Volker Neuhaus

Das Chaos hoffnungslos leben

Zu Günter Grass' lyrischem Werk

Die Lyrik bildet in Günter Grass' Werk eine durchgehende Konstante. Sie ist nicht nur zusammen mit den Bildhauerarbeiten und der Graphik seine früheste künstlerische Ausdrucksform, sie begleitet sein gesamtes Schaffen und wird in charakteristischen Phasen sogar zur dominierenden Gattung.[1] Immer, wenn Grass in seinem Werk einen Neuansatz sucht, neue Ausdrucksformen erprobt, geschieht dies durch Gedichte und Zeichnungen: Das gilt für den Anfang seines Schaffens überhaupt und wird dokumentiert durch die im Vorfeld der ‚Danziger Trilogie' entstandenen Gedichte der Sammlungen ‚Vorzüge der Windhühner'[2] und ‚Gleisdreieck'[3], dies gilt aber ebenso für die Zeit nach der ‚Danziger Trilogie', wenn Grass 1967 den Gedichtband ‚Ausgefragt' vorlegt, und für die Latenzphase nach Abschluß seines direkten politischen Wahlkampfengagements 1972: In Gedichten und Graphiken erarbeitete Grass sich die Themenvielfalt des ‚Butt'. Für alle diese Phasen des Suchens und der Entwicklung in eine neue Richtung ist das enge Neben- und Miteinander von dichterischer und zeichnerischer Arbeit bis in die Publikation hinein charakteristisch: Die drei frühen Lyrikbände bieten alle nebeneinander Gedichte und Reproduktionen nach Zeichnungen; im ersten, ‚Die Vorzüge der Windhühner', sind sie sogar gleichberechtigt mit den Gedichten im Inhaltsverzeichnis aufgeführt. In der Vorphase des ‚Butt' wird dies Verhältnis noch enger: 1973 erscheint mit ‚Mariazuehren' eine Synthese aus Gedichten und Photos aus der künstlerischen Arbeit.[4] 1974, 1976 und 1977 veröffentlicht Grass Mappenwerke mit Radierungen, Lithographien und Gedichten, die zum Teil skriptural in die Graphiken integriert sind.[5] Die endgültige Sammlung dieser lyrischen Vorarbeiten, die größtenteils in den ‚Butt' eingefügt wurden, vereinigt Gedichte und Reproduktionen von Graphiken zu diesem Thema in dem Band ‚Ach Butt, Dein Märchen geht böse aus. Gedichte und Radierungen'[6].

Das enge Miteinander von zeichnerischen und lyrischen Versuchen in den Phasen des Neuanfangs, des Aufbruchs, des tastenden Experimentierens mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten hat Grass selbst beschrieben: Das Gedicht ist für ihn „immer noch das genaueste Instrument, mich neu kennenzulernen und neu zu vermessen"[7]. „Gerade bei den Gedichten wird das deutlich, daß [...] inner-

(1) Zu den Phasen des Grassschen Werks s. V. Neuhaus: Günter Grass, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. v. H. L. Arnold.
(2) Neuwied 1956. – (3) Neuwied 1960.
(4) Mit Photographien von Maria Rama, München 1973.
(5) Liebe geprüft, Sieben Radierungen und Gedichte, Bremen 1974. – Mit Sophie in die Pilze gegangen, Lithographien und Gedichte, Mailand 1976. – Als vom Butt nur die Gräte geblieben war, Sieben Radierungen und Gedichte, Berlin 1977.
(6) Darmstadt/Neuwied 1983. Im folgenden zitiert als: Ach Butt.
(7) Gespräch mit H. L. Arnold, in: Gespräche mit Schriftstellern, München 1975.

halb einer solchen Reihe auch der zeichnerische Prozeß mitspielt, daß oft am Anfang eines Gedichtes die Zeichnung steht und sich aus der Zeichnung der erste Wortansatz ergibt oder umgekehrt." [8] Grass spricht geradezu davon, daß „eine Skizze, eine Zeichnung nicht zu Ende kommt, sondern weitergeschrieben wird", daß andererseits „die geschriebene Metapher" von ihm „zeichnerisch überprüft" wird. „Und so sind für mich beide Disziplinen, die einander korrigieren, die einander auch ins Wort fallen, die sich ergänzen oder abstoßen." [9]
In diesem Wechselverhältnis hat der in Kritik und Forschung so oft festgestellte eigentümliche „ideolektische" Charakter der Grassschen Sprachbilder [10] seinen Ursprung, das Fehlen von „Wegweisern zum Sinn" [11], das „l'art pour l'art des Materiellen" [12]. Der Gegenstand oder die Gegenstände einer Zeichnung, einer Graphik bedeuten ja zunächst nur sich selber. Nicht irgendeine Verweisung auf einen außerhalb des Bildes bleibenden Sinn macht sie bedeutsam, sondern die Art, wie sie gemalt, gezeichnet sind, der Farbauftrag, die Strichlagen, die Farbgebung, sodann der Beitrag des Einzelgegenstandes zum Aufbau der höheren Einheit Bild, zu deren Komposition, deren Ausbalancierung. Diese Zusammenhänge machen in erster Linie den ästhetischen Reiz, die Bedeutung eines Bildes aus, nicht ein Sinn außerhalb, auf den sie verweisen.
Die Verwandtschaft mit der Bildenden Kunst vermag aber nicht nur die bei Grass zu beobachtende auffallende Selbstgenügsamkeit des sprachlich dargestellten Dings, des „Sprachbildes", zu erläutern, sondern auch, wie einzelne Dinge dann wieder mit Bedeutung verbunden werden. In der Bildenden Kunst geschieht dies dadurch, daß zur primären Bedeutung des Gegenstandes als Gegenstand eine sekundäre, ikonographische hinzutritt und mit ihm durch Setzung der Tradition oder auch aufgrund historischer oder legendärer Umstände verbunden wird. Dem läßt sich durchaus das Verfahren vergleichen, das Grass benutzt, um die zunächst allein auf ihn bezogenen, nur aus seinem Erleben verständlich werdenden 'ideolektischen' Bilder entzifferbar zu machen: Dies geschieht – in direkter Parallele zum wissenschaftlichen Dechiffrieren einer unbekannten Sprache – durch das Wiederauftauchen desselben Bildes zu späterer Zeit in einem anderen Kontext. Hier spielt vor allem der Versuchs-, der Erprobungscharakter der Gedichte eine Rolle: Grass benutzt sie ja bewußt als Vorstufen zu späteren Großwerken: „Alles, was ich bisher geschrieben habe, ist aus lyrischen Momenten entstanden, gelegentlich [...] mit Ausweitungen bis zu 700 Seiten" [13]. Grass selbst hat auf die Gedichte ‚Polnische Fahne' und

(8) H. L. Arnold: Gespräche mit Günter Grass, in: H. L. Arnold (Hrsg.): Günter Grass, Text und Kritik 1/1 a, ^{5}1978, S. 20.
(9) E. Rudolph: Günter Grass, in: E. Rudolph: Aussage zur Person – zwölf deutsche Schriftsteller im Gespräch mit Ekkehart Rudolph, München 1976.
(10) R. Geißler (Hrsg.): Günter Grass. Materialienbuch, Darmstadt/Neuwied 1976. Nachwort des Herausgebers S. 174.
(11) Theodor Wieser (Hrsg.): Günter Grass. Porträt und Poesie, Neuwied/Berlin 1968, Einleitung S. 35.
(12) W. Hinderer: Sprache und Methode: Bemerkungen zur politischen Lyrik der 60er Jahre, in: W. Hinderer: Revolte und Experiment, 1972, S. 123–132, hier S. 127. Zum ganzen Komplex s. V. Neuhaus: Günter Grass, Stuttgart 1979, vor allem S. 18 ff., S. 158 ff.
(13) E. Rudolph: Günter Grass, in: E. Rudolph: Protokoll zur Person, München 1971, S. 64.

‚Die Vogelscheuchen' als „Komplexvorform" von ‚Blechtrommel' und ‚Hundejahre' hingewiesen [14], das Gedicht ‚Hochwasser' nimmt Züge des gleichnamigen Dramas vorweg, und schon im 1968 separat veröffentlichten Gedicht ‚Danach' klingt ‚Der Butt' vor. [15] Selbst von einem der frühesten Gedichte, ‚Bohnen und Birnen' aus ‚Vorzüge der Windhühner', spannt sich ein Bogen zum Anfang des zwanzig Jahre später erscheinenden ‚Butt', wovon noch die Rede sein wird. Wenn man dem Gesamt dieser Bezüge nachspürt, das hier nur exemplarisch angedeutet werden konnte, fügen sich die einzelnen lyrischen Bilder zusammen zu einem Ganzen, das wiederum dem einzelnen Kontext und Kontur gibt und Möglichkeiten zur Entschlüsselung eines Teils dieser Bilder eröffnet. Je weiter man in die Grasssche Bildwelt eindringt, desto mehr erweist sich das einzelne Gedicht als 'Bruchstück einer großen Konfession', als Fragment im romantischen Sinne, das über sich hinausweist, vor und zurück in einen größeren Zusammenhang, den es selbst eher dunkel erahnen läßt.
Wie ein Programm hat Grass seiner allerersten Buchveröffentlichung das Gedicht ‚Die Vorzüge der Windhühner' vorangestellt – als Klappentext des von ihm selbst gestalteten Umschlags:

Weil sie kaum Platz einnehmen
auf ihrer Stange aus Zugluft
und nicht nach meinen zahmen Stühlen picken.
Weil sie die harten Traumrinden nicht verschmähen,
nicht den Buchstaben nachlaufen,
die der Briefträger jeden Morgen vor meiner Tür verliert.
Weil sie stehen bleiben,
von der Brust bis zur Fahne
eine duldsame Fläche, ganz klein beschrieben,
keine Feder vergessen, kein Apostroph . . .
Weil sie die Tür offen lassen,
der Schlüssel die Allegorie bleibt,
die dann und wann kräht.
Weil ihre Eier so leicht sind
und bekömmlich, durchsichtig.
Wer sah diesen Augenblick schon,
da das Gelb genug hat, die Ohren anlegt und verstummt.
Weil diese Stille so weich ist,
das Fleisch am Kinn einer Venus
nähre ich sie. —
Oft bei Ostwind,
wenn die Zwischenwände umblättern,
ein neues Kapitel sich auftut,
lehne ich glücklich am Zaun,
ohne die Hühner zählen zu müssen, —
weil sie zahllos sind und sich ständig vermehren.

