既成事実として追認されながら、亡霊のように我々の日常を上つすべりしていく。その揚げ句、抵抗をはずれいつしか失速し始めている現実に気付いたとき、人はこう言うのだ、「列車は出発した、もう誰にも止められない」。⁸⁾

こうした中、グラス自身は社会の現状を根本的に問い直すこともしないで機能不全に陥ったマスコミに代わって、「変形したジャーナリズム」⁹⁾の役割を本気で果たそうとしているのだろうか。かつての政治文化を担った批判的知識人や「68年のベテランたち」(104)はどこにいったのか。マスコミに同調して彼らは統一の旗振りとなしている始末。人間の行うことが人間によって制御しきれなくなりつつある。そうした人間の頭の中の「皆伐」¹⁰⁾は統一前に既に東西ドイツを統一していたというが、この傾向は、その後ますます加速されつつある。「十一月の雨」に濡れるこの「道化」¹¹⁾は、それでも書き続けようというのだろうか。

二つの異なるもの同士の関連づけ、つまり、相似性と対立性の発見が、そもそも物語なのかもしれない。カップルの場合、冒頭部分での出会いをとりもつアスターや、同じやもめの境遇、ダンツィヒ育ち、過去に関わる専門、アレクサンダーとアレクサンドラという名前が相似といえる。それに対して、対立的なのは、二人がそれぞれドイツ人とポーランド人、非喫煙者と喫煙者であること、男が二つの魂をかかえ「ハムレット的に (...) 分裂し、直線的な行動ができない」(105)のに、接続法を厭う女はものごとをはっきり見て、明確に名をあたえることなどである。

グラスはこうした二人を「カップル」にする。初めに出会い、そこから出来事が生じ

7) Grass, Günter: Rede von Verlust. Göttingen 1992.

8) Grass, Günter: Ein Schnäppchen namens DDR. In: Gegen die verstreichende Zeit. Hamburg 1991. S. 112.

9) Grass, Günter: Phantasie als Existenznotwendigkeit, S. 270 f.

10) Grass, Günter: Bitterfelder Rede. In: Gegen die verstreichende Zeit. S. 161. (「皆伐において、東西ドイツはすでに統一されていた (...)。皆伐は人間の頭の中で起きているのだ。)」

11) Grass, Günter: Novemberland 13 Sonette. Göttingen 1993.

てくる。関連づけが物語を生む。やがて、展開は二人の手をも離れ、物語の「筋」(9)という自律的原理に成り行きをまかせてしまう。この小説の冒頭が、二人の偶然な相似性と対立性を「切り絵」(156)のようにわかりやすく強調するのは、それがカップルの接着剤となり、現実にか時的空間としての物語という布置をとらせるからである。フィクションといえばそれまでだが、フィクションとはそもそもが出会い、もはやない異相のものを媒介するためのこの不自然な関連づけのことではないのか。アレクサンドラの母のかたみの「編み袋(ネット)」に関心を寄せる美術史教授はこの網目を追ううちに「彼女のわな(ネット)にはまった」(54)という。それはまた、こうした物語という網の目に編みこまれていくカップルの姿を二重映しにしているかのようでもある。

こうしたフィクションとしての物語を「私」の世界として紡ぐ語り手も、アレクサンドラの「墓地では政治は止めるべき」(53)という言葉には拘泥する。語り手はこの墓地のアイデア自体をいかがわしいと思うが、そのアレクサンドラの主張がどこまでももちこたえられるか見たいという気持ちを、この記録を続ける言い訳とする。「死の舞踏の平等の原則」(88)は現代にもあてはまるのだろうか、王も乞食も、等しくこの輪舞に加わり墓穴に入るというモチーフは。もちろん、語り手は、大変革の時期には、この原則も政治の力の前に通用しないことを承知している。力を持つ者が墓に眠る人の処遇も決めるのだ、結局は。ちなみに、この小説が書かれた頃は、折しもコール首相らがプロイセンのフリードリッヒ大王の遺骨をサンスーシ宮へ「改葬」しようとしていた時と重なる。伝統への回帰によるナショナリズムの高揚ともみられた。この小説でカップルらが「改葬」に反対したのは、こうした歴史の修正への抗議の意味もあったかもしれない。少なくとも、グラス自身はこうした「政治」のあり方とは厳然と一線を画すべきと考えていたに違いない。しかし、「政治」はいかんともしがたく入り込んでくる。カップルの理念も、ささやかな願い(「墓地の区画分だけのふるさと」(113))も、いつしか政治的に利用され、商売の宣伝文句として消費されてしまう。こうしたカップルのアイデアが自分達の手を離れ、制御できない展開にひきこまれていく物語のプロセスは、ドイツ統一の歴史のプロセスと正にバラレルであるといえる。

