

Ein linguistischer Abschied von Günter Grass: ,Vonne Endlichkeit‘

Johannes SCHWITALLA

Abstract

A linguistic farewell from Günter Grass: *Vonne Endlichkeit*

In 2015, the last work of Günter Grass appeared: *Vonne Endlichkeit* (On Finiteness). This offers the opportunity to recall the highly personal style of this great German author. The whole book can be described as an artistic triad, consisting of short prose pieces, poems and drawings, most of them dealing with old age and death. The following linguistic and literary aspects are dealt with: genres and text types, the semiotic relations between prose, poetry and drawings, allusions to poets and philosophers, the representation of spoken and dialect German, syntactic constructions, semantics, and especially metaphorical processes. Finally, the article discusses some stylistic features which are typical of Grass's writing.

Key words: Günter Grass, literary style, metaphor

Am 13. April 2015 verstarb 87-jährig Günter Grass. Am 26. August desselben Jahres erschien sein letztes, für die Veröffentlichung vorbereitetes Werk: ‚Vonne Endlichkeit‘.¹ Günter Grass war fast sechzig Jahre lang als Roman- und Bühnenautor, als Lyriker, Essayist und Künstler, als politischer Redner, Pamphletist und Wahlkämpfer eine kontinuierliche wichtige Stimme in der deutschen Öffentlichkeit und manchmal darüber hinaus (Nobelpreis für Literatur 1999, das israelkritische Gedicht ‚Was gesagt werden muss‘ 2012). Kaum ein Thema, das in dieser Zeit im öffentlichen Diskurs umstritten war, hat er nicht auch angesprochen und in seinen literarischen Publikationen verarbeitet. Er hat selbst Debatten angestoßen, und er ist in eigener Person zum Angeklagten geworden. 1968 entschied z. B. das Oberlandesgericht München, der ehemalige NS-Publizist Kurt Ziesel dürfe Grass mit Blick auf die Novelle ‚Katz und Maus‘ einen „Verfasser übelster pornographischer Ferkeleien“ nennen. Im August 2006 enthüllte die Frankfurter Allgemeine Zeitung, dass Grass als 17-Jähriger in einer SS-Division Soldat war, was einen Sturm der Entrüstung hervorrief, auch darüber, dass er so lange geschwiegen hatte.

¹ Zusammen mit seinem Verleger Gerhard Steidl, der ihn bei der Zusammenstellung der Texte und Zeichnungen beriet (NDR Kultur, 25. 8. 2015, vgl. www.ndr.de/kultur/buch/Vonne-Endlichkeit).

1. Das Buch

„Vonne Endlichkait“ gehört zu den kleineren Werken im Oeuvre von Günter Grass, gemessen an Romanen wie „Die Blechtrommel“, „Hundejahre“, „Der Butt“ oder „Die Rätin“. Kurze Texteinheiten hatte Grass schon in „Mein Jahrhundert“ (pro Jahrestext durchschnittlich 3,7 Seiten) und in verstreuten Veröffentlichungen (Werkausgabe I:623–656) geschrieben. „Vonne Endlichkait“ umfasst nur 175 Seiten, aber in Quart-Größe, sodass für die 65 Zeichnungen genügend Platz pro Seite zur Verfügung steht. Grass präsentiert sich hier noch einmal in seiner Dreifachbegabung als Prosaautor, Lyriker und Zeichner. Grundlegend für das ganze Buch – aber nicht streng durchgehalten – ist die Abfolge von Prosatext, Gedicht und Zeichnung zu einem bestimmten Thema. Schon seine Gedichtbände – „Die Vorzüge der Windhühner“ (1956), „Gleisdreieck“ (1960), „Ausgefragt“ (1967) – waren jeweils mit eigenen Grafiken bzw. Bleistiftzeichnungen versehen.² Prinzipielles Gliederungsprinzip seiner nun letzten Veröffentlichung ist je eine Seite für einen Prosatext, ein Gedicht – diese jeweils mit einer Überschrift – und eine Zeichnung. Nur selten greift eine Zeichnung auf die Nachbarseite über bzw. geht ein Text oder ein Gedicht auf der nächsten Seite weiter (Ausnahme: die Erzählung „Worin und wo wir liegen werden“ S. 79–90), und nur selten trifft man auf einer Seite auf ein Gedicht *und* eine Zeichnung. Mit diesen relativ kleinen Text-/Bildeinheiten regt das Buch zum verweilenden Lesen und Schauen an. Man kann nach einer Seite innehalten, den Text noch einmal lesen und ihn noch einmal anders zu verstehen versuchen; man kann auf dem Bild den Blick wandern lassen; man kann in einem Gedicht Parallelen zum entsprechenden Prosatext und zur Zeichnung suchen und die Weiterentwicklungen in späteren Texten und Bildern verfolgen.

Auch im Formalen gibt es Übergänge zwischen Prosa und Lyrik: Die Prosa ist stark rhythmisiert, während die Gedichte eigenartig prosahaft daherkommen: ohne Reim, ohne durchgehende Metrik, ohne Großbuchstaben am Versbeginn,³ mit vielen Enjambements, nur gegliedert in Verse bzw. Zeilen. Ein Beispiel ist das Schlussgedicht „Vonne Endlichkait“, S. 173:

- 01 *Nu war schon jewäsen.*
 02 *Nu hat sech jenuch jehabt.*
 03 *Nu is futsch un vorbai.*
 04 *Nu riehrt sech nuscht nech.*
 05 *Nu will kain Furz nech.*
 06 *Nu mecht kain Ärger mehr*
 07 *un baldich bässer*
 08 *un nuscht nech ibrich*
 09 *un ieberall Endlichkait sain.*

Die Zeilenumbrüche lassen die Sätze wie Verse aussehen, und man ist versucht, Metren herauszuhören. Man könnte die Zeilen 1 und 2 als Trochäen lesen (*Nú war schön jew'äsen ...*), Zeile 3 als zwei trochäische Halbverse (*Nú is fútsch | ún vorbái*), Z. 4 bis 8 als drei- bzw. zweihebige Jamben und Z. 9 als zwei Daktylen nach einem Auftakt. Nach dieser Sicht entsprächen die Verse dem Madrigalvers (regelmäßige Versfüße, aber unterschiedliche Taktzahl). Die Frage ist aber, ob man damit nicht zu viel Metrik in den Text hineinliest, abgesehen von der Möglichkeit unterschiedlicher Betonungen (*Nú war schön jew'äsen* = trochäisch vs. *Nu wár schon jew'äsen* = zweimal Senkung, Hebung, Senkung). Dennoch ist das Gedicht deutlich rhythmisiert, und mehrmals wird eine Betonungsfigur unmittelbar wiederholt (Z. 1 und 2 in jambischer Lesart, Z. 4 und 5, Z. 7 und 8). Am ehesten scheint Grass einen natürlichen Sprechrhythmus wiederzugeben.⁴

² Grass sagt in einem Interview von 1970: „oft [steht] am Anfang eines Gedichts die Zeichnung und aus der Zeichnung [ergibt] sich der erste Wortansatz oder umgekehrt“ (Arnold 1971:20).

³ Das folgende Gedicht hat in den ersten sechs Zeilen Großbuchstaben am Versbeginn zur Markierung eines neuen Satzes nach einem Punkt.

⁴ Ich profitiere hier und bei der Rhythmusanalyse des Prosatextes „Eigengeräusche“ von Diskussionen mit Norbert R. Wolf.

Inhaltlich kreisen die Themen meist um konkrete Gegenstände, um Alltagserfahrungen und -situationen, um Erinnerungen an das eigene Leben und besonders an die Autoren, die Grass gelesen hat. Er verblüfft, wie Marcel Reich-Ranicki (1967:4 f.) anlässlich des Gedichtbandes ‚Ausgefragt‘ geschrieben hat, nicht mit den Gegenständen, sondern mit seiner „Perspektive“ auf sie, mit seinen „Assoziationen“ und der „Verknüpfung der Motive“: Reich-Ranicki schreibt: „Viele Lyriker bieten gern ungewöhnliche Gegenstände in gewöhnlicher Sicht, Grass hingegen macht es umgekehrt.“

Von den Texttypen her gesehen sind die meisten Prosatexte ‚Denkbilder‘ im Sinne Walter Benjamins (1961:329–333), d. h. an konkrete oder abstrakte Begriffe und an (biografische) Situationen anknüpfende Überlegungen, Phantasien, Assoziationen. Es gibt wie gesagt auch Erzählungen, eine Anekdote (‚Lieber Schnurre‘, S. 152), wertende Berichte (‚Vogelfrei sein‘, S. 7, ‚Am ersten Sonntag‘, S. 147 f.), außerdem Allegorien (‚Im Treibhaus‘, S. 126 für unterschiedliche Kunstrichtungen, ‚Letzte Hoffnung‘, S. 136 für eine letzte Katastrophe) und einen Traumbericht von einer Ehe zu dritt (‚Deine und Meine‘, S. 118–120).