(14) E. Rudolph (Anm. 13), S. 64 f.
(15) „Vom Fisch blieb die Gräte [. . .] eine Eingabe machen./Sich versetzen lassen./ In welches Jahrhundert?/Einen Zopf tragen und vor Publikum abschneiden dürfen./ Oder bei Völkerwanderungen zurückbleiben/fußkrank und bald danach ortsansässig." Gesammelte Gedichte, Darmstadt/Neuwied 1971, im folgenden zitiert als GesGed.

Es ist ein Gedicht über das Dichten: Während es selbst seinen Schlüssel mitliefert, bekennt es sich zugleich zum Recht der Dichtung, verschlüsselt zu sein. Indem in seinem Zentrum eine Bildidee steht, die die beiden Umschlagzeichnungen zugleich graphisch gestalten, ist es ein typisches Grass-Gedicht: Grass hat in fast Morgensternscher Weise aus dem „Windei" ein dazu passendes „Windhuhn" erschlossen, das er in der Tiefenstruktur offensichtlich als „Huhn aus Wind" deutet, wie die ersten Zeilen zeigen. Dieser „Wind" ist dabei zugleich das πνεῦμα von Joh 3,8, der Geist, die Phantasie, die diese Hühner gezeugt hat und die sie fortan verkörpern. Sowohl die Metaphern „eine duldsame Fläche, ganz klein beschrieben,/keine Feder vergessen, kein Apostroph ..." wie „wenn die Zwischenwände umblättern,/ein neues Kapitel sich auftut" geben die „Windhühner" als Gedichte oder Dichtungen preis. Als solche sind sie der Zweckprosa des Alltags entgegengesetzt, „die der Briefträger jeden Morgen vor meiner Tür verliert", stattdessen verschmähen „sie die harten Traumrinden nicht". Weiter sind sie nicht festzulegen, lassen „die Tür offen", sind Allegorie und Schlüssel zugleich und bleiben dennoch sie selbst – ein Bild, das sein eigenes Recht behauptet und „dann und wann kräht". „Weil" das alles so ist, nährt das Ich sie und ist glücklich über den Reichtum seiner Phantasie: Es muß sie nicht einmal „zählen", „weil sie zahllos sind und sich ständig vermehren".
Der junge Dichter hat mit dieser selbstgewissen Prophezeiung Recht behalten – mittlerweile liegen fast 250 Gedichte in zwei Sammelbänden vor [16] und erlauben es, eine Zusammenfassung von Grass' Gedichten aus einem Vierteljahrhundert zu versuchen, wobei einzelne Motive in ihrer Konstanz und Veränderung durch diesen Zeitraum hindurch verfolgt werden sollen.

Grass' Weltbild

Schon im frühen Lyrikband ‚Gleisdreieck' findet sich das Gedicht, das Grass' Weltsicht am deutlichsten gestaltet, wie sie für sein gesamtes Werk bestimmend ist [17]:

Im Ei

Wir leben im Ei.
Die Innenseite der Schale
haben wir mit unanständigen Zeichnungen
und den Vornamen unserer Feinde bekritzelt.
Wir werden gebrütet.

Wer uns auch brütet,
unseren Bleistift brütet er mit.
Ausgeschlüpft eines Tages,
werden wir uns sofort
ein Bildnis des Brütenden machen.

(16) Die in den Band ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke' eingelegten Gedichte sind, wohl wegen ihrer engen Verwobenheit mit dem sie umgebenden Prosatext, bisher nicht in Sammlungen aufgenommen worden.
(17) GesGed S. 101 f.

Wir nehmen an, daß wir gebrütet werden.
Wir stellen uns ein gutmütiges Geflügel vor
und schreiben Schulaufsätze
über Farbe und Rasse
der uns brütenden Henne.

Wann schlüpfen wir aus?
Unsere Propheten im Ei
streiten sich für mittelmäßige Bezahlung
über die Dauer der Brutzeit.
Sie nehmen einen Tag X an.

Aus Langeweile und echtem Bedürfnis
haben wir Brutkästen erfunden.
Wir sorgen uns sehr um unseren Nachwuchs im Ei.
Gerne würden wir jener, die über uns wacht
unser Patent empfehlen.

Wir aber haben ein Dach überm Kopf.
Senile Küken,
Embryos mit Sprachkenntnissen
reden den ganzen Tag
und besprechen noch ihre Träume.

Und wenn wir nun nicht gebrütet werden?
Wenn diese Schale niemals ein Loch bekommt?
Wenn unser Horizont nur der Horizont
unserer Kritzeleien ist und auch bleiben wird?
Wir hoffen, daß wir gebrütet werden.

Wenn wir auch nur noch vom Brüten reden,
bleibt doch zu befürchten, daß jemand,
außerhalb unserer Schale, Hunger verspürt,
uns in die Pfanne haut und mit Salz bestreut. —
Was machen wir dann, ihr Brüder im Ei?

Von der assertio „wir werden gebrütet" über das Indefinitum „wer uns auch brütet", die bloße Hypothese, gebrütet zu werden, und die Brutzeit-Spekulationen, die Extrapolation der eigenen Brutmethoden, die bange Frage „und wenn wir nun nicht gebrütet werden?", die bloße Hoffnung, „daß wir gebrütet werden" führt der Weg des Gedichts zu der Einsicht, daß das „Brüten" nur noch unser Gerede ist. Kein „gutmütiges Geflügel" lenkt unsere Entwicklung in den Bahnen einer sinnvollen Teleologie; das einzige Datum der Zukunft, mit dem wir rechnen müssen, ist die kosmische Katastrophe, die in für Grass typischer Weise aus dem Bild vom „Ei" einerseits und der umgangssprachlichen Wendung andererseits genommen wird, die Gefahr, daß „jemand [...] uns in die Pfanne haut".

Abgesehen von diesem gewaltsamen Ende werden wir in unserer unbegriffenen Situation leben müssen: Weder Künstler werden uns je „ein Bildnis des Brütenden machen", noch werden Spekulationen und Prophezeiungen der Ideologen oder die Erfindungen der Technologen über den vorgegebenen blin-

den und stummen Horizont, der uns umschließt, hinauskommen; was er an Sinn hergibt, ist der, den wir selbst in Wünschen, Träumen, Sehnsucht und Haß darauf projizieren. Dieses Weltbild ist eine grundsätzliche Konstante in Grass' Werk. Das Gedicht ‚Doch aber' zur Graphik ‚Mit Brille neuerdings' nimmt 1976 das Stichwort von 1960 wieder auf: „Im Ausschnitt befangen,/ [...] doch ohne Einsicht in jenen Zusammenhang,/den das Gebirge als Horizont diktiert." [18]

Die Frage nach der Möglichkeit des Lebens vor solch einem sinn- und zusammenhanglosen Horizont hat schon das Gedicht ‚Blechmusik' in der Sammlung von 1956 gestaltet [19]:

Damals schliefen wir in einer Trompete.
Es war sehr still dort,
wir träumten von keinem Signal,
lagen, wie zum Beweis,
mit offenem Mund in der Schlucht, —
damals, ehe wir ausgestoßen.

War es ein Kind, auf dem Kopf
einen Helm aus gelesener Zeitung,
war es ein irrer Husar,
der auf Befehl aus dem Bild trat,
war es schon damals der Tod,
der so seinen Stempel behauchte?

Heute, ich weiß nicht, wer uns geweckt hat,
vermummt als Blumen in Vasen
oder in Zuckerdosen,
von jedem bedroht der Kaffee trinkt
und sein Gewissen befragt:
Ein oder zwei Stückchen oder gar drei.

Nun fliehen wir und mit uns unser Gepäck.
Alle halbleeren Tüten, jeden Trichter im Bier,
kaum verlassene Mäntel, stehengebliebene Uhren,
Gräber, die andre bezahlten
und Frauen, die sehr wenig Zeit haben,
füllen wir kurzfristig aus.

In Schubladen voller Wäsche und Liebe,
in einem Ofen, der nein sagt
und nur seinen Standpunkt erwärmt,
in einem Telefon blieben unsere Ohren zurück
und hören, nun schon versöhnlich,
dem neuen Zeichen Besetzt zu.

Damals schliefen wir in einer Trompete.
Hin und zurück träumten wir,
Alleen gleichmäßig bepflanzt.
Auf ruhigem, endlosem Rücken
lagen wir jenem Gewölbe an.

