

Heinrich Detering

Günter Grass und *Grimms Wörter*

Zum Abschluss der Neubearbeitung des *Deutschen Wörterbuchs*

Abstract: In his latest great work of prose *Grimms Wörter*, Günter Grass combines his autobiography with the story of the brothers Grimm, their life as public intellectuals, as poets and as linguists who created the monumental dictionary of German. What they have in common is a love of language not only as a tool of communication but also as a treasure of manifold cultural traditions – a love that makes them become champions of democratic rights, cultural diversity, social and political justice. In celebrating the Grimms' heritage and example, Grass tells their story by playing with the German language itself: in word games, puns, alternating prosaic and lyrical passages – and even in playing with the very letters as illustrations that organize the complex design of the book as a poetic dictionary. Thus, the book presents itself as “a declaration of love” for language and literature in both narrative and book design.

Schlagwörter: Günter Grass, Brüder Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Biographie und Autobiographie, Illustration und Buchgestaltung

1

Der Spott war unüberhörbar. Dies also war das Mäuslein, das der kreißende Berg hervorgebracht hatte; daran hatte ein Literaturnobelpreisträger, der nebenbei auch noch ausgebildeter Steinmetz und Bildhauer war, ernsthaft gearbeitet? Ein Denkmal für die „Göttinger Sieben“ hatte die Göttinger Universität angekündigt, aufgestellt zwischen dem Hörsaalgebäude und der neuen Universitätsbibliothek, geschaffen von Günter Grass, der in seinem gleichzeitig veröffentlichten Buch *Grimms Wörter* die Geschichte der Brüder Grimm erzählte, ihres Protestes gegen den königlich-hannoverschen Verfassungsbruch, ihrer Entlassung von der Universität Göttingen und ihrer Auswanderung nach Kassel, ihrer Arbeit am *Deutschen Wörterbuch* und ihres lebenslangen Einsatzes für ein freies und demokratisches Deutschland – und was herauskam, waren der Buchstabe G und die Zahl 7, in rostigem Stahl miteinander verbunden auf einem niedrigen Sockel aus Beton. Der Spott war so unüberhör-

Prof. Dr. Dr. h. c. Heinrich Detering: Universität Göttingen, Seminar für Deutsche Philologie, Jacob-Grimm-Haus, Käte-Hamburger-Weg 3, 37073 Göttingen, detering@phil.uni-goettingen.de

bar wie der in solchen Fällen unvermeidliche Satz, das hätte man selbst oder das hätten unsere Kinder auch gekonnt.

Allerdings war das Monument auf dem „Platz der Göttinger Sieben“ nicht die erste Grass-Skulptur in der Universitätsstadt Göttingen. Als es eingeweiht wurde, stand schon seit 1982 im Hof des alten Bibliotheksgebäudes in der Altstadt ein Guss des Werkes „Butt im Griff“, das den mächtigen Fisch im Zugriff einer noch mächtigeren Hand zeigte, altmeisterlich in Bronze gegossen. (Andere Güsse befinden sich im Innenhof des Lübecker Grass-Hauses, an der Hafenpromenade der dänischen Ostseestadt Sønderborg und in Danzig/Gdańsk.) Niemand hatte ernsthaft die Phantasie und Gestaltungskraft dieser Skulptur in Frage gestellt; Grass, so ließ sich ihr am Tag der G7-Einweihung besonders deutlich ablesen, konnte doch auch anders. Also warum jetzt nichts als Buchstabe und Ziffer aus rostigem Stahl auf bescheidenem Beton?



Abb. 1: Denkmalenthüllung am 28. 4. 2011, © Christoph Mischke/Universität Göttingen (Bitte beachten Sie: Diese Abbildung ist von der CC-Lizenz ausgenommen. Jede Form der Verwendung bedarf des Einverständnisses der Universität Göttingen.)

Ja eben, warum eigentlich? Die Frage hätte sich ganz unrhetorisch und umso dringlicher stellen können, als zwischen den beiden so gegensätzlichen Göttinger Skulpturen ja ein unübersehbarer Zusammenhang besteht: Beide stehen vor der Universitätsbibliothek, die eine vor dem Alt-, die andere vor dem Neubau. Denn beide beziehen sich unmittelbar auf Bücher, genauer: auf Bücher der Brüder Grimm – die eine auf das aus Philipp Otto Runges Vorlage als überhaupt erster Text in die *Kinders- und Hausmärchen* aufgenommene Märchen vom *Fischer un syner Fru*, die ande-

re (wenn auch über die Bande gespielt) auf das Grimm'sche *Deutsche Wörterbuch*. Beide verweisen damit auch auf Bücher von Günter Grass, das eine auf den aus Runges und Grimms Fischermärchen abgeleiteten Roman *Der Butt*, das andere auf das letzte große Prosawerk *Grimms Wörter*, die Geschichte eben des *Deutschen Wörterbuchs*, seiner Entstehungsumstände und des Gebrauchs, den der Autobiograph Günter Grass davon gemacht hat.

Nicht nur am Tag der Einweihung konnte man den Eindruck haben, als seien diese Zusammenhänge keinem der Anwesenden in den Sinn gekommen. Auch seit-her haben die Göttinger sich zwar an das neue Monument gewöhnt, aber ihm keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zu simpel erschien es, als dass man ihm überhaupt irgendwelche über sich hinausweisenden Bezüge zugetraut hätte. Diese Wahrnehmungseinstellung will ich hier umkehren und versuchsweise unterstellen, die Skulptur sei ein Kunstwerk, von dem aus *Grimms Wörter* sich neu lesen ließe – und dessen eigene Konzeption sich erst im Schnittpunkt solcher Beziehungen, dann aber umso einleuchtender zeigen könne. Die Konstellation, in der es steht, die es mitbestimmt und durch die es seinerseits mitkonstituiert wird, umfasst Beziehungen zum *Butt im Griff*, zu den Göttinger Sieben, zu deren literarischen und politischen Vordenkern Jacob und Wilhelm Grimm, zu Günter Grass selbst und zu zwei Büchern – eben dem Wörterbuch der Grimms und dem Buch, das Grass diesem Buch gewidmet hat.

Zur älteren, der Butt-Skulptur steht das neue Denkmal in einem Verhältnis ge- nauer Opposition. Und wie Fisch und Hand auf die Radierungen zum Märchen- Roman, so verhalten sich Buchstabe und Zahl zur Grimm'schen Wörterbuch- Erzählung. Aber sie sind eben auch genau so gegensätzlich ausgefallen wie diese: dort die detailfreudige Üppigkeit eines phantastischen Realismus, der Grass' Butt- Illustrationen zum erfolgreichsten Werk seiner bildkünstlerischen Laufbahn machte, hier die Schlichtheit der abstrakten Zeichen; dort das Bild, hier der Buchstabe. Man könnte hinzufügen: dort die Bronze, hier der rostige Stahl und der Sichtbeton. Und: dort der alte, von Gotik, Renaissance und Barock geprägte Bibliothekshof, hier der moderne Bibliothekscampus. Zu dem, was das Denkmal ist, gehört auch das, was es nicht ist.

