

Title	DREI LIEBESGEDICHTE VON GÜNTER GRASS : ("Liebe" - "Kirschen"- "Blutkörperchen")
Author(s)	Berthold, Siegwart
Citation	ドイツ文学研究 (1969), 17: 1-24
Issue Date	1969-03-31
URL	http://hdl.handle.net/2433/184935
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

„Liebe“-„Kirschen“-„Blutkörperchen“

Siegwart Berthold

EINFÜHRUNG

Günter Graß ist in erster Linie durch seine Prosa bekannt geworden. Sein 1959 erschienener Roman „Die Blechtrommel“, in zahlreiche Sprachen übersetzt, ließ Graß in die erste Reihe der modernen deutschen Dichter aufrücken. Einen ähnlichen Erfolg hatte im Kielwasser des ersten sein zweiter Roman, „Hundejahre“, der 1963 herauskam. Auch die Novelle „Katz und Maus“ (1961) wurde über Deutschland hinaus bekannt und inzwischen sogar verfilmt.

Als Dramatiker fand Graß weniger Beachtung. Die meisten seiner Bühnenstücke schrieb er in der Zeit von 1954 bis 1957; sie sind noch nicht alle gedruckt¹⁾ Den größten Widerhall erweckte sein Drama „Die Plebejer proben den Aufstand“ aus dem Jahre 1966; stofflicher Gegenstand des Dramas ist das Verhalten Bertolt Brechts während des Aufstandes vom 17. Juni 1953.

Vielleicht ist die geringere Beachtung von Graß' Bühnenstücken

1) Vgl. die Aufstellung am Ende des Aufsatzes

gerechtfertigt durch eine im Vergleich zu seiner Prosa schwächere Wirkungskraft dieser Werke; für Bühnenaufführungen lassen sie vielleicht an Dynamik und visueller Intensität zu wünschen übrig. Dagegen scheint mir die Lyrik von Graß zu unrecht im Schatten der Prosa zu stehen. Kurt Lothar Tank schreibt treffend in seiner Graß-Monographie:

„Ernst Jünger spricht von der windstillen Mitte des Taifuns. Sie gewährt Schutz vor Bedrohung. In ihr wächst und entfaltet sich das Werk des Dichters. Der langanhaltende Lärm, den Günter Grass im Herbst 1959 mit seinem Roman ‚Die Blechtrommel‘ auslöste, überdröhnte die in der windstillen Mitte, im Kern seines Wesens entstandene Lyrik.“¹⁾

Bisher sind drei Gedichtbände von Günter Graß erschienen: „Die Vorzüge der Windhühner“ (1956), „Gleisdreieck“ (1960) und „Ausgefragt“ (1967). Der vorliegende Aufsatz beschränkt sich im wesentlichen auf die Erläuterung von drei Graß-Gedichten zum Thema „Liebe“; dabei wird insbesondere auch ihre metrisch-rhythmische Gestalt untersucht.

1. LIEBE

Als erstes soll ein Gedicht aus dem Gedichtband „Ausgefragt“ betrachtet werden, dessen Überschrift eine grundsätzliche Klärung des Themas erwarten läßt:

Liebe

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

1) Kurt Lothar TANK: Günter Grass. (= Köpfe des 20. Jahrhunderts Band 38) Berlin (Colloquium-Verlag) 1965. S. 19

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

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

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

Der Gedichtanfang scheint dem schlechten Ruf von Günter Graß zu entsprechen: Graß weiß, was die Liebe ist, und er sagt es, indem er in drei nachlässig-ironisierenden Umschreibungen auf den Geschlechtsakt hindeutet: „bargeldloser Verkehr“, der Bankensprache entnommen, impliziert hier vielleicht den Gedanken, Liebe sei, wenn man für den Geschlechtsverkehr nicht zahlt. „Die immer zu kurze Decke“ – ein Beispiel für störende Begleitumstände, die die schon auf das bloß Körperliche reduzierte „Liebe“ noch einmal im Wert herabsetzen. „Der Wackelkontakt“: Die Übertragung dieses Begriffs aus dem Gebiet der Technik ist die „schnoddrigste“ Umschreibung des Geschlechtsakts. Der Sinn dieser Antwort auf die Frage: „Was ist Liebe?“ ist eindeutig: Das Wesen der Liebe besteht im Geschlechtstrieb.

Die nächste Strophe aber klingt anders, als die erste erwarten läßt. Wenn auch die Ironie des Tonfalls bleibt, so ist sie doch

fast eine Antistrophe zur ersten. Ihr Thema ist „erste Liebe“. „Hinter dem Horizont suchen“ ist der Ausdruck einer unbestimmten Sehnsucht, der hier des Heranwachsenden Fernweh, sein Suchen im geistigen, kulturellen und religiösen Bereich und sein nicht klar bewußtes Sehnen nach einem Partner zugleich erfaßt. „Im Laub mit vier Schuhen rascheln / und in Gedanken Barfüße reiben“ - bei einem Herbstspaziergang zu zweit der schon bewußtere, zarte Wunsch nach körperlicher Liebe. „Herzen vermieten und mieten“ die sozusagen probeweisen Beziehungen junger Menschen auf begrenzte Zeit aus Scheu, sich ganz und bedingungslos einem Partner anzuvertrauen. Der Gebrauch des Wortes „Herzen“ steht hier in klarem Gegensatz zur ersten Strophe: Während dort die Liebe auf den bloß körperlichen Vollzug reduziert wurde, stellt „Herzen“ gerade die innerliche, seelische Seite der Liebe in den Vordergrund. - Schließlich kommt es auch zu erster körperlicher Liebe im Hotelzimmer, im Leihwagen „wo immer die Unschuld absteigt / und ihr Programm verbrennt“: das „absteigt“ ist zwar mit seinem Anklang an „Absteige“ eine Ironisierung der „Unschuld“; hauptsächlich aber vielleicht mit einem Anklang an „Prinzipien reiten“ und „vom hohen Roß steigen“ - bedeutet es das entschiedene Abgehen des jungen Menschen von sittlichen Prinzipien, die er bisher anerkannte und vielleicht sogar verkündigte; jetzt werden sie „verbrannt“, für ungültig und wertlos erklärt.

