

Fachbereich 3

Universität Siegen

**Poesie und Poetologie –
Untersuchungen zum Verhältnis von
literarischer Theorie und poetischer Praxis
bei Durs Grünbein**

vorgelegt von:

Christian Ganseuer

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
1.1 Poetologien im 20. Jahrhundert	3
1.2 Poesie und Poetologie nach der Zeitenwende – Texte und Ansichten einer neuen literarischen Generation	27
1.3 Forschungslage und Methodik.....	35
1.4 Durs Grünbein und seine Werkphasen.....	38
1.4.1 Der Autor	38
1.4.2 Der Begriff der Werkphasen	46
2 Poetologie und Poesie in der ersten Werkphase.....	51
2.1 <i>Transit Berlin</i> und <i>Ameisenhafte Größe</i> – Grünbeins Ästhetik und poetologische Makrostruktur	54
2.1.1 Das Transitorische in der Poesie.....	60
2.1.2 Der Anspruch der Ent-Werklichung und die Poesie.....	63
2.2 Dichtung im Kontext des Körpers – Poesie als bio-chemischer Prozess.....	65
2.2.1 <i>Drei Briefe</i>	66
2.2.2 <i>Mein babylonisches Hirn</i>	70
2.2.2.1 Poesie am Rande anatomischer Tafeln.....	74
2.3 <i>Mein babylonisches Hirn, Katze und Mond</i> und <i>Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept</i> – die Beschaffenheit der Sprache	78
2.3.1 Sarkastische Poesie – nur „das Fleisch von den Knochen trennend“? 84	
2.3.2 Poesie der Bildlichkeit.....	93
2.4 <i>O Heimat zynischer Euphon</i> als ‚Mustergedicht‘ für Grünbeins essayistische Poetik - Zwischenresümee	96
3 Der poetologische Eigenwert der Poesie in der ersten Werkphase.....	106
3.1 <i>MonoLogische Gedichte</i> – Eine kleine, frühe Poetik.....	106
3.2 Intermediale Poesie	107
3.3 Grenzhund-Poetologie	111
3.4 Grünbeins Gedichte – Archive des Wissens.....	116

4 Poetologie und Poesie der zweiten Werkphase.....	121
4.1 <i>Zwischen Antike und X</i> – Historien, Spiegel der Gegenwart	123
4.1.1 Historien – „Brückenbauprojekte“	131
4.1.2 Reisebilder.....	143
4.2 Poetik der Form – Geständnisse zwischen den Zeilen	146
4.3 Reminiszenzen auf die frühe Poetik: <i>Z wie Zitat</i> und der Tagebucheintrag vom 3. November aus <i>Das erste Jahr</i>	150
5 Der poetologische Eigenwert der Poesie in der zweiten Werkphase.....	154
5.1 <i>Nach den Satiren</i> – Der Dichter als Chronist urbaner Vergänglichkeit im 21. Jahrhundert	154
5.1.1 Exkurs: Grünbein als Chronist des 11. September 2001	166
5.2 Kommentar und Resümee als poetische Techniken.....	173
5.2.1 <i>Nach dem letzten der hiesigen Kriege</i> – „Schlachtung“, „wenigstens physisch“!	174
5.2.2 <i>Traktat von der Zeit</i>	181
5.2.3 <i>Vita brevis</i> und <i>Drei unzeitgemäße Gedichte</i> – das in die Abrechnung gesteigerte Resümee	188
5.3 Exkurs: Heiner Müller: Andenken und Auseinandersetzung.....	196
6 Zusammenfassung und Schluss	208
6.1 <i>Erklärte Nacht</i> - ein poetologisch verbindendes Element der beiden Werkphasen	208
6.2 <i>Porzellan</i> – Dresden als poetisch wie poetologischer Connex der beiden Werkphasen.....	213
6.3 Durs Grünbeins Poetik im 21. Jahrhundert.....	221
6.4 Werkphasen und Kontinuitäten.....	228
7 Literaturverzeichnis	232
7.1 Primärquellen Durs Grünbeins.....	232
7.1.1 Monographien.....	232
7.1.2 Artikel in Sammelbänden und Periodika	233
7.1.3 Herausgeberschaft	234

7.1.4 Übersetzungen	234
7.2 Sekundärquellen zu Grünbein	234
7.2.1 Monographien.....	234
7.2.2 Zeitschriftenartikel.....	235
7.2.3 Artikel in Sammelbänden und Periodika	241
7.2.4 Internetquellen	246
7.3 Weitere Literatur	247
Eidesstattliche Versicherung	259

„Nur der versteht, was das Gedicht sagt, wer in dessen Einsamkeit der Menschheit Stimme vernimmt.“ – Theodor W. Adorno, Rede über Lyrik und Gesellschaft

1 Einleitung

„Wenn Deutschland ein Königreich wäre, dann wäre Durs Grünbein [...] der Dichturfürst“¹, ein „Götterlieblich“², die „erste genuine Stimme der neuen Republik“³. „Durs Grünbein ist das Edelste, was die deutsche Lyrik heute zu bieten hat.“⁴ Superlative gibt es viele, die seit Mitte der 1990er Jahre bemüht wurden, um den Dichter Durs Grünbein ins rechte Licht zu setzen. Seine Gedichte und Essays initiieren, begleiten und kommentieren intellektuelle Diskurse, eröffnen historische Räume, knüpfen an, führen weiter bzw. ad absurdum. Begleitet werden die Gedichte von regelmäßigen poetologischen Essays, die den Resonanzraum der Gedichte thematisieren und einen Dialog mit den großen Poetologien des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts eröffnen. Poetologie und Poesie, Theorie und Praxis, gehen bei Grünbein nicht nur eine symbiotische Beziehung ein, sie gehen viel mehr ineinander über, kommentieren und bereichern sich wechselseitig. Die Problemstellung dieser Arbeit ist es, den Zusammenhang von Poetologie und Poesie bei Durs Grünbein zu entschlüsseln, das poetologische mit dem poetischen Werk in ein Verhältnis zu setzen und dabei herauszustellen, wo die poetologischen Wurzeln von Grünbeins Poetik im Kontext der großen Poetologien des 20. Jahrhunderts zu lokalisieren sind. Niklas Luhmann, in letzter Konsequenz auf die Spitze getrieben und auf die Literaturwissenschaft übertragen, liefert die Begründung zur Betrachtung der Poesie in Ergänzung zum poetologischen Essay:

¹ DIE ZEIT vom 24.05.2007, S. 57.

² Seibt 1994.

³ Schirrmacher 1995.

⁴ DIE ZEIT vom 24.05.2007, S. 57.

„Vielleicht sollte es [...] für anspruchsvolle Theorieleistungen eine Art Parallelpoesie geben, die alles noch einmal anders sagt und damit die Wissenschaftssprache in die Grenzen ihres Funktionssystems zurückweist.“⁵

Bei Luhmann freilich nicht auf den poetologischen Essay bezogen, liefert seine Behauptung trotzdem die Rechtfertigung zur Betrachtung der Poesie unter theoretischen (poetologischen) Fragestellungen. Der Ansatz dieser Arbeit geht aber in sofern über den Ansatz Niklas Luhmanns hinaus, als sie die „Parallelpoesie“ nicht als das „alles noch einmal anders“-Sagen versteht, sondern in der Parallelpoesie eine eigenständige poetologische Funktion nachweisen wird. Walter Höllerer bringt die theoretische Grundüberzeugung zur Sprache, in deren Tradition sich diese Arbeit stellen lässt, in einem geistreichen und gleichzeitig simplen Aperçu, das er in seinen *Anmerkungen zur Autorenpoetik* niederschrieb, aus der Perspektive der Poesie zum Ausdruck:

„Aus Gedichten kann man die Zielrichtungen ablesen, die poetologischen Äußerungen sind Hilfswerk, Begleitmusik.“⁶

Durs Grünbeins Gedichte besitzen über die Referenzen zu seinen poetologischen Texten hinaus einen poetologischen Eigenwert, der auf den Grundprinzipien seiner Poetik basierend selbstständige poetologische Aussagen aufweist. In der Betrachtung des poetologischen Eigenwerts der Poesie liegt ein besonderer Untersuchungsschwerpunkt der Arbeit. Klaus Völker stellt zum poetologischen Wert der Poesie allgemein fest: „Insofern kann die Theorie nie mehr sein als ein kommentierender, sekundärer Sprechakt, der sich davor hüten muß, sich selbst an die Stelle des primären lyrischen Sprechakts setzen zu wollen.“⁷ In Bezug auf das spezielle Verhältnis von essayistischer Poetologie und dem poetologischen Eigenwert der Poesie geht Rüdiger Görner sogar soweit, Grünbeins Lyrik tendenziell als Essayistik zu deuten - „aperçuhaft

⁵ Luhmann 1981, S. 194.

⁶ Höllerer 1981.

⁷ Völker 1999, S. 265.

verkürzte Essays⁸ -, was für den nicht geringen Teil poetologischer Lyrik mindestens einen ebenbürtigen Stellenwert neben den Hauptessays zur Poetik bedeuten würde.

