

Paul Konrad Kurz SJ
Windhühner ausgefragt

Zur Lyrik von Günter Grass

Man kennt Grass als Autor der „Blechtrommel“, der „Hundejahre“, der Erzählung „Katz und Maus“, vielleicht auch als Verfasser des Bühnenstücks „Die Plebejer proben den Aufstand“¹. Doch Grass begann mit Lyrik. Unter den namhaften Schriftstellern seiner Generation ist er der einzige, der in allen drei hergebrachten Gattungen, in Epik, Drama, Lyrik publizierte und formal bestand. Hinzu kommt der literarische Essay, die politische und literarpolitische Rede. Grass, der vorerst letzte All-round-Schriftsteller der deutschen Sprache? Es sieht – bis auf weiteres – danach aus.

Die Vorzüge der Windhühner

„Die Vorzüge der Windhühner“ (1956) hieß das erste Lyrikbändchen von Grass. Das Titelgedicht als Klappentext war mehr als ein origineller Einfall. Es gab Rechenschaft über eine lyrische Grundhaltung, enthält eine Art Poetologie.

Die Vorzüge der Windhühner

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.

¹ Die Stücke „Hochwasser“ (1955, neue Fassung 1963), „Onkel, Onkel“ (1955/57, neue Fassung 1965), „Die bösen Köche“ (geschrieben 1957, veröffentlicht 1961) sind vorerst nur Literaten und Berufskritikern bekannt.

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.

Wer sind die Windhühner? Welcher Art ihre Vorzüge? Von den acht Sätzen des Gedichts setzen sechs ein und der letzte endet mit „weil“. Die „Weil“-Reihe ist das strukturelle Rückgrat. Das Gedicht begründet, argumentiert. Begründet werden „die Vorzüge der Windhühner“:

Weil sie kaum Platz einnehmen ...
Weil sie die harten Traumrinden nicht verschmähen ...
Weil sie stehen bleiben ...
Weil sie die Tür offen lassen ...
Weil ihre Eier so leicht sind ...
Weil diese Stille so weich ist ...
Weil sie zahllos sind und sich ständig vermehren.

Auch die übrigen Aussagen der Hauptstrophe sind – mit Ausnahme des zweitletzten Satzes „Wer sah diesen Augenblick schon ...“ – elliptisch an die Weil-Konjunktion angeschlossen: weil sie „nicht nach meinen zahmen Stühlen picken“, weil sie „nicht den Buchstaben nachlaufen, die der Briefträger jeden Morgen vor meiner Tür verliert“, und so fort. Während direkt die Vorzüge begründet werden, charakterisiert und plattiziert das lyrische Ich indirekt die Windhühner. Sie bedürfen in der Tat des Grundes und der Form. Aus zwei außenweltrealen Elementen wird ein Drittes gefügt, das Kunstwort, die Metapher „Windhühner“. Ihre Wirklichkeit liegt nicht auf der einen oder anderen Ebene der beiden Grundworte. Es entsteht ein Neues. Die Windhühner sind geschaute, gebaute, erdachte, nicht der Natur nachgemachte, abstrahierte Gebilde, Kunstgebilde im wörtlichen Sinn: luftig wie der Wind und fruchtbar wie Hühner, leichter als Hühner, greifbarer als Wind, dem Geist näher als der Hühnerstange, folgsam, duldsam, klug, offen, durchsichtig. Einbildungen des Dichters, Ausbildungen der Phantasie, Öffnungen, Mündungen, Zeugung und Konstruktion des Geistes. Der „Schlüssel“ zu ihnen „bleibt die Allegorie“. Worauf verweist sie? Nur auf die Bauteile, Filterungen, imaginativen Zusammensetzungen des Dichters – oder auch auf die gefilterte Welt? Der „Briefträger“ mit seinen „Buchstaben“ gehört zum Negativen, den abzulehnenden Teilen dieser Welt. „Das Fleisch am Kinn einer Venus“ erscheint nur als Vergleichsmetapher für die „weiche Stille“, die ein Produkt der Windhühner-Gestalt,

des Kunstwerks ist. In einem so metaphorngeladenen, das Kunstprodukt selbst anzielenden Gedicht scheint auch dem „Ostwind“ und dem „Zaun“ der Schlußstrophe nicht so sehr die außenweltreale Ebene als die künstliche und metaphorische zuzukommen, die des heraussezierten, gefilterten, fast nur in der Imagination hergestellten Montage-Gestells. Die Brücke zur Welt ist denkbar dünn und problematisch.

„Windhühner“, imaginative Kunstgebilde, sind die Gedichte selbst. Wie es Sonette über Sonette gibt, so sind „Die Vorzüge der Windhühner“ ein Gedicht über das Gedicht, über das Grasssche Versprodukt. Deshalb kann das Schöpfer-Ich diese Windhühner „glücklich“ anschauen, mit Kennermiene sein eigen nennen, sie vorzeigen. Windhühner sind plumpen Hühnern auf der Stange überlegen, „weil sie die Tür offen lassen“ zur vorgestellten und zu interpretierenden, Bauteile liefernden Wirklichkeit, weil sie den Ein- und Austragungen der dichterischen Phantasie „eine duldsame Fläche“ sind. Die Eier, das sind die Worte. Deshalb sind diese „Eier so leicht / und bekömmlich, durchsichtig“. Die Worte stehen wie Eier in einer doppelten Beziehung. Einmal sind Hühner Erzeugnisse der Eier, sind Gedichte Produkte des Worts. Zum andern legen Hühner Eier, zeugen Gedichte, zeugt die imaginative Vorstellung das einzelne Wort. Wenn die Eier, wenn die Worte „Gelb genug“ haben, wenn sie reif sind, werden sie still: der Augenblick des erfüllten Schweigens. Das Kunstgebilde ruht in sich selbst. Es ist hier nicht der Ort, einen Vergleich anzustellen mit Mörikes Gedicht „Auf eine Lampe“, mit Rilkes „Stundenbuch“-Anfang („Da neigt sich die Stunde“), mit Goethes „Zueignung“ (als Einleitung zu einem religiösen Epos „Die Geheimnisse“ gedacht), mit Hölderlins „Mein Eigentum“ oder mit Ingeborg Bachmanns Gedicht „Mein Vogel“. Alle diese Gedichte thematisieren Dichter und Gedicht, das Verhältnis von Kunstgebilde zur Wirklichkeit, das Verhältnis des Dichters zu einem Göttlichen, zur Welt und zu den Mitmenschen, thematisieren den dichterischen Vorgang, die Inspiration. Bedeutsam erscheint mir, daß im „Windhühner“-Gedicht kein Aufblick zu einem Göttlichen, keine positive Kommunikation mit dieser Welt und ihren Menschen stattfindet. Das Grasssche Dichter-Ich lehnt hier isoliert am „Zaun“. „Nähren“ und „Vermehren“ der Windhühner, das Glück ihres Züchters und Konstrukteurs begibt sich in einer Windkammer. Sie zeigt sich als anderes Stockwerk und andere Bauweise des einstigen Elfenbeinturms.