Durch das Beispiel, wie die Liebe sich in jungen Menschen „jedemal anders und neu“ zeigt, ist die grobe, einseitige Definition der ersten Strophe überholt. Das triebhafte Element in der Liebe ist nicht die ganze Liebe, sondern die Gedanken und Gefühle der sich liebenden Menschen machen sie zu einem individuellen, komplizierten, nicht in einer Definition von einem Satz

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

zu erfassenden Phänomen. Zwar kann man und das Gedicht legt diese Auffassung nahe, weil ja die erste Strophe nicht widerrufen wird, sondern im Gegenteil der in ihr angeschlagene ironische Ton in der Behandlung des Themas „Liebe“ zwar gemildert, aber beibehalten wird - alle individuellen Erscheinungsformen der Liebe immer noch als letztlich durch den Geschlechtstrieb bewirkt ansehen. Aber wenn dem so ist, dann zeigt die letzte Strophe des Gedichts an einem extremen Beispiel, wie weit tatsächliche Liebe sich von ihrer theoretischen Grundlage fortentwickeln kann: Ein Greis und eine Greisin, Hand in Hand, die sich einen Liebesfilm ansehen möchten: Auch so kann Liebe aussehen. (Es würde zum Ton des Gedichts passen, wenn die Erwähnung des Liebesfilms am Ende des Gedichts als ironische Anspielung auf die nach Freud aus dem Sexualtrieb sublimierte Kultur gelten sollte.)

Die Verse des Gedichts sind 1 · 4-hebig, Senkungen sind ein- und zweisilbig. Auch beim Versübergang entstehen nie mehr als eine oder zwei Senkungen. In den wenigen Fällen, in denen dabei zwei Hebungen aufeinanderstoßen, hat die dadurch entstehende Zäsur eine deutlich erkennbare Funktion: Eine solche Zäsur setzt die erste von der zweiten und die zweite von der dritten Strophe ab. Die Zäsur nach „... verbrennt /“ zeigt das Ende der vorhergehenden Reihung an. Die Zäsur nach „... Wort /“ gibt dem am Beginn des nächsten Verses folgenden „jedemal...“ sententiösen Nachdruck. Im übrigen aber ergibt die regelmäßige Folge von Hebung und einer oder zwei Senkungen einen fließenden, den Rhythmus der Umgangssprache stilisierenden Rhythmus.

Dieser „alltäglichen“, unpräzisen rhythmischen Form entspricht die aus der Umgangssprache stilisierte Wortwahl des

Gedichts. Ausdrucksweise wie Rhythmus des Gedichts haben die gemeinsame Tendenz, ihren Gegenstand, wie er sich tatsächlich im „Alltag“ darstellt, zu erfassen. Diese Tendenz steht im Gegensatz zu Liebesdichtung, die an festen Formen, einer „hohen“ Sprache und hohen, unveränderlichen Idealen ausgerichtet ist; aber dieser Gegensatz ist nicht radikal und kämpferisch, sondern eher mäßig und besonnen, wie sich formal an der verhältnismäßigen Regelmäßigkeit der metrisch-rhythmischen Form und inhaltlich an der starken Milderung der zu Beginn fixierten extremen Position zeigt.

2. KIRSCHEN

Bei der folgenden Besprechung des Gedichtes „Kirschen“ bedeutete es mir eine große Hilfe, daß dazu schon eine spezielle Arbeit von Leonard Forster in dem Band „Doppelinterpretationen“ erschienen ist¹⁾; diesem Aufsatz verdanke ich wertvolle Gedanken und Anregungen.

Kirschen

Wenn die Liebe auf Stelzen
über die Kieswege stochert
und in die Bäume reicht,
möchte auch ich gerne Kirschen
in Kirschen als Kirschen erkennen,

nicht mehr mit Armen zu kurz,
mit Leitern, denen es immer
an einer Sprosse mangelt,
von Fallobst leben, Kompott.

1) Leonard FORSTER: Günter Grass: Kirschen. In: Doppelinterpretationen. Hg. Hilde Domin. Frankfurt a/M u. Bonn 1966. S. 278-280

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

Süß und süßer, fast schwarz;
Amseln träumen so rot
wer küßt hier wen,
wenn die Liebe
auf Stelzen in Bäume reicht.

Die konkrete Vorstellung, die „Landschaft“ dieses Gedichts ist ein Obstgarten mit Kieswegen. Darin stehen Kirschbäume mit dunkelroten, fast schwarzen Kirschen - es ist also Spätsommer , und es gibt darin Amseln, die gern reife Kirschen fressen.

In diesem Obstgarten „stochert“ nun ein abstrakter Begriff, die Liebe, auf Stelzen über die Kieswege, reicht in die Kirschbäume, pflückt Kirschen und genießt sie. Der Dichter selbst möchte zwar auch gerne Kirschen essen, aber er erreicht sie nicht: Seine Arme sind nicht lang genug, und wenn er es mit Leitern versucht, erweisen auch sie sich als zumindest um eine Sprosse zu kurz. Er muß von den Kirschen essen, die von den Bäumen gefallen sind.