Die Frage, warum es dies alles – realistische Darstellung und phantasievolle Motivkombination, kostbares Material, monumentale Größe – nicht ist, richtet sich also nicht erst an das Denkmal, sondern schon auf das Buch, aus dem es so folge- richtig hervorgeht wie sein Gegenstück aus einem anderen. *Grimms Wörter* wurde von Grass in ebendem Hörsaalgebäude zum ersten Mal öffentlich vorgestellt, in Lesung und Gespräch, vor dem das Denkmal nun steht: im Göttinger „Zentralen Hörsaalgebäude“, und dazu war neben der Stadtöffentlichkeit ausdrücklich die gesamte Göttinger Arbeitsstelle des ja noch immer weitergeführten Grimm'schen Wörterbuchs eingeladen.

2

Das Buch wurde von Grass konzipiert und vorgestellt als eigenständiger dritter Teil seiner autobiographischen Aufzeichnungen.¹ Auf die Jugendgeschichte, die in *Beim Häuten der Zwiebel* im Spiel mit dem barock-pikaresken Roman Grimmelhausens erzählt wird und mit dem Erscheinen der auf ebendiese Romantradition bezogenen *Blechtrommel* endet, folgte die burlesk-anekdotische Familiengeschichte in *Die Box*, erzählt als Serie fotografischer Genrebilder und Vignetten; und nun schließt die Autobiographie des vielgescholtenen *public intellectual* Grass die Trilogie ab.

Dabei erweist sich dieser dritte Band schon auf den ersten Blick als der literarisch komplexeste der drei. Die Geschichte der politischen Sozialisation eines Künstlers erzählt Grass im Medium einerseits einer historischen Erzählung und andererseits im Medium der Buchstaben und Wörter. Das sind sonderbare Genre-Spiele. Es wechselt über lange Passagen hin und her zwischen einer politischen Autobiographie, deren Protagonisten Günter Grass, Willy Brandt oder Gerhard Schröder heißen, und einer historischen Erzählung über die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, über Bettine von Arnim, Hoffmann von Fallersleben und andere. Es wechselt aber auch zwischen solchen erzählenden Anteilen und essayistischen Reflexionen, die, wenn es um das Wörterbuch geht, bis an den Rand der wissenschaftsgeschichtlichen Abhandlung gehen können. Tatsächlich gehört zu den wissenschaftlichen Quellen, die Grass hier benutzt hat, auch die Geschichte des *Deutschen Wörterbuchs* im zwanzigsten Jahrhundert, die der Göttinger Altgermanist und Wörterbuch-Leiter Karl Stackmann verfasst hat.²

Die biographisch-autobiographischen Analogien zwischen Grass und den Grimms gehen in einzelnen Szenen sehr weit.³ Dem Ausgangspunkt, der „Protestation“ der Göttinger Sieben, dieser Urszene einer notgedrungenen Politisierung zweier ihrem Temperament nach eher unpolitischen und weltabgewandten Gelehrten, entspricht bei Grass selbst die Urszene der ersten Begegnung mit Willy Brandt und die Übernahme einer politischen Mitarbeit; die Asyldebatte, die Jacob Grimm in der Paulskirche führt, erinnert beinahe von selbst an Grass’ öffentlichen Streit mit der SPD in der Asyldebatte; die schwierige Tapferkeit vor dem Freund, die von den Grimms in der Auseinandersetzung um Hoffmann von Fallersleben auf peinigende

¹ Vgl. sein gekürzt im Verlagsprospekt nachgedrucktes Interview mit der Schweizer Kulturzeitschrift *du* sowie unser Gespräch in Behlendorf am 23. September 2013.

² Karl Stackmann: Das Deutsche Wörterbuch als Akademieunternehmen. In: Smend, Rudolf/Voigt, Hans-Heinrich (Hrsg.): *Die Wissenschaften in der Akademie. Vorträge beim Jubiläumskolloquium der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen im Juni 2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, 247–320.

³ Vgl. die Geschichte der deutschen Wiedervereinigung im Dialog mit Fontane und dessen Beschäftigung mit der Bismarck’schen Reichseinigung in *Ein weites Feld*.

Weise versäumt wird, wird zum zentralen Thema und zur, mit dem Grimm'schen Wort, „Cäsur“ für Grass im Streit um Heinrich Kipphardts politische Steckbriefe im Theaterprogramm. Wenn dagegen Bettine von Arnim, „die Nervensäge“, immer deutlicher als heimliche Heldenin der Geschichte in den Vordergrund tritt, als sich literarisch und politisch behauptende Frau in einer Männergesellschaft, dann klingt das *Butt*-Thema der verdrängten Frauen-Geschichte wieder an.⁴

Dies alles aber, dieses Konglomerat aus autobiographischen, historischen, politischen und wissenschaftsgeschichtlichen Erzählungen, wird in unregelmäßigen Abständen nicht nur abgelöst, sondern geradezu *aufgelöst* von einer ganz anderen, gar nicht mehr narrativ organisierten Schreibweise, die man behelfsweise als lyrische Prosa bezeichnen könnte. In diesen überaus bewegten und lebhaften Abschnitten scheinen sich die Grimm'schen Buchstaben selbstständig zu machen, so wie sich früher, in einem Kapitel der *Rättin*, die Grimm'schen Märchenfiguren selbstständig gemacht haben. „Von A wie Anfang bis Z wie Zettelkram“: so lautet der erste Satz, und gleich im nächsten Satz geht es in der Ordnung der Buchstaben mit lauter A-Wörtern weiter, aus denen sich dann erst, als sei sie nur ihr Effekt und nicht ihre Voraussetzung, eine semantische Ordnung ergibt:

Wörter von altersher, die abgetan sind oder abseits im Angstrand laufen, und andere, die vorlaut noch immer bei Atem sind: ausgewiesen, abgeschoben nach anderswo hin. Ach, alter Adam!

Danach, in einem neuen, zweiten Erzählansatz erst, beginnt dann das Meta-Märchen über die Wörter- und Märchensammler selbst: „Es waren einmal zwei Brüder, die Jacob und Wilhelm hießen [...].“⁵ Und im ersten Kapitel dieser Geschichte wird das Kleistisch-vieldeutige „Ach“ zum semantischen und klanglichen Leitmotiv.