„Vogel“, „Dotter“, „Ei“, „Henne“, „Hühner“, „krähen“, „gelb“, „Fleisch“, „Geduld“, „Stühle“, „Glück“, „Wind“ kehren im Wortfeld des „Windhühner“-Bändchens wieder. Der Bildmetapher des Vogels kommt ein zentraler Ort zu. Die allegorische Prosa-Fabel „Fünf Vögel“² variiert und erweitert das „Windhühner“-Thema, zeigt

² Die Vorzüge der Windhühner (Berlin, Neuwied 1956), 39–42. „Fünf Vögel“ ist das einzige Prosastück dieses Bändchens. Es steht einer Vers-Fabel nahe. Prosanähe des Verses und Versnähe der Prosa sind bei zeitgenössischen Schriftstellern häufig zu beobachten. Siehe z. B. bei Brecht, aber auch bei H. Heissenbüttel. Zur Vogel-Thematik siehe das Vogelscheuchen-Ballett im Roman „Hundejahre“ (400 ff.) und das Gedicht „Vogelscheuchen“ (G 34 f.). Das Gedicht ist nicht so stark wie das Prosastück und dürfte früher sein.

andere Aspekte. Die „fünf Vögel“ werden aus ihrer „Kindheit“, von ihrer Berufsarbeit und von ihrem zweifachen Ziel her gezeigt.

Von Kindheit her, so wird uns gesagt, sind diese Vögel unschuldig. Kaum geboren, werden sie von den Erwachsenen eingeplant, auf deren Zwecknamen gesetzt, als Gegenstände gebraucht. Kann diese Welt junge Lebewesen überhaupt anders als unter Daten der Verwendbarkeit und gängiger Schemata aufnehmen?

Fünf Vögel. Ihre Kindheit hieß: Pfahl sein, Schatten werfen, jedem Hund angenehm sein, gezählt werden, bei Fünf hörte alles auf, Sieben mußte in Amerika liegen und Amerika? – Hier begann die große Reise, die dauernde Wandlung, welche am Ende das Ei meint.

Im zweiten Fabelteil wollen die Fünf „eine Arbeit suchen“. Es widerstrebt ihnen, einfalllos, dummdreist, gewöhnlich wie Sperlinge von der „Währung“, dem „Gold auf der Straße“, den „Pferde“-Äpfeln zu leben. Das alles liegt auf der Ebene des Wertlosen, Gemeinen, Abhängigen. Die Vögel suchen ein aktiveres, spritzigeres, witzigeres Verhältnis zur Welt. Dabei kommt ihnen ihre unbegrenzt proteische Natur zur Hilfe. Sie können sich als „Kamine“ einer Zementfabrik aufstellen und „rauchen“, „beim Telegraphenamt vorsprechen“, die „fehlenden fünf Finger“ des Papierlieferanten Löffler vorübergehend ersetzen, einem „Zirkus“ sein „Fünfmastzelt“ erstellen, sich als „Säulen“ für eine Bank einreihen lassen, in Hamburg „einen Kai besetzen“ und als „Kräne“ arbeiten. Jedesmal bringen die Fünf den Arbeits- oder Anlegeplatz durcheinander. Mit absichtsvoller Lust verwirren sie die Verhältnisse, brechen sie ihr Arbeitsverhältnis ab, reisen sie unsterk weiter. Zugvögel und „Gelegenheitsarbeiter“. Moderne Kobolde, mächtiger als im Märchen, absichtsvoll boshaft. Autor und Vögel kommen auf ihre Rechnung: Parodistische Satire. Satirische Parodie. Genüßliche Rache. Sie streuen mit Unschuldsmiene Sand in die Maschinerie der Erwachsenen; entschlossen, nicht mitzumachen und mitzumachen, um zu stören. Sie „unterbrechen“ die „Fernsprechverbindung“, lassen „das Portal einer Bank einstürzen“, rufen im Hafen den „Streik“ aus. Jedesmal funktioniert ihre Störaktion und die Störenfriede kommen davon. Bei solcher Überlegenheit läßt sich leben. Die Welt ist mächtig. Aber die Vögel sind mächtiger. Die Welt ist dumm und die Vögel sind klug. Die Welt ist böse. Aber die Vögel treiben ihr Spiel mit den Bösen. „In diesen Tagen (d. i. des Streiks) traf das Visum ein. Die große Reise konnte beginnen.“ Die nächste Station ex machina.

Diesmal Amerika. Dritter Teil.