2. Intermedialität: Prosatext – Gedicht – Bleistiftzeichnung

Grass war zuerst darstellender Künstler (ab 1948 an der Düsseldorfer Akademie: Bildhauer, Grafiker, Zeichner, Aquarellist, vgl. S. 95), dann erst Lyriker, Erzähler und Essayist. Von dieser künstlerischen Mehrfachbegabung profitieren wir Grass-Leser nun ein letztes Mal: Jede thematische Einheit wird meistens dreimal behandelt: zuerst als kurzer Prosatext, dann als Gedicht und dazwischen oder am Schluss als Bleistiftzeichnung. Das steigert das Lesevergnügen: Linear geht das Lesen zunächst vom Prosatext zum Gedicht, aber von diesem auch wieder zurück zum Prosatext mit der Frage: Welcher thematische Faden wurde aufgenommen und weitergesponnen? Derselbe zirkuläre Prozess geschieht zwischen den Bildern und den Texten. Wir wissen aus der Leseforschung, dass Leser beim ersten Blick auf eine Doppelseite zuerst auf das Bild schauen, dieses zu erfassen versuchen und dann erst den Text lesen. So ist es auch beim Blättern in diesem Buch. Zuerst fällt die Zeichnung ins Auge, dann liest man die kurzen Texte, doch nach dem ersten Lesen geht der Blick wieder zur Zeichnung, und man fragt sich, welches Textmotiv in seiner ikonischen Gestalt wiedergegeben wurde, ob es überhaupt zum Prosatext passt oder ob es nicht ein Motiv aufnimmt, das schon vorher erwähnt wurde.

Bilder werden psychisch ganz anders verarbeitet als sprachliche Texte; sie haben andere kommunikative Potenziale und emotionale Wirkungen. Aber Bild-Text-Einheiten erzeugen ein semiotisches Ganzes, das von sprachwissenschaftlicher Seite erst seit einigen Jahren genauer in den Blick genommen wird.⁵ Nun gibt es Textsorten und literarische Gattungen, die ausgesprochen bildaffin sind (z. B. Zeitungs- und Fernsehberichte, Theater-/Opernkritiken), und andere, die ausgesprochen bildabweisend sind. Zu diesen gehören Romane oder E-Mails (Schmitz 2003:5). Literarische Erzählungen und Gedichtbände können – besonders in bibliophilen Ausgaben – mit bildlichen Darstellungen ausgestattet sein, manchmal vom Autor selbst.⁶ Grass hat seit seinen ersten Gedichtbänden (‚Die Vorzüge der Windhühner‘ 1956, ‚Gleisdreieck‘ 1960, ‚Ausgefragt‘ 1967) seinen Gedichten Radierungen und Bleistiftzeichnungen mitgegeben.

Bilder und Texte haben ihre jeweils eigene Semiotik, und ihre Beziehungen zueinander eröffnen weitere Sinnebenen. Im vorliegenden Fall haben die Zeichnungen eindeutig eine untergeordnete, illustrierende Funktion gegenüber den sprachlichen Einheiten Prosatext und Gedicht. Nehmen wir die erste Zeichnung nach dem Titelblatt (vgl. Abb. 1).

Offensichtlich ist dies eine Darstellung vertrockneter und wahrscheinlich in ihrer Lage arrangierter unterschiedlicher Blätter. Es ist die erste von fünf Blätterzeichnungen.⁷ Man erkennt in der oberen

⁵ Vgl. Diekmannshenke u. a. (Hrsg.) (2011). Literaturbericht: Diekmannshenke & Stöckl (2011).

⁶ Z. B. Thüne (2011) zu Gedichten und Zeichnungen Unica Zürns.

⁷ S. 6, S. 16: Kastanienblatt, Kastanienschale mit ihren Spitzen, toter Maikäfer auf dem Rücken, S. 20 f.: Eichen- und Buchenblätter, S. 62 f.: links drei Äpfel, rechts vier Birnen, davon eine angefressen, dazwischen eine schon halb verfaulte



Abb. 1: Bleistiftzeichnung S. 6.

Frucht, alles von (Buchen-?)Blättern umgeben, S. 129: ebenfalls Blätter). Mehrfach gezeichnete Motive sind tote Vögel, Federn, Pflanzenknollen, Gerippe, ausgedörrte Frösche, Nägel, Pilze.

Bildhälfte zwei Kastanienblätter mit ihren auseinanderstrebenden „Fingern“, deren unteres genau in die Mitte der ganzen Zeichnung platziert ist, links ein Hagebuttenpaar mit Rosenblättern, unten mindestens drei Buchenblätter und rechts unten Dolden. Alles wirkt harmonisch, flächig, auf dunklem Untergrund, der eine Blickrichtung direkt von oben vorgibt.

Die erste Textstelle, die zu diesem Blätterbild passt, findet sich erst im Text ‚Überfluß‘ (S. 17).⁸ Dort heißt es zu Beginn:

Wie einfältig muß man werden, um alles, was der Herbst abwirft, nun, nach dem Obst das Laub, in seiner Vielfalt zu erkennen? Gehäufte Blätter. Das einzelne Blatt. Trocknend nimmt es verzückte Gestalt an, spreizt sich, rollt Ränder ein, erstarrt in Ekstase. Jeden brüchigen Riß, jede Risse gezeichnet. Scharfe Kanten, die weiche Schatten werfen. Vergeßliches Grün errödet, wird eins mit modernden Äpfeln, Birnen, wurmstichigen Pflaumen. Und immer mehr Blätter lösen sich, wenngleich kein Wind geht.

Sie fallen taumelnd, wissen noch nicht wohin, zögern, finden zu ihresgleichen oder sind fremdgegangen [...] Ich beuge mich, lerne lesen. Kein Blatt ohne Inschrift. Auf einem Fächer Kastanienlaub hat Eichendorff ein Gedicht hinterlassen, das ich als Schüler hersagen konnte. Und herzförmige Blätter sind von Trakls Spuren geprägt, die Buchstab nach Buchstab in erste Gärten führen, wo er, der Fremdling, Sebastian im Traum sieht. (S. 17)

Im weiteren Text werden den Bäumen und Blättern noch mehr Eigenschaften, Handlungen und Botschaften zugesprochen (*Als sich der Ahorn entblätterte; Lange gesuchte Reime ins Buchenlaub gestanz; Aus dem Abfall der Pappeln entwickelt sich eine Kriminalgeschichte, deren Ende noch in der Schwebe ist*).

Die recht realistische Darstellungsweise der Zeichnung erlaubt ein schnelles Erkennen der wiedergegebenen Gegenstände. Aus dem Alltagswissen kann man das Arrangement mit (Kombinationen von) Alltagsbegriffen (‚vertrocknete Blätter‘, ‚Laub‘, ‚Hagebutten‘ etc.) fassen (im Text heißt es ja auch: *gehäufte Blätter*); mit biologischem Wissen könnte man sie bestimmten Laubbäumen und Pflanzen zuordnen. Das Bild bleibt in der Realität der Natur; ein solches Zusammenvorkommen der Blätter wäre möglich und ist wahrscheinlich von Grass als Zeichenvorlage auch zusammengestellt worden. Das Künstliche der Wiedergabe beschränkt sich auf die flächige Anordnung der Blätter und auf die räumliche Verteilung der Einzelheiten: ein eindeutiges Zentrum im Ausgangspunkt des unteren Kastanienblattfächers, in der Verteilung von Blatttypen auf Oben (Kastanienblätter) und Unten (Buchenblätter?) und der Früchte auf die linke obere (Hagebutten) und die rechte untere Peripherie (getrocknete Dolden).