So geht es weiter, das Buch hindurch. „Der Engel, die Ehe, das Ende“ lautet, auf der rechten Buchseite, die Überschrift des Kapitels, das auf der linken mit einem großen, in Gelbgrün getuschten E angekündigt wird. Nicht mit einer Fortsetzung der Erzählung beginnt es, wie die vorigen Kapitel, sondern mit einem Gedicht, in dem aus den E-Initialen eine Variante der anfänglichen Adams-Assoziationen mit „Eva“, „Eden“, „der Erde“ hervorgeht. Aber noch wenn es dann wieder in die narrative Prosa hinübergeht, zeigt sich der Erzähler dem Buchstabenzauber ergeben: „Gerne

⁴ Bindeglied zwischen den Geschichten und Zeiten ist das leitende Motiv der imaginären „Beschwörung“ der Toten durch das Erzählen, das Grass schon in *Beim Häuten der Zwiebel* wiederholt thematisiert: Wie er zuvor in seinen Romanen und Erzählungen tote Freunde wie Opitz und Gryphius, Friedrich II. und August Bebel im *Butt*, die barocken Poeten im *Treffen in Telgte* oder eben Fontane in *Ein weites Feld* heraufbeschworen hat, so imaginiert er nun einerseits die Grimms, ihre Mitstreiter und Widersacher als fremde Zeitgenossen beim Spaziergang im Berliner Tiergarten und andererseits sich selbst als neugierigen Zeitreisenden im „Biedermeier“.

⁵ Günter Grass: *Grimms Wörter*. Göttingen: Steidl, 2010, 9.

sage ich Elritze, ergehe mich unter Eschen und Eichen, erinnere mich beim Entessen an einst gegessene Enten, ecke Buchseiten Eselsohren“ – und so fort.⁶

Wie in einer *mise-en-abîme* lässt dasselbe Verhalten sich im erzählten Binnen geschehen beim wortverliebten Protagonisten beobachten: Wenn Jacob Grimm einen Spaziergang im Berliner Tiergarten unternimmt, um über die Ehe seines Bruders Wilhelm nachzudenken, dann „nähert er sich über ehbevor, gleich ehmals, und dem aus vielen Zitaten sprechenden ehe – ,ehe wir nun weiter schreiten‘ – der Verbindung zweier Personen verschiedenen Geschlechts“, mit dem „erstaunten Ausruf eh!“ auf den Lippen.⁷ Das Verfahren ähnelt dem des Kalauers, nur eben in kunstvoller Ausgestaltung, weil es wie dieser an die Stelle einzelner literarischer Texte, die sich weitererzählen und fortschreiben ließen, die parodiert und mit denen gespielt werden kann, das *Material* des Sprechens und Schreibens selbst treten lässt. Er tut das in drei sich immer weiter ins elementare Sprachmaterial hinein bewegenden Varianten:

- im abermaligen Zitieren der *Zitate*, die bei den Grimms die Wörter in Verbindung mit den Epochen der deutschen Dichtungssprache bringen (und im Spiel mit ihnen),
- im Spiel mit den *Wörtern*, die jeweils unabhängig von der Chronologie ihr Eigenleben entwickeln und den Fortgang des Textes steuern,
- im Spiel mit den *Buchstaben* – und zwar wiederum dreifach: zunächst, wie gesehen, innerhalb der Kapitel, dann als deren äußeres Gliederungskriterium, schließlich als dem Prinzip der graphischen Buchgestaltung.

Das Wörterbuch ist also nicht nur Thema, sondern wird auch zum dominierenden Kompositionsprinzip von *Grimms Wörter*. Nicht die chronologische Ordnung der Ereignisfolge bestimmt deren Fortgang, sondern deren assoziative Zerstreuung entlang der kontingenten Ordnung des Alphabets. So gliedert sich das Buch auf den ersten 248 Seiten in der Kapitelfolge von A bis F, entsprechend Jacob Grimms Lebens-Arbeit, die beim Lemma „Frucht“ endete; mit der 250. Seite springt es dann ins K als die erste Abteilung, die noch zu Jacob Grimms Lebzeiten von Hildebrand begonnen wurde, geht dann unter der „Überschrift“ des düster unkenden U zur schwierigen Bearbeitung der weiteren Buchstaben über und springt schließlich, ab der 320. Seite, zur späten Vollendung unter „Z“ wie „Ziel“.

⁶ *Grimms Wörter*, 171.

⁷ *Grimms Wörter*, 186.