Fünf waren ausgezogen, um die Sieben zu suchen. In Virginia, auf einer Apfelfarm, fanden sie die Sieben. Sie stellten sich dazu, neben die Sieben, bildeten einen fröhlichen Zaun. Doch da kam D. S. Abraham Brothers, dem die Farm gehörte, der die Freiheit liebte und die Zäune haßte. Seine Säge und seinen Hammer brachte er mit. Die Sieben sägte er ab, die Fünf rammte er in Virginias Erde. Mit Bulldog und Walze hat er alles schön glatt gemacht.

Reiseziel der Vögel ist so etwas wie das eigene Glück in einem fröhlichen Arkadien des zwanzigsten Jahrhunderts. Der uralte Traum, mit Provokation gemischt und mit Rhetorik gezeigt. Die Vögel seien von Geburt und Gebaren die wahrhaft Freien, die republikanisch gemünzte, als Warenzeichen eingetragene „Freiheit“, eine kleinbürgerliche Lüge. Der freie USA-Farmer „haßte die Zäune“. Diese Welt hat keinen Sinn für die Freiheit der Vogel-Bohemiens. Sie duldet keine arkadischen Zeltplatzaufschlager in ihrer Mitte, will ihre Farm „schön glatt“ haben. Für Ordnung und gegen die Revolution müßiggängerischer Gammler. Doch den fünf Flieg-auf-Vögeln kann bei allem Einsatz von „Säge und Hammer“ gar nichts passieren. Die vielleicht letzten Märtyrer und Helden bleiben bis auf weiteres unsterblich.

Die Vögel aber flattern etwas erstaunt zwischen Kohle und Salpeter. Sie finden keine Arbeit mehr. Dafür wollen sie aber demnächst fünf Eier, für jeden Erdteil eines, legen und brüten. Wer weiß, was alles zwischen Eiweiß und Eigelb Platz hat. Auf jeden Fall sollen die Eier voller eindrucksstarker Überraschungen für Europa, Amerika und die übrigen Erdteile sein.

Arbeitslos und Arkadien-verhindert in einer geschäftstüchtigen Welt beginnt die zweite Mission der Vögel. Zuerst waren sie eine Art Störtrupp. Jetzt kommen sie hintergründiger, sozusagen mit eigener Produktion. Was man altväterlich Salz der Erde nannte, später Genie, Kunstdünger oder auch Sprengstoff – je nachdem –, das „legen und brüten“ jetzt die Vögel. Sie bringen unter des Autors Raunen ihre „Eier“ zur Welt, wollen für „eindrucksstarke Überraschungen“ sorgen. Werden die Vögel mit ihren Einfällen die Welt von ihrer Dummheit befreien, für ihre Lüge bestrafen? Werden sie als die wahren Produzenten ein Reich der Wahrheit, der Gerechtigkeit und des Friedens begründen? Ein messianisches Reich der „Vögel“?

Die wandlungsfähigen und witzigen Vögel stehen als Chiffre für den Künstler, für sein Unbehagen, das Sentiment seiner Verletztheit, und die Pflege dieses Sentiments, für die Unzufriedenheit, den Protest, den Anspruch auf Freiheit, den kaleidoskopischen Witz, für das Engagement eines zeitgenössischen Künstlertyps. Die „fünf Vögel“ sind Plädoyer für Arkadien und Alraun-Ei, für die Geburt einer besseren Welt, für Kindheit und Intellekt, Unschuld und Kritik, für die Wunsch-Wirklichkeit von Atelier und Einbildung. Diese Vögel distanzieren sich von den gemeinen „Sperlingen“. „Un-erträglich“ sind ihnen die präziösen „Schwalben“, zuwider das „Möven“-Zeug. Ihre eigene Existenz ist offener, friedlicher, gescheiter und aggressiver: eine synthetische Metapher, halbesoterisch, Chiffre.

Auf einer etwas anderen Tonleiter hat es das schon in der deutschen Romantik gegeben. Nicht als ob die von den Vögeln veräppelte Welt zu rechtfertigen wäre. Aber die Vögel und ihr Anspruch wahrscheinlich auch nicht. Die Frage ist, ob und wie weit die Welt so ist, wie die Montage-Fabel sie zeigt. Ein so begabter Autor wie Grass kann mit Rhetorik viel machen. Man kann zum Beispiel durch Juxtaposition und Reihung („Währung“, „Gold auf der Straße“, „Pferde“-Äpfel) pejorisieren, durch Bildauswahl

ein Weltgestell montieren, mit Montageteilen Schabernack treiben, gegen Budenfiguren mit Knüppel-aus-dem-Sack vorgehen und sich selbst als verhinderten Hans-im-Glück und verheißungsvollen Weltverbesserer darstellen. Um es zu wiederholen: die Frage ist, was ein solches Gestell, ein solches Vorgehen und ein solcher Spieltrieb des Vogelregisseurs mit Wirklichkeit zu tun hat. Der Anspruch eines wirklich erlittenen Unrechts, eines wirklich berechtigten Zorns und einer wirklichen Verbesserungsbedürftigkeit der Welt wird im Text ausdrücklich. Aber wen trifft der Arbeits- und Spielwitz der Vögel? Gefallen sie sich nicht arg in der Rolle des Bürgerschrecks? Glauben sie wirklich, sie könnten ein neues Welteie brüten? Der Anspruch der Vögel und ein so gezeigtes Gestell von Welt vermögen mich nicht zu überzeugen. Hier spielen Worte und Sätze vorab mit sich selbst. Eine Art geistiger Selbstbefriedigung. Zuviel Pubeszenz: weder Kindheit, noch erwachsen. Früher nannte man das künstlerischen Narzißmus.