Bevor jedoch konkret das Verhältnis von Grünbeins Poesie und Poetologie untersucht wird, soll zunächst die Rolle des Gedichtes im 20. Jahrhundert, die Position des Autorsubjekts im Dichtungsprozess beleuchtet werden. Mithilfe der Poetologien Benns, Celans, Brechts und Enzensbergers wird ein poetologischer Raum eröffnet, zu dem die Poetologie Grünbeins ins Verhältnis gesetzt wird. Es ist herauszuarbeiten, ob und wie sich Grünbeins Dichtung und seine Dichtungstheorie in Bezug auf eine Fortführung des „absoluten Gedichts“ positioniert oder ob Grünbeins Gedichte Tendenzen ‚gebrauchsorientierter‘ Lyrik aufweisen. Wo neigt die Dichtung Grünbeins vielleicht zum Verstummen? Oder spielt sie sogar mit den großen Poetologien des 20. Jahrhunderts, um sie allesamt abschließend zu verwerfen?

1.1 Poetologien im 20. Jahrhundert

Wenige Monate vor dem Tod der Dichter Gottfried Benn und Bertolt Brecht im Jahr 1956 veröffentlichte Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik*, geleitet von dem Erkenntnisinteresse, eine Sichtung „der überpersönlichen, übernationalen und über die Jahrzehnte hinwegreichenden Symptome moderner Lyrik“⁹ vorzunehmen. Diesen Ansatz – aus germanistischer Perspektive – weiterzuführen und dabei den Fokus der Betrachtung auf das 20. Jahrhundert zu legen, soll dieses Kapitel für die vorgelegte Arbeit leisten. Ausgehend von Gottfried Benns Ansatz des autonomen, monologischen Gedichts ist vor allem Paul Celans Poetologie für die Gegenüberstellung mit Durs Grünbeins Poetik und Poesie zu werten. Die eherne Trennung des Bennschen und des Brechtschen Dichtungsmodells, die Trennung von Kunst und Engagement, gilt es ferner einleitend zu beleuchten.

⁸ Görner 1996/1997, S. 60.

⁹ Friedrich 1996, S. 11.

Hans Otto Horch stellt mit Blick auf Benns Rolle für die moderne deutsche Poetik fest, dass man Benn sehr einseitig und auch im Hinblick auf sein Spätwerk fälschlicherweise, wohl unter dem Eindruck des Vortrags *Probleme der Lyrik* und Benns *Statische[r] Gedichte* inthronisiert habe und ihn zum „Kirchenvater der modernen deutschen Lyrik“¹⁰ erkoren habe. Die Dependenz von Spätwerk auf der einen Seite und der theoretischen Positionierung durch *Probleme der Lyrik* auf der anderen Seite soll in dieser Arbeit jedoch nicht behandelt werden. Vielmehr soll die Auseinandersetzung mit *Probleme der Lyrik* an dieser Stelle eine theoretische Grundlage liefern. Sie wird erweitert - soweit dienlich - durch Erkenntnisse aus Benns *Doppelleben* und poetologischen Aussagen aus *Briefe an F. W. Oelze*.

Probleme der Lyrik ist einer der wichtigsten poetologischen Texte des 20. Jahrhunderts und exponiert die Poetik Gottfried Benns auf dem Höhepunkt seines literarischen Ruhmes in den 1950er Jahren.

In dem am 21. August 1951 an der Universität Marburg gehaltenen Vortrag *Probleme der Lyrik* lässt Benn den Redeanlass bereits in den einführenden Worten deutlich werden: Es geht um das „Gedichte machen“¹¹. Benn bezieht in seinem Vortrag – basierend auf einer lyrischen Zeitgeistanalyse – Stellung für das „neue Gedicht“¹², dessen Entstehungsprozess, Beschaffenheit und Haltung zur Wirklichkeit er analysiert. Produktionsästhetisch hält Benn zu Beginn fest: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“¹³

Es ist ein „Kunstprodukt“ und stellt sich somit gegen das „Emotionelle, das

¹⁰ Horch 1994, S. 259.

¹¹ Benn 1951, S. 5.

¹² Ebd., S. 7.

¹³ Ebd., S. 6.

Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse¹⁴ als Triebfeder des Dichtens. Damit verbindet sich die Reflexion der Rolle des Dichters, die in Benns Rede eine wesentliche Stellung einnimmt. Mit Bezug auf „Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe“¹⁵, der Dichtertradition ‚moderner Dichtung‘, analysiert Benn einen Dichtungsprozess, in dem nicht nur das Gedicht als solches im Herstellungsprozess beobachtet wird, sondern dieser Prozess ebenso von Selbstbeobachtung und Selbstreflexion geprägt ist. „Sie waren und sind alle“, so deutet Benn mit Blick auf die angeführten Dichter, „an einem Prozeß des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst. [...] Dies, ich bitte es zu beachten, ist ein moderner Zug.“¹⁶ Entworfen wird hier die Theorie eines subjektivistischen Dichtungsprozesses, in dem eine genie- und schöpferästhetische Perspektive erkennbar wird. Wenngleich im Gegensatz zum Begriff des „Schöpferischen“¹⁷ der Begriff des „Genies“ von Benn nicht benutzt wird, pointiert er anstelle dessen die dichterischen Bewusstseinsmechanismen und das Verfahren der kritischen (Selbst-) Kontrolle im Begriff der „Artistik“¹⁸, der vom Künstler her gedachten Kunst. Fragt man nach der besonderen Beschaffenheit des „neuen Gedichts“, so definiert Benn zunächst ex negativo. Vier Kriterien hält er fest: Neue Gedichte verfügen weder über Mechanismen des „Andichtens“, noch über „Wie-Vergleiche“ oder eine „Farbenskala“ und sie sind auch nicht in „seraphischem Ton“ gehalten. Wie das „moderne Gedicht“ gehalten ist, erschließt sich am ehesten über den Begriff der „Artistik“:

„Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen Stil zu bilden, es ist der Versuch gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu

¹⁴ Benn 1951, S. 7.

¹⁵ Ebd., S. 7.

¹⁶ Ebd., S. 7.

¹⁷ Ebd., S. 8.

¹⁸ Ebd., S. 7.

setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust. So gesehen umschließt dieser Begriff die ganze Problematik des Expressionismus, des Abstrakten, des Anti-Humanistischen, des Atheistischen, des Anti-Geschichtlichen, des Zyklismus, des ‚hohlen Menschen‘ – mit einem Wort die ganze Problematik der Ausdruckswelt.“¹⁹

Auf Nietzsches Definition von ‚Artistik‘ beruhen Benns Überlegungen an dieser Stelle.²⁰ Will man den Begriff richtig verstehen und ‚Artistik‘ als fundamentale Form menschlichen Seins interpretieren und nicht als ästhetische Rechtfertigung von Montage, so ist der Schlüssel zum Verständnis in Nietzsches *Vorwort an Richard Wagner zur Geburt der Tragödie* zu finden, wenn es dort heißt, die Kunst als „der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens“²¹ wahrzunehmen. Die Kunst als biologische Funktion des Menschen, hier des Dichters, wird auch an anderer Stelle bei Nietzsche unterstrichen: „Wir finden hier die Kunst als organische Funktion [...] wir finden sie als größtes Stimulans des Lebens“²². In seinem 1952 gehaltenen *Vortrag in Knokke*, der als poetologische Kommentierung der *Probleme der Lyrik* verstanden werden kann, greift Benn die ‚Kunst als metaphysische Tätigkeit‘ auf: „Das Wort Kunst ist erst in den letzten Jahren zu einem metaphysischen Begriff geworden [...]. Jetzt ist er der kritische Begriff Europas, man muss sich ihm stellen.“²³ Auch in der *Rede in Bad Wildungen*, die Benn 1954 auf Bitten des hessischen Ministerpräsidenten Georg-August Zinn vor Politikern und politischen Beamten hält, zeigt Benn

¹⁹ Benn 1951, S. 12.

²⁰ Im Kontext des Benn-Bezuges auf Nietzsche, explizit in der besonderen Alleinstellung des Begriffs der ‚Artistik‘ stellt die Benn-Forschung die Frage, ob Benn Nietzsche an dieser Stelle wirklich in Gänze erfasst hat. Bruno Hillebrand widmet sich in seiner Arbeit *Artistik und Auftrag* der Kunsttheorie Benns und Nietzsches. Er verfolgt den Ansatz, dass „Benn Nietzsche kraft einer künstlerischen Einsicht [...], nicht aufgrund systematischer Kenntnis“ verstanden habe. – Vgl. Hillebrand 1966, S. 16 ff.

²¹ Nietzsche 1972, S. 20.

²² Nietzsche 1912, S. 235 f.

²³ Benn 2001, S. 78 f.

die Bedeutung von Nietzsches Kunstbegriff für seine eigene Poetik nochmals auf. Der Vortrag rekurriert in weiten Teilen auf *Probleme der Lyrik*. Vorweg heißt es im Ton des *Vortrag in Knokke*: „Kunst ist nahezu d a s [sic] Problem des abendländischen Geistes geworden [...]. Erste Formulierung dieser Wendung war Nietzsches berühmtes Wort, die Kunst sei die letzte metaphysische Tätigkeit“²⁴. Auf den Dichter bezogen bedeutet dies, dass der schöpferische Prozess, die „schöpferische Lust“²⁵, als metaphysische Tätigkeit verstanden werden muss.