(18) Ach Butt S. 98.
(19) GesGed S. 74.

Die Bildlichkeit dieses Gedichts hat Grass in zwei Großwerken weiter erprobt: In ‚Die bösen Köche' und ‚Die Blechtrommel'. Das Trompetenbild – vermittelt durch den gynäkologischen Terminus 'Muttermundstrompete' – wird im Drama szenisch zum Geburtsvorgang gestaltet: *„In der Mitte des großen Bühnenfeldes hockt der Koch Petri auf einem Schemel und bläst eine riesige Trompete. Das Instrument öffnet sich zum Boden hin. Bei jedem Trompetenstoß rutscht der junge Koch Benny ein Stück aus dem Gewölbe."* *„Benny* Nicht so laut, Chef. Piano, piano. *Ein letzter Trompetenstoß, Benny, ganz ausgestoßen, springt auf die Beine und bohrt im Ohr.* Zu! *Er lacht.* Pause, bevor es anfängt." [20] Die Beschwörung des vorgeburtlichen Seins in der ersten und letzten Strophe führt direkt zur ‚Blechtrommel', zu Oskars Wunsch, nie geboren zu werden, und – ein für allemal „ausgestoßen" – zur Sehnsucht nach Rückkehr in den Mutterleib.[21] Der in der letzten Strophe gestaltete zeitlose Friede des Lebens im Mutterleib „auf ruhigem endlosem Rücken", der in der embryonalen Hockhaltung gleichsam „hin und zurück" immer wieder in sich selbst übergeht, entspricht Oskars Utopie vom Leben unter den Röcken der Großmutter. [22] Doch wie bei Oskar diese Hoffnung irreal bleibt und ihn am Lebensende statt der Großmutter die „Schwarze Köchin" erwartet [23], so auch hier schon im Gedicht: Ende des vorgeburtlichen Friedens ist die – wie von Oskar – als 'Ausstoßung' empfundene Geburt, das „Kind, auf dem Kopf/ einen Helm aus gelesener Zeitung" stellt dabei über Grass' Titelzeichnung und Oskars gelegentliche Auftritte als „trommelnder Reiter mit Papierhelm" [24] die direkte Beziehung zum Roman ‚Die Blechtrommel' her.

Zum zeitlosen „Damals" des stillen, signallosen Schlafens und Träumens „hin und zurück" treten das punktuelle „damals" des Weckens, des Ausgestoßen-Werdens in der zweiten, das „Heute" der dritten und das „Nun" der vierten und fünften Strophe in Gegensatz: Auf Signal des Kindes und Schicksalsgenossen, auf das sinnlose des „irren Husar" oder gar auf das des Todes, „der so seinen Stempel behauchte" – vgl. ‚Der amtliche Tod': „Auf Ämtern hinterm Stempel sitzt der Tod/und atmet über Formularen" [25], aber auch die „Stempel" auf Viktor Weluhns Erschießungsurteil [26] – treten wir ins Leben, und Leben in der Zeit heißt: in der Vergänglichkeit, die die Metapher der Schnittblumen und des im Kaffee vergehenden Zuckers fast barock bestimmen. Das Leben wird zur Flucht, die alles kurzfristig werden läßt, wobei vor der grundsätzlichen Vergänglichkeit alles gleich lang wird: Der Sekundenbruchteil, in dem sich beim Trinken der „Trichter im Bier" bildet, die Minuten, in denen wir „Frauen, die sehr wenig Zeit haben", ausfüllen – übrigens, wie noch zu zeigen sein wird, Grass' zynischste Einschätzung des Phänomens 'Liebe' in der gesamten Lyrik! – die Jahre, in denen ein Mantel unsere vergehende Körperform abzeichnet – vgl. ‚Geöffneter Schrank': „Wer wird den Mantel tragen,

(20) Theaterspiele, Neuwied/Berlin 1970, S. 153.
(21) Die Blechtrommel, Danziger Trilogie I, Darmstadt/Neuwied 1974, S. 37.
(22) S. dazu V. Neuhaus: Günter Grass. Die Blechtrommel, München 1982, S. 89 f.
(23) V. Neuhaus (Anm. 22), S. 93 f.
(24) Die Blechtrommel S. 58.
(25) GesGed S. 159.
(26) Die Blechtrommel S. 479.

wenn Du einmal tot bist? Seinen Arm im Ärmel bewegen [...]" [27] – die Jahrzehnte im Grab, das „andere bezahlten". „Liebe" wird wie Wäsche in Schubladen abgelegt – vgl. ‚Sophie': „[...] alle Schubladen auf/und aus der letzten/ die vielen behaarten Dreiecke nehmen [...]" [28] –, selbst Öfen verweigern das altruistische Aufwärmen, und das Kommunikationsinstrument Telefon versagt und weist uns – mit dem „Zeichen Besetzt" – auf uns selbst zurück. 'Versöhnung' liegt nur noch in der Gewöhnung an diese Flüchtigkeit allen Seins. Dasein als Dasein zum Tode wird am klarsten im Gedicht ‚Saturn' [29] gestaltet:

In diesem großen Haus
— von den Ratten,
die um den Abfluß wissen,
bis zu den Tauben,
die nichts wissen —
wohne ich und ahne vieles.

Kam spät nach Hause,
schloß mit dem Schlüssel
die Wohnung auf
und merkte beim Schlüsselsuchen,
daß ich einen Schlüssel brauche,
um bei mir einkehren zu können.

Hatte wohl Hunger,
aß noch ein Hühnchen
mit meinen Händen
und merkte beim Hühnchenessen,
daß ich ein kaltes und totes
Hühnchen aß.

Bückte mich dann,
zog beide Schuhe aus
und merkte beim Schuhausziehen,
daß wir uns bücken müssen,
wenn wir die Schuhe
ausziehen wollen.

Waagerecht lag ich,
rauchte die Zigarette
und war im Dunkeln gewiß
daß jemand die Hand aufhielt,
als ich meiner Zigarette
die Asche abklopfte.

(27) GesGed S. 24.
(28) GesGed S. 33.
(29) Zur Rolle dieses Gottes, der seine eigenen Kinder frißt, bei Grass vgl. die Dürer-Rede ‚Vom Stillstand im Fortschritt' von 1971, abgedruckt in ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke', Reinbek 1974, im folgenden zitiert als: Tagebuch.

Nachts kommt Saturn
und hält seine Hand auf.
Mit meiner Asche
putzt seine Zähne Saturn.
In seinen Rachen
werden wir steigen.

Zum Ausgangspunkt dieses „Gelegenheitsgedichts" im Grassschen Sinne [30] wird offenbar ein plötzliches Fremdheitserlebnis: Das Schlüsselsuchen, das Aufschließen-Müssen, um zu sich selbst zu kommen. Ab dann erscheint der Alltag dem Ich verfremdet, das Stillen des Hungers wird zu einem fast kannibalischen Akt, das Schuhausziehen zu einem befremdlichen Ritual. In diesem Heraustreten aus der blindmachenden Gewöhnlichkeit des Alltags wird die Zigarette zum Emblem des Todes: Wie sie jetzt zu Asche verbrennt, wird auch das Ich zu Asche werden: „Mit meiner Asche/putzt seine Zähne Saturn" ist die Achse des Bildes. „Meine Asche" heißt in bezug auf die vorangehenden Zeilen 'Asche meiner Zigarette' und für die nachfolgenden „*meine* Asche"; denn „in seinen Rachen/werden wir steigen".
Die Zigarette, die sich hier selbst entschlüsselt, ist in Grass' Gesamtwerk Symbol für Vergänglichkeit, ja fast ein Emblem: Es bedurfte nicht erst ihrer vom Bundesgesundheitsminister auf jeder Packung konstatierten Gefährlichkeit, um sie als „Sargnagel" ins allgemeine Bewußtsein zu bringen. Die implizite Verbindung von ihrer Vergänglichkeit zur Vergänglichkeit des sie Rauchenden stellt Grass in der ‚Blechtrommel' explizit her: Beton „ist unsterblich [...] nur wir und unsere Zigaretten [...] Ich weiß, ich weiß, mit dem Rauch verflüchtigen wir uns" [31]. Die enge Verbindung von Sargtischlern, Beerdigen und Zigarettenrauchen bei Danzigs Untergang bestätigt Zigaretten dann als „Sargnägel" [32], und in diesem Sinn prägen sie auch die Gedichte in Wendungen wie „sterblicher noch als Tabak" [33] und „bis das Fenster schmutzig wird,/muß ich den Zigaretten ins Auge sehen" [34]. Das Gedicht ‚Kettenrauchen' bekennt sich zu seinem Thema als zum bewußten Leben zum Tode: „Kippen zeugen von mir" – fumo, ergo sum – moriar ergo sum. Das Zigarettenrauchen wird zum Gebet in einer gottlos-heillos-todesverfallenen Welt, zum Bekenntnis, zur bewußten Annahme der eigenen Vergänglichkeit: „Mariechen von Guadalupe, du hörst mir zu,/wenn ich bete, drei Päckchen pro Tag:/weiße Asche in deinen Schoß.//Nein, ich schnall mich nicht an,/laß glimmen in hohler Hand./Sagt nicht Tod. Sagt Entwöhnung." [35] Das Gedicht ‚Blechmusik' wird hier direkt aufgenommen: Das Ausgestoßensein aus dem Mutterleib in die Welt, die Entwöhnung von der Mutterbrust – eines der zentralen Themen des späteren ‚Butt' – ist der Anfang vom Ende, „Entwöhnung" ein freundlicheres Wort für

(30) Das Gelegenheitsgedicht oder – es ist immer noch, frei nach Picasso, verboten, mit dem Piloten zu sprechen, in: Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge, Berlin 1968.
(31) S. 283.
(32) Blechtrommel S. 320, 322, 330, 331, 332.
(33) Die Gardinenpredigt, GesGed S. 129.
(34) Das endlose Laken, GesGed S. 63.
(35) GesGed S. 202.