Die Grassche Lyrik und Ei-Thematik sind von Hans Arp beeinflusst³. Das Arpsche Spiel überzeugt durch Bescheidung und Unschuld, durch die eigene Spiel-Gestalt. In Arp spielt der Nachfahre eines Novalis und Brentano. Grass meldet im Spiel ein Direktverfahren gegen die Gesellschaft an. Er schießt den Bürgern seinen unter Hochdruck stehenden rhetorischen Wasserschlauch ins Gesicht, wäscht sie und zwingt ihren Krawattenhals in seine Spiegel. Inhalt und Form dieser Verse verweisen auf die Satire. Aber Satire muß sich – will sie treffen – an der Wirklichkeit ausweisen. Je höher der moralische Anspruch, je schärfer der Protest, desto weniger darf sich die Satire mit einem Künstlerfest begnügen. Nichts gegen Schießbudenzauber und Wäscheleinen zum Aufhängen der Karikaturen, aber einiges gegen ihre Verwechslung mit Wirklichkeit. Bei Grass findet öfters eine fatale Verwechslung von Spiel und Wirklichkeit, von Karikatur und Leben statt.

Gleisdreieck

„Gleisdreieck“ heißt der zweite Lyrikband, diesmal in Großformat und ebenfalls mit Zeichnungen (1960). „Dreiecke“ in Verbindung mit der „Hühner“-Metapher und ein „Gleisdreieck“ contra „Adventslied“ gab es schon im „Windhühner“-Bändchen⁴. Auch der zweite Band setzt eine Gedichtüberschrift als Gesamttitel. In einem Gleisdreieck laufen Gleise aus verschiedenen Richtungen auseinander und zusammen. Ein Ort des großen Verkehrs. Im Grassschen Gedicht dieses Namens⁵ sitzt in und über dem

³ Siehe dazu Hans Arp, Wortträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten 1911–1952 (Wiesbaden 1953).

⁴ S. 18: „Im rechten Ohr Gleisdreieck, / ein Adventslied im linken Ohr“ (48). Im folgenden sind die Belegstellen abgekürzt: Die Vorzüge der Windhühner = W, Gleisdreieck = G, Ausgefragt = A.

⁵ G 11. Zur Spinnen-Metapher vgl. das Gedicht des jungen, 1912 in der Berliner Havel ertrunkenen Georg Heym, „Die Dämonen der Städte“.

Gleisdreieck eine gewaltige Spinne: Metapher und Allegorie der bösen Macht. Sie wohnt, arbeitet, überwacht und herrscht. Sie „legt die Gleise“ (vor der Sektorengrenze) und repariert sie. Nur Putzfrauen dürfen „von Ost nach West“. Der Spinne überdimensionale „Drüse schreibt: / Gleisdreieck, Sie verlassen sogleich / Gleisdreieck und den Westsektor“. Man hört den Lautsprecher. „Gleisdreieck“ ist also ein Ort in Berlin und eine Bildmetapher für die Spaltung der Stadt. Der Verkehr von „Putzfrau“ der Ostberliner Reichsbahn nach Westberlin (die Bahn gehört ja in ganz Berlin der Regierung Ost) ist für das Leben der Stadt unbedeutend, eine Groteske. Die Riesenspinne spannt unter Vorwarnung ihr Netz. „Was ins Netz geht“, Menschen, fängt sie wie „Fliegen“. Das Gleisdreieck müßte der Verbindung von Menschen dienen. Hier unterbindet und bedroht es. Der Widersinn dieser Einrichtung, das Böse der Wächter-Spinne wird sichtbar. Das war damals, noch vor dem Bau der Mauer. „Das Schlußlicht (der Züge) meint mich.“ Das sprechende Ich mit seinen „Freunden“ ist betroffen. Es gehört zum „Wir“ der geteilten Stadt. Bittere Wirklichkeit wird hier dichterisch gestaltet. Ein gültiges Zeitgedicht. Grass kommt – und das zeigt wie sehr er in Berlin lebt und sich hier eingelassen weiß – vom Berlin-Thema nicht los. Der „Gleisdreieck“-Band beginnt mit dem Berlin-Gedicht „Brandmauern“:

Ich grüße Berlin, indem ich
dreimal meine Stirn an eine
der Brandmauern schlage.

Es sind die Ruinenmauern des letzten Krieges. Gegen Ende des Bandes läßt der Autor „die große Trümmerfrau sprechen“:

Gnade Gnade.
Die große Trümmerfrau
hat einen Plan entworfen,
dem jeder Stein unterliegen wird.
Der große Ziegelbrenner will mitmachen. (97)

Worin besteht der große Plan? „Die Stadt befreien“, Berlin aufbauen. Die Trümmerfrau wirbt für Mitarbeit. Aber die „Galane“ bleiben aus, wollen nichts vom gemeinsamen Aufbau wissen. Die „große Trümmerfrau“ stirbt. Sie wird vom Autor „heiliggesprochen“. Der dritte Gedichtband „Ausgefragt“ macht dann nicht mehr die „Brandmauern“, sondern die neue, die große Mauer, die „Mauer“ schlechthin, zum Thema der Klage, des Protests, der ohnmächtigen Wut⁶.

Auch der zweite Gedichtband hält viel vom Ei und vom Brüten. Diesmal sind es nicht die Eier der „Windhühner“ oder der wandlungswitzigen, rach-und-reiselstigen „Fünf“. Es ist die Welt als Ei, genauer das Leben als Ei: eine Urvorstellung der Menschheit, Archetyp. Weder die Windhühner brüten, noch die fünf Schabernacks. Nicht

⁶ „Sechsendsechzig“ (= 1966 in Berlin), A 117.

der offene Raum der künstlerischen Phantasie, über den man verfügt. Sondern der Raum, über den man nicht verfügt, der geschlossene Raum, der Mensch „im Ei“ und auch der Schriftsteller, dessen „Bleistift“ zwar mitgebrütet wird, aber sich dennoch brüten lassen muß.

Im Ei

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

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

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. (G 30 f.)