Eine weitere Sinnebene ergibt sich, wenn man diese Zeichnung in die Reihe der anderen stellt. Von den 65 Zeichnungen des Buches stellen 28 auf den ersten Blick erkennbare tote Tiere und Pflanzen(teile) dar. Am häufigsten sind dies tote Vögel (acht Zeichnungen), verdorrte Froschleichen (drei), Gerippe und Teile von Skeletteilen (zwei), aber auch Haufen von toten Fliegen und getrockneten Pilzen, Schneckenhäuser, ein leeres Nest und ein aufgehacktes Vogelei, Stücke eines Baumstamms, an den Strand gespülter Seetang, herabhängende Sonnenblumendolden. Im Bereich des menschlichen Körpers: Finger, die von einer Schere abgeschnitten wurden (drei Zeichnungen mit narrativer Entwicklung),⁹ eine eingepackte, zerstückelte Leiche; im Bereich der Artefakte: krumme Zimmermannsnägel (fünf Zeichnungen), ausgebrannte Pfeifen, eine zerbrochene Vase. Manchmal stehen Lebendes und Totes im Kontrast (lebende Schnecken und versteinerte Ammoniten, metaphorisch: rauchende und ausgegangene Pfeifen). Nicht immer ist der Bezug auf Tod und Zerfall auf Anhieb erkennbar. So erschließen sich die vielen Darstellungen von (Möven-)Federn nur durch eine Textstelle:

*Jetzt liegen sie [Feuersteine] auf dem Fensterbrett
und halten Zwiesprache mit Federn,*

⁸ Grass hat die alte Rechtschreibung beibehalten, hier die S-Schreibung mit scharfem S nach Kurzvokal.

⁹ Das Abschneiden von Fingern war eine Erpressungsmethode der Mafia, erwähnt in ‚Grimms Wörter‘, S. 145.

*die – weil zu leichtgläubig –
vom Himmel fielen. (S. 135)*

Vom Himmel fallende Federn – zumal mit dem metonymisch gebrauchten Adjektiv *leichtgläubig* – sind wohl eine Anspielung auf den Mythos von Ikarus, der mit seinem künstlichen Gefieder vom Himmel fiel, weil er übermütig wurde, sich zu sehr der Sonne näherte, sodass sich die Federn von seinem Flügelgestell lösten. Tatsächlich werden aber im Buch nur einmal vom Himmel fallende Federn im Raum einer Landschaft dargestellt (S. 114). An anderen Stellen hat das Wort *Feder* ganz andere Mit-Bedeutungen.¹⁰ Dies führt uns zum Problem idiolektaler Wortbedeutungen.¹¹ Grass hat ja in seinen Gedichten und Romanen ein ganzes Sammelsurium von emblematischen Dingkonzepten erfunden, die spezifisch für sein Oeuvre sind.¹²

Aber nicht nur auf der Ebene der Dingkonzepte gibt es Entsprechungen zwischen Bild und Text, sondern auch in Bezug auf die Erscheinungsweise der abgebildeten Dinge. Grass behandelt die betrachteten Blätter ja schon als ästhetische Gebilde, die – von wem? so fragt er immer wieder – *gezeichnet* sind. Sie haben *scharfe Kanten, die weiche Schatten werfen*. Dies gilt nicht nur für die Darstellungsweise der Zeichnung auf S. 6, sondern auch für die auf S. 16 und die übrigen Pflanzenbilder.

Gehen wir zur entsprechenden Textpassage im Text ‚Überfluß‘, so erweitert sich das Bedeutungspotenzial erheblich. Charakteristisch für das gesamte epische Werk von Günter Grass sind seine Vermenschlichungen nichtmenschlicher Begriffe. Ich zitiere noch einmal Ausschnitte aus ‚Überfluß‘:

Das einzelne Blatt. Trocknend nimmt es verzückte Gestalt an, spreizt sich, rollt Ränder ein, erstarrt in Ekstase. [...] Vergeßliches Grün errötet. [...] Sie fallen taumelnd, wissen nicht wohin, zögern, finden zu ihresgleichen oder sind fremdgegangen.

In diesem Textausschnitt steigert sich der Grad der Vermenschlichung. Wörter, die man nicht-metaphorisch nur auf menschliche Tätigkeiten und Zustände beziehen kann, häufen sich: Das Adjektiv *verzückt* beschreibt einen Geisteszustand extremer Euphorie; so fühlt sich jemand, der/die in *Ekstase* ist (im Text also Isotopie). Während man die Verben *spreizen* (Akk.-Objekt: *sich*, normalerweise Körperteile: *Beine, Flügel*), *etwas einrollen*, *taumeln*, *nicht wissen wohin*, *erstarren*, *zögern* noch von Tieren sagen kann, geht das bei den Verben *erröten*, *finden zu ...* und *fremdgehen* nicht mehr, jedenfalls nicht ohne einen metaphorischen Prozess, der vielleicht schon in *sich spreizen* angelegt ist. In textfortschreitender Reihe gelesen, bekommen die Wörter *verzückt*, *Ekstase*, *finden zu*, *erröten*, *sich spreizen* und *fremdgehen* eine erotische Konnotation, die in einem extremen semantischen Gegensatz zu deren Subjekten stehen, nämlich toten Blättern. Damit bekommt der Textausschnitt eine metaphorische Sinnschicht, die eben Totes als etwas höchst Lebendiges ansieht.¹³

Ein zweiter Strang metaphorischer Sinnaufladung beginnt in der Mitte des zweiten Abschnitts, noch einmal zitiert:

Ich beuge mich, lerne lesen. Kein Blatt ohne Inschrift. Auf einem Fächer Kastanienlaub hat Eichendorff ein Gedicht hinterlassen, das ich als Schüler hersagen konnte. Und herzförmige Blätter sind von Trakls Spuren geprägt, die Buchstab nach Buchstab in ernste Gärten führen, wo er, der Fremdling, Sebastian im Traum sieht.

¹⁰ In ‚Vogelfrei sein‘ (S. 7): *federleicht vogelfrei* sein (das Gefühl der Befreiung nach einem Krankenhausaufenthalt).

¹¹ Zum Beispiel im Gedicht *Federn blasen* (1974; I:276) in der Bedeutung ‚Wünsche in der Schwebelage halten‘: *wie ich als Junge [...] Federn, drei vier zugleich / den Flaum, Wünsche, das Glück / liegend laufend geblasen / und in Schwebelage (ein Menschenalter) gehalten habe*; vgl. Neuhaus (2012:227).

¹² Die Literaturwissenschaft nennt die bei Grass mit Bedeutung aufgeladenen Wörter für Sachen „objektive Korrelate“, vgl. Neuhaus (2010:37).

¹³ Vielleicht ist diese Phantasie die Weiterentwicklung einer Idee in ‚Grimms Wörter‘, dass Jacob Grimm *lüstern* war *nach Wörtern, die einander begatten, die fremdgehen* (S. 247) und *die im Kot gefunden werden* (S. 259).

Diese semantische Bewegung geht von der Polysemie des Wortes *Blatt* aus, dessen Lesart 1 mit ‚grüner, flächiger Teil einer Pflanze‘ und Lesart 2 mit ‚eine (zu beschreibende, beschriebene) Fläche Papier‘ paraphrasiert werden können. Die zweite Lesart wird nun ausgenutzt, um auf den ‚Blättern‘ *Inschriften*, ein *Gedicht* und *Buchstaben* zu imaginieren, die von Lyrikern (Eichendorff, Trakl) stammen und im Falle Trakls auch Hinweise auf bestimmte Gedichte enthalten (*Sebastian im Traum* heißt eine Gedichtsammlung und ein Gedicht; *Fremdling* ist ein häufiges Wort bei Trakl). Auch die Wortform *Buchstab* passt sich diesem lyrischen Ton an.

Die Deutung der Natur als ‚Buch‘ ist eine sehr lebendige und in viele Richtungen weitergedachte Metapher im abendländischen Denken.¹⁴ Aber dass eine existenziell bedeutungsvolle Botschaft auf Pflanzenblätter geschrieben ist, ist eher selten. Zu denken wäre an eine kurze Passage in Virginia Woolfs Roman ‚*To the Lighthouse*‘ (1927), berühmt für dessen durchgängige Spiegelung der Ereignisse im *stream-of-consciousness* der Figuren. In einer Szene geht der Wissenschaftler Mr. Ramsay sinnend auf einer Terrasse auf und ab und verknüpft dabei seine Gedanken mit dem, was er gerade sieht. Im folgenden Textausschnitt sieht er

*Urnen mit herabhängenden roten Geranien,
die so oft Gedankengänge verziert hatten und sie auf ihre Blätter geschrieben trugen, als wären
sie Zettelchen, auf die man beim schnellen Lesen Anmerkungen kritzelt*
(*To the Lighthouse* I, 8, übersetzt von H. und M. Herlitschka)

Hier projiziert Mr. Ramsay eigene Gedanken auf Gegenstände, so wie wenn sie schon ausbuchstabiert vor ihm lägen. Bei Grass ist es ein bisschen anders: Die verdorrten Blätter wecken bei ihm Assoziationen an (Natur-)Gedichte von berühmten Dichtern. Er kennt sie, ja er kannte ein Gedicht Eichendorffs als Schüler sogar auswendig. Insofern kann man sich fragen, ob er nicht das Eichendorff-Gedicht wie Mr. Ramsay seine Gedanken auf die Blätter projiziert. Beim Trakl-Text liegen aber die Text-Spuren schon auf den Blättern und *führen* den Erzähler-Autor *Buchstab nach Buchstab* in die Phantasiewelten Traklscher Gedichte.

