

Jutta Heinz

Vom Sieg des Zauberlehrlings in Kalkutta: Günter Grass' *Zunge zeigen*

Die meisten von uns haben damit aufgehört, jemand die Zunge herauszustrecken, als sie erwachsen wurden. Das gehört sich nicht, das ist kindisch, das ist unverschämt und respektlos oder wie auch immer die Begründungen lauten könnten: Man zeigt einem fremden Menschen nicht einfach seine Zunge, jedenfalls nicht in diesem Kulturkreis. Allerdings freut man sich auch als Erwachsener, klammheimlich, dann doch ein bisschen, wenn gegen dieses Gebot demonstrativ und öffentlich verstoßen wird. Und als Albert Einstein – ein ehrwürdiger alter Herr mit weißem Wuschelhaupt und einem Nobelpreis für Physik – an seinem 72. Geburtstag am 14. März 1951 den ihn verfolgenden Reportern demonstrativ die Zunge herausstreckte, da freute sich die ganze Welt so sehr über diesen Beweis von jugendlicher Aufmüpfigkeit, dass das Foto um die Welt ging und sich bis heute prächtig als Poster verkauft. Einstein selbst übrigens verschickte es gern an Freunde und Bekannte; der bekennende Pazifist und Sozialist wollte es als Dokumentation seiner politischen Ansichten im Amerika der McCarthy-Zeit verstanden wissen, also als einen bewussten Akt politischen Zungezeigens.

Vom Titelblatt von Günter Grass' *Zunge zeigen* streckt dem Leser gut 37 Jahre später eine ganz andere, sehr viel dunklere Gestalt demonstrativ die Zunge entgegen: Kali, die hinduistische Göttin der Zerstörung und des Todes, die in ihrem gewaltigen Zorn mit der Sichel über die Menschheit kommt und das Ende aller Dinge einläutet. Gleichzeitig ist sie jedoch im unübersichtlichen hinduistischen Götterreigen die große Mutter, die die Menschen vor Dämonen, Verwirrung und Unwissenheit schützt und sie damit aus dem endlosen Rad der Wiedergeburt erlöst. Ihre Zunge zeigt Kali, weil sie in ihrem blutrünstigen Zerstörungsrausch einst sogar über ihren Gefährten, den Gott Shiva, hinwegtanzte; als sie ihn erkannte, streckte sie aus Zorn und Scham die Zunge heraus. Für Günter Grass wird Kali zur Verkörperung seines Indien-Erlebnisses schlechthin, vielgestaltig ist im Prosateil, den Zeichnungen und dem abschließenden Gedichtzyklus gegenwärtig. Vervielfältigt streckt sie auch dem Leser die Zunge heraus, breit am Boden hockend, mit der todbringenden Sichel in der rechten Hand und um den Hals einen Kranz von Toten-

köpfen – und zwingt ihn damit, genauso wie Günter Grass in Indien, zum Hinsehen: Seht her, seht mich in der Stunde meines Zorns und meiner Scham, und seht Kalkutta in seinem immerwährenden Elend; ihr könnt nicht wegsehen, ihr könnt auch nicht weghören, denn ich zeige euch meine Zunge!