Von welcher Art ist die Tätigkeit derer im Ei? Man kennt das Sex- und Phäkalien-thema und den Aggressionstrieb der Grassschen Helden aus seinen Romanen. Die erste Strophe bestätigt auch hier die Sex- und Machttrieb-Analytiker. Aber in jedem Fall: „Wir leben im Ei“. Und „wir werden gebrütet“. Ein bißchen intellektuelle Relativierung – denn wir sind redlich – erscheint dem heutigen Ei-Insassen angebracht. „Wir nehmen an, daß wir gebrütet werden.“ Dazwischen steht die Drohung: Aber wir werden diesen Prozeß aufschreiben, kritisch verfolgen, uns „ein Bildnis des Brütenden machen“, gegebenenfalls Anklage erheben. Immerhin, „wir stellen uns ein gutmütiges Geflügel vor“. Der Brütende wird ins Neutrum, ins kollektivierte „Ge-flügel“ distanziert. Überhöhung einer faßbaren Vorstellung „der uns brütenden Henne“, oder Erniedrigung und leiser Affront?

Das übliche Schulaufsatz-Geschreibe über die „Henne“ bestätigt allenfalls die pädagogische Platitude einer gebildeten und zu bildenden Meinung. Daß Grass sie auf Korn nimmt, ist verständlich. Aber enthält seine Brut-Henne einen religiösen Transzendenzbezug? Der biblisch eingefärbte Ausdruck „sich ein Bildnis machen“ wiese in

diese Richtung. Doch das Gedicht bemüht sich hier um Zurückhaltung. Es scheint zugleich Kritik anzumelden gegenüber der allgemeinen „Annahme“, daß „uns ein gutmütiges Geflügel brüte“. Wer wird nun distanziert, das gutmütige Geflügel, oder die allgemeine Ansicht von einem gutmütigen Geflügel, oder beides? Wahrscheinlich beides. Hiebe nach beiden Seiten und bei aller Einengung königlich herrschend der kritische Intellekt. Dennoch scheint ein Bibelwort, sogar ein Christuswort assoziiert: „Jerusalem, Jerusalem, du mordest die Propheten und steinigst, die zu dir gesandt sind: wie oft wollte ich deine Kinder sammeln, wie eine Henne ihre Küchlein unter ihre Flügel – ihr habt nicht gewollt! Nun, wird euer Haus euch wüst gelassen“ (Mt 23, 37 f.). Das ist Klage und Gerichtsrede, Selbstaussage und Prophetenspruch, Erinnerung an frühere Drohungen (1 Kön 9, 7 f., Jer 22, 5) in einem. Nichts vom ungeheuren und eindeutigen Anspruch dieses Wortes bei Grass. Ein glaubender Christ dürfte nicht, oder wenigstens nicht nur in die Annahme eines „gutmütigen Geflügels“ ausweichen, auch wenn er nur die Vorstellung der anderen (was nicht schwer ist) kritisierte. Er müßte sich selbst im Verlauf des Gedichts der Herausforderung des Jesusworts stellen. Das geschieht nicht. Die „Propheten“ sind hier solche, die man ironisieren, die man belächeln, für mindestens halbdumm erklären kann. Sie „streiten sich für mittelmäßige Bezahlung / über die Dauer der Brutzeit. / Sie nehmen einen Tag X an“. Zuerst Abwertung der Propheten („für mittelmäßige Bezahlung“ und „Streit“), dann die relativierende Offenheit der Aussage. Was ist und bedeutet der „Tag X“ des Ausschlüpfens? Und was der Streit der „Propheten“, ihre Behauptung? Gibt es überhaupt den Tag des Ausschlüpfens? Oder ist das nur eine vage Hoffnung? Groteske Ironie des „gutmütigen Geflügels“? Was könnte überhaupt der Tag des Ausschlüpfens in diesem Gedicht und im Kontext der Gedichte bedeuten? Der Tag menschlicher Vollreife (was wäre das?), des Todes?, des Hinübergangs ins wahrhaft Offene, in die Transzendenz?, der Tag der Wiederkunft Christi für das Welt-Ei? Bekanntlich kennt das Alte Testament den „Tag Jahwes“ als Gerichtstag Gottes. All das dürfte bei Grass kaum angezielt sein. Das Ausschlüpfen könnte hier nur in jenen, niemals genau genannten und positiv entworfenen, Raum vorgestellter Freiheit und vorgestellten Glücks geschehen, der mehr ein Arkadien dichterischer Phantasie als Wirklichkeit oder gar Heilswirklichkeit wäre. Nun, das lyrische Ich läßt sich nicht weiter auf Frage, Möglichkeit und Wirklichkeit des Tages X ein. Wir können ihn und seine Bedeutung nicht fixieren.

Die nächsten beiden Strophen des Gedichts wechseln die Perspektive, setzen neu ein. Wir sind jetzt ausgeschlüpft, „erfinden“ und „sorgen uns sehr um unseren Nachwuchs im Ei“.

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.

Brutkästen beschleunigen das Ausschlüpfen und sollen es sichern. Offenbar läßt sich „jene, die über uns wacht“, die Henne, auf „unser Patent“ nicht ein. Die nächste Strophe apostrophiert, daß es „senile Küken“ und die Welt und sich selbst zer-schwat-zende „Embryos“ gibt. Das gehört zu den Binsenwahrheiten. Die Frage wäre, gehören „wir“, und damit das lyrische Ich, hinzu – oder nicht? Weiß dieses Ich sich wieder einmal überlegen und nimmt sich aus? Es scheint. Wäre „wir“ das eingeschlossene Subjekt, müßte die letzte Zeile grammatikalisch lauten: „und besprechen noch *unsere* Träume. Es steht aber „ihre Träume“. Also sind die andern die Senilen, die Küken, die Dummen.

Strophe sieben und acht kehren zur Ausgangsperspektive zurück. Zurück ins Ei.

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?