レシュケの送ってきた資料をもとに、カップルを追跡していく語り手「私」は、いわばこの情報を自ら整理・編集・補足しながら、同時代のニュアンスを表現しようとしているのかもしれない。カップルについての情報は、第三者たる記録者に束ねられ、彼なりの味付けで捏ねられる。ここで初めて情報は「私」と関わりを持つ。そして、その一方で、第三者たる「私」が間接的ながら時代の盲目的流れと関わり、その刻印を受けるのである。正しくそれがグラスの狙いだったろう。自らを状況に投入し、現実への批判性を目覚めさせてきた彼の「アンガージュマン」は、政治的活動はさておき、創作においては、異質なものと対決を通じて、より創造的な関係性を模索する。結局のところ、「私」とカップルとの関わり、「私」と政治をも含んだ同時代との関わり、その関わりの創造的プロセスにおいてしか、カップルは生きていないし、同時代もとらえられないとでもいわんばかりに。

一義的な (primär) ものの喪失はテレビなどによる現実感の喪失や過去と未来に対する感性の鈍化をもたらした。¹²⁾ 統一の理念が色あせて、政治化されていったように、カップルにとって一義的だった墓地事業の「宥和」の理念も、組織化、制度化されていくうちに、内実を失っていく。それを伝えるはずのメディアも制度であり、権力であるとすれば、一義的なものの伝達より、二義的 (sekundär) でわかりやすく、操作しやすいものの大量生産に励むこととなる。こうして、マスメディアが一義的なものの排除という点で一致すると、今度は二義的なものが一義的と信じられていくことになる。グラスの詩「卵の中」によると、卵の中にいる我々はいわばその内「壁」に世界観を落書きするばかりの存在である。外界の空腹をおぼえた存在が、この卵をいつ割ってしまうかもしれないのである。¹³⁾ ここでの我々は「殻」たるこの狭い現実世界を超えて、より大きな実存の在り様をイメージできなくなっているといえる。これに対して、文学というメディアに求められていることは、その狭い現実の向こうに遮断された一義性へ超え出る機縁となることであろう。ただ、そうはいつでも、グラスの場合は、一義性自体を表現するのではない。一義的なものを覆っていた「殻」を再構築し、その喪失の形式で自らの発見者をその継ぎ目に誘いこもうというのである。レシュケらの訪れたローマのパンテオンの丸屋根 (296) はこうした「殻」として、Unkenrufe を響かせる共鳴板だったが、いわばそれは過去の形式として、レシュケの内奥の内実との出会いをまって反響したといえる。喪失の内実は発見を契機として、自らを形作り始め、そこに一義的な関わりを生じさせていく。グラスも認めるように、「不在は創造の源」(ブルースト)¹⁴⁾ であり、喪失は新たな創造の原動力なのである。

この世の中にはもはや、カップルにとっての「故郷」はなかった。ダンツィヒはグダニスクとなっていた。宥和の墓地の理念の挫折によって、二人はドイツとポーランドのどちらでもない存在にされ、子供達の世代からも締め出され、同僚からは利害と愛国主義的感情から排斥される。彼らには異郷の無名墓地にしか居場所はなかった。彼らの車が制御不能により事故をおこす。それはまるで、自分達をとりまく時代の流れに二人が押し流されていったかのようなようだ。物語が成立し、首尾一貫した「筋」が通る。ところが、その語り手に乗せている時間の流れ自体が、盲目的なのである。よってたつ地盤があたかも流水のように流されているという根源的不安。語り手自身の不確かさもまた、読者に土台が揺らぐといった不安定感を助長させる。だが、こうした不安の刻印、時代の盲目性へのフォーマルを媒介とした認識はまた、疎外されていく個々の歴史を繋ぎとめる糸でもあるのだ。

12) Grass, Günter: Über das Sekundäre aus primärer Sicht. In: Neue Züricher Zeitung 8./9. Mai 1994 Fernausgabe.