3. Intertextualität

In den Romanen von Günter Grass wimmelt es von intertextuellen Verweisen. Auch in ‚Vonne Endlichkait‘ nennt Grass Autoren wie Hans Sachs (S. 7), Rabelais (S. 24), Jean Paul (S. 52), Albrecht Dürer (S. 64), Hans Magnus Enzensberger (S. 112), Albert Camus, Jean Paul Sartre (S. 132) u. a. Häufiger sind jedoch Anspielungen. Grass vermittelt sie mit Figurennamen (*Baldanders* für Grimmelshausens *Simplicius* S. 7, *Quintus Fixlein* für Jean Paul S. 52), mit Metaphern, die auf Dichtungen verweisen (*schwarze Milch* für Paul Celans *Todesfuge* S. 11), mit geflügelten Worten (*lange Briefe schreiben* für Rilkes Gedicht *Herbsttag* S. 18), mit Gedicht- (*Willkommen, nicht Abschied* S. 68) und Werktiteln (*Titan, Siebenkäs, Flegeljahre* und weitere Titel von Jean Paul S. 52, *das Rohe und das Gekochte* und *traurige Tropen* für Claude Levi-Strauss S. 54). Mit all diesen intertextuellen Bezugnahmen vergewissert sich Grass seiner intellektuellen, philosophischen und dichterischen Herkunft, bekennt Schuldgefühle, einen Autor nicht genannt zu haben (Levi-Strauss), gedenkt der Freunde (der Mitstudenten der frühen Jahre, Peter Rühmkorfs) und verehrt seine Meister (Villon, Rabelais, Jean Paul).

Natürlich blickt Grass in diesem Alterswerk auch auf eigene Dichtungen zurück. Er erwähnt oder spielt an auf seine Romane ‚*Die Blechtrommel*‘,¹⁵ ‚*Der Butt*‘ (S. 38), ‚*Die Rätin*‘ (S. 149), auf den Prosatext (I, 623–625) und das Gedicht ‚*Im Ei*‘ (1958, I:76 f.) S. 28, auf das Gedicht ‚*März* in

¹⁴ Blumenberg (1986); z. B. beim zitierten Georg Trakl: *o die härenen Zeichen in strahlender Sonne*, in: *Traum und Umnachtung*.

¹⁵ S. 79: *Verjüngung zum Fußende hin* als Grass-spezifische Metapher für die zunehmende Einschränkung der Erfahrung vor dem Sterben (vgl. Auffenberg 1993:17), S. 96: das Düsseldorf in den Nachkriegsjahren, S. 119: eine Ehe zu dritt mit Grass = Vater Matzerath als Koch, S. 110 f.: der Blick der Eule im Kapitel ‚*Die Tribüne*‘.

Ausgefragt‘ (S. 127), auf Reden (S. 64) oder auf wiedergefundene Zeichnungen aus dem Beginn der 1950er Jahre (S. 95). In einzelnen Fällen entwickelt Grass Ideen weiter. Das Gedicht ‚Im Ei‘¹⁶ versinnbildlicht die unüberschreitbaren Grenzen menschlicher Sinnfindung am Bild *seniler Küken* in einem kosmischen Ei, die sich ihre Welterklärungen an die *Innenseite der Schale* kritzeln. Aber jede Transzendenz ist vergeblich. Werden wir von einem *gutmütigen Geflügel* ausgebrütet? Gibt es einen von *unsere[n] Propheten* verkündeten *Tag X* (das Jüngste Gericht, die kommunistische Gesellschaft, eine Endkatastrophe)? Müssen wir befürchten, *daß jemand, / außerhalb unserer Schale, Hunger verspürt, / uns in die Pfanne haut und mit Salz bestreut* (die Idee eines bösen Gottes)? Grass ließ diese Fragen offen. In ‚Über das Innenleben‘ (S. 28) revidiert er nun die zuletzt genannte Hypothese einer von außen kommenden Totalzerstörung und schreibt sie nun dem Vernichtungswillen der Menschen selbst zu: *Keinen außerirdischen Mutwillen braucht es, – oder gar gottgewollten Appetit –, um uns zu Rührei zu machen*. Im thematisch verwandten Text ‚Mein Stein‘ (S. 132) – gemeint ist der Fels des Sisyphos, Urbild menschlicher Existenz bei Albert Camus – deutet Grass den Stein nun nicht mehr nur einseitig als eine selbstentschiedene Aufnahme absurder Existenz, sondern entwickelt eine Reihe von ambivalenten Deutungen und negativer Selbstabgrenzungen, die schließlich beim Thema ‚Alter‘ enden: Aus dem zu wälzenden schweren, runden Stein sind *kleinere Steine* geworden, *die der Hand schmeicheln* (S. 132). Im Gedicht ‚Wiederum März‘ (S. 127) kontrastiert Grass das erotische Begehren in seinem Gedicht ‚März‘ von 1967 (I, 205f.) mit der Erotik im Alter, deren zentrales Bild – ein Rosenstock – noch *steigenden Saft* erlaube, doch sich auch in *Angsttrieben* und *Panikblüten* äußert.

4. Phonetische Sprachvarianz

Grass‘ Romane leben von sprachlichem Realismus. Schon in der ‚Blechtrommel‘ ließ er Figuren aus Danzig und Umgebung mit einem nachempfundenen niederpreußischen Dialekt sprechen. Im Titel ‚Vonne Endlichkait‘ ist der verkürzte und enklitische Artikel *-ne* gesprochensprachlich, und das A im Suffix *-kait* gibt die besonders tiefe Aussprache von [a] im Diphthong [aI] wieder. Im Text ‚Herrn Kurbjuhns Frage‘ sagt dieser Sätze wie: *Nu, Liebärchen, waas mecht nu los sain inne Polletik?*¹⁷ Und im schon oben zitierten Gedicht sammelt Grass Redewendungen, in denen allgemein-niederdeutsche Laute und Konstruktionen miteinander kombiniert werden, z. B. die Spirantisierung von [g] zu [j] und spezifisch preußische Varianten (überoffenes [a] und [], zentralisiertes [I], Entrundung) oder die Vorliebe für das Modalverb *mögen* in der epistemischen Modalität der Unsicherheit: *waas mecht nu los sain ...:*

- 01 *Nu war schon jewäsen.*
- 02 *Nu hat sech jenuch jehabt.*
- 03 *Nu is futsch un vorbai.*
- 04 *Nu rieht sech nuscht nech.*
- 05 *Nu will kain Furz nech.*
- 06 *Nu mecht kain Ärger mehr*
- 07 *un baldich bässer*
- 08 *un nuscht nech ibrich*
- 09 *un ieberall Endlichkait sain.*

(S. 173)

Die nach Redewendungen klingenden Verse 1 bis 5, von denen nicht klar ist, ob sie nicht doch von Grass erfunden wurden, werden schon beim fünften Vers nach einer (dialektalen) doppelten Negation mit einer typisch Grass’schen Aposiopese beendet. Die ersten sechs Sätze bzw. Satzfragmente beginnen mit dem dialektalen Adverb *nu*. Die letzten vier Verse bindet er syntaktisch zu einem

¹⁶ Zu diesem philosophisch-pessimistischen Gedicht: Frizen (1986:175–179) und Frizen (2010:202–204) mit weiteren Deutungen.

¹⁷ In einer früheren Fassung dieser Szene in ‚Grimms Wörter‘ lautet dieser Satz noch: *Naa, Lieberchen, waas macht de Polletik?* (Grimms Wörter, S. 127).

langen Ganzsatz mit vier elliptischen Teilsätzen zusammen. Die Abstraktbildung *Endlichkeit* ist aber kein Dialektwort. Das Gedicht ist also keine in Versform gebrachte Aufzählung von Redewendungen. Überall zeigt sich der sprachliche Gestaltungswille des Autors.