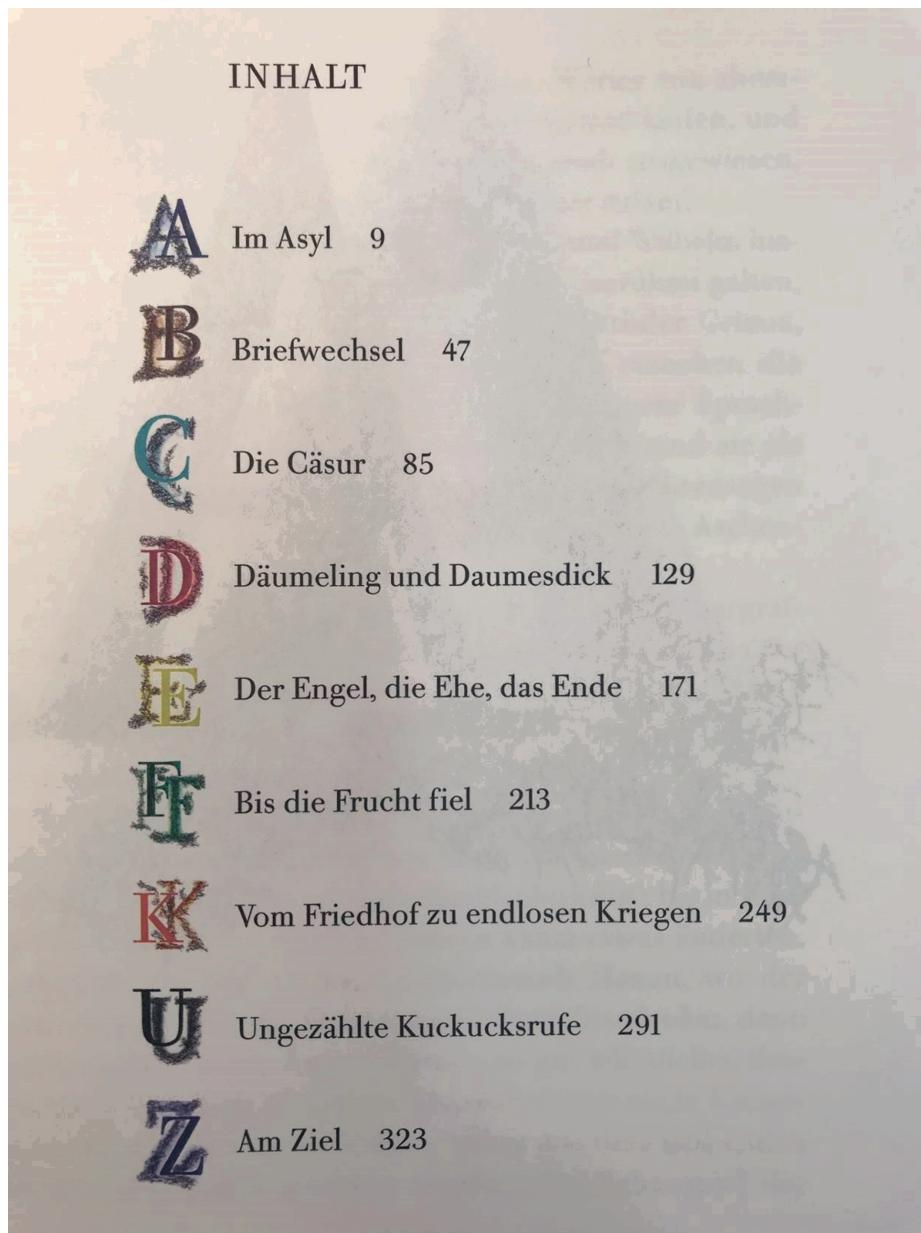


Abb. 2: Günter Grass, *Grimms Wörter* – Inhaltsverzeichnis (vor S. 9), © Steidl Verlag + © Günter und Ute Grass Stiftung

Die Lebens-Chronologie der Grimms, die sich damit indirekt ergibt, ist also erst das zweite Ordnungskriterium, dem ihre Reflexe in Grass' Autobiographie als drittes

nachgeordnet sind; das erste Ordnungskriterium sind die Lettern selbst. Und dafür nimmt Grass sogar die Unübersetbarkeit ausdrücklich in Kauf.⁸ Dieses eine Buch seines Lebenswerkes – von dem er, wie er mir bei einem Besuch in der Behlendorfer Werkstatt sagte, wusste, dass es seine letzte große Prosaarbeit sein würde – sollte der Selbstverständigung dienen, in der deutschen Sprache und für sie allein.

Grass geht also *buchstäblich* an die Wurzeln des Schreibens, indem er die Wörter zum Thema macht. Diese Wörter aber sind hier immer schon *Grimms Wörter* – also einerseits von den germanischen Anfängen her literarisch gestaltete, von der Phantasie und dem Verstand der Sprecher und Schreiber geformte, andererseits von den Zeitumständen des Vormärz den Grimms *abgeforderte* und in beiden Hinsichten *gebrauchte* Wörter. Um Wörter in den Verwirrungen und Bemühungen *gelebten Lebens* geht es, nicht um die Abstraktion grammatischer Regeln (über deren Auffindung sich anhand von Jacob Grimms *Deutscher Grammatik* doch auch hätte erzählen lassen) oder bloßer Wörterlisten und Inventare (auch wenn eine Wörterliste hier die Stelle eines Umschlagtextes einnimmt).

Dabei ist der Genitiv *Grimms Wörter* – wie so vieles in diesem Buch – doppeldeutig, als *genitivus subiectivus* und als *genitivus obiectivus*: Es geht einerseits um die Wörter, die die Grimms selber geschrieben und gesprochen haben, als Gelehrte und als politische Redner und Publizisten im Hannover'schen Verfassungskonflikt wie in der Frankfurter Paulskirche. Und es geht andererseits um die Wörter, die sie vorgefunden und gesammelt haben. Diese Wörter erscheinen immer schon als Teile *poetischer* Rede: als zu jedem Lemma im Wörterbuch sorgsam nachgewiesene Zitate aus literarischen Texten, von den ältesten Zaubersprüchen bis zu den Dichtungen der Goethezeit und, auch dies ist Grass wichtig, aus mündlich-anonymer Märchen- und Spruchdichtung des ‚Volkes‘. Auf diese immer schon poetisch geformte Sprache bezieht sich Grass' Gattungsbezeichnung für dieses Buch, das er weder als Roman oder Erzählung noch als Autobiographie bezeichnet. Es ist gewiss die eigen-tümlichste seines gesamten Werkes: *Eine Liebeserklärung*.

Der Zusammenhang von Wörterbuch und Erzählung ergibt sich zunächst genealogisch: Weil die Grimms aus Göttingen fliehen mussten, bietet ihnen der Verleger Hirzel die Erarbeitung eines Deutschen Wörterbuchs an. Aus dem Erleiden der politischen und sozialen ‚deutschen Misere‘ geht die Arbeit an der Inventarisierung der gesamten deutschen Sprache hervor: Die demokratische Kulturnation soll als eine demokratische Sprachnation entstehen. „Ein Volk“, so sagt es bekanntlich Jacob Grimm auf dem ersten Germanistentag 1846, „ist der Inbegriff der Menschen, wel-

⁸ Er hat diese Konsequenz mit der etablierten Runde seiner Übersetzer ausführlich diskutiert (mündliche Auskunft von Per Øhrgaard). Dennoch haben sich mittlerweile Übersetzer und Übersetzerinnen u.a. aus den Niederlanden, Bulgarien und Finnland der Herausforderung gestellt.

che dieselbe Sprache reden.“⁹ So ist es nur konsequent, wenn in der Buchausgabe auf den gesamten Grass’schen Text am Ende im Faksimile noch zwei Dokumente folgen: einerseits die Protestation der Göttinger Sieben und andererseits die ersten vier Spalten des ersten Wörterbuch-Bandes – als zwei Seiten derselben Medaille.

Nun verbindet das Buch aber nicht nur erzählende Passagen mit der Anarchie der sich selbständig machenden Buchstaben. Sondern es verbindet auch, wie so oft in Grass’ Werk, Text und Bild. Schon seit der ersten Buchveröffentlichung, dem illustrierten Lyrik- und Kurzprosaband *Die Vorzüge der Windhühner* (1956), und seit dem berühmt gewordenen Umschlagbild der *Blechtrommel* (1959), ist Grass ja nicht nur Schriftsteller und Zeichner in einer Person gewesen, sondern auch – und mit besonderer Leidenschaft und Kontinuität bis in seine letzten Lebenstage hinein – Buchgestalter. An der graphischen, auch typographischen Gestaltung seiner Bücher hat er intensiv mitgearbeitet; seit Beginn der Kooperation mit seinem Göttinger Verleger Gerhard Steidl hat dieses schon früh sichtbare Engagement neue Dimensionen erreicht.

In einem unveröffentlichten Vortrag hat Daniela Hermes, Mitherausgeberin von Grass’ ersten Werkausgaben, daran erinnert, wie wirkungsmächtig gerade dieser Teil seiner Arbeit für die öffentliche Wahrnehmung geworden ist. „Wer von Ihnen“, so fragt sie ihre Zuhörer, „kann sagen, wie der Originalumschlag von *Billard um halbzehn* aussah oder der von *Mutmaßungen über Jakob*? Der Originalumschlag von *Deutschstunde* oder von *Kindheitsmuster*?“ Und sie fährt fort:

Betrachtet man die Originalumschläge von Günter Grass [...], wird bewusst, wie tief sie sich ins kollektive Gedächtnis der deutschen und der internationalen Grass-Leserschaft gegraben haben, wie stark wir in diesem Punkt den Bildkünstler und den Schriftsteller Günter Grass als Einheit empfinden.