Zunge zeigt schließlich, neben Albert Einstein und Kali, als Dritter im Bunde der Autor Günter Grass in diesem Buch, das keine Gattungsbezeichnung hat und in seiner dreiteiligen Mischgestalt eine Art Triptychon der Armut und des Elends bildet. Als Grass im August 1986 mit seiner Ehefrau Ute – zum zweiten Mal nach einem kurzen Aufenthalt im Jahre 1975 – nach Kalkutta fährt, flieht er: vor der spannungslos gewordenen »Ausgewogenheit« zu Hause, den larmoyanten »Beifindlichkeiten«, dem bodenlosen »Gequatsche«¹ allenthalben; er flieht, sozusagen, vor der Abstraktheit der eigenen Berühmtheit ins wahre Leben. Ein Jahr sollte der Aufenthalt eigentlich dauern, für den das Ehepaar sich in einem Vorort von Kalkutta eingemietet hatte. Das touristische Besuchsprogramm ist auf ein Minimum reduziert; es geht darum, in Indien, unter Indern, spezieller noch: in der Riesenmetropole Kalkutta, dieser Welthauptstadt des Elends, zu leben – und dabei Zunge zu zeigen: Zeugnis abzulegen von der eigenen Erfahrung, aus dem erlebten Alltag. Bis Januar 1987 werden beide es aushalten; Ute liest Fontane und kauft sich ein Bügelbrett, und Günter schreibt und zeichnet und schreibt und zeichnet (und liest, natürlich, auch: Canetti, Thomas Mann, Lichtenberg, Schopenhauer – ein deutliches Kontrastprogramm zu Kali, der Vielgestaltigen). Auf dem Rückflug nach Deutschland hat Grass nicht nur ein indisches Tagebuch im Gepäck, sondern auch ein Skizzenbuch mit einer Fülle von vor Ort gefertigten Zeichnungen und einen zwölfteiligen Gedichtzyklus – alle Teile des Triptychons liegen also im Rohentwurf vor. *Zunge zeigen* erscheint 1988 und löst gemischte Reaktionen bei den Rezensenten aus. Häufig werden dabei die unterschiedlichen Teile des Buches gegeneinander ausgespielt, ihre Zusammengehörigkeit wird hingegen kaum gewürdigt. Den einen ist das Buch nicht sozialkritisch und politisch genug, den anderen zu viel von beiden; viele vermissen das »wahre Indien«, vor dem sich Grass mit seiner Fontane-Manie und seinem europäischen Lektürekoffer versteckt hätte, während er Krähen zeichnete und den Gestank der Müllhalden heroisierte. Am stärksten jedoch erregen sich die Rezensenten über einen Begriff, den Grass im Prosateil eingeführt hatte und der offensichtlich der Schlüssel zu seiner künstlerischen Verarbeitung der Indien-Erfahrung ist: die »Ästhetik der Armut«.

Allgemeine Vorwürfe gegen eine solche »Ästhetik der Armut« lassen sich leicht abrufen: Sie verschleiern reales Leiden und rede eine Wirklichkeit schön, die in der

Erfahrung der Betroffenen alles andere als schön sei. Schlimmer noch: Wer das Elend für ästhetisch wertvoll erkläre, beute es damit für seine eigenen Zwecke aus – anstatt zu helfen. Ausgespielt wird also die Figur des verantwortungs- und gewissenlosen »Ästhetizisten« gegen eine allgemein menschliche Pflicht zum solidarischen Mitleid, zur moralischen Verdammung und zur praktischen Bekämpfung von Armut und Unterdrückung. Das stimmt alles, aber es geht ziemlich an dem Punkt vorbei, den die »Ästhetik der Armut« machen will: Natürlich ist es die Pflicht des aufgeklärten und materiell (über-)versorgten Teils der Welt, schnellstmöglich dafür zu sorgen, dass menschliches Elend in allen anderen Teilen derselben Welt ein für alle Mal verschwindet. Aber solange das Elend noch existiert und dies auch voraussichtlich noch auf unabsehbare Zeit tun wird, sollte es möglich sein, es als eine eigene Lebensform wahrzunehmen, in der Menschen auch in aller dunkelsten Umständen ihr Leben gestalten und ihre Würde wahren. Und es könnte die spezifische Aufgabe des Künstlers – und als solcher ist Grass nach Kalkutta gereist, nicht als Politiker, nicht als Sozialreformer – sein, seine Zunge als Zeichen der Scham und der eigenen Verantwortung zu zeigen; das heißt, diese Lebensform in ihren ästhetischen Aspekten zu erkennen und angemessen zu beschreiben und für andere erlebbar zu machen. Das ist nicht Künstler-Tourismus oder ästhetischer Kolonialismus, sondern steht, wenn man so will, durchaus in einer aufklärerischen Tradition fern modernen Ästhetizistentums, für die Moral und Ästhetik einander nicht ausschließen, sondern sogar gegenseitig bedingen.