Der preußische Dialekt ist fast ausgestorben und nur noch auf Tonträgern erhalten geblieben. Grass schreibt im dazugehörigen Prosatext: „Mit ihnen [den Heimatvertriebenen] starb eine Sprache, die mich von jung an gewärmt hatte, deren Reste ich retten wollte, vergeblich“ (S. 172). Wenn auch nicht in genauer phonetischer Umschrift, so vermitteln doch die annäherungsweise Wiedergaben durch Buchstaben („Augendialekt“) einen Eindruck von diesem Danziger Deutsch auch für Leute, die nicht mit dem Dialekt aufgewachsen sind.

Grass war ein Meister des Sprachrealismus und der Sprachparodie.¹⁸ Ob das Deutsch Danzigs und der Deutsch sprechenden Kaschuben oder die Parodie des „Jargons“¹⁹ von Martin Heidegger in der ‚Blechtrommel‘; ob der Prosastil Fontanes in ‚Ein weites Feld‘, ob das Deutsch der Barockdichter in ‚Das Treffen in Telgte‘ – Grass ließ sich von seinen intensiven Lektüren zu sprachlichen Imitationen anregen und erfreute uns Leser mit diesen wiederbelebten und manchmal entlarvenden Stiltzügen früherer Zeiten und Personen.

Ein schwacher Nachhall der Sprachmimikry erscheint in den Anglizismen für Computer- und Internetnutzung im Text ‚Ohnmacht‘: *googeln, surfen, twittern, Clip, Chip, Mausclick* und *Facebook* (S. 13). Grass verweigert sich der Computerkommunikation, setzt ihr im Kotext das archaische Medium des *Gänsekiels* entgegen und bleibt seiner Olivetti-Schreibmaschine treu, die er zu seiner Hochzeit im Jahr 1954 bekommen hatte (S. 116). An anderen Stellen beklagt er, dass keine handgeschriebenen Briefe mehr im Briefkasten sind.

5. Gesprochene Sprache

In einem Artikel der Zeitschrift ‚mobil‘ der Deutschen Bahn von 2005 mit dem Titel ‚Ein guter Satz muss Atem haben‘ beschreibt Grass den Prozess seines schriftstellerischen Formulierens und berichtet, dass er die Sätze, an denen er arbeitet, leise vor sich hinspricht:

Ich schreibe am Stehpult und brabbele vor mich hin. Ein guter Satz muss geschrieben Bestand haben, aber er muss auch Atem haben, auch gesprochen werden können. (Zit. bei Paaß 2009:64)

Man kann das am Beginn des ebenfalls schreibreflektorischen Textes ‚Eigengeräusche‘ (S. 20) verfolgen (Ich bringe die ersten Sätze in nummerierte Zeilen und vermerke Akzente durch Akutzeichen):

- 01 Was brábbel ich vór mich hín?
- 02 Mit wém im Gespr'äch?
- 03 Wer rät zú oder áb? –
- 04 Schritte zwischen Stéh-pult und Stéh-pult.
- 05 Ángefangenes will únfertig bleiben.
- 06 Fértiges sieht nur so áus.
- 07 Verschlíssene W'órter.
- 08 Versúchsweise stúmm sein.

Wenn man diese Sätze (bzw. Nominal-/Präpositionalphrasen) laut oder innerlich phonetisierend liest, so stellt sich ein wechselnder Rhythmus ein, der in den Zeilen 1 bis 4 noch unterschiedliche Versfüße erkennen lässt (z. B. Z. 2: Jambus und Anapäst, Z. 3: zweimal Anapäst), ab Zeile 5 aber nicht mehr. Dennoch sind auch die Zeilen 5 bis 8 deutlich rhythmisiert, und die Sätze 7 und 8 haben sogar die exakt gleiche Abfolge von betonten und unbetonten Silben.

¹⁸ Vgl. Gerstenberg (1980: 81–86), Angenendt (1995:69 f.), Neuhaus (2010:33–35 mit weiterer Literatur).

¹⁹ So Theodor Adorno in seiner Schrift ‚Jargon der Eigentlichkeit‘.

Typisch gesprochen sprachliche Formen wie die unterschiedlichen Typen von Ellipsen (Ellipse im engeren Sinne, Analepse, Adjazenzellipse, weggelassenes Personalpronomen der 1. Person Singular), Anakoluthen und Aposiopesen, Änderungen der normalen Abfolge von syntaktischen Positionen, Rechts- und Linksversetzungen; im Phonetischen: Apokopen und Enklisen setzt Grass in seinen Romanen nicht nur zur sprachlichen Mimesis seiner Figuren ein, sondern auch sozusagen ideologiekritisch: Aposiopesen zum Beispiel, um hohle Phrasen zu entlarven.²⁰ Aposiopesen verschweigen in ‚Vonne Endlichkeit‘ Privates, Peinliches und Bedrohliches: *Die Potenz, dieser Wichtigster, hat schlappgemacht. Nur die Lust ist geblieben und tut so als ob. Wenn auch sie schwände, anwesend nur als Loch ... Und eines Tages, nachdem schon lang keine Träne mehr, verginge mir – womöglich im Mai – das Lachen* (S. 123). Aber verglichen mit den Dialogen in den Romanen, in denen Grass sehr gekonnt Formen der gesprochenen Sprache zu imitieren versteht, spielen sie in ‚Vonne Endlichkeit‘ keine große Rolle. Der Grund dafür ist, dass die Prosatexte und Gedichte nicht soziale Milieus durch die jeweiligen Sprechweisen ihrer Figuren in Szene setzen.

6. Syntax

Dass Grass eine ausgedachte, kunstvolle Syntax schreibt, haben mehrere Literaturwissenschaftler und Linguisten festgestellt.²¹ Grass stellt die normale Wortfolge um (Topikalisierung, nachgestellte Adjektivattribute); er arbeitet mit syntaktischen Parallelismen,²² anaphorischen Satzanfängen, Reihungen von gleichen Wortarten und mit Chiasmen;²³ er schreibt verbal und nominal;²⁴ er wechselt von einfachen zu sehr komplexen Sätzen; er verwendet syntaktische Archaismen (vorangestellte Genitivattribute: *einer Muse Kuß*, S. 7, *des Abenddrotts Schminke*, S. 112, nachgestellte Adjektivattribute: *Schlaf, gestückelt zu Häppchen Schlaf*, S. 7); er lässt – wie gesagt – Sätze in Anakoluthen enden und konstruiert unterschiedliche Ellipsentypen.²⁵ Als kleines Beispiel sei der Beginn von ‚Und dann kam Xaver‘ analysiert:

Auch der gestrige Orkan hatte, wie zuvor andere, einen Namen, damit er, in Reihe gebracht, Statistiken füttert, der Wissenschaft dient und Schäden summiert. (S. 59)

Wir haben einen komplexen Aussagesatz: einen Trägersatz und drei adjungierte finale Angabesätze, von denen der erste syntaktisch vollständig ist, während die beiden anderen elliptisch sind, anaphorisch die Subjunktion und das Subjekt (*damit er*) weglassend (Analepse). Die Künstlichkeit liegt darin, dass Grass in beide Sätze eine Unterbrechung einschiebt: in den Trägersatz eine elliptische vergleichende Angabe (*wie zuvor andere [Orkane]*), in den ersten Finalsatz ein mit Kommata getrenntes Partizipialattribut (*in Reihe gebracht*) zum Subjekt *er*. Wenn man den ganzen Satz laut liest und dabei an den Kommastellen die Stimme hebt, kommen die kurzen syntaktischen Einheiten und die Parallelität der Konstruktion deutlich hervor. Zum Schluss verkürzen sich die Teilsätze, und es ergibt sich ein daktylischer Rhythmus:

Statistiken füttert,
der Wissenschaft dient
und Schäden summiert.

²⁰ Harscheidt (1976:107–112). Zu Formen und Funktionen der gesprochenen Sprache im Werk Grass: Angenendt (1995), Schwitalla & Thüne (2014:38, 42).

²¹ Gerstenberg (1980:81–84), Angenendt (1995), vgl. Neuhaus (2010:26–30) mit weiterer Literatur.

²² Folgen von syntaktischen Parallelismen: Harscheidt (1976:119 f.), Angenendt (1995:166–175), Schwitalla & Thüne (2014:45).

²³ Harscheidt (1976:121), Angenendt (1995:164).

²⁴ Zu deverbalen *-ung*-Abstrakta und ihren Textfunktionen im Roman *Unkenrufe*: Wolf (2007:5–25).

²⁵ Angenendt (1995:152–165), Schwitalla & Thüne (2014:44 f.).