Die achte und letzte Strophe führt eine neue Beziehung ein. Hier geht es nicht mehr um die Beziehung „Ei – brütende Henne“, sondern um die Beziehung des Eies zu „jemand außerhalb unserer Schale“, der vielleicht „Hunger verspürt, uns in die Pfanne haut und mit Salz bestreut“. Also einer, von dessen Zugriff wir abhängen. Das allegorische Bild wird ausgeweitet. Ein Mächtiger, eine außer der großen Henne auf das Ei Einfluß nehmende Macht, nach Menschenart zugreifend, kann beim Brütungsprozeß mitreden, ihn hindern⁷. Die Assoziation eines der uns politisch auffrißt, liegt nahe.

⁷ In der letzten Strophe merkt man deutlich, daß das Ei nicht als Bildsymbol, sondern vom Denken her, als allegorisches Bild entwickelt ist. Das Bildsymbol ließe nicht zu, daß ein Mensch, der Hunger verspürt, just ein angebrütetes Ei, ein Ei von unter der Brut-Henne „in die Pfanne haut“, weil er weiß, daß es ungenießbar ist. Zur „Henne-Ei“-Thematik siehe auch G 23 f., 67, 71, 77.

Das Gedicht „Im Ei“ von G. Grass hat inzwischen bei Primanern Schule gemacht. Wie Rainer Wulf (geb. 13. 7. 1945 in Hamburg) sich und seine Freunde im Ei, seine Feinde und die eigene ausgeschlüpfte Heldengestalt sieht („ich bin argus ich bin hercules ich / bin orestes ich bin odysseus“) – viermal mächtig, wachend, klug und stark – das sagt sein „gesang im ei“ (Primanerlyrik, Hamburg 1965, rororo Nr. 795, S. 8 f.).

„Was machen wir dann, ihr Brüder im Ei?“ Es bleibt auch hier bei der Frage. Erfahrung, Erwägung, Kritik, Hoffnung, Furcht, Frage, entwickelt am Bild vom Ei. Das Bild verbindet die Vorstellung vom Weltei mit dem Lebensei und dem Werdeprozeß einer größeren Gemeinschaft.

Ausgefragt

Schon das „Windhühner“-Bändchen enthielt ein „Credo“ (47), ironisch und kontrastierend Nutzen schlagend aus dem anspruchsvollen Sakralwort. Im Band „Gleisdreieck“ steht dann ein Gedicht „In eigener Sache“ (G 77). Das Thema „Henne und Ei“ wird wieder aufgenommen. Strophe zwei bis vier lauten:

Man sagt:
Er glaubt an Geflügel.
Der Heilige Geist grüßt ihn
in Gestalt einer Henne.

Das alles ist üble Nachrede,
und Wahrheit schreibt so:
Manchmal quält mich der Zahnschmerz,
dann geht es mir wieder besser;

besonders an Sonntagen
wird mir gewiß,
daß solch ein Hinweis
auch Freude bereiten kann.

Was meint „solch ein Hinweis“, der „auch Freude bereiten kann?“ Den Heiligen Geist, den Zahnschmerz, das Wieder-besser-Gehn? In den Grassschen Gedichten, vor allem in den bekennnishaften, gibt es fast immer ein Spiel mit mehreren Bällen, mehrere Netze, mehrere Schläge, mehrere Aufsetzer, verdeckte Rückhand, Auswege. Ist die „üble Nachrede“ trotz des ironischen Tons ernst gemeint – oder ist die Ironie so eindeutig, daß sie die Aussage in ihr Gegenteil verkehrt? Es fällt auf, daß Grass von christlichen Symbolen und auch von der Symbolik des Heiligen Geistes nur schwer loskommt. Daß er ein verstecktes Bekenntnis zu ihm ablegen wollte, ist nicht anzunehmen. Im Gedicht „Zauberei mit den Bräuten Christi“ (G 49–51) veräppelt der Autor den Heilig-Geist-Glauben der Nonnen. Mit seinem Sinn für das Handgreifliche und für Kontrast-Witz formuliert er: „Was ihnen (den Nonnen) himmlisch Bräutigam, / heißt andernorts Klabautermann“. Von der Richtung, dem Atem, dem inneren Gesetz des Heiligen Geistes spürt man in keinem der mit religiösem Vokabular umgehenden Gedichte; von der Teilhabe am Prophetischen dieses Geistes nicht zu reden. Der Grasssche Geist spielt

vorerst sein eigenes Spiel. Es ist ein Spiel aus und mit jenem Geist, den Paulus als „sarx“ bezeichnet: Gestaltung, Entwurf und Hinnahme der Welt aus eigenem Geist, nicht aus der Partizipation des von Jesus versprochenen und auf Jesus hin offenen „pneuma“. Nicht das Ich, das sich von jenem ungeheuer überlegenen und fordernden Spieler spielen läßt, sondern ein Ich, das auf sich selbst und eigenem Können nachdrücklich besteht.

Der „Ausgefragt“-Band⁸ überschreibt ein Gedicht „Der Delphin“, „dem Apostel Paulus und Peter Weiß gewidmet“. Gegenstand ist das Thema der Bekehrung. Am Ende bekennt das lyrische Ich:

als ich dran glauben sollte, dran glauben sollte,
(d. h. an das Abschwören des alten Glaubens und an das Bekenntnis des neuen)
säuerte Angst mein Gelächter:
ich sicherte den Ausgang,
tauchte und schwamm mich frei. (A 61)

Ohne Zweifel, dieses Ich „sichert“ sich vorerst den eigenen „Ausgang“, die eigene Freiheit, die Delphinsprünge, sein Tauchvermögen. Nur keine eindeutige und endgültige Bindung. „Saulus, gleich nach der Häutung, / in mir, – ich sprang! – / entdeckte den belehrbaren Delphin.“ Der Delphin bezeichnet Natur und Artistik. Vorerst gilt sein Können, seine Kraft, sein Drang, nicht der Impuls des „Glaubens“. Leckt dieses Delphin-Ich gegen den Stachel? Möchte es jenem Geist, der Glauben abverlangt, entkommen? Delphin-Geist contra Heiligen Geist? Sarx gegen Pneuma? Diese Gegnerschaft wurde schon mehrmals lyrisch formuliert. Das Grasssche Bild ist neu.