„Tod". Im ‚Meissner Tedeum' wird dies Motiv geradezu zum stolzen Bekenntnis zur eigenen Vergänglichkeit und Orientierungslosigkeit in einer heillosen Welt: „Dich, Zweifel, will ich kettenrauchend rühmen." [36]
Vergänglichkeit wird so zum schlechthin dominierenden Merkmal von Grass' Welt; in immer neuen und auch alten Bildern drückt er diese Eigenschaft von Leben und Welt aus: In der ‚Blechtrommel' wie in der Lyrik begegnet das Emblem von Falter und Kerze: „Nun glauben wir an Flammen,/die zwanzig Pfennige kosten,/denen die Mücken sich nähern,/einer kurzen Verheißung" [37]; der „Stapellauf" eines Schiffes wird zu seinem „Untergang" [38], dessen Einleitung er in letzter Konsequenz ist.
Die acht Gedichte unter der Sammelüberschrift ‚Mein Radiergummi' [39] feiern den Titelhelden als potentielle Negation alles Entstehenden und alles Entstandenen bis zur letzten Konsequenz: „Kürzlich wollt er das Übel zu Hause treffen/und hat meinem Bleistift das Mark ausgesogen,/daß er jetzt daliegt: hohl und nicht mehr anzuspitzen." Über den Bereich des Kreativen hinaus gewinnt er dabei grundsätzliche Bedeutung: „Man fand meinen Radiergummi./ In der Ruine des Lehrter Bahnhofes/half er den Abbrucharbeitern:/Klein ist er geworden/und nicht mehr zu gebrauchen." So erklären sich auch die Einleitungszeilen: „Mit den Augen meines Radiergummis gesehen/ist Berlin eine schöne Stadt" – der Radiergummi wird zur Verkörperung des barocken „Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein" und damit zum Verwandten der ‚Großen Trümmerfrau'. Sie „geht nachts [. . .] durch die Stadt/und schätzt die Stadt ab" und mengt mit „unabwendbare[r] Hand/Mittag für Mittag löffelweis toten Mörtel" in die Suppen der Baumeister.[40] Das Gedicht ‚Der amtliche Tod' wird geradezu zum mittelalterlichen Totentanz, in dem jedes Sein Sein zum Tode ist und in dem dennoch die Embryos in „Hinterhöfen" des „Himmels" wie Hunde an der Kette reißen, um in dieses Dasein einzutreten: „Fleisch" auf dem Totengerippe erscheint hier nur noch als „modischer", d. h. der Zeit unterworfener „Belag". [41]
Extremstes Bild solcher Todesverfallenheit allen Seins werden abgetriebene Embryos: „Kinder noch nicht, oder schon, oder fast, wenn nicht zuvor,/ – viele werden gezeugt, ein Teil geboren,/können nicht mehr zurück." [42] „In unserem Museum, – wir besuchen es jeden Sonntag, –/hat man eine neue Abteilung eröffnet./Unsere abgetriebenen Kinder, blasse, ernsthafte Embryos,/ sitzen dort in schlichten Gläsern/und sorgen sich um die Zukunft ihrer Eltern." [43]
Aufgabe der Dichtung kann es nur sein, die Vergänglichkeit als Vergänglichkeit festzuhalten, den offenen leeren Horizont ohne „Zusammenhang" zu zeichnen. Diese von den Gedichten implizit erfüllte Aufgabe wird ihnen auch

(36) GesGed S. 257.
(37) GesGed S. 26, Blechtrommel S. 36, vgl. A. Henkel, A. Schöne: Emblemata, Stuttgart 1967, S. 910 f.
(38) Stapellauf, GesGed S. 94, Blechtrommel S. 28.
(39) GesGed S. 88–90.
(40) GesGed S. 156.
(41) GesGed S. 158.
(42) Messer, Gabel, Scher' und Licht, GesGed S. 34.
(43) Familiär, GesGed S. 61.

explizit in einigen das Dichten selbst reflektierenden Versen zugewiesen. Das Gedicht ‚Schreiben' schließt mit diesem Programm:

An den Radiergummi glauben.
Im Fundbüro einen Schirm beschwören.
Mit der Teigrolle den Augenblick walzen.
Und die Zusammenhänge wieder auftrennen.
Weil ... wegen ... als ... damit ... um ...
Vergleiche und ähnliche Alleskleber.
Diese Geschichte muß aufhören.
Mit einem Doppelpunkt schließen:
Ich komme wieder. Ich komme wieder.
Im Vakuum heiter bleiben.
Nur Eigenes stehlen.
Das Chaos.
In verbesserter Ausführung.
Nicht schmücken — schreiben:

Auf diesen letzten Doppelpunkt folgt im Grunde Grass' Gesamtwerk.[44] Nur aus den ausgehaltenen offenen unversöhnlichen Widersprüchen der Welt entstehen überhaupt Gedichte, entsteht Kunst, wie es das Gedicht über Racines Wappen[45] deutlich macht, dessen Symbolen die Volksetymologie 'rat' und 'cygne' zugrunde lag:

Racine läßt sein Wappen ändern

Ein heraldischer Schwan
und eine heraldische Ratte
bilden — oben der Schwan,
darunter die Ratte —
das Wappen des Herrn Racine.

Oft sinnt Racine
über dem Wappen und lächelt,
als wüßte er Antwort,
wenn Freunde nach seinem Schwan fragen
aber die Ratte meinen.

Es steht Racine
einem Teich daneben
und ist auf Verse aus,
die er kühl und gemessen
mittels Mondlicht und Wasserspiegel verfertigen kann.

Schwäne schlafen
dort wo es seicht ist,
und Racine begreift jenen Teil seines Wappens,
welcher weiß ist
und der Schönheit als Kopfkissen dient.

(44) GesGed S. 172. Mit Recht hat J. Rothenberg diese Zeile als Untertitel seines Grass-Buches gewählt: Günter Grass. Das Chaos in verbesserter Ausführung. Geschichte als Thema und Aufgabe des Prosawerks, Heidelberg 1976.

(45) GesGed S. 119 f.

Es schläft aber die Ratte nicht,
ist eine Wasserratte
und nagt, wie Wasserratten es tun,
von unten mit Zähnen
den schlafenden Schwan an.

Auf schreit der Schwan,
das Wasser reißt,
Mondlicht verarmt und Racine beschließt,
nach Hause zu gehen,
sein Wappen zu ändern.

Fort streicht er die heraldische Ratte.
Die aber hört nicht auf, seinem Wappen zu fehlen.
Weiß stumm und rattenlos
wird der Schwan seinen Einsatz verschlafen —
Racine entsagt dem Theater.

Reine Schönheit ist leblos, Leben entsteht im Gegeneinander von Schönheit und Häßlichkeit, oben und unten. Nur Kunst, die aus diesem Gegensatz erwächst, kann das „große Haus" des Lebens – „von den Ratten,/die um den Abfluß wissen,/bis zu den Tauben,/die nichts wissen" –, wie es die erste Strophe des Gedichtes ‚Saturn' schildert, nachgestalten.

Sinnlichkeit als Trost im Chaos

Vor dem Hintergrund des leeren Horizonts, des flüchtigen Lebens, des Chaos der Welt beschränken sich Grass' Gedichte nun aber nicht darauf, dies Chaos nachzugestalten oder ihre eigenen Bedingungen zu reflektieren, sie wenden sich ebenso bewußt dem Leben im Chaos, dem Überleben im niemals sich auftuenden „Ei" zu. Die barocke Auflösung der Welt in Schein und Flüchtigkeit führt Grass gerade nicht zur Entwertung ihrer Phänomene, sondern zum „carpe diem", zum gesteigerten Genießen der flüchtigen Glücksmomente, die wie Inseln mitten im allgemeinen Vergehen liegen und die angesichts der generellen Sinnlosigkeit ihren Sinn evident in sich selbst tragen. Dem für Grass mit Recht konstatierten sensualistischen Weltbild [46] korrespondiert für die Lebenspraxis eine Ethik der Sinnlichkeit, die sich vor allem zum Genuß des Essens und zur „Liebe" in allen Schattierungen bekennt. Eins der ersten Gedichte in ‚Vorzüge der Windhühner' gestaltet schon dieses fast trotzige An-Essen gegen die Vergänglichkeit [47]:

Bohnen und Birnen

Bevor die grünen Dotter welken, –
die Hennen brüten einen frühen Herbst, –
jetzt gleich, bevor die Scherenschleifer
den Mond mit hartem Daumen prüfen,
der Sommer hängt noch an drei Fäden,
den Frost verschließt ein Medaillon,
noch eh der Schmuck, verwandt dem Regen wandert,

(46) F. Richter: Die zerschlagene Wirklichkeit. Bonn 1977, S. 79.
(47) GesGed S. 21.

noch eh die Hälse nackt, vom Nebel halb begriffen,
bevor die Feuerwehr die Astern löscht
und Spinnen in die Gläser fallen,
um so der Zugluft zu entgehen,
vorher, bevor wir uns verkleiden,
in ärmliche Romane wickeln,
laßt uns noch grüne Bohnen brechen.
Mit gelben Birnen, einer Nelke,
mit Hammelfleisch laßt uns die grünen Bohnen,
mit schwarzer Nelke und mit gelben Birnen,
so wollen wir die grünen Bohnen essen,
mit Hammelfleisch mit Nelke und mit Birnen.