So bereitwillig im Übrigen viele der Rezensenten mit der moralischen Keule auf die »Ästhetik der Armut« eindroschen, so wenig wurde versucht zu verstehen, was im Blick auf dieses einzelne, spezifische Werk in seiner ungewöhnlichen Triptychon-Gestalt eigentlich damit gemeint sein sollte. Die Antwort auf diese Frage erfordert eine gründliche Lektüre und eine intensive Bildbetrachtung; sie erschließt sich nämlich keinesfalls auf den ersten Blick. Weder wirken die expressionistisch angehauchten Zeichnungen mit ihrer starken Bilddynamik, den sich verwischenden Schriftelementen, der erschwerten realistischen Lesbarkeit vieler Motive auf den ersten Blick »schön«; noch sind die Schilderungen schweißdurchtränkter Bahnfahrten, geruchsintensiver Besuche der riesigen Mülldeponie und der Verbrennungsstätten am Ganges oder der wie tot daliegenden Schläfer und »Pavementdweller« besonders ästhetisch anmutend. Die »Ästhetik der Armut« erarbeitet sich Grass selbst während seines Aufenthalts in kleinen Schritten, bei der künstlerischen Arbeit vor Ort; und es ist das Besondere an seinem Buch, dass der Leser diese Wahrnehmungsverschiebung genauso schrittweise mit vollziehen kann – wenn er sich

denn selbst den Mühen eines wiederholten Blickes und einer mehrfachen Lektüre unterzieht und offen wird für eine Wirklichkeit, die schön und schrecklich gleichzeitig ist, Shiva und Kali, Zerstörung und Neuaufbau.

Am einfachsten zugänglich für den Leser ist sicherlich der Prosateil von *Zunge zeigen*. Er enthält nicht die ursprünglichen Tagebuchnotate – äußerlich erkennbar an dem Fehlen von Datumsmarkierungen –, sondern bereits eine überarbeitete Version. Äußerlich erhalten ist die chronologische Abfolge von der Ankunft in Kalkutta bis zur Abreise; dazwischen wird in einzelnen Absätzen von unterschiedlicher Länge, ohne weitere Gliederung und in bunter Mischung Erlebtes geschildert und reflektiert: Fahrten und Besuche des Ehepaares, Gespräche und Eindrücke im Alltag, Mahlzeiten, Museumsbesuche, Schulbesichtigungen, Betriebsbesuche, eine Theaterinszenierung. Häufig werden visuelle Momenteindrücke wiedergegeben. Eine Art objektivierendes Gegengewicht zu den subjektiven Erlebnissen bilden Passagen mit Überlegungen zur indischen Geschichte und Politik, Lektürenotate, eingeflochtene Zeitungsartikel, Informationen zur wirtschaftlichen und sozialen Verfassung des Landes.

Diese äußerliche Beschreibung allein könnte ein beliebiges Reisetagebuch charakterisieren. Was *Zunge zeigen* jedoch unterscheidet, ist die allgegenwärtige Bedrohung und Verunsicherung der beiden europäischen Reisenden durch die unglaubliche Armut und das allgegenwärtige Elend, die als eine Art dunkler Kontrapunkt alle Eindrücke, auch die positiven, begleiten. Als Leitmotiv fungiert dabei nicht nur Kali mit ihrer Zunge, der Sichel und den Kokosnüssen. Zu ihr gesellen sich die »Pavementdweller«, die Ärmsten der Armen, die Mülllandschaften mit ihren Bewohnern, die Tiere insbesondere: Kühe und Bullen in ihrer massiven Sanftheit; wirbelnde und kreischende Krähen, Ratten, Hühner, Affen. Sogar eine Art von Dingsymbolik entwickelt Grass aus den Haltegriffen der überfüllten Vorstadtzüge, die seinen Schreibstil ebenso wie seinen Zeichenstil inspirieren: »Schon – mit zwei Fingern an einen der Haltegriffe gebunden – entwerfe ich Sätze, verschachtelt wie wir in den Pendelzügen nach Ballygunge« (17). Das alles fügt sich zusammen zu einem grotesken Elends-Panorama, in dem keine kategorialen Unterscheidungen zwischen Mensch und Nicht-Mensch, Mensch und Tier, Mensch und Umwelt, Mensch und Ding mehr möglich und sinnvoll sind: Alles geht in einer Bewegungs-, Geruchs- und Geräuschkakophonie ineinander über wie die Figuren auf einer hinduistischen Tempelfassade.