Wie der abstrakte Begriff „Liebe“ hier personifiziert auftritt, so liegt es nahe, die „Kirschen“ als Symbol aufzufassen. Forster gibt den Hinweis, daß in Osteuropa, Graß' Heimat und Hintergrund seines Werkes, der Kirschbaum ein häufiges Symbol für ein junges Mädchen ist. Im folgenden Gedicht von Graß - hier wird nur die erste seiner beiden Strophen wiedergegeben sind Kirschen eindeutig mit Frauen identifiziert:

Annabel Lee

Hommage à E. A. Poe.

Pflückte beim Kirschenpflücken,
Annabel Lee.
Wollte nach Fallobst mich bücken,
lag, vom Vieh schon berochen,

im Klee lag, von Wespen zerstoehen,
mürbe Annabel Lee.
Wollte doch vormals und nie
strecken und beugen das Knie,
Kirschen nicht pflücken,
nie mehr mich bücken
nach Fallobst und Annabel Lee.

.....

Dieses Gedicht - wie „Kirschen“ in der Sammlung „Gleisdreieck“ enthalten - gibt einen Anhaltspunkt für die symbolische Bedeutung der Kirschen; auch weist die Tatsache, daß es gerade die Liebe ist, die da im Obstgarten umhergeht, sowie die Frage: „Wer küßt hier wen?“ in diese Richtung. Man kann die Kirschen als Symbol für Frauen und das Kirschenessen als Symbol für reale Liebesbeziehungen auffassen. Es gibt dann eine Teilung, die auch in der oben zitierten Hälfte des Gedichts „Annabel Lee“ vorliegt zwei Arten realer Liebe: eine hohe (Kirschen vom Baum gepflückt) und eine niedere (Fallobst, Kompott). Dem Dichter ist die hohe Liebe unerreichbar. „Mit Armen zu kurz“ deutet dabei auf Gründe, die beim Dichter selbst liegen, „mit Leitern, denen es immer an einer Sprosse mangelt“ deutet auf Gründe, die bei den äußeren Umständen liegen; das hat hier wohl einen viel ausgedehnteren Inhalt als „die immer zu kurze Decke“ in „Liebe“. Der Dichter ist nicht zufrieden mit der niederen Liebe, mit „Fallobst, Kompott“ und wünscht sich reine, vollkommene Liebe. Aber die Formulierung dieses Wunsches in der die Sprache der Philosophie leicht parodierenden Form „möchte auch ich gerne Kirschen in Kirschen als Kirschen erkennen“ und die Tatsache, daß im Gedicht nichts Reales, sondern ein abstrakter Begriff die Kirschen erreicht, der

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

sich seinerseits noch, auf Stelzen unsicher stochernd, größer machen muß als er ist, zeigen, daß es dem Dichter zweifelhaft erscheint, ob die „hohe Liebe“ überhaupt je tatsächlich erreichbar ist; sie existiert wohl nur als Vorstellung der Dichtung, der Philosophie und der Träume.

Es ist reizvoll und hier besonders ergebnisreich, dieses Gedicht in Beziehung zum Gesamtwerk des Dichters zu setzen.

In Graß' Werk tauchen die gleichen Motive immer wieder auf, fast zwanghaft. Oft ergänzen sich die Stellen; manchmal hat das Motiv verschiedene, ja entgegengesetzte Funktionen. Tank schreibt in diesem Zusammenhang über Graß:

„Mitunter erscheint er mir wie ein sparsamer, geradezu geiziger Hausvater, der sich nicht von ihm lieb gewordenen Metaphern und Motiven, Gegenständen und Vorstellungen trennen kann. Er versteckt, vergräbt, vergißt sie, möchte sie vergessen, da treten sie, verändert, entstellt, aufgebläht oder zernagt und skelettiert, fratzenhaft verzogen in das dämmernde oder grelle Licht eines neuen Tages, ...“¹⁾

Das Hauptmotiv des vorliegenden Gedichts ist ein gutes Beispiel für die von Tank beschriebene Vielgestaltigkeit eines solchen wiederholt auftauchenden dichterischen Gegenstandes bei Graß. Es kann, ohne einen erkennbaren wesentlichen Sinn zu tragen, nur genannt sein, wie etwa in dem Satz der „Blechtrommel“: „Ich erinnere mich, daß wir vierundvierzig ein gutes Kirschenjahr hatten.“²⁾ Dunkel und rätselhaft ist die Funktion des Kirschen-Motivs bei der Gespenstervision in der alten Mühle im Roman „Hundejahre“:

„Im Mai hätte die neunte Nonne niederkommen sollen, kam aber

1) a. a. O. S. 21

2) „Die Blechtrommel“, Zweites Buch, Die Stauber.

nicht, weil der achte Ritter - heißt Engelhard Rabe ihr und der sechsten Nonne, die Sommer für Sommer zu viele Kirschen gegessen hatte, mit dem Schwert des dicken, des zehnten Ritters, der auf dem Balken hockte und hinter geschlossenem Visier einem Hühnchen das Fleisch von den Knochen zerrte, die Köpfe, den neunten, den sechsten Schleier abhieb."1)

Es scheint hier eher so, als sei das Motiv angezogen worden vom Inhalt der Textstelle, der dem Inhalt des Symbols entspricht.