Benn charakterisiert den Zusammenhang von Ich und „Ausdruckswelt“ an anderer Stelle genauer, wenn er schreibt: „[H]inter einem modernen Gedicht stehen die Probleme der Zeit, der Kunst, der inneren Grundlagen unserer Existenz weit gedrängter und radikaler als hinter einem Roman oder gar einem Bühnenstück. Ein Gedicht ist immer die Frage nach dem Ich.“²⁶ In Abgrenzung zur Epik und Dramatik kennzeichnet Benn die moderne Lyrik hier als im besonderen Maß subjektivistische Gattung, sie stellt „die Frage nach dem Ich“. Daher kann es nicht verwundern, wenn Benn die Frage nach einem Adressatenbezug von Gedichten – diese Frage hat es Bennis Selbstauskunft nach zu urteilen ihm „angetan“²⁷ – negativ beantwortet: Es lohne sich nicht, die Tatsache zu verschleiern, „daß Gedichte an niemanden gerichtet sind“. Moderne Gedichte sind „monologisch“²⁸. Ähnlich wie der Begriff der „Artistik“ ist der Begriff des „Monologischen“ als Schlüsselbegriff der Bennischen Poetologie zu werten.²⁹ Die entfaltete Poetik der Innerlichkeit stellt Benn gegen eine

²⁴ Benn 2001, S. 164.

²⁵ Ebd., S. 78.

²⁶ Benn 1951, S. 13 f.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 14.

²⁸ Ebd., S. 14.

²⁹ Dem „Monologischen“ widerspricht Benn später, wenn er preisgibt: „das Ich und das Du ist dasselbe. So wird es sein, ich bezweifle es nicht. Das Ich ist vom Du bestimmt zu sprechen, es spricht nicht von sich selbst, es spricht vom Du“. (Benn 1961 ff., Bd. 4, S.

„primitive Art“ der Dichtung, die eine Trennung von Subjekt und Objekt, eine „Trennung und Gegenüberstellung von angedichtetem Gegenstand und dichtendem Ich, von äußerer Staffage und innerem Bezug“³⁰ vornimmt. Folgerichtig vollzieht Benn die Untrennbarkeit von Subjekt und Objekt, indem er sagt: „Im Grunde also meine ich, es gibt keinen anderen Gegenstand für die Lyrik als den Lyriker selbst.“³¹ Das Bild des Artisten, des Künstlers, beschreibt Benn genauer, wenn er dessen Innerlichkeit näher charakterisiert: Benn zeichnet ein diskrepantes Bild von den in Deutschland immer als Zwillingformel gebrauchten „Dichtern und Denkern“, den Künstlern und den Gelehrten:

„Ein Dozent arbeitet über die vor 2000 Jahren in Europa benutzten Kupferlegierungen, ihm stehen Analysen zur Verfügung vom Jahre 1860 bis 1948, an Zahl 4729, ihm steht eine Literatur zur Verfügung von lauter anerkannten Ordinarien [...]. Er fragt beim internationalen Bibliotheksdienst an, wie man heute in Cambridge über die Fahlerzmetalle denkt. [...] Meinungs-austausch, Korrespondenzen – er vergewissert sich, sichert sich, geht dann vielleicht einen halben Schritt weiter [...]. Nichts von alledem beim Künstler. Er steht allein, der Stummheit und der Lächerlichkeit preisgegeben. Er verantwortet sich selbst. [...] Er folgt einer inneren Stimme, die niemand hört.“³²

Für Benn ist der Dichter Eremit, so mag man schlussfolgern. Dialog, Recherche, Beweisführung und Absicherung scheinen hier, so wird ironisch deutlich, nicht des Künstlers Werte zu sein. Er hat allein seine „innere Stimme“, die am Ende des Dichtungsprozesses zum Gedicht wird. Hermetische Züge werden hier durch die Abgrenzung von Gelehrtem und Künstler deutlich.³³ In der *Rede in Bad Wildungen* bringt Benn dies auf die

313). Er widerspricht dem ebenfalls, wenn er gegenüber Oelze die Poetologie seiner späten Parlando-Gedichte entwirft: „aufschreiben, was Ihnen einfällt, auffällt, Sie amüsiert, dann diese Amusements zusammenstellen und dann habe Sie die Kunst“ (Benn 1979, Bd. 2/1, S. 173).

³⁰ Benn 1951, S. 15.

³¹ Ebd., S. 23.

³² Ebd., S. 31.

³³ Zur Künstlertypologie Benns kann hier ebenso auf das Gedicht *Der junge Hebbel*

Formel:

„Artist sein, kalte einsame Arbeit verrichten, sich an niemanden wenden, keine Gemeinde apostrophieren, aber eine neue Ordnung schaffen durch Form, Stil, Herstellung von Proportionen.“³⁴

Der Künstler muss sein „Gedicht abdichten gegen Einbrüche, Störungsmöglichkeiten, sprachlich abdichten“³⁵. Dazu dienen dem Dichter „Wort“ und „Form“:

Die Form-Frage wird von Benn wie auch die Frage von Dichtungs-Subjekt und Dichtungs-Objekt inkludierend behandelt: „Form, isoliert, ist ein schwieriger Begriff. Aber die Form i s t [sic] ja das Gedicht.“ Lyrik entsteht nur dann, wenn der Inhalt eines Gedichts, „sagen wir Trauer, panisches Gefühl, finale Strömungen, [...] in eine Form gerät, die diesen Inhalt autochthon macht, ihn trägt, aus ihm mit Worten Faszination macht“³⁶.

Das hier anklingende Medium des ‚Wortes‘ ist es, dem Benn besondere Bedeutung beimisst. „Das Wort“, so Benn, „ist der Phallus des Geistes“ und bekennt ebenso im Hinblick auf eine sich andeutende Genie-Ästhetik: „aber das Wort faszinierend ansetzen, das können Sie, oder das können Sie nicht.“³⁷ Weiterführend erläutert Benn die Beschaffenheit des Wortes: „Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur.“³⁸ Um dies metaphorisch zu verdeutlichen, bedient sich Benn in *Probleme der Lyrik* eines alten Bildes, das er bereits 1927 in *Epilog und Lyrisches Ich* geprägt hat: das Bild des „Flimmerhaars“.

verwiesen werden. Darin offenbaren sich scheinbar bionegative Konstellationen des Künstlers, wenn dieser bspw. als Liebhaber und Erzieher oder aber als Pianist versagt.

³⁴ Benn 2001, S. 165.

³⁵ Benn 1951, S. 38.

³⁶ Ebd., S. 20.

³⁷ Ebd., S. 23.

³⁸ Ebd.

„Es gibt im Meer lebend Organismen des unteren zoologischen Systems, bedeckt mit Flimmerhaaren. Flimmerhaar ist das animale Sinnesorgan vor der Differenzierung in gesonderte sensuelle Energien, das allgemeine Tastorgan, die Beziehung an sich zur Umwelt des Meeres. Von solchen Flimmerhaaren bedeckt, stelle man sich den Menschen vor.“³⁹

Die Flimmerhaare des Dichters sind Rezeptoren, sie „tasten etwas heran, nämlich Worte, und diese herangetasteten Worte rinnen sofort zusammen zu einer Chiffre, einer stilistischen Figur“⁴⁰.

Mit einem pointierenden Blick auf Benns Poetologie, als poetologische Quintessenz, steht das „monologische, das absolute Gedicht [...] das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren“⁴¹. Ein Blick auf Benns Biographie *Doppelleben* relativiert jedoch das „absolute Gedicht“. Dort heißt es:

„Der Stil der Zukunft wird ein Roboterstil sein, Montagekunst. Der bisherige Mensch ist zu Ende, Biologie, Soziologie, Familie, Theologie, alles verfallen und ausgelaugt, alles Prothesenträger. [...] Der Mensch muß neu zusammengesetzt werden aus Redensarten, Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen, aus Spitzfindigkeiten, breit basiert -: Ein Mensch in Anführungszeichen. Seine Darstellung wird in Schwung gehalten durch formale Tricks, Wiederholungen von Worten und Motiven – Einfälle werden eingeschlagen wie Nägel und daran Suiten aufgehängt. [...] Nichts wird stofflich-psychologisch mehr verflochten, alles angeschlagen, nichts durchgeführt. Alles bleibt offen.“⁴²

Benn entfaltet hier eine Poetik der „Phase II des expressionistischen Stils“⁴³, die teilweise mit den frühen Gedichten aus den Jahren 1912-1916 korreliert, denn bereits jene Gedichte glichen einer Absage an die

³⁹ Benn 1987, S. 131.

⁴⁰ Benn 1951, S. 24.

⁴¹ Ebd., S. 39.

⁴² Benn 1961ff., Bd. 4, S. 162 f.

⁴³ Ebd., S. 164.