Denn die Gestalt, die diesen Zusammenhang herstellt, ist Kali, die göttliche Mutter, die dem Leser mit folgenden Worten vorgestellt wird:

»In einer der Göttergeschichten heißt es: in rechter Hand, an einem Arm ihrer zehn Arme, die Sichel schon hoch, habe Kali in ihrer Raserei die Zunge gezeigt, als ihr (vielleicht durch Zuruf von außen) bewußt wurde, daß sie zuletzt ihrem Göttergatten, Shiva, der, gleich Kali, Gottheit der Zerstörung ist, an die Gurgel wollte; Zunge zeigen als Zeichen von Scham. Seitdem ist Kali in Abbildern käuflich: als bemalte Tonfigur, auf glänzenden Postern, zehnamig, zehnfüßig, oft auch der Kopf vervielfacht, entsprechend die Zunge. Hängt den Lappen raus, bekennt Farbe. [...] Ähnlich Einstein auf dem bekannten Foto. Es sollen ihn Journalisten provoziert haben. Seine – wie Kalis – Zunge ist übertrieben lang. Abgesehen von der hechelnden Zudringlichkeit einer Zunft, die mit Vorliebe von privaten Abfällen lebt, könnte Scham auch Einstein befohlen haben, die Zunge zu zeigen. Er und die Schwarze Göttin, beide auf einem Großplakat. Oder ich denke mir ein Gespräch aus, in dem sie zum Thema Jetztzeit-Letztzeit Erfahrungen austauschen. Ort der Plauderei Dhapa, Calcuttas Mülldeponie. Zwischen den Müllkindern. Krähen und Geier darüber. Beide bilanzieren die Welt und deren finalen Zuwachs« (33f.).

West und Ost sind in dieser Vision vereinigt in Scham über eine Welt, die mit unendlichem Konsum unendlich viel Müll produziert, die aus dem Privatesten – der Scham – das Öffentlichste – ein journalistisches Spektakel – macht, alles im Interesse des Kapitals natürlich, für die »finale« Bilanz. Leise klingt ein apokalyptisches Motiv an: »Jetztzeit-Letztzeit«. Irgendwann wird Zahltag sein.

Beinahe im direkten Anschluss an diese Stelle entwickelt Grass das Konzept seiner »Ästhetik der Armut«, wenn er den Vergleich weiter ausbaut:

»Wollte man eine dieser einzig aus Notwendigkeit gewachsenen Slumhütten der Stadt Frankfurt am Main gegen Gebühr ausleihen und dorthin setzen, wo neben dem Hochhaus der Deutschen Bank des Bildhauers Bill aus Granit gehauene Skulptur ja sagt, immer wieder ja sagt zur überragenden Bank, weil sie, als endlose Schleife einzig selbst verliebt, ganz ohne Widerspruch schön ist und makellos also den seine Fehllosigkeit feiernden Granit bestätigt; wollte man also den seine Fehllosigkeit feiernden Granit aufheben und eine einzige Slumhütte, getreu, wie die Not sie gefügt hat, neben den gläsernen Hochmut der Deutschen Bank setzen, wäre die Schönheit sogleich auf Seite der Hütte und auch die Wahrheit, die Zukunft sogar: denn aufs Knie fallen wird die Spiegelkunst aller dem Geld geweihten Paläste, während die Slumhütten immer wieder (und jede anders) von morgen sein werden« (35).

Im Hintergrund meint man leise ein Echo auf den Ausruf der Sozialrevolutionäre Chamfort und Georg Büchner zu hören, »Friede den Hütten, Krieg den Palästen«, während im gegenwärtigen ästhetischen Vergleich zwischen der Slumhütte und der Granitskulptur vor der Deutschen Bank für Grass die Hütte überlebt: eben weil sie nicht aus einem »makellosen«, kostbaren, aber unveränderlichen Material wie Granit gefertigt ist, sondern aus Müll, aus den veränderlichen, dem Verfall anheimgegebenen Resten menschlichen Lebens; eben weil sie sich nicht in endlosem Kreisen nur auf sich selbst (und das ebenso endlose, allein sich selbst befriedigende Kreisen des Kapitals in sich selbst) bezieht, sondern auf eine erbarmungslose, aber notwendige Realität; weil sie nicht einem beliebigen Akt individueller künstlerischer Willkür entsprungen ist, sondern der schieren kollektiven Daseinsnot. Das ist, so Grass, die Kunst der Zukunft – und im Hintergrund ertönt wiederum leise das apokalyptische Motiv, diesmal im Prophetenton: »denn aufs Knie fallen« werden die Paläste vor den Hütten; am Ende werden die Letzten die Ersten sein!