Tatsächlich ist Grass in dreifachem Sinne der Autor seiner Werke geworden: als Schriftsteller, als Graphiker und als Buchgestalter. Das aus Texten und Bildern komponierte Buch¹⁰ wird nicht nur als Repräsentation von Texten und Bildern, sondern auch als materiales Objekt zum Artefakt, vom ersten Umschlagentwurf über die Vignetten der einzelnen Kapitel bis hinein in Beschaffenheit und Format des Papiers, des Einbandes, des Schutzumschlags, in die Gestaltung des Hörbuchs, ja sogar noch der Werbematerialien hinein.

⁹ Jacob Grimm: Über die wechselseitigen beziehungen und die verbindungen der drei in der ver- sammlung vertretenen wissenschaften. In: Jacob Grimm: *Kleinere Schriften* (1884), Bd. 7, 556–563, hier 557 [zuerst in: *Verhandlungen der Germanisten in Frankfurt am Main* (1847)].

¹⁰ Und in den Text-Bild-Experimenten *Zunge zeigen* über die Erfahrungen in Kalkutta und *Totes Holz* über das Waldsterben in Deutschland und Dänemark ist die Tinte des Zeichners buchstäblich dieselbe wie die des Schreibers.

Tatsächlich schon in seinem literarischen Debüt *Die Vorzüge der Windhühner* hat Grass mit der Spannung von Semantik und graphischer Form der Schriftzeichen gespielt: mit dem *V* und dem Vogel, dem Käfer und dem *K* und so fort; auch von der komplementären, der Seite seiner graphischen Arbeiten aus, hat er diesen Weg schon in seinen Anfängen erprobt.¹¹ Im Kalkutta-Buch *Zunge zeigen* (1987) hat er, konfrontiert mit der *Unsagbarkeit* des Elends, erstmals die Schrift in die Tusche-Skizzen übergehen lassen; in dem Waldsterbens-Buch *Totes Holz* hat er diesen Versuch 1990 auf die Spitze getrieben.

In *Grimms Wörter* aber hat Grass zum ersten Mal in seinem Gesamtwerk die Zeichnungen ganz *aus der Schrift* entwickelt. Auffallend ist also auch hier zuerst, was er *nicht* getan hat: Er hat nicht die Brüder Grimm, Bettina von Arnim und andere zum Gegenstand von Illustrationen gemacht – so wie er das in *Ein weites Feld* doch mit Fontane und seinen Wiedergängern sehr ausgiebig getan hatte. Er hat nicht Objekte wie etwa die Bücher der Grimms, den Abschieds-Apfel bei Verlassen Göttingens und dergleichen gezeichnet – in jener illustrierenden Weise, die doch wenig später in der Neuausgabe der *Hundejahre* mit ihren über 130 Radierungen eindrucksvoll zu sehen war. Er hat nicht einmal so stilisierte, typisierte Figuren miteinander agieren lassen, wie das etwa in *Letzte Tänze* der Fall war. Sondern er hat die Buchstaben selbst zu Figuren gemacht und sie all das tun lassen, was sonst die Dinge und Personen taten: hat sie einzeln und in Gruppen auftreten, interagieren, tanzen oder stillstehen lassen.



Abb. 3: Günter Grass, *Grimms Wörter* – Schutzumschlag, © Steidl Verlag + © Günter und Ute Grass Stiftung

¹¹ Vgl. die Dissertation von Viktoria Krason (2021): *Auseinandernehmen und Zusammensetzen. Günter Grass und die bildende Kunst*. Göttingen: Steidl. In den *Hundejahren* hat er erste Textspiele mit dem Alphabet gespielt (1. Bd., 561, mit Bezug auf das Konversationslexikon).

Diese überraschende und demonstrative Reduktion verdankt sich offenkundig keineswegs einem nachlassenden Interesse oder Vermögen der zeichnerischen Arbeit, wie die benachbarten Buchprojekte bis hinein ins letzte Buch *Vonne Endlichkeit* zeigen. Sondern es ergibt sich aus der Konsequenz des ästhetischen Konzepts: Als das eigentliche Thema und Material des Buches erscheint die Sprache selbst, und zwar als geschriebene, als Schrift.

Grass' *Grimms Wörter* ist ein Wörter-Buch, bis hinein in sein Erscheinungsbild als Buch. Die Bilder – vom Umschlag bis zu den Vignetten der einzelnen Kapitel, vom Verlagsprospekt bis zum Werbeplakat – zeigen zunächst nicht *Grimms Wörter*, sondern deren elementares Baumaterial. Dabei erscheinen dieselben Buchstaben, die auf dem Schutzumschlag in aquarellistischer Buntheit tanzen, auf dem darunter liegenden Einband gewissermaßen im schwarz-grauen Negativ.¹² Der alt gewordene Schrift-Steller besinnt sich, in einer eigentümlichen Mischung aus Demut und Spielfreude, auf das basale Material seines lebenslangen Tuns: auf das Stellen der Schrift.

So werden die Buchstaben in *Grimms Wörter* zu *belles lettres* – im wörtlichen Sinne und in zweifacher Weise: als farbige und als bewegte Erscheinungen. Wenn Grass die Buchstaben in bunte, auf dem Schutzumschlag einmal den gesamten Farbenkreis durchmessende Gestalten verwandelt und sie zum Tanzen bringt, dann inszeniert er sie als Akteure einer elementaren Choreographie aus Sprachzeichen. Erst in den einzelnen Kapitelüberschriften, also im Übergang von der graphischen Gestaltung zum eigentlichen Erzählen, treten zu den Buchstaben die Wörter hinzu – und zwar dergestalt, dass sie als deren Basismaterial sowohl konstruktiv als auch destruktiv wahrzunehmen sind, als sich zu Wörtern zusammenfügende und dabei gleichsam beruhigende Zeichen und als zu tanzenden Zeichen zerfallende Wörter. In markanter Differenz gegenüber den schwarzen Lettern des gedruckten Textes erscheinen die autonomen Buchstaben wie die farbig reich geschmückten Initialen mittelalterlicher Handschriften – hier aber ohne tatsächlich initierende Funktion für das erste Wort des Fließtextes, abermals also ganz autonom gesetzt. So stehen sie nun inmitten eines arabesken Rankenwerks, das aus der anmutig-kritzlichen Handschrift des individuellen Dichters heranwächst.