Dieses Gedicht des „Bevor", des „Vorher", des „Noch eh" setzt der unausweichlich bevorstehenden Erstarrung des Winters das genüßlich ausgemalte Rezept entgegen. Über zwanzig Jahre später ist aus diesem Gedicht der Anfang des ‚Butt' geworden, der den Genuß des Essens mit dem anderen sinnlichen Trost im Chaos der Welt, der körperlichen Liebe, verbindet und außerdem das dritte Motiv hinzufügt: Mit der Zeugung eines Kindes, der Entstehung eines neuen Menschen geht diese Welt, sinnlos und chaotisch, ganz kreatürlich weiter: „Ilsebill salzte nach. Bevor gezeugt wurde, gab es Hammelschulter zu Bohnen und Birnen, weil Anfang Oktober." Immer wieder beschwört Grass in seinen Gedichten diesen einfachen Trost des einfachen Genusses eines einfachen Essens – so im Gedicht ‚Freitag'[48] über „Grüne Heringe,/ in Zeitung gewickelt": „Während ich Heringe ausnahm, / las ich in jener Tageszeitung, die feucht und nicht neu war. [...] Schlimm sah es in der Welt aus: / Kredite wurden verweigert. / Ich aber wälzte grüne Heringe im trokkenen Mehl. / Als aber Heringe in der Pfanne erschraken, / wollte auch ich düster und freudlos / über die Pfanne hinwegsprechen. // Wer aber / mag grünen Heringen / vom Untergang predigen?" Ähnlich heißt es im Gedicht ‚Falsche Schönheit'[49]:

Diese Stille,
    also der abseits in sich verbissne Verkehr,
        gefällt mir,
und dieses Hammelkotelett,
    wenn es auch kalt mittlerweile und talgig,
        schmeckt mir,
das Leben,
    ich meine die Spanne seit gestern bis Montag früh,
        macht wieder Spaß:
ich lache über Teltower Rübchen,
unser Meerschweinchen erinnert mich rosa,
Heiterkeit will meinen Tisch überschwemmen,
und ein Gedanke,
    immerhin ein Gedanke,
        geht ohne Hefe auf;
            und ich freue mich,
                weil er falsch ist und schön.

(48) GesGed S. 82 f.
(49) GesGed S. 248.

Der andere Komplex sinnlichen Genusses, die Liebe, erscheint in Grass' Gedichten wesentlich differenzierter und nuancierter. Die zynischste Darstellung der körperlichen Liebe wurde schon zitiert – ihr entspricht als Gegenpol im frühen Stück ‚Hochwasser' die einzige mir in Grass' Werk bekannte Darstellung einer im Wortsinn himmelstürmenden Liebe: bezeichnenderweise als ‚Befürchtung' [50], als Ahnung der Unmöglichkeit einer solchen Liebe:

Als wir über den großen Regenbogen
nach Hause wollten,
waren wir sehr müde.

Wir hielten uns an seinem Geländer
und fürchteten, daß er verblassen könnte.

Als ich über den großen Regenbogen
nach Hause wollte,
war ich sehr müde.

Ich hielt mich an Dir und seinem Geländer
und fürchtete,
daß ihr beide, Du und der Regenbogen
blaß werden könntet.

Ein direkt ‚Liebe' [51] betiteltes Gedicht gestaltet gerade die Vielschichtigkeit dieses Phänomens zwischen dem kurzfristigen 'Ausfüllen' eiliger Frauen und dem „Regenbogen", das alte „nil pluriformius amore":

Das ist es:
Der bargeldlose Verkehr.
Die immer zu kurze Decke.
Der Wackelkontakt.

Hinter dem Horizont suchen.
Im Laub mit vier Schuhen rascheln
und in Gedanken Barfüße reiben.
Herzen vermieten und mieten;
oder im Zimmer mit Dusche und Spiegel,
im Leihwagen, Kühler zum Mond,
wo immer die Unschuld absteigt
und ihr Programm verbrennt,
fistelt das Wort
jedesmal anders und neu.

Heute, vor noch geschlossener Kasse,
knisterten Hand in Hand
der gedrückte Greis und die zierliche Greisin.
Der Film versprach Liebe.

(50) GesGed S. 28. Den Titel erhielt es bei seiner Aufnahme in diesen Band. Im Schauspiel ist es das Lied Juttas; das Regenbogen-Bild entstammt dem das ganze Stück prägenden Sintflut-Komplex (vgl. 1. Mose 9, 13 ff.).
(51) GesGed S. 193.

Gerade die überaus zahlreichen Ehe- und Beziehungsgedichte – die unter den ‚Butt'-Gedichten fast dominieren – zeigen das schnelle Verblassen des Regenbogens, am frühesten schon ‚Inventar'[52]: „Wir wollen uns wieder vertragen, / das Bett zum Abschied zerschlagen; / Du hast zwar die Vase zerbrochen, / doch ich hab zuerst dran gerochen – / so kommt unser Glück in die Wochen." Die stummgewordene Beziehung – ‚Stiller Abend'[53]: „Nichts zerreden. / Gezänk auf Flaschen ziehen, verkorken. / Zwischen dem schweigenden Paar ist viel Platz" – funktioniert nur noch im Körperlichen: „Erschöpfung lügt Harmonie. / Was sind wir uns schuldig? Das. / Ich mag das nicht: Deine Haare im Klo. / Aber nach elf Jahren noch Spaß an der Sache. / Ein Fleisch sein bei schwankenden Preisen. / Wir denken sparsam in Kleingeld. / Im Dunkeln glaubst Du mir alles." [54]
Ähnlich heißt es im Gedicht ‚Blutkörperchen'[55]: Ich liebe dich / soweit das möglich ist. / Ich will für deine weißen / und roten Blutkörperchen / ein Ballett ausdenken. / Wenn dann der Vorhang fällt, / werde ich deinen Puls suchen und feststellen, / ob sich der Aufwand gelohnt hat."
Dasselbe letztliche Scheitern einer Zweierbeziehung wie die Gedichte aus der Zeit der ersten Ehe mit der Ballettänzerin Anna Schwarz gestalten die „Ilsebill"-Gedichte aus dem ‚Butt' und seinem Umfeld, programmatisch schon der Schluß des ersten ‚Worüber ich schreibe'[56]: „[. . .] auch über dich und mich und die Gräte im Hals." „Liebe" gibt es nur noch im Rückblick: „Aber uns gab es doch: ich und du – wir. / Ein doppeltes Ja im Blick. / Ein Schatten, in dem wir erschöpft, / vielgliedrig dennoch ein Schlaf / und Foto waren, auf dem wir uns treu. // Haß bildet Sätze. / Wie sie abrechnet, mich fertigmacht, / aus ihrer Rolle wächst, überragt / und zu Ende redet: Ausreden! Laß mich ausreden! / Und gewöhn dir endlich das Uns und das Wir ab." [57] ‚Liebe geprüft'[58] gestaltet die grundsätzliche Verschiedenheit, die offenbar eine dauernde Partnerschaft unmöglich macht: „Dein Apfel – mein Apfel. / Jetzt beißen wir gleichzeitig zu: / Schau, wie auf ewig verschieden. / Jetzt legen wir Apfel und Apfel / Biß gegen Biß." Gegenwärtig ist ‚Streit'[59], den auch körperliches Miteinander nicht mehr überbrücken kann: ‚Scenisches Madrigal'[60]: „Das trennt. / So nah wir liegen, / schwimmen doch Fische von anderen Küsten / dort, wo wir meinten, / uns trockengelegt zu haben." „Auf unserer Langspielplatte / streiten (in Zimmerlautstärke) / Tancredi und Clorinda. // Später streicheln wir uns gewöhnlich." Bereits das thematisch in den Umkreis des dritten oder vierten „Monats" des ‚Butt' gehörende, aber erst 1981 separat veröffentlichte Gedicht ‚Übers Jahresende in Budissin'[61] gestaltet das endgültige Ende der „Ilsebill"-Beziehung: „Wir wollten dem Kind

(52) GesGed S. 99 f.
(53) GesGed S. 175 f.
(54) Ehe, GesGed S. 177 f.
(55) GesGed S. 149.
(56) Ach Butt S. 6 f.
(57) Manzi Manzi, Ach Butt S. 28 f.
(58) Ach Butt S. 97.
(59) Ach Butt S. 22.
(60) Ach Butt S. 104.
(61) Ach Butt S. 88.