Ein weiteres Beispiel einer solchen »Ästhetik der Armut« sind die zum Trocknen auf die Wände geklatschten Kuhfladen, die auf eine ganz wörtliche Art die Handschrift ihrer anonymen Hersteller bewahren:

»Schon wieder ist etwas, das notdürftig bloßem Zweck dient, der Schönheit verdächtig. Diesen (und anderen) Wirklichkeitsbildern müsste sich alle gerahmte oder auf Sockel gestellte Kunst zum Vergleich stellen. Oft sah ich Mauerflächen von Fladen besetzt, die links und rechts ihrer bewegten Ordnung Calcuttas Wandmalerei, Hammer und Sichel, die Kongreßhand und anderer Parteien Symbole aussparten, als sollte die Politik geschont werden.« (51)

Noch einmal baut Grass den Vergleich aus: Es ist die Kunst der Armen, die die Maßstäbe setzt für die Kunst der Reichen; denn sie bleibt in ihrem lebensweltlichen Entstehungskontext, wird nicht aus dem Leben gerissen, nicht isoliert auf Sockel gesetzt oder in Rahmen verbannt. Und dass daneben die Politik bestehen bleibt, zeigt nur einmal mehr, dass die »Ästhetik der Armut« die Politik nicht verdrängt, sondern ergänzt.

Gegen Ende des Prosateils fasst Grass schließlich noch einmal sein neues ästhetisches Konzept zusammen:

»Wieder erschreckt mich die (ungeschriebene) Ästhetik der Armut: wie jedes Detail der aus Lumpen, Plastikplanen, Pappe und Jutesäcken errichteten Hütten entsetzlich gegenständlich ist und benannt werden will. Kein Zweifel, diese letztmögliche Schönheit stellt alles, was anerkennt als schön gilt, in Frage. [...] Alles, was ich habe und vorweise, kann nur Beleg meiner Aufmerksamkeit sein, mehr nicht« (71f.).

»Arme« Materialien aus der Not, Gegenständlichkeit in der Darstellung, lebensweltliche Verwurzelung in der realen Existenz, aufmerksame Wahrnehmung und anschließende Benennung durch den Künstler: Das ist, auf die einfachste Formel gebracht, die »Ästhetik der Armut«.

Anschaulich umgesetzt erscheint dieser Ansatz im zweiten Teil des Triptychons, den Zeichnungen in *Zunge zeigen*. Die Sepia-Zeichnungen mit Pinsel, Kohle oder Feder nehmen ungefähr die Hälfte des Buches ein, sind also ein gleichwertiger Bestandteil und nicht untergeordnete Illustrationen. Alle Bilder enthalten Schriftelemente: Auszüge aus dem Prosateil, selten zentral angeordnet, sondern an den Rändern, häufig auch oben und unten als eine Art Rahmen. Als Rahmen fungieren sie auch im Gesamttext. Vier doppelseitige Bilder eröffnen das Buch; nach Ende des Prosateils folgt der Hauptteil der Zeichnungen; daran schließt sich der Gedichtzyklus an, an ihn noch einmal drei Zeichnungen. Alle zentralen Motive der »Ästhetik der Armut« aus dem Prosateil sind wahrnehmungsleitend in den Bildern präsent: die Slums und Mülllandschaften, die »Pavementdweller«, Krähen und Ratten, und Kali natürlich, mit ihren unentbehrlichen Attributen. Wenn man kunstgeschichtlich kategorisieren will, kann man die Bilder sicherlich als expressionistisch bezeichnen (zumal es in der expressionistischen Grafik eine vergleichbare Darstellungstradition der »Ästhetik der Armut« gibt). Sie haben eine Tendenz zur Abstraktion, vor allem in der Angleichung des expressionistischen Strichduktus in Text und Bild und der häufig blattfüllenden Darstellung; gleichwohl bleibt – anders wäre es auch den zuvor entwickelten Grundsätzen zufolge kaum möglich – der gegenständliche Charakter des Dargestellten erhalten.