Grass' vollständig erhaltene Entwürfe lassen erkennen, wie er nach und nach diese Differenzierungen herausarbeitet. Zunächst stellt ihm der Verlag Versalien der für das Buch gewählten Schrifttype – der *Bodoni Old Face* – in unterschiedlichen Stärken von hellem Grau bis zu tiefem Schwarz als Vorlage für graphische Spiele zur Verfügung. Auf dieser Grundlage entstehen dann zunächst schwarzweiße, dann farbige Buchstaben, die sowohl einzeln als Kapitel-Initialen als auch in geraden Reihen, dann in bewegten Reihen variiert (und skrupulösen graphischen Detailkorrekturen unterzogen) werden. Um die Lettern herum entfaltet Grass ein Rankenwerk

¹² Diesen Hinweis verdanke ich Kai Sina (Göttingen).

aus winzigen Grimm'schen Wörtern, die in seiner individuellen Handschrift die typographischen Vorgaben umspielen und überwachsen.



Abb. 4: Günter Grass, *Grimms Wörter* – der Buchstabe A (vor S. 9, dem 1. Kapitel „Im Asyl“), © Steidl Verlag + © Günter und Ute Grass Stiftung

Wie den Farbenkreis, so durchlaufen die Schriftzeichen in dieser Entwicklung des graphischen Buchkonzepts auch ihre mediale Geschichte: von der individuellen Handschrift über das Schreibkunstwerk eines klösterlichen Skriptoriums bis zum Buchdruck – und umgekehrt von den medialen Vorgaben von Buch und Schrifttype zur Individualität des Ausdrucks in der Handschrift. Solchermaßen allen früheren Gebrauchs-, Satz- und Kommunikationszusammenhängen enthoben, die ihre Inszenierung noch einmal erinnernd heraufruft, sind sie nun befreit zu Figuren eines schönen Spiels: Der Buchstabe ist nur da ganz Buchstabe, wo er spielt.

Die Wörter wuchern und wachsen in dieser Konzeption also aus den Buchstaben heraus, einerseits im ineinander von Drucktype und Handschrift in den einzelnen Initialen, andererseits in der Kombination von Buchstaben und Wörtern in den

Kapitelüberschriften: Die ausformulierten Kapitel-Titel erweisen sich bei genauerem Hinsehen nur als Untertitel; das erste Kapitel heißt: *A Im Asyl*, das zweite *B Briefwechsel* und so fort.

Der zweifache Übergang von den Klängen in die Buchstaben und von den Buchstaben in die Wörter wird bereits in zwei Formen von *Paratexten* vorgeführt, die dieses Buch begleiten und die – so scheint mir – wesentliche Bestandteile seines Werkkonzepts sind. Der erste und wichtigste dieser Paratexte ist die *Wörterliste*, die anstelle des zu erwartenden Werbetextes die vierte Umschlagseite füllt. In ihr gehen phonetische und semantische Assoziationen ebenso ineinander über wie Klang und Schrift. In einem Gespräch mit dem *Spiegel* zum Erscheinen des Buches kritisiert Grass, wie man es von ihm kennt und erwartet, „Totschlagvokabeln“ wie das als Beleidigung gemeinte Wort „Gutmensch“. Aber er spricht gleich danach auch von „heilsamen“ Wörtern, und diese Bemerkungen sind schon eher überraschend. Auf die Frage, welche Wörter er denn als heilsam empfinde, sagt Grass:

Die ganz wunderbaren sind mit meiner Kindheit verbunden. Adebar, ein anderes Wort für Storch, ruft einen ganzen Kosmos von Erinnerungen in mir wach. Oder Labsal, das ja schon beinahe verschollen ist. Dieses doppelte lange A ist wunderbar. Es begeisterte auch die Brüder Grimm, die trieben ja Oralverkehr mit den Vokalen. Labsal wirkt so tröstlich, als gelange man nach großem Schrecken sicher nach Hause zurück.

Wie ein tröstliches Prosagedicht, ein Grimm'sches Wörterbuch-Prosagedicht, liest sich tatsächlich die Reihung der wunderbaren Wörter, die Grass drucken ließ:

Apfelschimmel – Bürgerschreck – Clique – Dreikäsehoch – Erlebnispark – fabrikmäßig – Glückskind – Haferschleim – Immortellen – Jasager – Kleinkram – Lebzeiten – Märchen – Nymphe – Orangerie – Posse – Quellenfischer – Revolution – Schnürchen – Trümmer – Uzvogel – Verleger – Wolkenbett – X-Beine – Yogastellung – Zettelkram

Diese Reihe hat Grass in mehreren Arbeitsgängen so gründlich überarbeitet, dass am Ende beinahe kein Wort übrigblieb. Die Trostfunktion der Wörter hat er dabei weitgehend wieder zurückgenommen. Die im Archiv erhaltenen Entwürfe zeigen, wie intensiv er an der schon fertig gesetzten Wörterliste noch einmal gearbeitet hat. Die Neufassung verstärkt im Ganzen den Akzent der Kindheitserinnerungen; dabei nehmen die Anspielungen auf Grimms Märchen und auf deutsche Redensarten deutlich zu. Dass aus dem „Apfelschimmel“ der „Adebar“ wird, ein Kindheitstier aus einem anderen, das verwundert nach dem eben Gehörten nicht. Aus dem „Dreikäsehoch“ wird der Grimm'sche „Daumesdick“, dessen Märchen Grass ja erklärtermaßen als Anregung für die Geschichte des Dreikäsehoch-Daumesdick Oskar Matzerath aufgenommen hat, aus der „Nymphe“ des griechischen Mythos der „Nimmersatt“ der deutschen Märchen, aus den „Lebzeiten“ das „Lirumlarum“ des Kinderreims und aus dem modernen „fabrikmäßig“ der märchenhafte „Fabelhans“. Wie eine versteckte zweite Liebeserklärung an die Grimms liest sich unter diesen

Umständen die Ersetzung des „Märchens“ durch die „Menschlichkeit“. Nun lautet das Wörterbuch-Gedicht also:

Adebar – Briefbote – Cäsur – Daumesdick – Erbsenzähler – Fabelhans – Geldgeber – Hilferuf – Irrsinn – Jenseits – Kleinkram – Lirumlarum – Menschlichkeit – Nimmersatt – Ohnmacht – Possenspiel – Quellenfischer – Radaubruder – Schamgürtel – Trümmerfrau – Untergang – Vogelfrei – Wolkenbett – X-Beine – Yogastellung – Zettelkram