Die Hauptkomponenten des Motivs werden explizit an einer Stelle der „Hundejahre“: Matern hat sich mit Inge Sawatzki verabredet; auf dem Weg zum Treffpunkt auf der Düsseldorfer Rheinbrücke ißt er Kirschen und spuckt die Kerne in den Rhein. Als ihm Inge entgegenkommt, spuckt er ihr einen Kern zwischen die Brüste. Hier heißt es:

„Jede Kirsche schreit nach der nächsten. Kirschenessen macht wütend. Wut steigert sich von Kirsche zu Kirsche. Als Jesus die Geldwechsler aus dem Tempel jagte, aß er, bevor er, ein Pfund Kirschen. Auch Othello aß, bevor er, ein ganzes Pfund... Wieviel Haß reift mit ihnen oder wird miteingekocht in Weckgläsern? Die sehen nämlich nur so rund aus; in Wirklichkeit sind Kirschen spitze Dreiecke...“2)

Die Hauptkomponenten des Motivs „Kirschen“ sind, was besonders deutlich der Hinweis auf Othello zeigt, Liebe auf der einen, Wut und Gewalttat auf der anderen Seite. Diese Stelle hat auch Forster ausführlich herangezogen. Die vielleicht eindrucksvollste Verbindung des Gedichts mit dem Gesamtwerk

1) „Hundejahre“, Erstes Buch, Zwanzigste Fröhschicht.

2) „Hundejahre“, Drittes Buch, Die 89. sportliche und die 90. biersaure Materniade.

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

des Dichters berührt er nur mit der Frage: „Und die rotträumenden Amseln sollten sie mit Eddi Amsel gar nichts zu tun haben?“¹⁾ Die Gedichtzeile „Amseln träumen so rot“ gibt auf den ersten Blick das friedliche Bild dieser Vögel, die vom Genuß reifer Kirschen träumen. In „so rot“ klingt aber die Vorstellung mit, daß die Amseln von den Kirschen nicht nur träumen, sondern sie auch fressen, was eine, wenn auch leichte, dem ersten Eindruck zuwiderlaufende emotionale Bewegung verursacht. Wie stark diese Gegenströmung unter der Oberfläche ist, wird erkennbar, wenn man sich erinnert, daß „Amsel“ der Name einer der Hauptgestalten in den „Hundejahren“ ist. Dem Träger des Namens, Eddi Amsel, der halb jüdischer Abstammung ist, schlägt eine Gruppe von SA-Leuten, darunter sein Freund Matern, an einem Winterabend in seinem Garten alle zweiunddreißig Zähne aus. Das dabei in den Schnee geflossene Blut wird an der betreffenden Stelle mit „Kirschen mit Schlagsahne“ assoziiert²⁾ Hier zeigt das Motiv „Kirschen“ seine der Liebe entgegengesetzte Seite, die Gewalttätigkeit, in seiner schärfsten Ausprägung.

Die Betrachtung des Motivs „Kirschen“ im Gesamtwerk von Graß macht eindringlich greifbar, was bei einer isolierten Untersuchung des Gedichts nur Andeutung wäre: Liebe in der Realität ist nicht nur „Süße“, Glücksgefühl; sie hat einen starken untergründigen Anteil an Wut, Gewalttat und Grausamkeit.

Das Gedicht enthält eine Reihe weiterer Anklänge an andere Werke von Graß. Die Frage: „Wer küßt hier wen?“ aus den Versen: „Wer küßt hier wen, / wenn die Liebe / auf Stelzen in Bäume reicht“ ist eine wörtliche Übernahme aus den „Hundejah-

1) a. a. O. S. 280

2) „Hundejahre“. Zweites Buch

ren¹⁾, und zwar aus einer Szene, in der zwei Männer sich eine Nacht lang in eine Frau teilen – ein Kontrast zur „hohen“ Liebe und ein Beispiel für tatsächliche „niedere“ Liebe, wie es nicht krasser sein könnte. „Küssen“ ist in dieser Gedichtstelle ein Euphemismus für „essen“. Diese Formulierung verbindet genau wie das Motiv „Kirschen“ – süßen Liebesgenuß an der Oberfläche und untergründige Gewalttätigkeit.

Bei „mit Armen zu kurz“ könnte man, wie Forster vorschlägt, an die Hauptgestalt des Romans „Die Blechtrommel“ erinnern, den Zwerg Oskar. Seine abnorme Körpergestalt macht Oskar eine „normale“ Liebe unmöglich; ihm müssen oft abstoßende triebhafte Handlungen als unbefriedigendes Surrogat dienen: Eine Gestalt, in der die Zwanghaftigkeit des Sexualtriebes und seine Verformung durch innere Hemmungen (dargestellt durch die äußere Erscheinung Oskars) in zuweilen erschreckender Anschaulichkeit und Deutlichkeit sichtbar werden. Man kann diese Parallele noch enger ziehen. Was das Gedicht „Kirschen“ in der Symbolsprache ausdrückt, ist im ersten Liebeserlebnis Oskars mit Maria in Handlung umgesetzt und transparent gemacht. Das Motiv „Kirschen“ zieht sich durch das ganze Kapitel „Brausepulver“ der „Blechtrommel“, das die Anfänge dieser „ersten Liebe“ enthält. Diese Gegenüberstellung soll aber hier nicht weiter ausgeführt werden.