Grass hat an einigen Stellen des Prosatextes über seine Zeichentätigkeit vor Ort berichtet. Von Anfang an dient ihm das Zeichnen dazu, angesichts der Reizüberflutung Ordnung in die Wahrnehmung zu bringen: »Hinterm Bahnübergang, gleich zu Beginn der Nimtala Ghat Street, lagert, die Slumhütten überragend, Knüppelholz, geschichtet, frei zum Verkauf für die Verbrennungsstätte. Zeichnend kann ich im Wirrwarr der Hölzer Ordnung erkennen.« (48f.) Solche Muster sieht er

von nun an häufig: »Immer wieder quer zum Verkehr liegende Kühe, neben Schläfer gestellt oder wie Hügellandschaft gestaffelt. Es ist, als wollte ich mich, weil mit Absicht weit weg, noch weiter wegzeichnen. (Bald wird mein Fixativ verbraucht sein.) Es ist, als müsste ich mir zeichnend ins Wort fallen.« (54) Der Einschub zum Fixativ ist offensichtlich doppeldeutig: Die Zeichnungen werden haltbar gemacht, der Eindruck für die Ewigkeit festgehalten – das schafft Sicherheit in der ständigen bedrohlichen Veränderung der Umgebung, ebenso wie die zeichnerische Distanzierung in Vorder- und Hintergründe, in denen man schließlich zeichnend selbst verschwinden könnte. Sie bilden damit ein Widerlager zu den Worten, die den Schreiber immer dichter ins Geschehen verstricken wollen, ihm zu sehr an und unter die Haut gehen. Gegen Ende des Prosateils, nach einer langen und produktiven Zeichenphase, wird es heißen: »Jetzt hierbleiben. Geborstenes Pflaster porträtieren. Dicht herangehen an Slumhütten, Materialien notieren. Wie Fremdes vertraut wird und fremd bleibt. Das Kunstgeschwätz vergessen. Mit breitem Pinsel, mit dünn auszeichnender Feder, mit bröckelnder Kohle Verfall verdichten. Unsere verrückte schwarze Mutter, wie sie gibt und nimmt.« (103) Auch in der bildlichen Darstellung ist damit die »Ästhetik der Armut« vollendet: Einfache Darstellungsmittel (Farbe wäre undenkbar); ärmlichste Darstellungsgegenstände, in ihrer Materialität, Gebrochenheit und Veränderlichkeit; Vertrautheit erzeugen durch dichtes Herangehen an die Gegenstände; aber gleichzeitig: Fremdheit erhalten, die ganze Furchtbarkeit in ihrer Schönheit und ihrem Schrecken. Auch hier ist das Muster, natürlich, Kali, »unsere verrückte schwarze Mutter«: eine dunkle Maria, eine wahn-sinnige Erdgöttin, die auch dem Künstler gleichzeitig gibt und von ihm nimmt.

Kali figuriert gleich in der ersten Zeichnung zu Beginn des Bandes bildfüllend, mit der Zunge direkt im Zentrum des Bildes (Abb. 1). Die unter einem Umhang hockende Figur zitiert mit ihrer Dreiecksform die klassische Ikonographie der christlichen Mariendarstellung: Sie könnte als eine Art ins Groteske verkehrte Schutz-mantelmadonna aufgefasst werden, die statt eines Rosenkranzes eine Kette aus menschlichen Köpfen (keine Totenköpfe, sondern individuelle männliche Gesichter) um den Hals trägt. Und über ihr schwebt keine Friedenstaube, sondern ziehen sich Textzeilen entlang, die dort verwischt sind, wo sie mit der Aura der Figur in Berührung kommen. Das Bild nimmt damit tradierte Bildvorstellungen auf, unterlegt sie aber mit einem anderen Inhalt; die »verrückte schwarze Mutter« erweckt anders als die Gottesmutter ebenso Schrecken wie Verehrung.