Soziologie, erst recht der Theologie, und gehorchten dem Prinzip der Montage. Je stärker Benns Tendenz zur Autonomisierung des Gedichts deutlich wurde, je hermetischer der Künstler vom Gelehrten getrennt worden ist, desto mehr Konfliktstoff boten Benns Ausführungen in der Gesamtschau seiner poetologischen Äußerungen wie im realen Abgleich mit der poetischen Praxis der einzelnen Werkphasen. Theodor Adorno bezog 1962, sechs Jahre nach Benns Tod, in seinem Text *Engagement* Stellung zum autonomen Kunstwerk:

„Als rein gemachte, hergestellte, sind Kunstwerke, auch literarische, Anweisungen auf die Praxis, deren sie sich enthalten: die Herstellung richtigen Lebens. Solche Vermittlung ist kein Mittleres zwischen Engagement und Autonomie, keine Mixtur etwa von avancierten Formelementen und einem auf wirklich oder vermeintlich progressive Politik abzielenden geistigen Gehalt; der Gehalt der Werke ist überhaupt nicht, was an Geist in sie gepumpt ward, eher dessen Gegenteil. Der Akzent auf dem autonomen Werk jedoch ist selber gesellschaftlich-politischen Wesens [...] An der Zeit sind nicht die politischen Kunstwerke, aber in die autonomen ist die Politik eingewandert, und dort am weitesten, wo sie politisch tot sich stellen.“⁴⁴

Die Frage Adornos nach der Autonomie des Gedichtes, seiner Beschaffenheit und seinen Wirkungsweisen soll im folgenden anhand einer Auseinandersetzung mit der Büchner-Preis-Rede *Der Meridian*, die Paul Celan am 22. Oktober 1960 in der Akademie für Sprache und Dichtung gehalten hat, weitergeführt werden. Theodor Adornos in *Kulturkritik und Gesellschaft* pointierte These, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“ sei „barbarisch“⁴⁵, beantwortet Celan, indem er eine Poetologie entwirft, der das Gedenken der Toten von Auschwitz immanent ist. Eine Notiz im Nachlass-Konvolut des Bandes *Atemwende* nimmt direkt Bezug zu Adornos Theorie: „Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht, hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der

⁴⁴ Adorno 1981b, S. 429 f.

⁴⁵ Adorno 1976, S. 31.

Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten.“⁴⁶ Darin enthalten ist Celans doppelte Absage an das romantische Gedicht und an den Glauben, mit dem Werkzeug der Sprache von Auschwitz berichten zu können. Wie könnte ein heimatloser, jüdischer Dichter nicht von der Zäsur des Holocaust geprägt sein? Doch Auschwitz zum ausgesprochenen Thema machen: das kann die Dichtung Paul Celans nicht. Adorno, der den Leitsatz von der Unmöglichkeit des Dichtens nach Auschwitz in seinem später publizierten Essay *Engagement* aufgreift, mag im Sinne Celans Poetologie sprechen, wenn er an gegebener Stelle beifügt: „negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt“.⁴⁷ *Der Meridian* vergegenwärtigt die Grundaussagen von Celans Poetologie und versteht sich darüber hinaus, das zeigt vor allem die Materialsammlung, die die Tübinger Ausgabe veröffentlicht hat, als Reaktion auf Benns *Probleme der Lyrik*. An dieser Stelle sollen fünf wesentliche Stichworte der Celanschen Poetologie pointiert werden: „Kunstfeindlichkeit“, „Atem“, „Dunkelheit“, „Begegnung“ und „Verstummen“.

Paul Celan etabliert Kunst und Dichtung als einander widerstrebende Prinzipien, obgleich er die Lyrik nicht explizit als Kategorie der Kunst verneint. Im ersten Teil der Büchner-Preis-Rede entfaltet er eine Poetologie der „Kunstfeindlichkeit“. Den kunstreichen Worten von Georg Büchners Danton und Camille wird Luciles dichterisches Wort entgegengesetzt: „Die Kunst [...] ist, mit allem zu ihr Gehördenden und noch Hinzukommenden, auch ein Problem [...]. Ein Problem, das einem Sterblichen, Camille, und einem nur von seinem Tod her zu verstehenden, Danton, Worte und Worte aneinanderzureihen erlaubt. Von der Kunst ist gut reden.“⁴⁸ Um zu verstehen, was Celan damit meint und inwiefern er das dichterische Prinzip von dem der Kunst abhebt, ist die der Figur des

⁴⁶ Z.n.: Gellhaus 1995, S. 304.

⁴⁷ Adorno 1981b, S. 422.

⁴⁸ Celan 1999, S. 2.

Camille entgegengesetzte Figur der Lucile von Bedeutung. Sie wird von Celan als jemand dargestellt, der „den Sprechenden hört, der ihn ‚sprechen sieht‘ [...]“ und – dies ist das Wesentliche – „Atem, das heißt Richtung und Schicksal“⁴⁹ hat. Sie ist es, die „Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personenhaftes und Wahrnehmbares hat“⁵⁰, die sich angesichts des ‚kunstvollen‘, ‚theatralischen‘, Celan sagt „jambisch[en]“⁵¹ Todes Dantons und Camilles das „Es lebe der König!“⁵² ausruft, das Celan als „Akt der Freiheit“ wertet, als „Gegenwort“⁵³, als Huldigung an die „Majestät des Absurden“⁵⁴. Damit ist viel darüber gesagt, wie Celan die Dichtung von der Kunst trennt. Müsste nicht die heutige Dichtung, so hält Celan mittels einer rhetorischen Frage sinngemäß fest, zurück zur In-Frage-Stellung der Kunst?⁵⁵ Dichtung ist für Celan als „Akt der Freiheit“ zu sehen, sie hat „Atem“. Der Kunst – „das ist das Künstliche, Erkünstelte, Synthetische, Hergestellte: es ist das menschen- und kreaturferne Knarren der Automaten: es ist schon hier Kybernetik“⁵⁶ – ist das Gedicht als „Spur unseres Atems in der Sprache“⁵⁷ entgegengesetzt. Der Begriff des „Atems“ ist für Celan entscheidend, er ist Garant des Menschlichen, Gegenwärtigen, das die Dichtung bedingt. In den Materialien zu *Der Meridian* findet sich eine interessante Erklärung der Bedeutung des „Atems“ für die Dichtung. Celan schreibt: „'Was auf der Lunge, das auf der Zunge', pflegte meine Mutter zu sagen – auf

⁴⁹ Celan 1999, S. 3.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Büchner 1992, S. 90.

⁵³ Celan 1999, S. 3.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd., S. 5.

⁵⁶ Ebd., S. 124.

⁵⁷ Ebd., S. 115.

Atemwegen kommt es, das Gedicht“⁵⁸. Sein späterer Gedichtband *Atemwende*, der als implizite Poetik der BÜchner-Preis-Rede nachfolgt, ist als poetologische Fortschritt jener ‚Poetik des Atems‘ zu werten. Sie verdeutlicht, dass die Dichtung den Weg der *Atemwende* geht, sie spielt, arbeitet mit dem Atem, sie verschlägt ihn und ist daher Zäsur im Fortlaufen der Dinge. Nach der Abgrenzung der Dichtung von der Kunst geht Celan genauer auf die Eigenschaften, die Bedingungen und die Beschaffenheit von Dichtung ein:

„Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!“ – Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongeniale, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder fremde zugeordnete Dunkelheit.“⁵⁹ Die „Dunkelheit“ als Eigenschaft des Dichterischen ist ein zentraler Begriff in der Poetologie Celans. Das Gedicht habe keinen Grund, stellt Celan an anderer Stelle fest, „[d]aher seine spezifische Dunkelheit, die in Kauf genommen werden muß, wenn das Gedicht als Gedicht verstanden sein soll“.⁶⁰ Mit „Dunkelheit“ bezeichnet Celan eine Gegendefinition zum Überhellen der exakten Wissenschaften, die Dunkelheit des Gedichts ist die Dunkelheit des Todes, in der das Erlittene, das Ertragene, das Unfassbare mitschwingt. „Die Geburtsstunde des Gedichts liegt im Dunkel“⁶¹, dies ist die Bedingung, der poetische Ausgangspunkt, gleichsam die Rechtfertigung des Gedichts. In dieser Form ist das Gedicht in seiner Eigenschaft als dunkles Gedicht, ein „des Todes eingedenk bleibende[s]“⁶². Das von Celan gebrauchte Zitat Pascals unterstreicht die Dunkelheit, den „Mangel an Klarheit“ als poetologisches - das heißt kategorisches - Prinzip („denn wir machen uns ihn zur Profession“).

⁵⁸ Celan 1999, S. 108.

⁵⁹ Ebd., S. 7.

⁶⁰ Ebd., S. 88.

⁶¹ Ebd., S. 85.

⁶² Ebd., S. 89.

Dunkelheit ist, das lässt sich aus dem Pascalschen Zitat entnehmen, kein hemmendes, sondern ein Profession machendes, ein produktives Prinzip. Dem dunklen Gedicht ist jeweils „sein ‚20.Jänner‘ eingeschrieben“.⁶³ Damit – und dies kann ebenso als Antwort auf Adorno gelesen werden – rekurriert Celan auf Büchners Novelle *Lenz*. Der Bezug zu *Lenz*, der individuelle Rekurs auf den in der Novelle beschriebenen 20. Januar, bezieht sich hier auf die Geisteshaltung innerer Leere, des Ge- und Andenkens, des Resümierens und des Gespalten-Seins, der ausgetragenen inneren Konflikte, nicht zuletzt des Wahns und des Schmerzes. Verdeutlichend führt Celan aus: „Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?“⁶⁴ Erläuternd muss zugefügt werden, dass es nicht nur Eigenschaft des neuen Gedichts ist, solcher Daten zu gedenken, sondern im Prozess des Gedenkens ebenjene Geisteshaltung des *Lenz* zu transportieren. Anders gesagt und auf den für Celan wichtigen Begriff der „Dunkelheit“ zugespitzt: Das Gedicht ist nicht nur ein dunkles, sondern transportiert diese Dunkelheit durch das Medium der Sprache. Den Bezug zu Benn suchend stellt Celan in einer Vorarbeit vom 28.9.1960 heraus: „Artistik und Wortkunst – das mag etwas Abendländisch-Abendfüllendes für sich haben. Dichtung ist etwas anderes; Dichtung. [S]ublunarisches, herz- und himmelgraues, atemdurchwachsene Sprache in der Zeit.“⁶⁵ Die Sprache ist Brücke, gedacht vom Tode her in das „Immer-Noch“. Das Gedicht wird durch die Sprache zu einer Brücke, die vom Tode her in die Existenz weist.

„Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. [...] Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein,

⁶³ Celan 1999, S. 8.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 110.

der nicht vergisst, dass er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreativität spricht.⁶⁶

Das Gedicht spricht aus der Dunkelheit mithilfe einer Sprache, die sich geläufigen semantischen Zusammenhängen und einem nutzenorientierten Gebrauch entzieht. Sie entwirft durch sich selbst und in sich selbst eine neue Wirklichkeit. Ähnlich wie im Falle Gottfried Benns das Gedicht *Ein Wort* kann das Gedicht *Engführung* als „werkbegleitende[r] Selbstkommentar“⁶⁷ auf die thematisch-poetologische Disposition Celans dichterischer Praxis gelesen werden, anders gesagt: als poetologisches Gedicht, in dem sich im Hinblick auf das Untersuchungsfeld dieser Arbeit Theorie und Praxis dichterisch vereinen. *Engführung* ist Celans längstes Gedicht und wurde 1959 – und damit im direkten Bezug zur wenig später vorgetragenen Bühner-Preis-Rede *Der Meridian* stehend – im Gedichtband *Sprachgitter* veröffentlicht. Zum Verständnis des Gedichts und zur poetologischen Ergänzung der Bühner-Preis-Rede ist vor allem Celans *Bremer Rede* im Jahr 1958 wesentlich. Zwischen den beiden großen Reden ist das Gedicht *Engführung* geschrieben. Es lässt sich im Besonderen zur Funktion und Beschaffenheit der Sprache ins Verhältnis setzen. In der Bremer Rede führt Celan aus:

„Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von alle dem.“⁶⁸

Wenn Celan von der ‚Anreicherung‘ der Sprache spricht, so ist dies sarkastisch aus der Perspektive des Holocaust-Überlebenden und Heimatlosen mit Blick auf die eigene Geschichte, die Einschreibung des eigenen 20. Jänner in die Sprache, und die Geschichte der Literatur

⁶⁶ Celan 1999, S. 8f.

⁶⁷ Lorenz 1989, S. 171.

⁶⁸ Celan 1983, Bd. III, S. 185f.

formuliert. Im Kontext der *Engführung* bekommt jedoch der Terminus des ‚Angereicherten‘ eine zweite, auf Celans Sprache hin selbstreferenziell gebrauchte Bedeutung. Die ‚Anreicherung‘ der Sprache ist bei Celan kein im eigentlichen Sinne des Wortes denkbarer quantitativer Mehrungsimpuls, sondern viel eher eine quantitative Engführung der Sprache, eine quantitative Engführung wie qualitative Zuspitzung. Ingeborg Bachmann bezieht zu Celans Sprache in der zweiten ihrer Frankfurter Poetikvorlesungen *Über Gedichte* Stellung:

„Die Metaphern sind völlig verschwunden, die Worte haben jede Verkleidung, Verhüllung abgelegt, kein Wort fliegt mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes. Nach einer schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt, kommt es zu neuen Definitionen.“⁶⁹

Der Charakter einer auf diese Weise eng geführten Sprache ist, wie Peter Szondi in seinem Essay *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts* analysiert, die Ambiguität als eine zentrale Komponente der Dichtungssprache. Eine Ambiguität, die „nicht Mangel noch bloßes Stilmittel [ist], sondern die Struktur des poetischen Textes selbst“.⁷⁰ Ambiguität und Präzision im Sinne einer Engführung scheinen zunächst zwei widerstrebende Prinzipien zu sein, doch mit Szondi gesprochen macht die Mehrdeutigkeit die Einheit dessen sichtbar, was verschieden nur schien: „Sie dient der Präzision.“⁷¹ Auch das Spiel mit Wiederholung und *Correctio* innerhalb des Gedichtes wie am Beispiel „Der Ort [...] hat / einen Namen – er hat / keinen“⁷² ist eines der (Eng)-Führungsprinzipien der Sprache Celans, das durch die syntagmatische Umsetzung der Sprache unterstützt wird. Die Konsequenz der Celanschen Gedicht-Sprache, einer eng geführten, reduzierten Sprache aus der Dunkelheit ist die Tendenz hin zum „Verstummen“.

⁶⁹ Bachmann 1980, S. 40.

⁷⁰ Szondi 1972, S. 50.

⁷¹ Ebd., S. 111.

⁷² Celan 1975, S. 198.

„Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapiden Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen“.⁷³ Den Prozess des Verstummens wertet Adorno in der *Ästhetischen Theorie* als einen Prozess des Verschweigens und leitet davon den Begriff des Hermetischen ab:

„Im bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik, Paul Celan, hat der Erfahrungsgehalt des Hermetischen sich umgekehrt. Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives.“⁷⁴

Die sprachliche Engführung, die Poetik des Verstummens ist bei Celan Teil der Sprache. Sie ist Medium zur Veranschaulichung der Richtung, die das Gedicht einschlägt, sie ist die auf der Dunkelheit basierende Bewegung heraus in eine eigene Realität. „Der Text weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird“⁷⁵, analysiert Peter Szondi. Dies spielt auf eine dichterische Realität an, die an sich losgelöst vom Wirkungsdrang existiert. Für Peter Szondi ist diese Realität „[p]oetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet“.⁷⁶ Eine scheinbar unerreichbare Autarkie ist hier pointiert, ein „absolutes Gedicht“? Celan stellt mit Blick auf Benns Poetologie des „absoluten Gedichts“, ersichtlich in den Materialien zur Büchner-Preis-Rede, klar: „Ich spreche, dies zunächst, nicht von

⁷³ Celan 1999, S. 8.

⁷⁴ Adorno 1970, S. 477.

⁷⁵ Szondi 1972, S. 52.

⁷⁶ Ebd., S. 52.

„moderner Lyrik“, ich spreche vom Gedicht heute.“⁷⁷ In Gegendefinition zu Benns Entwurf des absoluten, monologischen Gedichts, sieht Celans Poetologie den Anderen, das Gegenüber vor, hier soll der für Celans Poetologie wesentliche Begriff der „Begegnung“ einfließen: „Das Gedicht wird – unter allen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch.“⁷⁸ Das Celansche Gedicht ist Dialog, ist Begegnung, die in zweifacher Hinsicht auszulegen ist. Celan definiert „das Gedicht als Selbstbegegnung, Begegnung mit dem andern – und umgekehrt.“⁷⁹ Die eigene poetische Realität, die Szondi in der Poesie Celans konstatiert, lädt den Leser zur Teilhabe: „Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“⁸⁰ heißt es in der *Engführung*. Im Sinne von Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft* ist dieser Prozess als gesellschaftliche Funktion der Lyrik zu verstehen – je mehr ein Gedicht ein subjektivistisches, hermetisches, eine eigene Realität entwerfendes Selbstverständnis nach außen trägt. „Dichten als Daseinsweise“, so mag man mit Celan ergänzen, „führt letzten Endes dazu, zwischen Gedicht und Händedruck keinen prinzipiellen Unterschied zu erblicken.“⁸¹ In diesem Sinne kann Peter Szondi hinzugezogen werden, wenn er mit Blick auf *Engführung* und in der Funktion als Teilhaber am Diskurs um die Möglichkeit des Gedichts nach Auschwitz für Celan spricht: „So ist die Aktualisierung der Vernichtungslager nicht allein das Ende von Celans Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung. *Engführung* ist in einem sehr genauen Sinne die Widerlegung der allzu berühmt gewordenen Behauptung Adornos, daß es *nach Auschwitz ... unmöglich ward, ...*

⁷⁷ Celan 1999, S. 151.

⁷⁸ Ebd., S. 9.

⁷⁹ Ebd., S. 133.

⁸⁰ Celan 1975, S. 197.

⁸¹ Celan 1999, S. 134.

*Gedichte zu schreiben*⁸².

Bertolt Brechts Verständnis von Lyrik soll vor diesem Hintergrund einer schärferen Konturierung der Poetologien Benns und Celans dienen. Der Text *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker*⁸³ zeigt die wesentlichen Kennzeichen der Brechtschen Poetologie auf. Anlässlich ihres einjährigen Bestehens schrieb die *Literarische Welt* am 24.9.1926 einen künstlerischen Wettbewerb aus, der sich jungen Künstlern widmete. Für die Lyrik gewann man Bertolt Brecht als Preisredner. Brecht konnte jedoch keiner der Einsendungen etwas abgewinnen und sah sich veranlasst, darauf mit dem vorliegenden Text zu reagieren, der umso deutlicher, im für Brecht bekannt provokanten Ton verfasst, zu einer poetologischen Grundaussage werden konnte. *Kurzer Bericht über 400 (vierhundert) junge Lyriker* gibt insbesondere Aufschluss über Brechts Verständnis von Lyrik während der *Hauspostillen-Zeit*.⁸⁴

Brecht geht es in seinem Text nicht um das Aufstellen von Qualitätskriterien. Diesen vermeintlichen Anspruch unterläuft Brecht ironisch, wenn er sagt:

*„Mein Bedarf war, genauso wie der anderer Leute, durch die Volksschullesebücher, das heißt durch Werke wie ‚Wer will unter die Soldaten‘ bis zu ‚Preisend mit viel schönen Reden‘ und eventuell noch die ‚Rosse von Gravelotte‘, leicht zu decken.“*⁸⁵

⁸² Szondi 1972, S. 102.