Gerade diesen milden, märchenhaften Zug aber treibt Grass seiner Liste nun in einer abermaligen Überarbeitung wieder aus. Diese dritte Version barockisiert den Paratext so, wie es Gryphius im *Butt* oder im *Treffen in Telgte* getan hätte. Statt im „Jenseits“ findet sie sich nun im „Jammertal“ wieder, an die Stelle von „Märchen“ und „Menschlichkeit“ tritt vielsagend der „Massenmord“, und der sexuell konnotierte „Schamgürtel“ wird beseitigt durch den „Sensenmann“. Was bleibt angesichts dieser Verfinsternung als Trost? Die sehr Grass’sche Antwort lautet: der „Verseschmied“, der die Position des „Vogelfrei“ übernimmt, und sein an die Stelle der „Trümmerfrau“ tretendes „Trostgedicht“ – ein Wort, das sehr absichtsvoll auf den Dichter verweist, den Grass im *Butt* als Gegenfigur des finsternen Gryphius hat auftreten lassen und als verstecktes Selbstporträt: Martin Opitz und sein *Trost-Geticht in Widerwertigkeit des Krieges*. Erst aus dieser letzten Überarbeitung ergibt sich so der Paratext als Wörterbuch-Gedicht:

Adebar – Briefbote – Cäsur – Daumesdick – Erbsenzähler – Fabelhans – Geldgeber – Hilferuf – Irrsinn – Jammertal – Kleinkram – Lirumlarum – Massenmord – Nimmersatt – Ohnmacht – Possenspiel – Quellenfischer – Radaubruder – Sensenmann – Trostgedicht – Untergang – Verseschmied – Wolkenbett – X-Beine – Yogastellung – Zettelkram

Noch in einer zweiten Art von Paratexten haben sich nicht nur Grimms Buchstaben, sondern auch Grimms Wörter gegenüber ihrer Erzählung selbständig gemacht: in *Werbe-* und daraus abgeleiteten *Einladungskarten*. In Zusammenarbeit mit Grass entwickelte der Steidl-Verlag aufwendige Werbeformen, die dem spezifischen Charakter dieses Grimm-Wörter-Buches entsprechen sollten, und das heißt: die das Motiv eines Abecedariums zumindest symbolisch aufnahmen. Es gab also Werbe-karten, die auf A, solche, die auf B oder C, und solche, die auf Z gestimmt waren. Die Vorderseite zeigte jeweils eine der von Grass mit arabesken Wörterranken umspielten Lettern, die Rückseite einen entsprechenden Ausschnitt aus der Erzählung. „Als aber Jacob Grimm Abschied nahm und sein Ach mehr seufzte als rief“, beginnt der Text der A-Karte. Auf der B-Karte ist zu lesen:

Der Brief ist im zweiten Band des Wörterbuchs zu finden. Beflissen, nichts auszulassen, werden die Brüder fündig: zum „ablaszbrief“ kommt der „mahnbrief“, der „adelsbrief“, von dem sich der mindere Briefadel ableitet. Er steht vorm „bettelbrief, drohbrief, frachtnbrief, lehrbrief, schuldbrief“. Nichts kann den mit vielen Zitaten gefeierten „liebesbrief“ ersetzen. Manch unnützes Geschenk eignet sich als Briefbeschwerer. Vor gefälschten Briefen ist niemand sicher.

Brieffromane kamen in Mode. Das Briefgeheimnis war schon immer Legende und ist mittlerweile nichtig. Mit dem Briefträger zu plaudern ist ein Bedürfnis einsamer Witwen.

Abschnitte wie dieser mussten die Empfänger solcher Karten – vorausgesetzt, sie betrachteten und lasen diese Text-Bild-Kunstwerke eingehend – zu einer Frage veranlassen, die man an frühere Arbeiten gerade von Günter Grass schwerlich gestellt hätte. Sie kommt aus dem Zentrum postmoderner Literaturtheorien; Barthes und Foucault hatten sie in ihren konkurrierenden Kritiken des „Autor“-Begriffs formuliert, und sie lautet: Wer spricht hier? Es lohnt, einen Augenblick bei dieser Frage zu bleiben, denn sie berührt das Zentrum des Projektes, das den Namen *Grimms Wörter* trägt.

Zunächst spricht offensichtlich eine dem realen Autor zumindest nahverwandte Erzählinstanz, die sich in die Entstehungszeit des zweiten Wörterbuchbandes zurückversetzt, die beobachtet, wie sich „die Brüder“ auf die Suche machen, und die genau weiß, welche Motivation sie antreibt: Sie sind „beflissen, nichts auszulassen“. Mit dieser Feststellung aber übernehmen nun die Brüder selbst das Wort, aus deren Werk die Erzählinstanz zitiert. Oder vielmehr: Die Brüder geben sogleich – denn nichts anderes ist ja das Ziel ihres Werkes – den Wörtern, bei denen sie „fündig wurden“, das Wort. Sie erscheinen nun, wie oft im Text, als eine so eigenständige Sprechinstanz, dass der von Grass früher persiflierte Heidegger-Satz „Die Sprache spricht“ ganz wörtlich genommen werden muss. Was die Wörter aber sagen, das ist im zitierten Beispiel jedes Mal der Keim einer möglichen Erzählung, entweder einer historisch bereits realisierten („Brieffromane kamen in Mode“) oder einer noch zu realisierenden. Die gefälschten Briefe, der Bruch des Briefgeheimnisses und das Plaudern einsamer Witwen mit dem Briefträger – mit jedem dieser nur stichwurthhaft angedeuteten Motive verzweigen sich die erzählerischen Möglichkeiten; von jedem aus könnte eine eigene Erzählung beginnen.

Der kleine Abschnitt inszeniert so einen kreativen Prozess von dialektischer Spannung: Der Autor macht sich auf die Suche nach Wörtern, denen er sich zunächst ganz überlässt und die jeweils ein Stück alltäglicher Lebenswirklichkeit bezeichnen oder konnotieren; jedes öffnet ihm Wege in mögliche Erzählungen, aus denen er nun eine Auswahl zu treffen hat. Mit dem Pathos von Roland Barthes gesagt: Der Autor stirbt und lässt an seiner Stelle die Sprache selber zu Wort kommen, aus deren Eigenbewegung heraus er sich dann neu als Schreibsubjekt konstituiert. Die in drei Varianten realisierte Wörterliste auf der Umschlagrückseite zeigt so etwas wie die Basis dieses Verfahrens. Und der Buchtitel *Grimms Wörter* fasst diese Ambivalenz in äußerster Knappheit zusammen. Denn worin besteht das *Werk*, das den Autornamen „Grimm“ kanonisch werden lässt? In der Sammlung und Ordnung der Wörter und ihrer historisch beglaubigten lebensweltlichen Kontexte. Diese Wörter bringen die Grimms hervor, die ihrerseits das Wörterbuch hervorbringen, das ihren Namen trägt – und zwar als eine Summe auch der literarischen Verwendungen der Wörter im Laufe der Geschichte.