An Traditionen der Landschaftsmalerei erinnert hingegen eine Zeichnung der Mülllandschaft, die man beispielsweise den *Ährenleserinnen* von Jean-Francois



Millet zur Seite stellen könnte (Abb. 2): ein tiefer Horizont im Hintergrund, durchzogen von Fabriksschwaden auf der einen und anfliegenden Krähen auf der anderen Seite; im Mittelgrund verteilt mehrere gebeugte Gestalten, die die Müllberge durchforsten und ihre Funde in Körben sammeln; rechts im Vordergrund Krähen mit expressiv gespreizten Flügeln, die eine Bilddiagonale mit den in Reihe anfliegenden weiteren Vögeln bilden. Figuren, Müll, Tiere und Gebäude gehen ineinander über. Ein stabiles Formgerüst bilden hingegen die großen Bildlinien, die tradierte Staffe- lung sowie die Schriftgrafik, die diesmal am oberen Bildrand verläuft und mit immer schwächer werdenden Schriftzügen in das Bild hineinfließt. Wiederum kann man deutlich Grundzüge der »Ästhetik der Armut« erkennen: Einfache, ja ärmliche Bildgegenstände, keine Scheidung auf der Gegenstandsebene; dargestellt mit einfachen Mitteln, aber in einer Komposition, die vor der Folie vergleichbarer Darstellungen in der europäischen Kunstgeschichte die Würde der Dargestellten wahrt, ohne künstlich zu werden.

Der insgesamt am stärksten künstlerisch durchformte Teil des Triptychons ist schließlich der Gedichtzyklus mit dem Titel »Zunge zeigen«. In zwölf Einzelgedichten werden noch einmal alle zentralen Motive des Prosateils und der Zeichnung



gen aufgerufen: die schwarze Göttin Kali, die Bahnfahrten nach Ballygunge mit den Haltegriffen (1); die »Pavementdweller« und die Weltbank (2); die Krähen (3); die chaotischen Straßen (4); der Kontrast der Kolonial-Museen (5); die Müllstadt (6); Kalkutta insgesamt (7); die Kühe, Ochsen und die Träger (8); die sintflutartigen Regenfälle in Kalkutta (9); die Götter und die Bettler (10); die Verbrennungsstätten am Ganges (11) und das Fest zur Feier von Kali (12). Die Gedichte sind in freien Rhythmen gehalten, kurze und lange Zeilen wechseln, Enjambements sind häufig (aber das ist mehr oder weniger typisch für einen großen Teil formal ungebundener moderner Lyrik). Dann und wann findet sich ein Reim, der unerwartet Zusammenhang stiftet, oder eine mitklingende Assonanz: »Sie fielen einst – man vergaß zu datieren – / aus wessen, vergessen, aus wessen Hand / und liegen nun quer, säumen das Pflaster gereiht / von Schatten begraben oder ragen / ins Bild: Pavementdweller genannt« (210). Weitere Stilmittel sind, wie im Prosateil, reichende Aufzählungen (»Park Street, Gandhi Nehru Tagore Road, keine der Straßen / hält dicht«, 214), die Nennung fremder Namen, die Problematisierung entlegener Vergleiche (»Kaum angekommen, / retten wir uns in Vergleiche«, 215), die Verwendung niederer Sprache direkt neben hoher (»Scheiße, Blüten, Chemie«, 229). Kontraste wer-

den auch hier durch Zeitungszitate und Anspielungen auf aktuelle politische Ereignisse hergestellt. Die verwendeten Sprachbilder sind sehr direkt und körperlich; schon das Anfangsgedicht malt das Schreiben als eine Art geistige Ausdünstung: »Alle Schleusen gesprengt. Fließt, / tropft aufs Blatt, / macht sich mit Tinte gemein« (209). Besonders interessant ist der intertextuelle Rahmen, der in den Lektürenotizen des Prosateils schon eröffnet wurde. Das erste Gedicht hebt mit einem deutlichen Rilke-Anklang an: »Nicht mehr ach, weh und oh und: Jeder / Engel ist schrecklich.« (209) Selbst Rilkes Ästhetik des schönen Schreckens aus den *Duineser Elegien* reicht aber nicht mehr aus, um dieser ästhetischen Erfahrung Herr zu werden. Näher kommt da schon Lichtenberg, »in Heft 9, / das er in revolutionärer Zeit kurzgefasst / mit Bedenken füllte: ›In den Kehrigthausen / vor der Stadt lesen und suchen, / was den Städten fehlt, / wie der Arzt aus dem Stuhlgang / und Urin.«« (211f.) Kipling wird als Zeuge des Kolonialismus kurz herbeizitiert (216), dann gibt die Rättin aus dem gleichnamigen Endzeitroman aus dem Jahr 1986 eine Stippvisite: »War es doch unsere Stadt auch, / die verging« (220). Ähnlich wie in den Zeichnungen ist die europäische Kultur also ständig im Hintergrund präsent.