Der Aufweis aller dieser Beziehungen des Gedichts zum Gesamtwerk des Dichters hat verdeutlicht, warum der Dichter mit der ihm erreichbaren „niederen“ Liebe nicht zufrieden ist: Sie ist an das Körperliche und Triebhafte gebunden, neigt dazu, in Gewalt und Grausamkeit umzuschlagen und hat im körperlichen Vollzug abstoßende Erscheinungsformen; besonders dieser letzte

1) „Hundejahre“, Drittes Buch, Zweite Materniade

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

Gesichtspunkt kommt an einer Stelle des Romans „Die Blechtrommel“ zum Ausdruck, und zwar im Zusammenhang mit der schon erwähnten Schilderung der Beziehungen zwischen Oskar und Maria:

„Obgleich ich wußte, dieses abwechselnd aus Mama und Jan oder Matzerath und Mama bestehende, seufzende, angestrenzte, endlich ermattet ächzende, Fäden ziehend auseinanderfallende Knäuel bedeutet Liebe, wollte Oskar dennoch nicht glauben, daß Liebe Liebe war, und suchte aus Liebe andere Liebe und kam doch immer wieder auf die Knäuel Liebe und haßte diese Liebe, bevor er sie als Liebe exerzierte und als einzig wahre und mögliche Liebe sich selbst gegenüber verteidigen mußte.“¹⁾

Im Gedicht selbst jedoch sind diese negativen Aspekte nur untergründig präsent. Das Gedicht als Ganzes drückt vielmehr die Sehnsucht nach hoher, reiner Liebe aus.

Die metrisch-rhythmische Analyse des Gedichts bestätigt diese Interpretation.

Ich stelle die metrische Form des Gedichts zunächst in einem Schema dar, das Hebungen und Senkungen wie sich zeigen wird, nicht ganz ohne Berechtigung wie bei antiker Lyrik als Striche und Bögen wiedergibt:

1	-	v	vv	-	v	
2	-	vv	-	vv	v	
3		vv	v	-	/	
4		vv	vv	v		
5	v	vv	vv	v		
6	-	vv	-	vv		
7	v	v	-	vv	-	v
8	v	v	-	v	v	

1) „Die Blechtrommel“, Zweites Buch, Brausepulver

9 v v · vv //
 10 - v vv · /
 11 · v vv /
 12 vv -
 13 vv v
 14 v - vv v //

Das Gedicht ist sehr regelmäßig gebaut. Jeder Vers hat drei Hebungen. Die Ausnahme „Wer küßt hier wen/ wenn die Liebe“ kann man gut als nur einen Vers betrachten, der in zwei Zeilen geschrieben wurde, um die Retardierung am Ende des Gedichts eindeutig zu kennzeichnen. So kann man das Gedicht als bestehend aus 5 + 4 + 4 dreihebigen Versen mit ein- und zweisilbigen Senkungen auffassen. Jeder Vers beginnt entweder mit der Hebung oder mit nur einer unbetonten Silbe vor der ersten Hebung. (Die Ausnahme „wenn die Liebe“ verschwindet, wenn man wie vorgeschlagen Vers 13 und 14 als nur einen Vers betrachtet.)

Der Versschluß ist stark oder einsilbig schwach. Versende und Versanfang gehen fast immer ohne das Aufeinanderstoßen von zwei Hebungen ineinander über. Wie es dem Versinneren entspricht, ergeben sich dabei nie mehr als zwei Senkungen. Dadurch entsteht ein die Einzelverse übergreifender strömender Rhythmus.

Die Zäsur beim gelegentlichen Zusammenstoßen von zwei Hebungen an Versende und Versanfang hat immer eine deutliche Funktion: Beim Übergang von Vers 3 zu Vers 4 liegt syntaktisch das Ende des Nebensatzes, inhaltlich der Wechsel der Blickrichtung von der Kirschen pflückenden Liebe weg zum Dichter selbst hin, der im Gegensatz zu ihr nicht in die Bäume reichen kann. - Am Ende des 9. Verses ist der Gedankengang des Gedichts abge-

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

geschlossen, was durch eine weitere Zäsur in die rhythmische Erscheinung tritt. An Beginn und Ende der Verse 10, 11 und 12 stehen Hebungen, die die Verse voneinander isolieren; die Verse 10 und 11 sind völlig parallel gebaut. Diese Form der Verse entspricht ihrem Inhalt, logisch unverbundenen Einzelimpressionen. Das gleichmäßige Schwingen dieser Verse versetzt den Leser in eine den wiedergegebenen Eindrücken („süß und süßer, fast schwarz; Amseln träumen...“) entsprechende gelöste, traumhaft glückliche Stimmung, die erst durch das „...rot“ mit seinen bedrohlich-aggressiven Assoziationen in Frage gestellt wird. „Wer küßt hier wen“ ist ein als Folge dieses Stimmungsumbruchs verkürztes Nachschwingen der Verse 10 und 11. Nachdem der traumhaft-gelöst schwingende Rhythmus in Vers 12 endgültig zuende gegangen ist, kehren die letzten beiden Verse des Gedichts unter Einbeziehung von Vers 12 - inhaltlich und rhythmisch in einen Nachklang des Gedichtanfangs zurück.

Der Vers 8 („an einer Sprosse mangelt“) nimmt eine Sonderstellung ein: Er hat als einziger nur einsilbige Senkungen. Das bedeutet eine vorübergehende Retardierung und gibt jedem einzelnen Wort des Verses besonderen Nachdruck. Zusammen mit dem Zurückfallen ins normale Tempo im nächsten Vers („von Fallobst leben, Kompott“) ist es rhythmischer Ausdruck zahlloser vergeblicher Versuche, die „Kirschen“ zu erreichen.

Das Gedicht enthält starke metrische Anklänge an das klassische „elegische Distichon“; sie können kaum zufällig sein. Die Verse 1 + 2, 4 + 5, 6 + 7 zusammengelesen sind regelrechte Hexameter, die Verse 3, 10 und 11 sind geformt wie die ersten Hälften von Pentametern.