⁸³ Brecht 1967, Bd. 1, S. 69ff.

⁸⁴ Der Text ist auch Teil einer Auseinandersetzung mit Klaus Mann, der sich ebenfalls am Wettbewerb beteiligte. Im August 1926 veröffentlichte Brecht eine scharfe Satire gegen ihn und den Vater Thomas Mann unter dem Titel *Wenn der Vater mit dem Sohne mit dem Uhu* (vgl. Brecht 1967, Bd. 1, S. 52ff.). Klaus Mann reagierte wenige Monate später mit der Veröffentlichung einer *Anthologie jüngster Lyrik*, die er, wohl als direkte Reaktion auf Brechts Verhalten mit Texten einiger Einsender füllte. Im Nachwort machte er sein Verständnis von Lyrik deutlich, dass sich – deutlich an Brecht gerichtet – gegen „irgendeine Mode, die sich in bösertiger Dummheit, in brutaler Muskel-Protzerei gefällt“ richtet. (Vgl. Mann 1927, S. 162.)

⁸⁵ Brecht 1967, Bd. 1, S. 69.

Ihm geht es vor allem um zwei Dinge: Um den „Gebrauchswert“⁸⁶ von Gedichten, das deutet er in der zitierten Passage ideologisch verfremdet an, und um den Prozess des Dichtens selbst. Letzteres heißt bei Brecht: Das Gedicht ist vor allem ein ‚gemachtes‘, jedoch nicht im Sinne Benns eines, das auf eine Genie- und Schöpfungsästhetik rekurriert. Folglich finden sich im Kontext produktionsästhetischer Überlegungen Wendungen, die dem Wortfeld des ‚Gemachten‘ zuzuordnen sind. Die „eigene Produktion“⁸⁷ reflektiert Brecht an einer Stelle, an anderer bezeichnet er Gedichte als das, „was Menschen gemacht haben“.⁸⁸ In Auseinandersetzung mit der „letzten Epoche des Im- und Expressionismus (also [der] Druckkunst, deren Tage gezählt sind)“⁸⁹ hält er dem Gedicht der ästhetischen Innerlichkeit ein Modell öffentlicher „Gebrauchslyrik“⁹⁰ entgegen, denn „gerade Lyrik muß zweifellos etwas sein, was man ohne weiteres auf einen Gebrauchswert untersuchen können muß“.⁹¹ Der Begriff der „Gebrauchslyrik“, den Brecht nicht definierte, prägte Kurt Tucholsky 1928 in der *Weltbühne* erstmals im Zusammenhang thematischer Auseinandersetzungen mit der Wirkungsweise von „Versen auf die deutschen Arbeiter“⁹² und der Solidarisierung der radikalen Intellektuellen mit der KPD. Brecht in der Formulierung radikalisiert und die Trennung von „Gebrauchslyrik“ und „Kunst“ verstärkend, definiert Tucholsky:

„Die Wirkung soll sofort erfolgen, sie soll unmittelbar sein, ohne Umschweife – die These passiert also nicht die Kunst, sie wird nirgends sublimiert, sondern unmittelbar, in literarischer Maskerade,

⁸⁶ Brecht 1967, Bd. 1, S. 69.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Tucholsky 1928, S. 808.

⁹¹ Brecht 1967, Bd. 1, S. 69.

⁹² Tucholsky 1928, S. 808.

vorgeführt. Dergleichen hat nichts mit ‚Tendenzkunst‘ zu tun, die das grade Gegenteil der Gebrauchslyrik ist: ein tendenziöses Gedicht ist ein Gedicht; die Verse der Gebrauchslyrik sind gereimtes oder rhythmisches Parteimanifest.⁹³

Der seitdem im Kontext der Neuen Sachlichkeit stehende Begriff ist vor allem auf Erich Kästners, Kurt Tucholskys und Bertolt Brechts Gedichte dieser Zeit übertragbar. So schreibt Brecht folgerichtig in seiner *Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen* in der Hauspostille: „Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt und soll nicht sinnlos hineingefressen werden.“⁹⁴ Eine Abgrenzung zur Dichtung Gottfried Benns, zu seiner nachgelagerten Poetologie, zur Dichtung Georges, Werfels und Rilkes fasst Brecht geradezu auf einfache Art und Weise zusammen:

„Sie entfernen sich einfach zu weit von der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens oder einer auch für Fremde vorteilhaften Empfindung. Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten.“⁹⁵

Dem artifiziellen, ästhetisch autarken Gedicht stellt Brecht das dokumenthafte, gebräuchliche Gedicht gegenüber. Umso deutlicher wendet sich Brecht, zum eigentlichen Schreibanlass zurückkehrend, gegen die Epigonen im- und expressionistischer Dichtung: „[S]elbst durch ein heilsames Hohngelächter könnte man die nicht von ihrer Sentimentalität, Unechtheit und Weltfremdheit oder der ihrer obengenannten Vorbilder heilen. Das sind ja wieder diese stillen, feinen, verträumten Menschen, empfindsamer Teil einer verbrauchten Bourgeoisie, mit der ich nichts zu tun haben will.“⁹⁶

An anderer Stelle wird Brecht vor allem in Bezug auf Gottfried Benn

⁹³ Tucholsky 1928, S. 808.

⁹⁴ Brecht 1999, S. 7.

⁹⁵ Brecht 1967, Bd. 1, S. 70.

⁹⁶ Brecht 1967, Bd. 1, S. 71.

konkreter, wenn er schreibt: „Alles ist sinnlos, darauf besteht der Pfaffe mit umgekehrten Vorzeichen.“⁹⁷ In der Art in der Brecht gegen das monologische, aritifizielle Gedicht Benns anschreibt, schreibt auch Benn gegen die Gebrauchslryrik: „Ich weiß natürlich“, so bemerkt Benn in seiner *Rede in Bad Wildungen*, „es gibt weite Kreise, die sagen, die Kunst soll sozial sein, das tut sie vielleicht gelegentlich, das tat sie immer, aber ihr Wesen ist es nicht. Sie tendiert zum Monologischen.“⁹⁸ Beide Autoren, Benn und Brecht, kannten sich spätestens seit 1922 persönlich, Brecht schickte Benn 1927 ein Widmungsexemplar der *Hauspostille*. 1933, spätestens nach Benns Rundfunkreden *Der neue Staat und die Intellektuellen* und *Antwort auf die literarischen Emigranten* sowie den Texten *Kunst und Macht* sowie *Züchtung* brach der bislang lediglich poetologische Gegensatz auf. Brecht reagierte mit zwei kurzen Texten, *Notizen zu Gottfried Benn* und *Benn*⁹⁹ in denen Brecht auf Benns Apologetik neuen Typs sarkastisch einging. Die poetologischen Antipoden wurden auch zu persönlichen Gegenspielern.

Zuletzt ist, vor dem Hintergrund des offenen Spaltes zwischen dem Bennschen und dem Brechtschen Dichtungsmodell, Hans Magnus Enzensbergers Essay *Poesie und Politik* zu erwähnen. Enzensbergers Poetologie, die möglicherweise am ehesten als Synthese des Bennschen und des Brechtschen Dichtungsmodells verstanden werden kann, offenbart sich in diesem Text aus dem Jahr 1962. In seinem Essay geht Enzensberger zunächst auf die Geschichte des Diskurses über das Verhältnis von Poesie und Politik ein. Beginnend in der griechischen Antike behauptet Enzensberger: „Wozu sie das Gedicht machen wollen, das sind sie selber: Werkzeuge der Gewalt“.¹⁰⁰ Enzensberger unterstellt in

⁹⁷ Brecht 1967, Bd. 1, S. 78.

⁹⁸ Benn 2001, S. 166.

⁹⁹ Vgl. Brecht 1967, Bd. 1, S. 78 u. Bd. 3, S. 70f.