13) Grass, Günter: Im Ei. In: Werkausgabe. Bd. I, S. 80.

14) Grass, Günter: Phantasie als Notwendigkeit. S. 258.

第三章 過ぎ去る時に抗して

戦後もダンツィヒに残った少数のドイツ人の一人であるエルナ・ブラクプは、半ばドイツ人、半ばポーランド人として、ダンツィヒの歴史の語り部となっている。彼女の方言や記憶から語り手はなかなか離れられない。なぜなのだろうか。

過去を語ることは氷塊たる「記憶を温める」(128) 作業である。言語の記憶をときほぐすうちに、そこに語り口という「臭い」がまとわりつく。むしろ、この「臭い」こそが伝達し、過去を現在に媒介するのである。憤怒をアスピックに煮込むというのがグラス流である。言葉以上に直接的に、味わいや臭いが媒介する。煮ごごりを作り、憤怒の内実を封じ込め、それを読者の胃袋に送り届ける。詩はより肉体的表現となる。純粹なものは汚物にまみれ、生臭くなる。憤怒をプロテストに凝固させたり、安易な署名に生煮えさせたりしないで、あくまでその持ち味を殺さず料理の中に搦め捕る、そのためのレシピはグラス一流のものである。

我々は「臭い」という直接的媒介を得るべく、物語に耳を傾ける。記憶は知識ではない。それは種子である。過去を現在において組み上げていくための型式である。我々はいわば人類の記憶を担い、それをまた伝えていく使命をいつしか委託されている。失われゆくものを悼みつつ、同時に未来に育つものを蔵しながら。それはちょうど、アレクサンドラの修復する天使像のようでもあろうか。これに金箔をはる際には、決して「風」をおこしてはいけないというが、その無風のフィクションにおいてかろうじて、歴史の風に吹き飛ばされている過去の形姿がひととき翼を休めてゆけるのである。行き場所をなくしたものがたちが居場所(故郷)を見つけるところ、それは人の記憶の中であり、それを記述する文学においてである。思い出す行為はきわめて現代的行為なのだ。グラスは「言葉の力を借りてこの喪失を、確かに償うことはできないまでも、破片のように言葉を継ぎ合わせて、そこから喪失が読み取れるなにかを形作ることはできた」¹⁵⁾と述べているが、「喪失」は代用とはなりえない言葉の継ぎはぎの不完全さによって、かえって読者の想像力を要請しつつ、初めて現在の中に自らの内実を形作り始めるのである。

過去からの借りが、現在において語り手に語らせる。旧友レシュケは、戦時中のジャガイモ葉虫作戦のことで「私」に恩を着せた。(298) 老カップルの願いを支えるファンタジーが過去からの抑止力となり、現在にブレーキをかける。過去と現在をつなぐ者には、過去に「借り」がある。過去からの要請が物語に向かわせる。過去は現在に生きる、いや、過去は現在の中でしか生きられないのである。

また、こうした歴史の媒介性のほかに、ブラクプに拘るもうひとつの理由として、彼女の世界を見る際の「リアリズム」がある。『ブリキの太鼓』のリアリズムは、超人的にリアルなまなざしを状況に設定することで、現実を支配する制度や儀式、偽善をはぎとり、そうした虚構がもはや成り立たなくなり、お笑い草になるようにもっていっ

15) Grass, Günter: Rede vom Verlust. S. 41.

た。¹⁶⁾ オスカルはその非肉体的ゆえに「関与せずして参加する」という「鋭すぎるリアリズム」¹⁷⁾ のまなざしだった。ところが、ブラックの人物像は現実の擬制を暴き立てはするが、自身がそこに関与し、干からびた肉体で現実と摩擦・葛藤を引き起こしてしまう。彼らはオスカルとは違い、当事者である。従って、そのリアリズムは関係の中にあるがゆえに相対化され、肉体的をひきずるがゆえに「風見鶏」的に状況への見通しをもちえない。せいぜい、ブラックの愚直さが、時代の滑稽さを糾弾するくらいである。彼女のリアリズムの前では、「改葬」も、湾岸戦争も、少数者に対する多数者・権力者の傲慢であり、金儲けの手段でしかないことは明らかだ。ただ、そのまなざしが滅びゆく運命にあるというところが、悲しい。