Dem Hauptstimmungsgehalt des Gedichts, hoffnungslose Sehnsucht nach reiner, hoher Liebe, entspricht ein leicht

schwingender Rhythmus. Nicht nur sein Gehalt, sondern auch sein Rhythmus mit seinen starken Anklängen an das „elegische Distichon“ können als elegisch bezeichnet werden.

3. BLUTKÖRPERCHEN

Nach einem theoretischen und einem symbolischen Gedicht über die Liebe soll nun eines betrachtet werden, das reale Liebe des Dichters selbst zum Gegenstand hat.

Blutkörperchen

Aber nackt
und nur noch in Proportionen anwesend,
tust du mir leid.
Und ich versuche dein Knie zu versetzen.
Dein hohles Kreuz läßt mich nachdenklich werden.
Ich weiß nicht, warum du so häßlich bist,
warum mein Auge nicht von dir abschweifen kann;
etwa ins Grüne oder den Fluß entlang,
der ganz aus Natur ist
und kein Schlüsselbein hat.

Ich liebe dich
soweit das möglich ist.
Ich will für deine weißen
und roten Blutkörperchen
ein Ballett ausdenken.
Wenn dann der Vorhang fällt,
werde ich deinen Puls suchen und feststellen,
ob sich der Aufwand gelohnt hat.

Dieses Gedicht, ebenfalls aus „Gleisdreieck“, enthält Gedanken des Dichters beim Betrachten der von ihm geliebten Frau vor der Liebesvereinigung. Es ist der Form nach ein Gelegenheits-

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

gedicht, und Einzelzüge lassen vermuten, daß es tatsächlich vom individuellen Erleben des Dichters ausgeht.

Wie das „aber“ am Beginn anzeigt, ist der Hintergrund des ersten Teils des Gedichts eine nur halb gegebene Gegenüberstellung. Als nackter Körper betrachtet, als Objekt des Sexualtriebs, tut dem Dichter die Geliebte leid: Als solches ist sie vergleichbar und austauschbar. Der Dichter (Graß ist gelernter Bildhauer) vergleicht diesen Körper mit dem künstlerischen Ideal eines schönen menschlichen Körpers und kommt zu dem Schluß: „Ich weiß nicht, warum du so häßlich bist.“ Diese Aussage enthält als Implikation die Feststellung: „Der Körper der Geliebten ist häßlich.“ Dadurch wird dieses Urteil als völlig unanzweifelbar hingestellt. Das „so“ spitzt die Formulierung weiter zu. Das ist nicht in vollem Ernst gesagt, sondern eher scherzhaft gemeint. Aber es klingt auch hier wieder wenn auch nur leicht an, daß auch in der nur-körperlichen Liebe immer etwas zu wünschen bleibt, keine Vollkommenheit möglich ist. - Im Gegensatz zum Fluß ist die Geliebte nicht „ganz Natur“. In dieser Aussage wird die im „aber“ des Beginns angedeutete Gegenüberstellung am deutlichsten erkennbar: Die Geliebte ist nicht nur „Natur“, nicht nur nackter Körper, sondern auch kulturgeformte Person. Es bedeutet einen Vorzug des Flusses, daß er „bloß aus Natur“ ist; damit ist impliziert, daß das Person-Sein einen Nachteil der Geliebten darstellt. Den gemeinten Nachteil könnte man darin vermuten, daß die Rücksicht auf die kulturgeformte Persönlichkeit der Geliebten den körperlich triebhaften sinnlichen Genuß hemmen kann. - Auf der anderen Seite muß, wenn der unausgesprochene Gegensatz zum Körper der Geliebten ihre Persönlichkeit ist, gerade in ihrer Persönlichkeit das Liebenswerte für den Dichter liegen: Das ergibt sich

als Antithese zum Anfang des Gedichts. Wenn sie ihm, nur als Körper betrachtet, leid tut, dann muß es ihre Persönlichkeit sein, die ihn anzieht, die der Grund für seine Liebe ist.

Obwohl also der Dichter im ersten Teil des Gedichts nur von ihrem Körper spricht, sagt er doch indirekt, daß es eine seelische Beziehung ist, die ihn mit seiner Geliebten verbindet - eine sehr indirekte Art eines „Liebesgeständnisses“.

Der Auftakt des zweiten Teils des Gedichts ist - wie der des ersten Teils pointenhaft: Er besteht aus der nun ausgesprochenen, alten, einfachsten Formel des Liebesgeständnisses: „Ich liebe dich“ gefolgt von der theoretischen Einschränkung: „...soweit das möglich ist.“ Der erste Teil des Gedichts gibt Anhaltspunkte dafür, wo die theoretischen Schwierigkeiten liegen. Der Dichter steht vor ungelösten Problemen, und die Situation muß im Lichte der Theorie als paradox erscheinen: Körperliche Liebe ist nie vollkommen, sie hat abstoßende Seiten; der Körper seiner Geliebten ist, verglichen mit dem Ideal, nicht schön; überhaupt ist es nicht ihr Körper, der ihn anzieht, kann es nicht sein, da der Trieb nur nach irgendeinem geeigneten Körper, nicht nach einer Person verlangt: Und doch wird er sofort mit ihr körperliche Liebe beginnen. Entweder ist die Theorie falsch, daß der Sexualtrieb die Grundlage der Liebe ist, und er liebt sie als individuelle Persönlichkeit - aber warum gibt es dann in ihm den Drang zur körperlichen Liebe, die unter dieser Voraussetzung für das Liebesverhältnis unwesentlich, wenn nicht störend wäre? Oder aber ihre Anziehungskraft beruht auf dem Sexualtrieb; dann liebt er sie nicht als Person, sondern als austauschbaren Körper, was dem „Ich liebe dich“ widerspricht.