Spielräume finden. / Ich ging dann doch entlang Gemäuer / alleine ins Neue Jahr. / Über Kopfstein auf Kies: erbrochene Gurken, / Silvestermüll – ein Scherbengericht." Das vorletzte Gedicht des ‚Butt', ‚Wortwechsel' [62], rekapituliert noch einmal die Geschichte dieser gescheiterten Beziehung mit der entscheidenden Krise um Neujahr:

Im ersten Monat wußten wir nicht genau
und nur der Eileiter hatte begriffen.
Im zweiten Monat stritten wir ab,
was wir gewollt, nicht gewollt,
gesagt, nicht gesagt hatten.
Im dritten Monat veränderte sich der faßbare Leib,
aber die Wörter wiederholten sich nur.
Als mit dem vierten Monat das Neue Jahr begann,
begann nur das Jahr neu; die Wörter blieben verbraucht.
Erschöpft aber noch immer im Recht
schrieben wir den fünften, den sechsten Monat ab:
Es bewegt sich, sagten wir unbewegt.
Als wir im siebten Monat geräumige Kleider kauften,
blieben wir eng und stritten uns
um den dritten, versäumten Monat;
erst als ein Sprung über den Graben
zum Sturz wurde –
Spring nicht! Nein! Wart doch. Nein. Spring nicht! –
sorgten wir uns: Stammeln und Flüstern.
Im achten Monat waren wir traurig,
weil die Wörter, im zweiten und vierten gesagt,
sich immer noch auszahlten.
Als wir im neunten Monat besiegt waren
und das Kind unbekümmert geboren wurde,
hatten wir keine Wörter mehr.
Glückwünsche kamen durchs Telefon.

So bleiben nach dem Verblassen des Regenbogens nur noch Zärtlichkeit, Erotik, Sinnlichkeit und Sexualität als Gegenmächte im unbegriffenen Chaos der Welt. Solche fast anonyme Zärtlichkeit feiert im ‚Butt' das Gedicht ‚Doktor Zärtlich' [63]:

Fehlt was?
Was fehlt denn?
Dein Atem im Nacken.
Etwas, das lutscht kaut leckt.
Die Kälberzunge, der Mäusebiß.

Es geht ein Wunsch um die Welt nach Nuschelworten,
die keinen Sinn geben.
Kinder lispeln ihn, Greise, die unter der Decke
mit ihrem Daumen für sich bleiben.
Und deine Haut, nun befragt, erschrickt unterm Test:
Scheu, die im Dunkeln (als uns Gesellschaft verging)
nicht abgelegt wurde.

(62) Ach Butt S. 78.
(63) Ach Butt S. 18.

Jemand heißt Doktor Zärtlich
und lebt noch immer verboten versteckt.
Was fehlt,
nennt die zählende Wissenschaft: Streicheleinheiten,
für die es keinen,
vorerst keinen Ersatz gibt.

Zum anderen Ende dieser Skala, zur direkten nackten Sexualität, bekennt sich das Gedicht ‚März', das den Band ‚Ausgefragt' abschließt:

Schon wieder mischen sie Beton.
Von rostiger Armierung taut
die letzte Hemmung, Fertigteile
verfügen sich und stehen stramm:
Komm. Paß dich an. Komm. Paß dich an.
Als meine Wut den Horizont verbog,
als ich den Müll nicht schlucken wollte,
als ich mit kleinen spitzen Verben
Bereifung schlitzte, – Warum parken Sie? –
als ich den Pudding durch ein Haarsieb hetzte
und ihm sein rosa Gegenteil bewies,
als ich mir Schatten fing, als Schattenfänger
bezahlt, danach veranlagt wurde,
als ich die Nägel himmelwärts
durch frischgestrichne Bänke trieb,
und meine Zunge sich Geschmack erdachte,
als ich beschloß, die Gürtelrose zu besprechen,
nur weil im Welken noch drei Gramm Genuß,
als ich, es nieselte, die Bronze leckte
und schwellenscheu die Fotzen heilig sprach,
als meine Finger läufig wurden
und längs den Buden jedes Astloch deckten,
als ich die Automaten, bis game over,
bei kleinen Stößen Klingeln lehrte,
als jede Rechnung unterm Strich
auf minus neunundsechzig zählte,
als ich bei Tauben lag und schwören mußte:
Nie wieder werde ich mit Möwen! –
als ich ein Ohr besprang, um Ablaß bat:
Zu trocken sind die Engel und zu eng! –
als nur noch Kopfstand mir Vokabeln gab:
Ich liebe dich. Ich liebe dich. –
Als Winterfutter aus den Mänteln
geknöpft und eingemottet wurde,
als sich das Treibhaus bunt erbrach, –
Lautsprecher in den März gestellt, –
als Kitzel Krätze Fisch und Lauch
sich stritten, brach der Frühling aus:
Ich hab genug. Komm. Zieh dich aus.

Politische Aktivität erweist sich als sinnlos – den Horizont verbiegen, Pudding durchs Haarsieb streichen, der doch ewig Pudding bleibt, das Schattenfangen, das sogleich vereinnahmt und integriert wird –, Enthaltsamkeit –

„schwellenscheu die Fotzen" Heiligsprechen, das „69" Negieren – führt zur Ersatzbefriedigung – „jedes Astloch" decken, den Flipper das „Klingeln" lehren, „ein Ohr" bespringen, die Engel als „zu trocken [...] und zu eng" befinden. In der toten, betonierten, strammstehenden, zur Anpassung auffordernden Ordnung und dem bunten frühlingshaften Chaos der Welt bleibt als einzige Reaktion des Ichs auf die es bestürmenden widersprüchlichen Daten der Temporalsätze nur das direkte sinnliche Erlebnis: „Ich hab genug. Komm. Zieh dich aus." Die beigegebene Zeichnung zeigt überlebensgroß eine geöffnete Vulva, die den Gedichtband abschließt, als sei sie die einzige Antwort, vor der alle Fragen verstummen, das lyrische Ich „ausgefragt" hat. Das spätere Gedicht auf die Geburt der Tochter Helene[64] – des Kindes im ‚Butt' – liest sich wie eine Deutung dieser Zeichnung: Das Kind wird hineingeboren in eine verwaltete Welt, wo es „kaum abgenabelt" schon „Gewicht, Länge und seinen Namen" hat, „der nie umstritten auf Lauer lag // Schon ähnelt wird soll es. / Ein Mädchen mehr / mit dem *Spalt, / der offen blieb, / als die Aussicht vernagelt wurde.*" (Hervorhebung von V. N.)

Die politische Lyrik

In all dem sind bereits implizit die politischen Themen enthalten, die in den Gedichten explizit erst relativ spät auftauchen: Während die Bände ‚Die Vorzüge der Windhühner' und ‚Gleisdreieck' die Sinnlosigkeit der Welt, das Leben im nie sich auftuenden Ei, das Dasein als heil-loses Dasein zum Tode weitgehend ungefragt und unpolemisch konstatieren, weist die Lyrik der 60er und 70er Jahre einen veränderten Aspekt auf: Das Grasssche Weltbild wird kämpferisch verteidigt, wobei zwei Stoßrichtungen grundsätzlich zu unterscheiden sind: zum einen gegen die restaurativen Tendenzen, die ungefragt „Heile Welt" der 50er und 60er Jahre, zum andern gegen die im Verlauf der späten 60er Jahre auftretenden 'neulinken' Utopien.
Der antirestaurative Komplex begegnet erstmals in den Gedichten, die dem Umfeld der ‚Blechtrommel' Ende der 50er Jahre zuzuordnen sind. Am deutlichsten wird er in dem direkt in den Roman eingelegten Gedicht ‚Am Atlantikwall'[65], das den Beginn der biedermeierlichen Restauration, des allgemeinen Verdrängens und Vergessens schon in die späte Kriegszeit verlegt:

Noch waffenstarrend, mit getarnten Zähnen,
Beton einstampfend, Rommelspargel,
schon unterwegs ins Land Pantoffel,
wo jeden Sonntag Salzkartoffel
und freitags Fisch, auch Spiegeleier:
wir nähern uns dem Biedermeier!

Noch schlafen wir in Drahtverhauen,
verbuddeln in Latrinen Minen
und träumen drauf von Gartenlauben,

(64) Schöne Aussicht, Ach Butt S. 89.
(65) GesGed S. 107.

von Kegelbrüdern, Turteltauben,
vom Kühlschrank, formschön Wasserspeier:
wir nähern uns dem Biedermeier!

Muß mancher auch ins Gras noch beißen,
muß manch ein Mutterherz noch reißen,
trägt auch der Tod noch Fallschirmseide,
knüpft er doch Rüschlein seinem Kleide,
zupft Federn sich vom Pfau und Reiher:
wir nähern uns dem Biedermeier!

Dem setzt das themengleiche Gedicht ‚Normandie'[66] die unbewältigte Vergangenheit als Fortdauer des Krieges entgegen: „Die Bunker am Strand / können ihren Beton nicht loswerden. / Manchmal kommt ein halbtoter General / und streichelt die Schießscharten [...] Immer ist Invasion." Das Gedicht ‚Abgelagert'[67], das in seiner letzten Strophe auf denselben Themenkomplex anspielt, erhebt diese Fortdauer im bleibenden Zeugnis geradezu zum Programm:

Als das Eis zurückging
– sagte der Lehrer –
blieben Felsbrocken liegen,
damit wir von Felsbrocken lernen können.

Beim Einzug in neue Wohnungen
finden wir Spuren
der letzten Mieter:
Haarnadeln und Rasierklingen.

Wenn der Zirkus fortzieht,
suchen die Kinder im gelben Gras
nach Pfennigen
und finden Pfennige.

Meine eben noch frische Hand
weilte zu lange bei dir.
Da sie zurückkommt,
bringt sie mir Staub mit.

Asche, wer immer wünschte,
in allen vier Winden zu sein,
lagerte dennoch auf Schallplatten ab,
die von abgelagerter Musik rund sind.