Das Titelgedicht des dritten Bandes heißt „Ausgefragt“. Es steht an erster Stelle. „Ausgefragt / nach großem und nach kleingemünztem Zorn“ antwortet das Ich dem Frager auf seine Fragen:

Wie sieht es aus? – Es sah schon schlimmer aus.
Du hattest Glück? – Es lag am Köder.
Und was hast du gemacht seitdem?
In Büchern steht, wie es sich besser machte.
Ich meine, was hast du getan?
Ich war dagegen. Immer schon dagegen.
Und wurdest schuldig? – Nein. Ich tat ja nichts.
Und hast erkannt, was sich erkennen ließ?
Ja. Ich erkannte Gummi mit der Faust.
Und deine Hoffnung? – Log die Wüste grün.
Und deine Wut? – Sie klirrt als Eis im Glas.
Die Scham? – Wir grüßen uns von fern.
Dein großer Plan? – Zahlt sich zur Hälfte aus.
Hast du vergessen? – Neuerdings, mein Kopf.
Und die Natur? – Oft fahr ich dran vorbei.
Die Menschen? – Seh ich gern im Film.
Sie sterben wieder. – Ja. Ich las davon ...“ (A 6 f.)

⁸ Ausgefragt, Gedichte und Zeichnungen (Neuwied: Luchterhand 1967), „Der Delphin“ A 61

Wer ist der Frager? In welche Richtung weisen die Antworten? Ist der Frager vielleicht nicht so sehr eine zweite, gesellschaftliche, Person als eine Seite des eigenen Ich, das Rechenschaft fordert? Das Gedicht also mehr eine Selbstausfrage und Selbstansprache, so etwas wie die zeitgenössische Variante eines Barocksonetts „An sich selbst“ (etwa bei Gryphius)? Noch das formal monologische Sonett konnte im Barock der Gesellschaft nicht entraten. Umgekehrt kann das formal dialogische „Ausgefragt“ nicht der Anrede „an sich selbst“ entraten. Der Frager kommt von außen her, beginnt mit den üblichen Allgemeinheiten, um dann in persönlichere Bereiche vorzustößen, in die Frage nach Handeln, Schuld, Erkennen.

Ist der „Köder“ auch hier wie bei Claudel die Frau? Nichts spricht dagegen. Einiges dafür. Wenige Seiten später stehen im „Ja“-Gedicht die Zeilen:

Zwischen Anna und Anna
entscheide ich mich für Anna. (A 15)

Wer ist Anna? Es gibt ein unsterbliches Liebesgedicht von E. A. Poe, „Annabell Lee“. Und so überschreibt Grass sein „Hommage à E. A. Poe“ (G 93). Es gibt auch das grotesk montierte Liebesgedicht „An Anna Blume“ von Kurt Schwitters. Wahrscheinlich sind für Grass aber die beiden Annas aus B. Brechts „Die sieben Todsünden der Kleinbürger“ zuständig. „Die eine der beiden Annas ist die Managerin, die andere die Künstlerin; die eine ist die Verkäuferin, die andere die Ware“, die eine intelligent und geschäftstüchtig, die andere „schön“, eine „Tänzerin“, sich mehreren Männern ergebend⁹. Zwischen dieser („Anna II“) und jener („Anna I“), entscheidet sich das Grasssche Ich für eine dritte Anna, wohl seine Ehefrau. Sie heißt Anna.

Zurück zum Gedicht „Ausgefragt“. Non-Konformismus und „Wut“ werden ausdrücklich bejaht. Der Frager spielt dem Antwortenden, Ich II einem Ich I die Bälle zu. Beide wollen den Rahmen eines Bekenntnisses formulieren. Er ist realistischer als frühere Ansätze (etwa in „Fünf Vögel“), umfassender als die Detail-Striche im „Credo“ oder „In eigener Sache“, weniger Ausflucht suchend im Witz, wenn auch nicht ohne Pointen. „Ausgefragt“ formuliert das Standhalten eines Mannes in mittleren Jahren, nicht ohne understatement, nicht ohne teilweise Zufriedenheit, nicht ohne Gelassenheit, trotz des satirischen Tons. Satire: „Die Menschen? – Seh ich gern im Film“. Klage und nüchterne Feststellung: „Und die Natur? – Oft fahr ich dran vorbei“. Auch das memento mori klingt an, zum erstenmal: „Sie (die Menschen) sterben wieder. – Ja. Ich las davon ...“. Auch Goethe formulierte mit vierzig noch nicht die Notwendigkeit des Entsagens. Das kam erst später. Immerhin findet sich bei Grass trotz aller Querelen, Enttäuschungen, Spielchen viel Zustimmung zum Leben. „Mein großes Ja bildet Sätze mit kleinem Nein“ heißt ein ganzer Zyklus des Bandes „Ausgefragt“, übrigens das bisher einzige zyklische Gebilde. Auch die „Ehe“ gehört durch alle banalen Details und ironischen Brechungen im Wort zum großen Ja, das „Sätze mit kleinem Nein“ bildet.

⁹ B. Brecht, Gedichte III (Frankfurt 1961) 134 ff.