¹⁰⁰ Enzensberger 1962, S. 335.

der Folge dem Christentum, dem Feudalismus, der absoluten Monarchie, dem Kapitalismus und dem Kommunismus je eigene Tendenzen der Einverleibung der Dichtung „nach platonischem Rezept“¹⁰¹, um damit den Diskurszeitraum um die Dependenz von Poesie und Politik zu erhellen. In der zeitgeschichtlichen Gegenwart angekommen, hält Enzensberger fest: „Poesie und Politik, das war und ist, in Deutschland zumal, ein immer leidiges, zuweilen blutiges Thema, getrübt von Ressentiment und Untertanengeist, Verdächtigung und schlechtem Gewissen.“¹⁰² Enzensberger untersucht daran anschließend das Herrscherlob als ureigenste Form des politischen Gedichts, „als Brecheisen“¹⁰³, um damit dem eigentlichen Sachverhalt auf den Grund zu gehen: „die poetische Sprache versagt sich jedem, der sie benutzen will, um den Namen der Herrschenden zu tradieren. Der Grund des Versagens liegt nicht außerhalb, sondern in der Poesie selbst.“¹⁰⁴ Die dichterische Sprache versagt an dem Punkt, wo sie in die Politik eindringt. Was zunächst als Plädoyer für die Autonomie der Kunst, für die Autonomie der Dichtung, gelesen werden kann, entpuppt sich – in der Quintessenz im Sinne von Adornos *Rede über Lyrik und Gesellschaft* verstanden – als ein dem subjektiven Gedicht eigenes gesellschaftliches Prinzip: „Der politische Aspekt der Poesie muß ihr selber immanent sein.“¹⁰⁵ Was der Leser zunächst als Sperrung gegen paratextuelle und biographische Interpretationsansätze zu lesen versteht, ist nicht zuletzt auch ein Plädoyer im Sinne Adornos, insofern das Subjektive stets auch das Gesellschaftliche ist. Enzensberger analysiert beispielhaft Brechts *Der Radwechsel* als ein Gedicht, das mustergültig ausspricht, „daß Politik nicht

¹⁰¹ Enzensberger 1962, S. 335.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd, S. 345.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 345f.

über es verfügen kann: das ist sein politischer Gehalt“.¹⁰⁶ Mit Blick auf Benn und Celan hält der junge Enzensberger fest: „Die Verfechter der Innerlichkeit sind allzumal reaktionär. Politik möchten sie als Spezialität, die am besten den Fachleuten überlassen bliebe, von allem anderen menschlichen Handeln reinlich abschneiden“.¹⁰⁷ In konkretem Bezug zu Benn und Brecht bringt Enzensberger den von ihm konstatierten künstlichen poetologischen Spaltungsprozess nochmals auf den Punkt, bevor er die beiden Ansätze verbindet:

„Bürgerliche Literaturästhetik verkennt oder verheimlicht, dass Poesie gesellschaftlichen Wesens ist. Entsprechend plump, entsprechend unbrauchbar die Antworten, die beide Lehren vorzuschlagen haben auf die Frage, wie der poetische zum politischen Prozeß sich verhalte: total unabhängig hier – total abhängig dort.“¹⁰⁸

Eine Synthese der Ansätze unternimmt Enzensberger in den von ihm in *Politik und Poesie* zuletzt benannten drei Thesen. Zum Ersten analysiert er mit Blick auf die Poesie seit dem Beginn der literarischen Moderne:

„Je größer der Druck, dem das Gedicht sich ausgesetzt sieht, desto schärfer drückt es diese Differenz aus. Sein politischer Auftrag ist, sich jedem politischen Auftrag zu verweigern und für alle zu sprechen noch dort, wo es von keinem spricht, von einem Baum, von einem Stein, von dem was nicht ist.“¹⁰⁹

Enzensberger bezieht sich hier auf die wesentlichen politischen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts und den Umgang mit ihnen vor allem durch die literarischen Strömungen des Impressionismus, des fin de siècle, des Symbolismus wie auch des Expressionismus. Gibt sich das Gedicht dem Politischen als solches hin, übernimmt es Sprache, Rhythmus und Tonlage, wie etwa im Sozialistischen Realismus, dann prostituiert es sich.

¹⁰⁶ Enzensberger 1962, S. 351.

¹⁰⁷ Ebd., S. 347.

¹⁰⁸ Ebd., S. 351.

¹⁰⁹ Ebd., S. 353.

Enzensberger pointiert:

„Das Gedicht, das sich, gleichviel ob aus Irrtum oder Niedertracht, verkauft, ist zum Tode verurteilt.“¹¹⁰

Enzensbergers zweite These greift die erste auf und deutet den im Gedicht innewohnenden politischen Impuls näher aus.

„Das Gedicht ist [...] anarchisch; [...] durch sein bloßes Dasein subversiv. Sein kritisches Werk ist kein anderes als das des Kindes im Märchen. Daß der Kaiser keine Kleider trägt, zu der Einsicht ist kein ‚Engagement‘ vonnöten. Genug, daß ein einziger Vers das sprachlose Gejohl des Beifalls bricht.“¹¹¹

Das Gedicht an sich ist Inversion und Interruption, so kann man Enzensberger an dieser Stelle zusammenfassen. Es unterbricht den Alltagsblues, führt aus ihm heraus, um damit den reflexiven Blick freizulegen. Durch diesen Impuls ist das Gedicht immer auch politischer Natur, indem es eine andere Sicht, eine andere Perspektive auf die Dinge gleichsam zulässt und einfordert. Durch Enzensbergers dritte These wird die Perspektive des Gedichts näher beschrieben: Das Politische des Gedichts liegt in dessen in die Zukunft gerichteter Grundhaltung – darin ist Celan wiedererkennbar. Die Gerichtetheit des Gedichts antizipiert Zukunft, ist darin politisch, dass es Zukunft ermöglicht. Darin ist das Gedicht zugleich Kritik der Gegenwart und – ohne dabei in eine Ohnmacht der machtlosen Kritik zu verfallen – tradierte Zukunft.

„Poesie tradiert Zukunft. Im Angesicht des gegenwärtig Installierten erinnert sie an das Selbstverständliche, das unverwirklicht ist. [...] Sie ist Antizipation, und sei's im Modus des Zweifels, der Absage, der Verneinung. Nicht daß sie über Zukunft spräche: sondern so, als wäre Zukunft möglich, als ließe sich frei sprechen unter Unfreien, als wäre nicht Entfremdung und Sprachlosigkeit (da doch Sprachlosigkeit sich selbst nicht aussprechen, Entfremdung sich nicht mitteilen kann). Solches Vorgreifen schläge ihr zur Lüge aus,

¹¹⁰ Enzensberger 1962, S. 353.

¹¹¹ Ebd., S. 354.

wäre es nicht zugleich Kritik; solche Kritik, wäre sie nicht Antizipation im gleichen Atemzug, zur Ohnmacht“¹¹².

Der Raum zwischen Kritik, Antizipation und Ohnmacht, so gesteht Enzensberger am Ende seines Essays ein, ist bedroht: „so schmal ist der Weg der Poesie, und so gering [...] ihr Glück“¹¹³.

Für die Poetik des 21. Jahrhunderts und damit vor allem für die Poetologie und Poesie Durs Grünbeins ist daher die Fragestellung zu formulieren, wie schmal der Weg der Poesie am Übergang zum 21. Jahrhundert wirklich geworden ist, wie Grünbeins Poetologie in den poetologischen Spalt zwischen Benn und Celan auf der einen und zwischen Benn und Brecht auf der anderen Seite stößt. Zunächst jedoch soll ein weiterer Fokus auf die Entwicklung der Poetologie aber auch der Poesie am Ende des 20. Jahrhunderts gerichtet werden, im Speziellen auf die Entwicklung seit der Zeitenwende im Jahre 1989/90, um den konkreten historischen Kontext von Durs Grünbeins poetologischer und poetischer Arbeit weiter auszuloten.

1.2 Poesie und Poetologie nach der Zeitenwende – Texte und Ansichten einer neuen literarischen Generation

Übertragen auf die Literatur ist die Kategorisierung der Zeitenwende 1989/1990 als literaturhistorische Wendemarke nicht unumstritten. Während Helmut Böttiger bereits die Wendemarke 1989/1990 zum Anlass nimmt, eine *Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*¹¹⁴, mit eben jenem Datum zu beginnen, um damit 1945 als Gegenwartsbezug in Literaturgeschichten abzulösen, pointiert Klaus-Michael Bogdal vor allem im Feld der Prosa eher ein literarhistorisches Kontinuum, welches die politische Zeitenwende zu überdauern scheint.

¹¹² Enzensberger 1962, S. 354.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Böttiger 2004b.

Beobachtet man die konkreten Veränderungen in der Literatur genauer, im speziellen in Poesie und Poetologie, so ist ein differenzierteres Bild von den Veränderungen nach 1989/90 zu zeichnen. Während es im Westen bereits seit den 1970er Jahren keine wirklich breite Bewegung der politischen Lyrik mehr gab, wirkten sich die Veränderungen der literarischen Landschaft in Ost-Deutschland wesentlich stärker aus. Mit dem Untergang der DDR folgte ihr fast die gesamte DDR-Literatur nach. Die schleichende Auflösung zeichnete sich schon mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns 1976 ab, doch fand die ‚Selbstauflösung‘ ihren finalen Punkt in der von Heiner Müller in seinem Gedicht *Mommsens Block*¹¹⁵ symbolisch zum Ausdruck gebrachten Schreibblockade nach 1989, die sich nicht nur auf Müller selbst zurückführen lässt, sondern als pars pro toto das überwiegend thematisch motivierte Ende einer Generation von Dichtern in Ost-Deutschland symbolisiert. Unter wenigen ist Volker Braun zu nennen, der auch im vereinigten Deutschland weiterhin publizierte, nicht ohne den gesellschaftspolitischen Kunstgriff, die Ereignisse von 1990 als Kontinuum der deutschen Geschichte zu interpretieren, die seit je ihre Chancen verspielte.¹¹⁶

Trotz der beschriebenen Unterschiede in der Entwicklung in Ost und West kann man zumindest in der Lyrik von einem gesamtdeutschen Paradigmenwechsel in den 1990er Jahren sprechen. Es trat eine neue Poesie und Poetologie in Erscheinung, die eine hochreflektierte Haltung gegenüber Sprache und Wahrnehmung zum Ausdruck brachte und, verbunden mit einer alterungsbedingten Dynamik, einen Generationswechsel in der deutschsprachigen Dichtung ausgelöst hat. Joachim Sartorius spricht im Zusammenhang mit den Veränderungen der Sprache, die auch Herrmann Korte als entscheidendes Paradigma heranzieht, in seiner Anthologie *Minima Poetica*, bei der Definition ‚heutiger Gedichte‘ – in Anlehnung an den Untertitel von Theodor Adornos

¹¹⁵ Müller 1998, S. 257ff.