Der Dichter verläßt die theoretischen Bedenken, die schon während des ganzen Gedichts nur andeutungsweise und mehr

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

scherzhaft als ernst geäußert wurden, nun ganz und wendet sich der bevorstehenden Liebesvereinigung zu. Ihre zarte Umschreibung durch den Gedanken, sich ein Ballett für die weißen und roten Blutkörperchen seiner Partnerin auszudenken und danach, „wenn der Vorhang fällt“, ihren Puls zu fühlen, löst die theoretischen Widersprüche auf eine leichte, spielerische Art, nämlich durch die Fiktion, es sei keine Triebhandlung, sondern ein künstlerisches Ereignis. (Außerdem könnte darin eine Anspielung auf den Beruf der Geliebten liegen - Graß' Frau ist Tänzerin.) Die neue Betrachtungsweise lenkt nicht nur von den theoretischen Widersprüchen ab, sondern sie enthält auch einen Ansatz zu einer Lösung: Wie der Künstler an sein Material ist die Liebe an Körper gebunden. Die daraus resultierende Unvollkommenheit und Unzufriedenheit des Künstlers und Liebenden ist unausweichlich und notwendig; aber weder Kunst noch Liebe werden dadurch negiert. - Weiter liegt in dem „ob sich der Aufwand gelohnt hat“ trotz seines ironischen Tons angedeutet, daß auch die körperliche Liebe nicht triebhaft-egoistisch sein muß, sondern durchaus eine innerliche Hinwendung zum Partner in sich schließen kann. Über alle theoretischen Zweifel siegt die Tatsache der Liebe des Dichters zu seiner Geliebten, in der körperliche und personale Liebe vereinigt sind.

Die Grundhaltung des Gedichts ist nicht etwa die Selbstdarstellung eines von theoretischen Skrupeln Zerrissenen, sondern eine trotz Ironie und Understatement spielerisch herzliche Zuwendung des Dichters zu seiner Geliebten. Der Form des Gedichts als Gelegenheitsgedicht, als ausgesprochene oder nur innerliche Anrede seiner Geliebten bei einer ganz bestimmten tatsächlichen Begegnung, entspricht seine rhythmische Gestalt: Es ist gut ausgewogene Prosa, der einige sprachliche und

rhythmische Anklänge und stabende Wörter einen etwas dichterem sprachlichen Zusammenhalt verleihen.

ERGEBNIS

Die Untersuchung von drei Liebesgedichten von Günter Graß ergibt: Liebe beruht für Graß auf dem Geschlechtstrieb; aber sie besteht darum keineswegs nur aus Geschlechtstrieb, sondern ihre personalen und emotionalen Erscheinungsformen machen sie zu einem „jedesmal anderen und neuen“ Phänomen, das nur durch individuelle Betrachtung der Einzelfälle zu erfassen ist.

Aus dieser Voraussetzung ergibt sich eine den Gedichten immanente Opposition zu der in der Literatur vorherrschenden Liebes-„Lehre“:

1.) Die herrschende Liebesdarstellung zeigt als Ideal die personale, fürsorglich-opferbereite und - zumindest der Intention nach lebenslange Bindung an nur einen Partner. Der Sexualtrieb aber ist unpersönlich und egoistisch und hat als Gegenstand gleichwertige, austauschbare Geschlechtspartner. Die Gedichte von Graß wie seine Prosa betonen, daß die Realität der Liebe vom Ideal weit entfernt ist, daß vielmehr die tatsächliche Liebe oft deutlich unter triebhaftem Zwang steht, bei weitem nicht immer die lebenslange Bindung nur zweier Partner zum Ziel hat und untergründig mit Aggressionstendenz oder sogar wirklicher Gewalttätigkeit dem Partner gegenüber verbunden sein kann. Wenn die Grundlage der Liebe der Sexualtrieb ist, dann ist der Begriff „Liebe“ theoretisch gefährdet, weil der Trieb nicht auf einen bestimmten Partner als Person gerichtet ist. Zudem können das wird in Graß' Prosa deutlicher - durch den Sexualtrieb verursachte Handlungen tatsächlich die Persönlichkeit und Menschenwürde des Partners verletzen, also

de facto dem Liebesideal zuwiderlaufen.

2.) Die herrschende Liebesdarstellung schildert das aus Liebe resultierende Glücksgefühl als unvergleichlich und unsagbar hoch. Für Graß dagegen ist vollkommenes Glück in der Liebe unerreichbar wegen des immer vorhandenen Widerstreits zwischen personaler und triebhafter Beziehung zum Partner. Wenn man die Liebe auch nur in körperlicher Beziehung betrachtet, gibt es ebenfalls keine Vollkommenheit: Ihre Formen und Begleitumstände sind keineswegs immer zufriedenstellend; es gibt sexuelle Handlungen, die durchaus unschön sind.