グラスの創作は一義的なものの喪失によって残された空白をめぐる。歴史の中で干からび失われたものの残滓があるだけの現実世界では、「宥和」という理念や死者たちの記憶はその内実を失い、空疎な決まり文句と化す。そこで彼は、なにかを言わないために、饒舌を装うのだ。彼の多弁は、言葉で無遠慮に踏み込んだら台なしになるものの周囲を慎重に歩測する。彼の語り手はいわば錬金術的「コンテナ」として自らも変容しつつ、そこに喪失と関わる「場」を設定していく。語り手はニュアンスと注意深さという網目からなるフモールという「網」に、喪失を柄め捕る。それが喪失した内実を呼び寄せると、呼び寄せられたものは不吉な予言として、物語の「筋」(229)に、時代という「列車」にブレーキをかけようとする。

ブラックの臨終の部屋のベランダは「ガラス張り水槽」(268)に囲まれていた。それもいわば、喪失の形式のひとつとして、こうした喪失の「場」を現出させる小道具ともいえる。それは、中にいる人を「水中の族」とし、「そこにいるのに、遠く離れている」というヴィジョンをなす。この透明な平板も、異質な現実相とははざまに立てられている「風見鶏」的平板として、場所をとらない故にファンタジーを稼働させ、別の現実の奥行きを予感させる。ただ、このガラスは自らの透明性・客観性を標榜したりせず、かえって「ガラス」の無機的質感を意識させる。言ってみれば、それは、列車の窓から風景を眺めるような感覚だろうか。人は外の風景を見つつ、実はくもりガラスに映る自分自身を透かし見ているのだ。ここでは確かに一義的なもの自体が表現されている訳ではないが、個性化され、「私」化された世界を窓に見ているという経験は一回性のものなのである。なまの現実はいつしか膜に覆われる。それは透明さで現実を欺く。なまの「臭い」を遮断するその膜の上はよく滑る。語り手とはその膜に吹きかける作者の息である。吹きかけられた息で堅くなる膜は、その無機的硬質性によってガラスのように現実との微妙な違和感をもたらす。やがてその第二の現実たる膜も干からび、自ずと剥が

16) エンツェンスベルガーは『ブリキの太鼓』について、グラスはとらわれなく現実を見るリアリストだが、そのとらわれのなさこそがショッキングなのだと述べている。Enzensberger, H. M.: Wilhelm Meister, auf Blecht getrommelt. In: Von Buch zu Buch — Günter Grass in der Kritik. Neuwied 1968. S. 11.

17) Grass, Günter: Über das Schreiben von Gedichten. In: Werkausgabe. Bd. IX, S. 21.

れてくるだろう。それを取り去ることで、初めて物語という行為は完結するのである。

物語は、息継ぎの瞬間として生と死の風通しをよくし、そこに次の一步を踏み出すだけの足場を作り出す。その静止した瞬間をとらえて創作に向かうグラスは、異なる現実相に自らを等しく関わらせ、過去と未来を媒介しながら、決して出会うことのなかった者たちの間に一義的出会いの場を作り上げていく。ラニツキーが最近のグラスを想像力が枯渇したと感じる¹⁸⁾のも故ないことではないだろうが、この作品ではむしろ、ノイハウスが言うように従来にまして死がテーマとされている¹⁹⁾とみるべきだろう。風見鶏的平板や蛙の屍とは結局、「死」の表象なのかもしれない。それは生を破断し、しかも生の痕跡をとどめる。その切り口において空間が目覚める。見過ごせばなんでもないが、切り口に気付けば、思わずその興行きに引き込まれてしまうのである。こうしてグラスはあえて自らの屍を晒すことで歴史空間に切れ目を入れ、一義的なものの回復を物語行為に期して、ますます非人間的になりつつある歴史の流れに歯止めをかける試みを、シーシュポスのように繰り返すのだろう。そこにこそ彼らの世代の文学の過去があったし、また未来もあるはずなのだから。