Spiel und Engagement

Bei Grass gehen Spiel und Engagement eine ganz eigene Sprechhaltung und einen sehr eigenen sprachlichen Ton ein. Beide eint die artistische Lust an der Sprache, ein Jongleurhaftes, manchmal Jungenhaftes, manchmal tiefsinnig Clowneskes. Ein so extremer Spieltrieb und ein so entschiedenes politisches Engagement sind in der deutschen Literatur kaum jemals zusammengekommen. Dieses ungleiche Joch, so etwas wie ein Geißbock und ein Schützenpanzerwagen, hat Grass vor seinen lyrischen Wagen gespannt: Spiel- und Kampfwagen in einem. Der Schleuderer und Eierleger dieser Verse verbindet den spielerischen mit dem polemischen, den Detail-beobachtenden mit dem aggressiven Ton. Im ganzen mehr Assoziation als Reflexion, viel, sehr viel freie Kombinatorik. Dieses Ich liebt den Abbau, das Auseinandernehmen, die wurmstichigen Stellen, die Demontage, das Auffinden von Einzelteilen. Und es liebt den Eigenbau, die Eigenmontage, die karikaturistische Verzerrung im Atelier. Dieses Atelier ist eine Burg aus Spielwinkel, Lusthöfen, Protesttürmen und Hühnerställen. Man arbeitet dort mit Kontrasten, Entgegensetzungen, Ausstreichen, mit Entmündigung durch pejorisierende Reihung, Hissen des Wurms, Vorzeigen des Stachels, mit wenn und aber, mit echten und blinden Ausgängen, mit Gags, mit der dritten, vierten, fünften Freiheit des Vogels und der vitalen Schläue des Eies. Kontraste nach dem Prinzip: „Alle Köpfe im Ausschnitt gewinnen. / Wenn ein Hai im Profil durch das Bild schwimmt. / Oder auch Haare extra bei Gegenwind“ (A 51). Oder auch „Zahnschmerz“ gegen den „Heiligen Geist“ (G 77), oder auch „zwei Eidechsenchwänze“ gegen die Berliner „Mauer“ (A 117). „Wut“ als Motor zum „Irgendwas machen“ (A 77 ff.). „Ohnmacht, an Gummifassaden erprobt. / Ohnmacht legt Platten auf: ohnmächtige Songs. / Ohne Macht mit Gitarre“ (A 74). Daß die Gitarre auch mächtig sein, an politischer Macht teilhaben will, erscheint verräterisch. Manchmal blubbert einfach Ärger aus den Platten und Rohren dieser Atelier-Burg; etwa in den Versen „Politische Landschaft“:

wo immer sich ernste Berge im Wege stehn
und der Gedanke nicht flügte wird,
lohn sich Blicke
vom Blessing über den Rhein.
O, ihr linken und rechten Nebenflüsse:
die Barzel fließt in die Wehner.
Abwässer speisen das Sein.
Grauwacke, Rehwinkel, laubgesägt Tannen,
Karst, Abs und Kulmbacher Bier,
altfränkische Wolken über dem Heideggerland. (A 91)

Das liegt im Schleuderbereich der „Materniaden“ aus den „Hundejahren“. Ein Pamphlet in Versen. Pauschalurteile, die auch durch theoretisches Make up nicht differenzierter werden. Literarisches Kabarett, Bündelung und Entladung von Witz und Zorn.

Die drei Gedichtbände liegen über zehn Jahre auseinander. Kann man eine Entwick-

lung in der lyrischen Haltung, im sprachlichen Ton erkennen? Mir scheint, die Versuche der Ansiedlung auf einer artistischen Freibühne, sozusagen auf dem „Windhühner“-Deck, gehen zurück. Das Ich dieser Verse versucht zunehmend, sich in die gesellschaftliche, politische, durch kabarettistisches Spiel nicht zu überspielende Wirklichkeit einzulassen. Die Zügelung eines so markanten, wuchernden, sich herrisch in seiner Atelier-Burg niederlassenden und die Welt lustvoll deformierenden Spieltriebs ist ein mühsames, aber nicht das geringste moralische Unterfangen. Die Ansätze dazu sind nicht zu übersehen. Schon „Gleisdreieck“ beschreibt eine sehr reale und schmerzliche Wirklichkeit. „Ausgefragt“ stellt sich mehr als das „Windhühner“-Bändchen wirklichen Fragen und Ansprüchen des Lebens. Die Wut wird hier und dort an Schnittpunkten schamhafter, sogar Tragisches („Gleisdreieck“, „König Lear“) wird sichtbar. Das Ich signalisiert: „Mein großes Ja bildet Sätze mit kleinem Nein“. Gelassenheit rinnt in die Verse. Allenthalben „verköcht mit der Suppe die Wut“, werden Ungeduld und Zorn entmachtet. „Erschöpft und gezähmt sitzen wir sanft um den Tisch“ („Epilog“, A 87). „Nicht schmücken – schreiben“ fordert der Schreibende (A 19). Freilich, der „Zungenschlag“ ist angeboren. Und der bekennt sich „baltisch tückisch stubenwarm“ (A 113).

Die verzerrende Perspektive, die Karikaturierung des Gegners, seine Verdammung, das Aufhängen deformierter Schießbudenfiguren an der Wäscheleine der Phantasie zeichnet den Zeichner und Aufhänger mit. Hier wird nicht nur vorgezeigt, sondern auch zu früh und manchmal an der falschen Stelle geheult und triumphiert. Hier greift einer nicht nur an, sondern weicht auch zurück. Hier wird öfters eine gefährliche Atelier-Überlegenheit gegen die Ohnmacht und Wut ausgespielt. Hier kompensiert eine Kunst-Freiheit einige Male zu oft die Forderungen der wirklichen. Hier wird zuviel „Zauberei“ in Versen getrieben. Fragen und Erkennen, Erleiden und Handeln, Freiheit und Sprechen werden sich eines Tages reiner, differenzierter in die Ordinaten des Wirklichen einlassen müssen. Das formale Können steht, wenn auch nicht ohne Schlagseite zur Rhetorik, außer Frage. Grass im großen Spannungsfeld zwischen Arp und Brecht wird und soll Grass bleiben. Aber vielleicht läutern sich mit den Jahren die Tonlage, der Satz-Schlüssel, die Töne. Die besten Verse haben Atelier-Geschmack und umgestalten Ärger bereits hinter sich gelassen.