Graß betont zwar, daß die Realität dem Ideal der Liebe nicht entspricht, aber er steht diesem Ideal nicht feindlich gegenüber. Vielmehr mißt er weiterhin die Wirklichkeit an diesem Ideal und strebt es selbst an. Allerdings macht er deutlich, daß das Ideal unerreichbar, sein Streben vergeblich ist. Daraus ergibt sich ein elegischer oder (gespielt-) ironischer (oder in der Prosa sarkastischer) Ton seiner Liebesdarstellung. - So steht Graß nicht in radikaler Opposition zur traditionellen Liebesdichtung. Indem er die triebhafte Seite der Liebe herausarbeitet, vervollständigt er vielmehr ihr Bild und zeigt eine genauere, der Wirklichkeit nähere Liebesdarstellung als viele vergleichbare Dichtung. - Ähnliches ließe sich zur Darstellung der Ehe bei Graß zeigen.¹⁾

Der Wert von Graß' Liebeslyrik besteht nicht in ihrem theoretischen Hintergrund; solche Gedanken sind ja nicht neu. Sie sind für die Einschätzung dieser Lyrik irrelevant; sie können auch bewußte Gegnerschaft oder unbewußte innere Ablehnung der gesamten Dichtung gegenüber hervorrufen. Der Vorzug

1) Ehegedichte von Graß sind „Inventar oder Die Ballade von der zerbrochenen Vase“ („Gleisdreieck“); „Ehe“ („Ausgefragt“).

dieser Lyrik besteht in der Qualität der sprachlichen Erfassung ihres Gegenstandes. Graß wählt seine Worte aus der gesprochenen Umgangssprache, was seinem wie er selbst es nennt „Realismus“ entspricht. Diese Worte haben aber durch ihren Assoziations- und Beziehungsreichtum eine Dichte, die weit über einfaches Sprechen hinausgeht. Extreme Intensität haben im Werk des Dichters häufig auftauchende Motive wie das Motiv „Kirschen“, das hier genauer untersucht wurde. Dieses symbolische Motiv umfaßt mit seiner großen Assoziationsbreite und -Dichte alle Aspekte der Liebe von den höchsten bis zu den niedersten. In ihrer metrisch-rhythmischen Gestalt weist diese Lyrik einen großen Formenreichtum auf von kaum stilisierter Prosa bis zu sehr regelmäßiger Form, bei „Kirschen“ sogar mit Anklängen an klassische Versmaße.

Wegen der sprachlichen Kunstfertigkeit, Dichte und Ausdruckskraft seiner Lyrik verdient Graß, unter die hervorragenden modernen deutschen Lyriker gezählt zu werden.

Anhang : WERKE VON GÜNTER GRASS

ROMANE

Die Blechtrommel. Roman. Neuwied (Luchterhand) 1959. Fischer-Taschenbuch 1962.

Hundejahre. Roman. Neuwied (Luchterhand) 1963. rororo-Taschenbuch 1968. .

NOVELLEN

Katz und Maus. Eine Novelle. Neuwied (Luchterhand) 1961. rororo-Taschenbuch 1963.

GEDICHTBÄNDE

Die Vorzüge der Windhühner. Gedichte, Prosa und Zeichnungen

Drei Liebesgedichte von Günter Graß

gen. Berlin (Luchterhand) 1956. 2. Aufl. mit z. T. neuer Paginierung und neuen Zeichnungen 1963. 3. Aufl. 1967.

Gleisdreieck. (Gedichte und Graphiken.) Neuwied (Luchterhand) 1960. 2. Aufl. 1967.

Ausgefragt. Gedichte und Zeichnungen. Neuwied/Berlin (Luchterhand) 1967.

DRAMEN

Beritten hin und zurück. Einakter. Geschrieben 1954. Aufführung Studentenbühne Frankfurt und "theater 53", Hamburg, 1959.

Hochwasser. Ein Stück in zwei Akten. Geschrieben 1955. Uraufführung Frankfurter Studentenbühne 1957. Berlin (Suhrkamp. Edition Suhrkamp. Im Dialog. Neues deutsches Theater.) 1963 (Neufassung).

Onkel, Onkel. Ein Spiel in vier Akten. Geschrieben 1955/57. Uraufführung Städtische Bühnen Köln 1958. Berlin (Wagenbach. Quartefte 4.) 1965 (Neue Fassung, mit Illustrationen).

Noch zehn Minuten bis Buffalo. Geschrieben 1957. Aufführung Schillertheater Berlin 1959.

Die bösen Köche. Ein Drama in fünf Akten. Geschrieben 1957. Neuwied (Luchterhand. Modernes deutsches Theater I.) 1961. Aufführung Schillertheater Berlin 1962.

Zweiunddreißig Zähne. Farce. Geschrieben 1958.

Goldmäulchen. Aufführung Werkraumtheater München 1964.

Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel. Neuwied (Luchterhand) 1966.

SONSTIGES

Stoffreste. Ballett. Uraufgeführt im Stadttheater Essen 1957.

Fünf Köche. Ballett. Aufgeführt in Aix-les-Bains und Bonn 1959.

O Susanna. Ein Jazz-Bilderbuch von Horst Geldmacher. Blues, Balladen, Spirituals. Texte Günter Graß. Köln (Kiepenheuer und Witsch) 1959.

Die Ballerina. Essay und Graphiken. Berlin (Friedenauer Presse) 1963.

Fünf Wahlreden: „*Was ist des Deutschen Vaterland*“, „*Loblied auf Willy*“, „*Es steht zur Wahl*“, „*Ich klage an*“, „*Des Kaisers neue Kleider*“ Neuwied (Luchterhand) 1965.

Rede über das Selbstverständliche. Rede anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises 1965 in Darmstadt. Neuwied (Luchterhand) 1965.

Über das Selbstverständliche. Reden, Aufsätze, Offene Briefe, Kommentare. Neuwied und Berlin (Luchterhand) 1968. (Enthält u. a. die oben genannten fünf Wahlreden und die „Rede über das Selbstverständliche“.)

Über meinen Lehrer Döblin und andere Vorträge. Berlin (Literarisches Colloquium) 1968.