Den Verlust erzählen

— Über Günter Grass nach der Vereinigung Deutschlands —

Ryuji YORIOKA

Grass sagt in seinem Buch „Rede vom Verlust“ (1992), daß die Informationen aus den Massenmedien vornehmlich auf Sensationen beruhen, so daß man sich nicht für die aktuellen Geschehnisse interessiert. Und auch in anderen Essays redet er davon, daß die meisten Intellektuellen der Wiedervereinigung Deutschlands gegenüber unkritisch eingestellt sind, daß die Massenmedien andere Denkart ausblenden, und daß in ihnen ein ‚flacher Ton‘ herrscht. Dagegen versucht sein Roman „Unkenrufe“ (1992) die Funktion aufzuzeigen, die man nicht von den Massenmedien, sondern von der Literatur erwarten sollte.

Dieser Roman erzählt die Geschichte eines alten Paares, das den Plan gefaßt hat, parallel zu dem Fall der Berliner Mauer und dem Prozeß der Wiedervereinigung Deutschlands, deutsche Friedhöfe in Polen zu errichten. Hier ist die nahe Vergangenheit behandelt, weshalb Grass gezwungen war, eine dritte

18) Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: Günter Grass. Zürich 1992.

19) Neuhaus, Volker: a.a.O., S. 189.

Person zwecks Objektivierung als ‚Erzähler-Ich‘ einzuführen, die vom Protagonisten Reschke erzählt. Dieser Erzähler kann nicht unbedingt so frei wie die bisherigen Grass'schen Erzähler imaginieren. Der Charakter des Romans liegt darin, daß der Ich-Erzähler die Bedingungen, die seine reiche Phantasie einengen, annimmt. Dies führt zu einem Dilemma des Erzählers, weil er sich zwischen seiner Lust erzählerisch zu schreiben und dem Gezwungensein darstellend zu schreiben, entscheiden muß. Der dichterisch talentierte Erzähler wird damit gezwungen, diese unangenehme Situation zu ertragen, oder wie Grass es nennt, ‚Kröten zu schlucken‘.

Trotzdem bleibt der Erzähler nicht immer ein objektiv schreibender Darsteller, und beklagt sich manchmal darüber bei dem verstorbenen Protagonisten. Sein Flüstern verbindet die Reportage mit der Realität und vermittelt zwischen dem Erzählen und dem Darstellen. Der Erzähler fängt damit an, sich mit den Informationen über den Protagonisten zu befassen. Das heißt, das Erzählen wird personifiziert. So ein Versuch, verschiedene Informationen mittels der Imagination personifizierend einzufangen, bedeutet eine neue Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Jedenfalls lebt das Paar, nur in der Beziehung zwischen ‚Ich‘ und dem Paar, oder zwischen dem ‚Ich‘ und der aktuellen Welt, und nur dort wird die Gegenwart eingefangen.

So bedeutet das Erzählen von der Vergangenheit des Paares auch, für die Verlorenen ‚die Heimat‘ ausfindig zu machen. Die Literatur versucht hier, die verlorene Zeit, die verlorenen Orte und die verlorenen Leute in die Zukunft zu retten. Nach Grass heißt das Erzählen vom Verlust, mit Hilfe der Sprache den Verlust zwar nicht wettzumachen, aber doch, Wörter wie Bruchstücke zusammenfügend, zu etwas zu gestalten, dem der Verlust ablesbar wird.

Gegenwärtig ist es schwer, das Primäre zu fühlen. Dagegen geht es für Grass nicht um den Ausdruck des Primären, sondern darum, dessen ‚Schale‘ zu rekonstruieren. Da sie, wie das Grass'sche poetische Bild der ‚Windhühner‘, keinen Platz verlangt, spiegelt sie die Phantasie und läßt uns die Tiefe der anderen Wirklichkeit ahnen.

Unsere Gegenwart bedarf eines solchen Schriftstellers, der mit nuancierenden Worten den Verlust in Verbindung mit einem ‚Ich‘ erzählen kann, weil der große Einfluß der Massenmedien unsere Sinne betäubt. Grass bildet einen Kommunikationsplatz für die andersartigen Leute, die sich oberflächlich nicht treffen können. Darin liegt die Vergangenheit von seiner Generation und auch ihre Zukunft.