Einen noch größeren Rahmen jedoch bildet die ebenfalls im Prosateil schon hier und da angedeutete apokalyptische Vision. Im zwölften und letzten Gedicht hat ein weiterer intertextueller Geselle seinen Auftritt: »Sah drei Besen, nein, vier / tanzen im leeren Raum« (230). Es ist der Goethesche Zauberlehrling, dessen Besen, »unabänderlich« »gedrillt« (230), ihren mechanischen Tanz vollführen; dazu fügt Grass wenige Seiten weiter auch eine Zeichnung bei, die sich als einzige direkt auf den Gedichtteil bezieht (Abb. 3). Sie zeigt, in einer geradezu fröhlich anmutenden Dynamik, die die sonstige Schwere der Zeichnungen weit hinter sich lässt, eine Gruppe von vier tanzenden Besen, die Staub aufwirbeln. Drei von ihnen bilden eine kleine um ein Zentrum kreisende Gruppe, die man sich auch als eine Art gefilmten Bewegungsablauf vorstellen könnte (»in Abläufen Bild nach Bild«, heißt es im Gedicht, 230); ein weiterer Besen macht sich ein wenig nach rechts aus dem Staub. Denn der Zauberlehrling, der in Kalkutta ein »Unberührbarer« geworden ist, hat nicht ängstlich auf seinen Meister gewartet, sondern ist »lachend« davongelaufen: »macht euren Dreck weg allein!«, hat er noch gerufen, bevor sich nun endlich die lang angekündigte Apokalypse ereignet: »Umgestülpt der Magen der Stadt«, das Unterste wird nach Oben gekehrt, Denkmäler werden auf den Kopf gestellt; die »reinlichen« Brahmanen müssen die Kloaken putzen, die »Helden liebevoller Hindi-filme« verrichten ihre Notdurft unter freiem Himmel, das »große Geld« muss betteln gehen bei der »bleiernen Münze«. Das ist das Werk von Kali: Es ist ihr Fest, es



ist »Kali Pujah«, es ist Neumond, und alle Slums der Stadt proben den Aufstand: »Ich sah / Calcutta über uns kommen« (230 f.).

Und nun spricht Kali, zum ersten Mal, mit eigener Stimme, nein, sie »schmatzt« mit rot lackierter Zunge: »Ich«, sagt sie, »ungezählt ich«. Die Umkehrung aller Dinge hat sie endlich »freigesetzt, sichelscharf«, und sie hebt alle Grenzen auf, tritt über alle Ufer, bringt das Ende – jedenfalls für die beiden Besucher aus dem Ausland (»du und ich«), die bisher als Individuen das »Ich« im Text für sich allein in Anspruch genommen hatten: »Da vergingen wir (du und ich)«. Zwar schreiben die Zeitungen weiter vor sich hin, reden vom Wetter, von politischen Katastrophen und belanglosen sportlichen Siegen in einem Atemzug, erwähnen auch, nebenher, das Fest »der schwarzen Gottheit zu Ehren«, das »friedlich seinen Verlauf genommen« habe (231) – aber das ist nur noch eine Fassade, keine Wirklichkeit mehr. Wirklichkeit ist einzig die apokalyptische Vision, die Kali heraufbeschworen hat, in der es kein einzelnes »Ich« mehr gibt, sondern nur noch »ungezählt ich«, ein Kollektiv dunkler Kräfte, das sich erhebt und den europäischen Individuen »ein Ende« macht: Wenn Kali ihre Sprache findet, muss der Dichter »vergehen«. Es ist Zeit zur Abreise. Die Quintessenz seiner Reise hatte Grass schon vorher formuliert, im

Prosateil: »Vorsätze in schlafloser Nacht: zurück in Deutschland, alles, auch mich an Calcutta messen. Schwarz in schwarz am Thema bleiben. Nur noch Geschriebenes, Gezeichnetes öffentlich. (Allenfalls Wahlkampf um zwei drei Prozent.) Vorsätze ...« (61).

Anmerkung

- 1 Günter Grass: Zunge zeigen. Darmstadt 1988 (im Folgenden direkt im Text zitiert mit der Seitenzahl).