Was ich beschreiben werde,
es kann nur den Knopf meinen,
der bei Dünkirchen liegenblieb,
nie den Soldaten, der knopflos davonkam.

(66) GesGed S. 106.
(67) GesGed S. 127; vgl. auch das verwandte ‚Vom Rest unterm Nagel' (S. 188) und als akustische Relikte die ‚Schlager im Ohr' (S. 173 f.): „Also Geräusche sammeln und an die Wand pinnen".

Diese Gedichte entsprechen damit dem Programm Oskars für den von ihm geschriebenen Roman ‚Die Blechtrommel': Im Gegensatz zum allgemeinen schnellen Vergessenwollen, das auch Oskar unmittelbar nach 1945 anstrebte [68], hält dieser Roman bewußt die Vergangenheit „frisch und blutig" und erfüllt damit Oskars implizite Intention, die Grass 1972 in ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke' explizit als sein Verständnis vom Schriftsteller formulierte: „Ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der gegen die verstreichende Zeit schreibt." Es ist „die Zeit, die den Terror gewöhnlich werden läßt". „Die Zeit, die vergehende Zeit vergeht zu Gunsten der Täter; den Opfern vergeht die Zeit nicht." [69] Gegenüber diesen Tendenzen, Zeit bewußt verstreichen zu lassen, bekennt Grass sich „zum großen Mundaufmachen" [70]. So erinnert er im Gedicht ‚Schulpause' [71] an den „Geruch / später vor Tobruk, bei Kursk, / am Volturno gefallener Primaner", in ‚Der Neubau' [72] an den verschütteten Gastarbeiter und die „Vergangenheit des Bauleiters Lübke", die hinter Verschalung, Verschüttung, Isolierung, Putz und unter den versiegelten Böden 'verschwinden' sollten. ‚Pan Kiehot' [73] und ‚Adebar' [74] klagen die Verbrechen an, die Deutsche an Polen und Juden begangen haben. Als Sprachrohr der Generation der „Geschädigten, denen das Wissen / Mühe macht beim Verlernen", erinnert Grass daran, daß „immerfort [...] am Wannsee die Konferenz" tagt: „Denn das soll bleiben / und sich nie mehr vertagen dürfen: [...] Schuld und die Forstwirtschaft / oder was nachwächst: Schonungen / geben dem Land Enge und Hoffnung, / damit Nutzholz und eine neue Generation / schon morgen vergißt, / wie verschuldet, wie abgeholzt / Schwarzwälder waren." [75] „Danach kommen Rechnungen ins Haus. / Unsere Schulden vergessen uns nicht. / " lauten die letzten Zeilen der ‚Gesammelten Gedichte'.[76]

Das Bekenntnis zum „Abgelagerten", das sich querlegt und sich der glättenden und beschönigenden 'Vergangenheitsbewältigung' widersetzt, wird im ‚Butt' und in den ‚Butt'-Gedichten wieder aufgenommen im Bild vom Federblasen: „Federn, wie sie der Himmel verliert, von Müllhalden sammeln

(68) „[...]diskutierte mit Katholiken und Protestanten die Kollektivschuld, fühlte mich mit all denen schuldig, die da dachten: machen wir es jetzt ab, dann haben wir es hinter uns und brauchen später, wenn es wieder aufwärts geht, kein schlechtes Gewissen mehr zu haben" (S. 361). „Heute, da ich das hinter mir habe und weiß, daß ein Nachkriegsrausch eben doch nur ein Rausch ist und einen Kater mit sich führt, der unaufhörlich miauend heute schon alles zur Historie erklärt, was uns gestern noch frisch und blutig als Tat oder Untat von der Hand ging [...]" (S. 362).
(69) Tagebuch S. 97 f.
(70) Kleine Aufforderung zum großen Mundaufmachen – oder der Wasserspeier spricht, GesGed S. 142: „Wer jene Fäulnis,/die lange hinter der Zahnpaste lebte,/ freigeben, ausatmen will,/muß seinen Mund aufmachen.//Wir wollen nun den Mund aufmachen,/die schlimmen Goldzähne,/die wir den Toten brachen und pflückten,/auf Ämtern abliefern."
(71) GesGed S. 166.
(72) GesGed S. 235 f.
(73) GesGed S. 117.
(74) GesGed S. 77.
(75) Politische Landschaft, GesGed S. 226 f.
(76) S. 261.

und sie hauchleicht, mit Atem kaum, durchpusten, dann Luftstöße heben, in Schwebe, Fall, Taumel und neuen Aufwind bringen." [77] Der vielzitierte 'lange Atem' des Epikers hält die offengebliebenen Fragen aller Geschichte zweifelnd „in Schwebe": „Aber ich blies, hielt in Schwebe. / Das ist Glaube, wie er sich überträgt; / Zweifel geteert und gefedert. // Neulich habe ich Federn, / wie sie sich finden, / mir zugeschnitten. / Erst Mönche, Stadtschreiber später, / Schriftführer heute halten die Lüge in Fluß." [78] Diesen Schreibern der Sieger, die die Geschichte in ihrem Sinne verfälschen, sind „Wörter" zugeordnet, „die Richtlinie und Beschluß heißen. / Sie riechen nicht, fliegen nicht, / sind aber gut für Geschichten, / in denen verboten ist, Federn zu blasen." [79] Das Offenlassen, das In-der-Schwebe-halten bringt zugleich ein Offensein für die Potentialität mit sich, für „Wünsche, das Glück", das die pragmatische Hinnahme des Faktischen als des Vernünftigen verweigert:

Federn blasen

Das war im Mai, als Willy zurücktrat.
Ich hatte mit Möwenfedern den sechsten tagsüber
mich gezeichnet: ältlich schon und gebraucht,
doch immer noch Federn blasend,
wie ich als Junge (zur Luftschiffzeit)
und auch zuvor,
soweit ich mich denke (vorchristlich steinzeitlich)
Federn, drei vier zugleich,
den Flaum, Wünsche, das Glück
liegend laufend geblasen
und in Schwebe (ein Menschenalter) gehalten habe.

Willy auch.
Sein bestaunt langer Atem.
Woher er ihn holte.
Seit dem Lübecker Pausenhof.
Meine Federn – einige waren seine – ermatten.
Zufällig liegen sie, wie gewöhnlich.

Draußen, ich weiß, bläht die Macht ihre Backen;
doch keine Feder,
kein Traum wird ihr tanzen. [80]

Neben dieses Thema der offen gebliebenen Schuld, das für Grass immer virulent bleibt und das ‚Der Butt' sogar welthistorisch erweitert, tritt in den

(77) Der Butt, Darmstadt/Neuwied 1977, S. 678, auch 21, 116, 219, 257, 380, 562, 682. Bereits im ‚Butt' wird die Beziehung zur Schreibfeder hergestellt, die dann Dach in seinem Schlußwort in ‚Das Treffen in Telgte' aufnimmt: „Und wenn man sie steinigen, mit Haß verschütten wollte, würde noch aus dem Geröll die Hand mit der Feder ragen" (Darmstadt/Neuwied 1979, S. 178). Grass hat dieses Bild für den Buchumschlag des ‚Treffens' auch gezeichnet; er nimmt darin gleichermaßen die Definition aus dem ‚Tagebuch' – „Ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der gegen die verstreichende Zeit schreibt" – wie das Bild vom Federblasen auf.
(78) Geteert und gefedert, GesGed S. 42.
(79) Kinderstunde, GesGed S. 87.
(80) Ach Butt S. 94.

späten 60er Jahren ein neuer Gegenstand: Die Vergangenheit wird von einer neu-gläubigen Jugend, aber auch von Generationsgenossen, die sich in den Stimmbruch zurückschreien, wie Grass das einmal genannt hat, vernachlässigt zugunsten einer irrational-utopischen Zukunft. Brode hat überzeugend dargetan, daß in ‚örtlich betäubt' die Auseinandersetzung mit einer nichtbewältigten Vergangenheit umschlägt in die Kritik an der blinden Hoffnung auf eine utopische Zukunft, bewirkt durch Grass' reale Erfahrung mit der neuen Linken vor allem der Studentenbewegung.[81] Der von ihm stets verabscheute und als überholt abgelehnte „christlich-marxistische Hoffnungsquark" [82] feiert Auferstehung, was von ihm entsprechend gegeißelt wird. Des Apostels Paulus christliche Konzeption von „Glaube, Hoffnung, Liebe" wurde von Grass-Oskar schon angesichts der Ereignisse der Reichskristallnacht ad absurdum geführt [83] – jetzt nimmt Grass sie wieder auf, um an dieser Trias die Angst vor den neuen Ideologen zu artikulieren:

Platzangst

Mama. Sie kommen auf mich zu
und knacken mit den Handgelenken,
die Söhne aus zu gutem Haus.

So wohlerzogen nimmt Gewalt
den Anlauf, nett, studentenhaft,
mit Kußmundfragen: Glauben Sie?
ein nackter Finger: Hoffen Sie?
die Drohung zielt, zum Schlips gebunden,
als Zusatzfrage: Lieben Sie?

Jetzt lockern sie den Knoten, jetzt:
Mitesser überlebensgroß.
Die Söhne aus zu gutem Haus.

Es ist so schön hier, auch bei Regen.
An Zigaretten glaub ich immer noch.
Mein Schnittlauch grünt, die Hoffnung auch.
Und manchmal, wenn ich mich zerstreue,
kehrt mich die Liebe mit Geduld aufs Blech.