Grass liebt die Aposiopese, also das Verschweigen des wesentlichen Satzinhalts, und er liebt Analepsen, Ellipsen und Einwortsätze. Seine Prosa setzt mitdenkende Leser voraus, die diese Lücken gedanklich füllen. Der erste Abschnitt von ‚Angst vor Verlust‘ lautet folgendermaßen:

Du könntest vor mir. Oder restliche Freunde. Immer länger die Liste. Oder jemand – in wessen Auftrag? – räumt Geheimfächer aus: Abgründe, die mir lieb sind. Schwundsachen. Plötzlich fehlt er, der Schlüssel, so daß ich draußen umherirren muß, obgleich mir zum Hohn die Sonne [...] (S. 123)

Der erste Satz ist eine Aposiopese und vermeidet mit dem hinzuzudenkenden Vollverb *sterben* das Tabuthema ‚Tod‘. Der zweite Satz schließt analeptisch an den ersten an (zu ergänzen: *könnten vor mir sterben*), und auch der dritte Satz lässt sowohl die Kopula wie das Genitivattribut von *Liste* weg; sie kann nur lauten: *der verstorbenen Freunde*. Erst dann kommt ein vollständiger Satz; aber jetzt muss sich der Leser der Lexik zuwenden und zu interpretieren versuchen, wer mit *jemand* und *in wessen Auftrag* und was mit den *Geheimfächern*, appositiv verstärkt durch *Abgründe*, gemeint ist: wirkliche Geheimfächer seines Sekretärs oder doch eher metaphorisch etwas Mentales: private, nicht jedem mitgeteilte Erinnerungen? Auf die Spur desjenigen, der Gedanken ausforscht, kommt man durch einen Text ungefähr 100 Seiten zuvor, in dem Grass militärische Drohnen, die alles ausspähen, mit dem allwissenden Gott aus seinen Kindertagen in Verbindung bringt. Im nächsten Satz wird es mit dem vergessenen *Schlüssel* wieder konkret, wobei die Rechtsversetzung (... *er, der Schlüssel*) vielleicht auch ikonisch etwas zuerst nur vage Bezeichnetes begrifflich präzisiert. Der letzte Satz mündet wieder in eine Aposiopese.

Obwohl unverkennbar syntaktisches Jonglieren eine Triebfeder beim Grass'schen Fabulieren eine große Rolle spielt, sind syntaktische Sonderformen nicht bloßer Selbstzweck, sondern haben bestimmte textlich-semantische Funktionen. Die schon genannten veralteten Voranstellungen substantivischer Genitivattribute passen zum jeweiligen Kontext. Im Fall von *einer Muse Kuß* ist es der zeitliche Rückblick auf Vergangenes und Mythologisches (relevante Stellen unterstrichen): ... *als auch der letzte Brunnen trockengefallen war, näßte mich, als gäbe es noch diese direkte Beatmung von Mund zu Mund, einer nebenberuflich tätigen Muse Kuß* (S. 7). Im Fall von *des Abendrots Schminke* ist es die poetische Darstellung von Wolken als menschliche Wesen:

Zusehends ändern sie sich [...] Auch daß sie mal diesem, mal jenem Wind hörig sind. Man kann sie nicht kaufen, verkaufen. Immer anders gebraucht. Selbst des Abendrots Schminke haftet nur flüchtig. (S. 112)

Vermutlich das wichtigste allgemeine Stilprinzip der Grass'schen Prosa ist das der Wiederholung auf unterschiedlichen sprachlichen Ebenen und unterschiedliche syntaktisch-semantische Konstruktionen betreffend. Anaphorische Satz- oder Nebensatzanfänge fallen besonders auf.²⁶ In ‚Vonne Endlichkeit‘ gibt es neben dem oben zitierten Schlussgedicht (*Nu war schon jewäsen ...*) zwei Textpassagen, in denen kurze Deklarativsätze mit den Zeitadverbien *jetzt* und *schon* beginnen. Die erste (‚Eigengeräusche‘) handelt von selbst- und fremdverursachten Geräuschen. Im letzten Abschnitt heißt es:

Jetzt will Räuspfern Anwesenheit bezeugen. Jetzt nähert sich jemand, ohne nahezukommen. Jetzt summe ich die Melodie eines Schlaglers, in dem sich des Regens Tropfen auf klopfen reimen. Jetzt dieser Pfeifton, der dem Eigenwillen meines Hörgeräts entspricht. Jetzt rumpelt es unter dem Dach. Das bin ich nicht. Das ist der Marder, der dort zu Hause ist. (S. 21)

²⁶ Just (1972:107) zitiert eine Sequenz aus dem Kapitel ‚Die polnische Post‘ in ‚Die Blechtrommel‘, in der die Sätze neunmal mit *da* beginnen und Teilaspekte *einer* Situation beleuchten. Harscheid (1976:119) zählt in ‚Hundejahre‘ zwölf mit *als* beginnende Nebensätze im Vorfeld mit der Funktion der Dramatisierung auf. Angenendt (1995:168) gibt ein Beispiel mit sechs Hauptsätzen, die mit dem Adverb *schon* beginnen und dann die gleiche Abfolge der syntaktischen Positionen haben, um Disparates thematisch zusammenzubinden.

Nachdem schon im Text zuvor eigene Geräusche und solche von Dingen, Tieren, einem Menschen und einem Engel thematisiert wurden und in zwei Abschnitten auch mit unterschiedlichen Eingangswörtern (die Fragepronomen *was* und *wer*, die Zeitadverbien *nun*, *jetzt*, *morgen*) in eine semantische Einheit gebracht wurden, dann – im vierten Abschnitt – Schreib- und Erinnerungsaktivitäten erwähnt werden, an denen sich Grass sein Leben lang abgearbeitet hat, folgen im letzten Abschnitt diese fünf Sätze, die jeweils mit *jetzt* anfangen. Sie greifen die Quellen der Geräusche wieder auf: der eigene Körper (*Räuspern* in semantischer Nähe zu *brabbeln*, *husten*, *spucken* im Vortext), ein Mensch (*jemand*), wieder das eigene Ich, diesmal aber intentional (*einen Schlager summen*), dann eine Maschine am eigenen Körper (*dieser Pfeifton [...] meines Hörgeräts*) und zuletzt ein *Marder*. Jeder mit *jetzt* einsetzende Satz schiebt die Zeit ein Stück weiter, aber die ganze Situation wird durch unterschiedliche Geräuschwahrnehmungen zusammengehalten.

Wie im Semantischen liebt Grass auch im Syntaktischen den Kontrast. Nach langen Satzgefügen folgen eine Reihe kurzer Sätze (,Ohnmacht': zweiter und dritter Abschnitt, S. 13); nach einem Jean Pauls Prosa imitierenden 14-zeiligen Ganzsatz mit zwölf Teilsätzen, die in die bildungsbürgerliche Welt des frühen 19. Jahrhunderts entführen, folgen vier kurze Sätze, die die nüchtern-berechnende Gegenwart behandeln (S. 52).

7. Metaphern

Jedem, der Grass liest, fällt auf, wie dicht Grass in seine Formulierungen semantische Prozesse einbaut, die seine Texte zu Kunstprodukten machen. Beim Lesen ist man überrascht, manchmal auch schockiert. Man freut sich über witzige, parodistische Formulierungen, rätselt über Wortverwendungen, staunt über Gedankenverbindungen. Dass Grass eine Neigung dazu hat, Totes als etwas Lebendiges zu behandeln, wurde schon gesagt. Manchmal ergeben sich textliche Metaphernreihen (s. o.: die zu liebestollen Subjekten und Botschaftern gemachten abgefallenen Blätter), deren einzelne Metaphern im gleichen Sinnfeld eine Gedankenkette der Phantasie ergeben.