3

Es sollte deutlich geworden sein, dass Grass in *Grimms Wörter* sein eigenes Verhältnis zum Schreiben in solcher Weise performativ reflektiert, dass Text, Schrift und Schriftbild ein künstlerisches Kontinuum bilden. Wer nur den Text läse, ohne den Buchstabenreigen und ohne arabeskenumrankte Initialen, ähnelte einem Menschen, der von einer Oper nur das Libretto läse.

Ganz ausgesperrt aus diesem bunten Reich der Zeichen bleibt hingegen jede Markierung von *Geschichte*. Nirgends zeigt Grass' graphische Gestaltung in *Grimms Wörter* Zahlen, obwohl Jahreszahlen und Daten doch eine wesentliche Rolle für die Geschichten spielen. Vielmehr scheinen die Schriftzeichen über die Zeiten hinweg zu tanzen, nicht als Markierungen einer bestimmten historischen Epoche, sondern vielmehr als frei bewegliche Elemente des mehrere Jahrhunderte umfassenden Zeitraums, in dem *schon* die Seriphenschrift der hier gewählten *Bodoni Old Face* existierte und in dem *noch* das Papier als Hauptträger dieser Schrift fungierte – ziemlich genau des Zeitraums also, in dem sich Grass' eigene Romane und Erzählungen bewegen, vom Barock in Telgte bis zum Anbruch des digitalen Zeitalters in der Novelle *Im Krebsgang*. Nicht eine spezifische Zeit repräsentieren diese Schriftzeichen, sondern eher das lebendige Ineinander sich wiederholender und variierender Konstellationen, die Grass auf den Begriff einer „Vergegenkunft“ gebracht hat. Die Schrift wird inszeniert als eine gegen alle geschichtlichen Verwerfungen und Angriffe sich bewährende Kraft, und die Bühne der Inszenierung ist das weiße Papier. (Auch um dessen Beschaffenheit kümmert sich der Autor in solchen Fällen zusammen mit seinem Verleger und dessen buchgestaltenden Mitarbeitern.)

Die erste Zahl, die in diesen Tanz der Buchstaben hineinstößt, ist, spitzig und scharfkantig, die 7: die Zahl der Göttinger Professoren, mit deren Rebellion gegen die königliche Autoritätsanmaßung die Erzählung von *Grimms Wörter* beginnt. Grass' Denkmal für die Göttinger Sieben fängt genau dort an, wo *Grimms Wörter* aufhört: mit dem Faksimile der „Protestation“ von 1837. Die Skulptur ist die Fortsetzung des Buchkunstwerks mit anderen Mitteln. Dreidimensional zeigt sie den einen Buchstaben, mit dem die Namen „Göttingen“, „Grimm“ und „Grass“ beginnen, nicht mehr bunt und tanzend, sondern erstarrt zu rostbraunem Stahl und verankert in einem kleinen Sockel aus Beton. Wie sich die Sprache, die der täglichen Kommunikation wie die der Dichtung, in der Buchgestaltung reduziert zeigt auf ihre letzten, einfachsten Bestandteile, so steht der Buchstabe, bis ins Detail der Linienführung denen des Buches gleichgestaltet, da als dreifache historische und literarische Signatur. So steht er da als Gegenstück zum prallen Butt, dem anderen Grass'schen Grimm-Denkmal, vor der anderen Bibliothek.

Aber er steht hier eben nicht allein, sondern ist zum ersten und gegenüber dem Buch einzigen Mal verbunden mit einer Zahl: mit der Göttinger 7. Betrachtet man die Anordnung der beiden Figuren, dann fällt auf, dass die Ziffer den Buchstaben

schneidet; ja sie durchschneidet ihn. An diesem vom historischen Gedenken bestimmten Ort, auf dem „Platz der Göttinger Sieben“, wird zusammen mit der Schrift auch deren Geschichtlichkeit ausgestellt.

Das ist keineswegs die Überinterpretation, nach der es sich anhört. Denn genau so hat Grass die Ziffern schon in früheren Buchillustrationen und Buchgestaltungen eingesetzt: im pessimistisch auf die deutsch-deutsche Geschichte und Gegenwart bezogenen Gedichtzyklus *Novemberland* sind sie der überhaupt einzige Gegenstand schwarzweißer, tropfig-verwischter, demonstrativ ‚hässlicher‘ Illustrationen; im Kurzprosa-Zyklus *Mein Jahrhundert* verbinden sie sich mit anderen Motiven in bunten Aquarellen; und in beiden Fällen erscheinen sie dominant schon auf dem Buchumschlag: Chiffren der Geschichtlichkeit, der linearen Zeit.

Aber welcher Geschichte? Wie die zugleich historische und autobiographisch gegenwartsbezogene Erzählung, so weist auch das Kürzel „G7“ über die historische Konstellation der „Göttinger Sieben“ hinaus auf Gegenwärtiges, eben die als „G7“ firmierende Gemeinschaft führender Industrienationen, so weist der Betonsockel über die in Zahl und Buchstabe evozierte Vergangenheit der Universität Göttingen hinaus auf den Baustoff der modernen Gebäude, zwischen denen er heute steht. Man muss solche Bezüge nicht wahrnehmen, aber wem sie in den Sinn kommen, der hat den Sinn des Denkmals sicher nicht verfehlt.

Das Material des Denkmals unterstützt, was seine Zeichen repräsentieren: Der rostige Stahl zeigt, wie es sich seit den monumentalen Skulpturen Richard Serras etabliert hat, das Industriealter im Modus der Vergänglichkeit. *Vonne Endlichkeit* handelt auch dieses Grass-Werk – und von der Beharrung, der Selbstbehauptung der Schrift gegen die Geschichte. Nur geschieht das alles im Göttinger Denkmal nicht im Geringsten monumental, sondern so lakonisch wie nur möglich, in einem Gestus bescheidener, beinahe lässiger Andeutung. Die Formen der Skulptur sind denkbar einfach und schlicht, ein Buchstabe und eine Zahl, *that's it*. Nicht als pomöse Proklamation tritt das Denkmal auf, sondern beiläufig, in kleinen Dimensionen und in einem architektonischen Kontext, der das Monument in die alltäglichen Arbeits- und Lebenszusammenhänge integriert: Auf den gemauerten Stufen, auf denen es zwischen Hörsaalkomplex und Universitätsbibliothek unter den Platanen steht, sitzen die Studierenden zwischen ihren Veranstaltungen, trinken Kaffee, diskutieren, ruhen sich aus. Wie schön wäre es, wenn sie dabei auch das unscheinbare Kunstwerk bemerkten, das sie anreden soll: als Ermahnung, als Ermutigung. Und als rühmende Feier eines Unternehmens, das die in den umgebenden Institutionen und Bibliotheken erforschte Kulturgeschichte so enzyklopädisch zusammenfasst: des Wörterbuchs, des vielbändigen Buches der Grimm'schen Wörter.