Mama. Es hat sich Heiterkeit
verflogen und ist überfällig.
Eng wird es zwischen Ideologen
und Söhnen aus zu gutem Haus.
Sie kommen näher. Ich will raus.[84]

Nur nach dem radikalen Aufgeben von „Glaube, Hoffnung, Liebe" ist für Grass vernünftiges Weiterleben möglich, wie es das Lehrgedicht für seinen Sohn Franz in ‚Aus dem Tagebuch einer Schnecke' verkündet [85]:

(81) H. Brode: Günter Grass, München 1979, S. 149 f.
(82) Kopfgeburten, Darmstadt/Neuwied 1980, S. 103.
(83) Die Blechtrommel, S. 159–166.
(84) GesGed S. 196.
(85) S. 23 f.

Später mal, Franz, wenn du enttäuscht bist,
wenn du den Kehrreim des Liedchens „Zwecklos",
der die Zeile „Hatjadochkeinenzweck" wiederholt,
mühsam gelernt, in Gesellschaft gesungen,
aus Trotz vergessen
und auf Abendschulen neugelernt hast,
später mal, Franz,
wenn du siehst,
daß es so und auch so und selbst so nicht geht,
wenn es dir schiefzugehen beginnt
und du die Mitgift Glauben verzehrt,
die Liebe im Handschuhfach liegen gelassen hast,
wenn sich die Hoffnung, ein gutwilliger Pfadfinder,
dessen Kniestrümpfe immerfort rutschen,
ins Aschgraue verloren hat,
wenn dir das Wissen beim Kauen schaumig wird,
wenn du fertig bist,
wenn man dich fix und fertig gemacht hat:
flachgeklopft entsaftet zerfasert –
jemand kurz vorm Aufgeben –
wenn du am Ziel – zwar Erster –
den Beifall als Täuschung,
den Sieg als Strafe erkannt hast,
wenn dir die Schuhe mit Schwermut
besohlt worden sind
und Grauwacke deine Taschen beutelt,
wenn du aufgegeben, endlich aufgegeben,
für immer aufgegeben hast, dann – Fränzeken –
nach einer Pause, die lang genug ist,
um peinlich genannt zu werden,
dann stehe auf und beginne dich zu bewegen,
dich vorwärts zu bewegen ...

Rechte Ideologie, die die Vergangenheit zukleistert, linke Ideologie, die alles auf eine bloße Verheißung bleibende Zukunft setzt, verhindern für Grass gleichermaßen die Chance, sich der Gegenwart zu stellen, indem sie beide „das Licht verhüten" [86]. Die Angst vor allem vor den neuen Finsterlingen, die das bei Grass nur als kritisch-skeptische Instanz gewertete schwache Licht der Vernunft durch falschen utopischen Glanz zu überstrahlen versuchen, artikuliert im ‚Butt' das Gedicht ‚Vorgeträumt' [87]:

Vorsicht! sage ich, Vorsicht.
Mit dem Wetter schlägt auch das bißchen Vernunft um.
Schon ist Gefühl zu haben, das irgendwie ist:
irgendwie komisch, unheimlich irgendwie.
Wörter, die brav ihren Sinn machten,
tragen ihr Futter gewendet.

(86) Gesamtdeutscher März, GesGed S. 230 f.
(87) Ach Butt S. 11.

Zeit bricht um.
Wahrsager ambulant.
Zeichen am Himmel – runenhafte, kyrillische –
will wer wo gesehen haben.
Filzschreiber – einer oder ein Kollektiv – verkünden
auf Kritzelwänden der U-Bahnstationen: Glaubt mir glaubt!

Jemand – es kann auch ein Kollektiv sein – hat einen Willen,
den niemand bedacht hat.
Und die ihn fürchten, päppeln ihn hoch mit Furcht.
Und die ihr Vernünftlein noch hüten,
schrauben die Funzel kleiner.
Ausbrüche von Gemütlichkeit.
Gruppendynamische Tastversuche.
Wir rücken zusammen: noch vermuten wir uns.

Etwas, eine Kraft, die noch nicht, weil kein Wort taugt,
benannt worden ist, verschiebt, schiebt.
Das allgemeine Befinden meint diesen Rutsch
(zugegeben: wir rutschen) mehrmals und angenehm
vorgeträumt zu haben: Aufwärts! Es geht wieder aufwärts.

Nur ein Kind – es können auch Kinder im Kollektiv sein –
ruft: Da will ich nicht runter. Will ich nicht runter.
Aber es muß.
Und alle reden ihm zu: vernünftig.

Der im schon zitierten Gedicht für seinen Sohn Franz gestalteten unmeßbar langsamen Bewegung setzen die neuen Ideologen die Lehre vom 'Großen Sprung' entgegen; doch Grass lehnt ab: „Ich springe nicht gern / wer springt, fällt in Gnade." [88] Der „Sprung" in den Glauben, die plötzliche Bekehrung zu einer Ideologie, wird zum Thema des Gedichts ‚Der Delphin. Dem Apostel Paulus und Peter Weiß gewidmet' [89]:

Ich, gelehrig, sah im Sprung meinen Lehrer:
den Konvertiten hinter dem Mikrophon.
Hörte ihn abschwören und zerlachte ihm seine Beichte.
Schülergelächter. Delphinengelächter.
Er stülpte sich um, lächerlich um:
Damals war ich, heute bin ich.
Doch als er altbackenen Kuchen erbrochen
und frische Semmel getischt hatte,
als Saulus, gleich nach der Häutung,
in mir, – ich sprang! –
den belehrbaren Delphin entdeckte,
als ich dran glauben sollte, dran glauben sollte,
säuerte Angst mein Gelächter:
ich sicherte den Ausgang,
tauchte und schwamm mich frei.

(88) Mein Schutzengel, GesGed S. 200.
(89) GesGed S. 201.

Solche Ablehnung der Gläubigkeit jeglicher Couleur wird Grass geradezu zur neuen Religion: Im ‚Tagebuch einer Schnecke' findet sich ein Eintrag aus dem Jahre 1969: „Eine graue Messe schreiben. Zweifel zum Hosianna erheben. Eine Messe ohne Credo." [90] Seine Gedichte von den Anfängen in ‚Vorzüge der Windhühner' bis zum Schluß der ‚Gesammelten Gedichte' erlauben es, eine komplette Liturgie zu einer solchen Messe zusammenzustellen: ‚Hymne' [91], ‚Credo' [92], ‚Meissner Tedeum' [93], das Ave an ‚Mariechen von Guadelupe', ‚drei Päckchen pro Tag' [94], ‚Drei Vater unser' [95]. Alle diese Gedichte feiern das 'ungeschmückte Chaos' und darin das „eigenhändig[e], mündig[e]" Ich [96], das dieses Chaos hoffnungslos lebt. Das ‚Meissner Tedeum' gestaltet als wortwörtliche, bis zum Palindrom 'Nema' gehende Zurücknahme eines alten Tedeums diesen Aspekt am deutlichsten und wird damit zugleich in der Bündelung fast aller Motive zu einer Summe der Grassschen Lyrik:

.
.
.

TÄGLICH,
HERR GOTT,
WIR LOBEN DICH

UND
EHRN
DEIN
NAMEN
STETIGLICH
BEHÜT UNS HEUT,
O TREUER GOTT,
VOR ALLER SÜND
UND MISSETAT;
SEI UNS GNÄDIG,
O HERRE GOTT,
SEI UNS GNÄDIG,
IN ALLER NOT;
ZEIG UNS
DEINE BARMHERZIGKEIT,
WIE UNSRE HOFFNUNG

Eintopf aus Lob und Dank.
Bittgesuch Rundgesang
Bohnentopf, noch nicht gar,
Deckel drauf, Koch und Narr
rührt schon das siebte Jahr, –
leis in der Suppe schwimmt
Ekel. dein Haar.
Blechmusik, Vorhang auf,
kleiner Krieg, Schlußverkauf,
Traurigkeit, leicht verdaut. –

Wer hat dem lieben Gott
einst das Konzept versaut?

Kein Dank. Kein Lob.
Alleine mit den Taten,
klein und beschränkt im Vakuum,

(90) S. 130. Schon im Gedicht ‚Ja' in ‚Ausgefragt' heißt es: „Grau ist die Messe./Denn zwischen Schwarz und Weiß, / immer verängstigt, / grämen sich Zwischentöne." (GesGed S. 170.) Zur Bedeutung der Farbe Grau bei Grass vgl. Neuhaus: Günter Grass, S. 124.
(91) GesGed S. 199.
(92) GesGed S. 62.
(93) GesGed S. 251 ff.
(94) Kettenrauchen, GesGed S. 202.
(95) GesGed S. 64–66.
(96) Hymne, GesGed S. 199.

ZU DIR
STEHT
AUF DICH
HOFFEN WIR,
LIEBER HERR,
IN SCHANDEN
LASS UNS NIMMERMEHR.

AMEN

nicht zu verstoßen, zu erlösen,
nur irdisch mündig will ich sein.
DICH, Zweifel, will ich ketten-
rauchend rühmen,
DICH, eingekellert und verlacht,
DICH, ohne Paß, des Thomas
standhaft Finger,
und DICH, Vernunft in deiner Ecke,
die Eckensteherin Vernunft will ich laut
rühmen, –
– NEMA! – gegen Wind,
will, – NEMA! – ich laut rühmen
gegen Wind,
will ich laut rühmen gegen Wind. –
Nema!