Wie schnell sich ein metaphorisches Konzept aus dem anderen ergibt, sei noch einmal an einer Textstelle demonstriert. In ,Wohin sein Humor sich verflüchtigt hat' (S. 52) kontrastiert Grass den Witz und Humor Jean Paul'scher Dichtung mit der Nüchternheit und dem Berechnungssinn der Gegenwart. Dann kommt er auf die in der Überschrift gestellte Frage zurück:

Wer hat ihn [den Geist Jean Pauls] samt Wortschatz vertrieben? Vermutlich ist sein Humor in Länder geflüchtet, die er sich mittels schlingernder Sätze und dem Treibstoff lebenslang gesammelter Exzerpte als Nistplätze für Kuckuckseier erfunden hat. Ich sehe, wie er sich brüten sieht.
(S. 52)

Wir folgen einem metaphorischen sog. ‚Bewegungsbogen‘ (‚Bewegungspfad‘, *trajectory*),²⁷ von dem einige Elemente genannt werden: das auslösende Moment (*vertrieben*),²⁸ das sich bewegende Objekt selbst (der *trajector*: *ihn samt Wortschatz*), dessen aktive, selbstgesteuerte Bewegung (*geflüchtet*), die Art und Weise dieser Fortbewegung (*schlingernd*), ein Bestandteil des Vehikels (*Treibstoff*) und das Ziel (*in Länder*, *Nistplätze*). Mit dem Zufluchtsort Jean Paul'scher Denk- und Schreibweise beginnt eine neue Metaphernreihe: *Nistplätze* (im Plural) *für Kuckuckseier*, deren Brutvögel Dichter in der Tradition Jean Pauls sind. Unter der Hand verwandelt sich auch die Art der Fortbewegung von einem Motorfahrzeug (dazu passt das Substantiv *Treibstoff*) zum Fliegen eines Vogels in der Luft. Aber insgesamt meint das Bild nichts anderes, als dass Witz und Phantasie, Wortschatz und Hypotaxe (*schlingernde Sätze*, von denen Grass im Abschnitt zuvor eine

²⁷ Der Begriff nach Lakoff (1987:429); vgl. Schubert (2009:102–106).

²⁸ Dessen Handlungsträger ist aus dem Vortext bekannt, nämlich das in der Gegenwart herrschende berechnende, ökonomische Denken.

Imitationskostprobe gegeben hat) sich in fremden künstlerischen Werken unter der Obhut des Meisters Jean Paul regenerieren werden. Grass beendet diesen Abschnitt mit einer Meta-Wahrnehmung: *Ich sehe, wie er sich brüten sieht* und kommt damit der reflexiven Schreibhaltung Jean Pauls ziemlich nahe. Diese hat dann eine Entsprechung im nachfolgenden Gedicht:

*schaut sich Jean Paul beim Schreiben
über die Schulter
und schreibt zugleich auf,
wie er beim Schreiben
sich über die Schulter schaut.*

(S. 53)

Weil Verben semantische Beziehungen zu möglichen Subjekten und Objekten stiften, kontaminieren von Verben ausgehende Metaphern ihre syntaktische Umgebung. Verbmetaphern gehören zu den wichtigsten Stilmerkmalen Grass'scher Prosa (Just 1972:109 f.; die folgenden Zitate sind in einfache Deklarativsätze umformuliert): *Tabletten wispern die Legenden ihrer Nebenwirkungen* (S. 7); die Olivetti-Schreibmaschine *fraß handschriftliche Entwürfe, hungerte und gierte nimmer satt nach meinen Ein- und Abfällen* (S. 116 f.); *mein Kinderglaube begann gleich einer Kugel Vanilleeis zu schmelzen* (S. 148); der *Strich* (des Bleistifts) *steigt von links unten auf, erfindet Stufen, zögert, wagt eine Kehre, trudelt bergab, fängt sich, taumelt, bricht aber nicht [...] tritt auf der Stelle, nimmt Anlauf [...] weiß spitzfindig den Ausweg, vermisst eines Gesichts gehügelte Landschaft* (S. 12) – im Ganzen sind es 23 solche Verbmetaphern, die aus dem eigentlich fremdgeführten Bleistift ein selbstbestimmtes Lebewesen machen, das während des Zeichnens allerlei Abenteuer besteht und einen unternehmungslustigen, neugierigen, hartnäckigen, auch zudringlichen (*in wessen Ohrmuschel kriecht*) und selbstsüchtigen (*dessen Atem nur sich meint*) Charakter hat. Man könnte fast meinen, der Stift erinnere an seinen Meister Günter Grass.

Der umgekehrte Prozess, die Remotivierung metaphorischer Konzepte, trägt ebenfalls zum Überraschungsmoment beim Lesen bei. Aus der verblassten Metapher *internet* holt Grass mit dem Bild des Spinnennetzes das bedrohliche Moment der Fremdbestimmung und Gefährdung heraus: *Entmündigt erleben wir uns zappelnd im Netz* (S. 13). Wo von wirklichen Binsen die Rede ist (es handelt sich um in Indien gebräuchliche gedrehte Anzündschnüre), die sofort metaphorisch mit mentalen Eigenschaften ausgestattet werden (*Leitmotive, Lügen, mit Wind²⁹ verflochten*), verwendet Grass das undurchsichtig gewordene Kompositum *Binsenweisheit* remotivierend: *um aller Binsen Weisheit zu verknüpfen* (S. 143).³⁰

8. Alltagslexik, Gegensätzlichkeit

Grass gehörte zu den Lyrik- und Romanautoren, die nach 1945 die Lexik des Alltags – auch die derbe und anstößige – in die Literatur brachten.³¹ In ‚Vonne Endlichkeit‘ verwendet Grass Wörter aus der privaten, mündlichen Kommunikation (*alle naslang* S. 68, *haut ab!* S. 76, *klatschnaß* S. 93, *Krimskrams* S. 103), jedoch auch drastische Wörter der Körperlichkeit (*Rotz* S. 34, *Furz* S. 68, *Arsch* S. 69) und des Sexuellen (*Titten, Fötzchen, Möse* S. 69 f.). Ihr Provokationspotenzial ist heutzutage nicht mehr so groß wie noch 1959, als die ‚Blechtrummel‘ erschien. Ihr Reiz besteht aber weiterhin in der Verbindung und Vermischung der Kommunikationsräume, in denen die Wörter

²⁹ Zwar steht *Wind* mit *Darmgeschling* zwei Verse vorher in Verbindung, sodass ‚Darmwind‘ gemeint sein kann; aber *Wind* kann auch metaphorisch gemeint sein, weil zweimal ein konkretes Konzept (*Darmgeschling, Stroh*) mit einem mentalen Konzept (*Leitmotive, Lügen*) verbunden wird. *Wind* ist eine Grass'sche Spezialmetapher; sie erinnert an das Wort *Windhuhn* im Titel des Gedichtbandes ‚Vorzüge der Windhühner‘, dessen Wortbildungsprodukt wohl analog dem Kompositum *Windei* = ‚nutzlose Phantasien, Pläne‘ (Frizen 2010:168 f.) gebildet ist.

³⁰ Weitere Beispiele: Grass' letzter Zahn *beißt keinen Faden ab* (S. 33), *tod-sichere Waffen* (S. 54).

³¹ Nach Schwarz (1969:75) hat das „Vokabular der Vulgärerotik [...] zum ersten Mal einen angemessenen Platz in der deutschen Literatur gefunden“; vgl. Harscheidt (1976:87–91).

normalerweise gebraucht werden. Es ist ein weiteres grundlegendes Merkmal der Prosa von Günter Grass, semantisch, syntaktisch und stilistisch nicht zueinander Passendes dicht aufeinander folgen zu lassen (Oxymoron, Paradoxon, Zeugma, Antithese, Stilbruch, Bathos).³² Nur einige Beispiele:

- Oxymoron: *zielstrebig in die Irre gehen* (S. 7), *überschlau studierte Analphabeten* (S. 24), *versteinert der Leib* (S. 72), *Schnee auf Palmen* (S. 111), *notleidende Bankdirektoren* (S. 33), *von Neinsagern bejaht* (S. 132), s. o.: *senile Küken*³³
- Antithese: *alltägliche Gänge [...] sind unvergänglich* (mit Polyptoton S. 13), *Vom Stillstand im Fortschritt* (S. 64), *So werden Greise zu Kindern* (S. 65), *Freude und Schreck* (beim Kuckucksruf S. 150)
- Paradoxon: *der Moorboden, auf dem ich Halt suche* (S. 64)
- Zeugma: *... ein Andante von Torelli. Das war so schön wie draußen das Wetter* (S. 148)
- Lexikalischer Stilbruch: *wenngleich mir der Glaube [...] verschütt ging* (S. 149); *dem heiligen Geist [...] den alten Taubenzüchter* (S. 149).

Gegensatzstrukturen treibt Grass so weit, dass sie mehrere Textabschnitte (*Alltägliches* S. 46: Schreckliches und Belangloses zur gleichen Zeit) oder sogar einen ganzen Text semantisch strukturieren (*Was Tatsache ist* S. 106: die Fiktionen des Internets werden zur eigentlichen Wirklichkeit). Das Mit- und Ineinander unterschiedlicher semantischer Sphären und ihrer Bezüge zur Welt ist eine sprachliche Konsequenz der Grundeinstellung von Grass, die Wirklichkeit unter immer neuen Aspekten zu sehen, nichts als gegeben hinzunehmen, abstrakten Begriffen und besonders religiösen und ideologischen Appellen zu misstrauen,³⁴ wohl auch manchmal zu provozieren oder spielerisch eine ungewöhnliche Gedankenverbindung aufblitzen zu lassen.

9. Literarischer Individualstil

Günter Grass hat auf eine sehr individuelle Weise geschrieben. Er lenkt ständig die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Art und Weise der sprachlichen Produktion. Nach Jakobson (1972:108) ist gerade dies die poetische Funktion der Sprache. Grass bringt den Leser in vielerlei Hinsichten zum Überlegen. Er geht von einer sprachlichen Varietät in eine andere über; er wechselt die literarischen Gattungen; er imitiert und mischt Textsorten des Alltags, der Wissenschaft und der Institutionen. Er springt – manchmal mitten im Satz – von Zeitebenen und Erzählerinstanzen zu anderen.³⁵ Man ist nie sicher, ob eine Wortwahl nicht auch oder hauptsächlich homonymisch oder metaphorisch gemeint ist. Grass liebt sowohl lexikalische Wiederholung wie synonymische Variation (*Schwermut, Depression, Trübsinn, Wehmut, Melancholia* S. 64),³⁶ Wortzusammenschreibungen (*weißnichtmehr-welche* S. 152) wie das Auseinandernehmen von Wortteilen (*mein Aber und mein Glaube* S. 151). Er ist ein Meister der lexikalischen Neuschöpfung (*Dreieckensatz* S. 131, *Panikblüten* analog zu *Angsttrieben* S. 127, *die vielfingrige Horde* S. 156).³⁷ Gewiss, die monotonen Wiederholungen derselben syntaktischen Strukturen, die langen asyndetischen Worthäufungen und immer neue Ansätze beim Formulieren haben manchmal etwas Bemühtes. Aber sie sind nicht Selbstzweck. Im Hinter-

³² Schwarz (1969:72–76), Angenendt (1995:32–44), Neuhaus (2010:30).

³³ Sogar innerhalb von Wortgrenzen verbindet Grass sich ausschließende semantische Begriffe: Nach einer Reihe von zehn stimmigen Adjektivkomposita mit dem Grundwort *schwarz* (*regenschirmschwarz* etc.) kommen drei merkwürdige Verbindungen (*weilchenschwarz, tomatenschwarz, zitronenschwarz*) und dann drei antonymische, nämlich prototypisch ‚weiß‘ aussehende Vergleichsglieder: *mehlschwarz, milchschwarz* [dies erinnert an Celan: *schwarze Milch der Frühe* ...], *schneeswarz*; V, 161, vgl. Harscheidt (1976:126).

³⁴ Grass sagte einmal: „daß ich [...] allem, was mit Idee behangen ist, von vornherein mißtrauisch gegenüberstehe“ (zit. bei Neuhaus 2010:26).

³⁵ Am Beispiel des Beginns von *Unkenrufe* beschreibt dies Wolf (2002:18–21) durch die Analyse sprachlicher Einzelheiten wie Tempusformen, Konnektoren, Artikelwahl, Wortbedeutungen u. a.

³⁶ Dieselben Synonyme auch in ‚Grimms Wörter‘, S. 207.

³⁷ Vgl. Harscheidt (1976:99–101).

grund stehen ernste Fragen: in der Danziger Trilogie die Frage nach der Schuld, in ‚Vonne Endlichkeit‘ das Altern und der Tod. Am meisten berührt hat mich eine Stelle (S. 64), in der Grass schildert, wie ihn beim Knabbern *frischgebrannte[r] Mandeln* auf dem Lübecker Weihnachtsmarkt *jählings ein Zustand* der Sinn- und Trostlosigkeit überfiel. Aber freilich: Mandeln sind bei Celan (*Zähle die Mandeln ...*) und auch bei Grass eine Metapher für den Tod (Neuhaus 2010:7).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

GRASS, Günter (2007): *Werkausgabe in 20 Bänden*. Göttingen. [Zitiert mit römischen Ziffern für den Band und mit arabischen Ziffern für die Seitenzahlen.]

GRASS, Günter (2010): *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*. Göttingen.

GRASS, Günter (2015): *Vonne Endlichkeit*. Göttingen.

Sekundärliteratur:

ANGENENDT, Thomas (1996): „*Wenn Wörter Schatten werfen*“. *Untersuchungen zum Prosastil von Günter Grass*. Frankfurt am Main.

ARNOLD, Heinz Ludwig (1971): Gespräch mit Günter Grass. In: *Text+Kritik*, H. 1/1a, S. 1–26.

AUFFENBERG, Christian (1993): *Vom Erzählen des Erzählens bei Günter Grass*. Münster; Hamburg.

BENJAMIN, Walter (1961): *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main.

BLUMENBERG, Hans (1986): *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main.

DIEKMANNSHENKE, Hajo / KLEMM, Michael / STÖCKL, Hartmut (2011) (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien, Methoden, Fallbeispiele*. Berlin.

DIEKMANNSHENKE, Hajo / STÖCKL, Hartmut (2011): Kommentierte Literaturhinweise. In: DIEKMANNSHENKE, Hajo / KLEMM, Michael / STÖCKL, Hartmut (Hrsg.): *Bildlinguistik: Theorien – Methoden – Fallbeispiele* (= Philologische Studien und Quellen), H. 228, S. 369–379.

FRIZEN, Werner (1986): Die Blechtrommel – ein schwarzer Roman. In: *Arcadia*, Nr. 21, S. 166–189.

FRIZEN, Werner (2010): *Günter Grass. Gedichte und Kurzprosa. Kommentar und Materialien*. Göttingen.

GERSTENBERG, Renate (1980): *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*. Heidelberg.

HARSCHIEDT, Michael (1976): *Günter Grass. Wort – Zahl – Gott bei Günter Grass. Der ‚phantastische Realismus‘ in den ‚Hundejahren‘*. Bonn.

JAKOBSON, Roman (1972): Linguistik und Poetik. In: IHWE, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*. Bd. 1. Frankfurt am Main.

JUST, Georg (19072): *Darstellung und Appell in der ‚Blechtrommel‘ von Günter Grass*. Frankfurt am Main.

NEUHAUS, Volker (2010): *Günter Grass*. 3. Auflage. Stuttgart; Weimar.

NEUHAUS, Volker (2012): *Günter Grass. Schriftsteller – Künstler – Zeitgenosse. Eine Biographie*. Göttingen.

- PAASS, Michael (2009): *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*. Bielefeld.
- REICH-RANICKI, Marcel (1967): Neue Gedichte von Günter Grass. In: *Die Zeit*, 18. Mai 1967. URL: <http://www.zeit.de/1967/neue-gedichte-von-gueter-grass> [03.03.2016].
- SCHMITZ, Ulrich (2010): Schrift an Bild im World Wide Web. Articulirte Pixel und die schweifende Unbestimmtheit des Vorstellens. In: DEPPERMAN, Arnulf / LINKE, Angelika (Hrsg.): *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin; New York, S. 383–418.
- SCHUBERT, Christoph (2009): *Raumkonstitution durch Sprache. Blickführung, Bildschemata und Kohäsion in Deskriptionssequenzen englischer Texte*. Tübingen.
- SCHWARZ, Wilhelm Johannes (1969): *Der Erzähler Günter Grass*. Bern; München.
- SCHWITALA, Johannes / THÜNE, Eva Maria (2014): Dialoge in erzählender Literatur. Pragma- und dialoglinguistische Analysen am Beispiel der „Blechtrommel“ von Günter Grass. In: *Der Deutschunterricht*. H. 2/14, S. 36–49.
- THÜNE, Eva-Maria (2011): Die neue Blickrichtung. Augenmetaphern und -zeichnungen in Unica Zürns „Haus der Krankheiten“. In: BETTEN, Anne / SCHIEWE, Jürgen (Hrsg.): *Sprache – Literatur – Literatursprache. Linguistische Beiträge*. Berlin, S. 211–227.
- WOLF, Norbert Richard (2002): Zeit in der Narration. In: PARRY, Christoph (Hrsg.): *Text und Welt*. Vaasa; Gernersheim, S. 11–22.
- WOLF, Norbert Richard (2007): *Deverbale Substantive: Bestand und textuelle Funktion. Am Beispiel der -ung-Abstrakta*. (= FinDe. Arbeiten mit dem deutsch-finnischen Kontrastkorpus Band 2). URL: <http://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/Reihe/FinDe.php> [03.03.2016].