¹¹⁶ Vgl. zu Volker Braun: Korte 2004b, S. 248.

Minima Moralia – statt von *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* von „Reflexionen aus der beschädigten Sprache“¹¹⁷.

Heiner Müller begründet den Generationenwechsel in der deutschsprachigen Lyrik, freilich mit einem politischen Fokus, in der Büchner-Preis-Rede zu Ehren Grünbeins 1995: „Es ist die Generation der Untoten des kalten Krieges, die Geschichte nicht mehr als Sinngebung des Sinnlosen durch Ideologie, sondern nur noch als sinnlos bezeichnen kann. [...] Diese Generation hat kein Vaterland und keine Muttersprache.“ Für sie gelte der Brechtsatz: „Die Situationen sind die Mütter der Menschen“¹¹⁸.

Der angedeutete Generationen-Begriff ist gleichwohl nur ein Arbeitsbegriff, im Bewusstsein, dass es *die* lyrische Gegenwartsliteratur nicht gibt, sich viel mehr die Lyrik der letzten fünfzehn Jahre unterschiedlichen lyrischen ‚Milieus‘ zuordnen lässt, die größtenteils unabhängig voneinander agieren. Hermann Korte vergleicht den Generationswechsel der 1990er Jahre mit dem der 1960er Jahre und stellt fest, dass die Poesie und Poetik der neuen Generation die poetologischen Grundsätze der 1960er-Generation durch eine über Wahrnehmung und deren Konstruktionsprinzipien reflektierende Dichtung ad absurdum führe. Für die DDR-Literatur hat Wolfgang Emmerich den Generationenbegriff definiert: Er spricht von der „Biermann-Braun-Generation als *dritte* DDR-Autorengeneration“, die die „Gnade der späten Geburt“ erfuhr, und der „vorausgehenden Müller-Wolf-Generation“¹¹⁹. Der politische Umbruch der Jahre 1989/1990 führte zu einem *Status melancholicus*, den Emmerich für die zweite und dritte DDR-Autorengeneration in einem Aufsatz aus dem Jahr 1991 umschreibt.¹²⁰ Auf die Frage des „Was bleibt?“ benennt Emmerich abschließend den

¹¹⁷ Sartorius 1999, S. 11.

¹¹⁸ Müller 1995.

¹¹⁹ Emmerich 1994, S. 213.

¹²⁰ Ebd., S. 175-189.

„Impuls einer alternativen literarischen Kultur der Jungen, nach 1950 Geborenen“, denen er, wohl gemerkt 1991, bislang nur bescheinigen konnte, dass „ihnen noch nicht die ganz großen Werke gelungen“ seien, deren bleibender Verdienst jedoch „der Ausbruch aus der Selbstfesselung an das System“ sei, „von de[m] sich die Autoren der vorhergehenden Generation nie ganz hatten frei machen können“.¹²¹ Der Generationen-Begriff soll hier im Sinne von Karl Mannheims 1928 publizierten Untersuchungen über das Generationenphänomen gebraucht werden. Auf Mannheim basierend ist mit „Generation“ hier „keine auf konkrete Gruppenbildung hinstrebende soziale Verbundenheit“¹²² gemeint, sondern viel eher eine „verwandte Lagerung im sozialen Raume“¹²³, die – durch die Zugehörigkeit zu einem Geburtsjahrgang, ohne dies damit biologistisch deuten zu wollen, fundiert – bestimmte Arten des Erlebens und Denkens nahe legt. Gemeint ist eine „Generation“, die „neuartige Zugänge“¹²⁴ in ihrer individuellen Funktion als Kulturträger erschließt und die auf der Möglichkeit konstruiert werden kann, „an denselben Ereignissen, Lebensgehalten usw. partizipieren“¹²⁵ zu können. Damit gemeint ist das gemeinsame Erleben der zeithistorischen Wende durch den Zusammenbruch der Blöcke am Ende der individuellen Jugend derer, die Heiner Müller als die „Untoten des Kalten Krieges“ bezeichnet.

Ohne Anspruch auf Vollzähligkeit sind als Vertreter der neuen (lyrischen) Generation vor allem Thomas Kling (2005 verstorben), Kurt Drawert, Marcel Beyer, Ulrike Draesner, Bert Papenfuß-Gorek, Uwe Kolbe, Kerstin Hensel, Barbara Köhler, Raoul Schrott und Durs Grünbein zu nennen, die in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren in die zementierte

¹²¹ Emmerich 1994, S. 186.

¹²² Mannheim 1964, S. 524.

¹²³ Ebd., S. 527.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 531f.

¹²⁵ Ebd., S. 536.

Trennung der beiden deutschen Staaten ‚hineingeboren‘ wurden und, zumindest was die Majorität der ost-deutschen Autoren angeht, mit dem Utopie-Diskurs der letzten Jahre brachen.

Stattdessen formte sich eine neue Poesie, die – durchaus sprachreflexiv – die Grenzen des Mediums zu überschreiten suchte. Ein Wiedererstarken der lyrischen Gattung ist vor allem aber auf die Rolle des *poetry slam* und der wechselseitig medialen Grenzüberschreitung von Dichtung und hiphop im Trivial-Angebot zurückzuführen. Formen des Lyrischen konnten auf diese Weise einem neuen Publikum zugänglich gemacht werden. Vor allem das Internet spielt dabei eine wachsende Rolle. Neben unzähligen, auf den anlassgebundenen lyrischen Konsum abgestimmten Aphorismen- und Zitatenseiten finden sich einige lyrische Schreibprojekte, von denen beispielhaft die zum Jahrtausendwechsel von Thomas Hettche und Jana Hensel redaktionell verantwortete Netz-Anthologie *Null* zu nennen ist, welche zunächst im Netz entstand und schließlich 2000 in einer dem Projektanspruch angepassten Druckform auch im Dumont-Verlag erschien.¹²⁶

Ähnliches gilt auch im Bereich der Poetik: Die Poetik der neuen Generation hat völlig neue Vermittlungsmedien gefunden. Ausgehend von den normativen Poetiken des 17. Jahrhunderts über die Postulate zur Kunstautonomie des 18. und 19. Jahrhunderts bis zu den großen Theoriebildungen und Poetik-Vorlesungen des 20. Jahrhunderts findet sich die Poetik der ‚neuen Generation‘ eher in der literarischen Zwischenzeile, in der Poesie selbst oder im fragmentarischen Raum einiger Kurztexte.

Thomas Kling ist neben Grünbein als herausragende Figur zu nennen. Nicht nur durch seine poetologischen Schriften steuerte Kling zum Paradigmenwechsel in der deutschsprachigen Lyrik bei, er etablierte auch eine neue Form der Lyrik-Lesung, die in weiten Teilen den ästhetischen

¹²⁶ Hettche/Hensel 2000.

Maßstäben der Performance-Kunst nachging. Das Kling-Gedicht lebte unmittelbar durch den Vortrag, was Kling geschickt durch Techniken der strukturellen Fragmentierung und orthographischen wie lexikalischen Verfremdung auf seine Gedichtbände übertrug. Sein Urteil über die Dichtung der 1970er und 1980er Jahre, von der er sich in seinem Essay *Sprachinstallation I* bewusst abgrenzt, fällt wenig salomonisch aus: „[A]usgesprochen nichtssagend; der Sprache gegenüber eine Frechheit.“¹²⁷ Thomas Kling ist, freilich etwas zugespitzt, als das westliche Pendant Grünbeins zu verstehen, obgleich das Klingsche Dogma des sprachlichen Experimentierens die beiden grundsätzlich voneinander unterscheidet. Nicht zuletzt Durs Grünbein ist es, der die Brüderschaft im Geiste in seinem Gedicht *O Heimat zynischer Euphon* thematisiert, indem er das Gedicht zum einen explizit paratextuell dem Dichterkollegen widmet, zum anderen in der Form sekundärer Oralität Gesprächsfetzen eines Treffens der beiden collagiert und zum dritten die Brüderschaft im wörtlichen, pluralischen „wir“ und „uns“ zum Ausdruck bringt. Auf den ersten Blick ist in der Tat eine erstaunliche Parallelentwicklung bei den beiden Dichtern festzustellen: 1989 gelang Thomas Kling mit *geschmacksverstärker*, 1991 mit *brennstabm* parallel zu den Gedichtbänden Grünbeins der literarische Durchbruch. 1997 gab Kling mit *Itinerar* eine richtungweisende poetologische Schrift heraus, die in höchstem Maße sprachreflexiv wie medienbewusst die sachthematische Motivation von Poesie negierte und gleichzeitig kritisch die Zielsetzung von Dichtung dem Alltagskontext entriss: „Was darf das Gedicht dieser Jahre keineswegs sein? Ich meine laut: Rezeptions- und Unterhaltungsindustrie.“¹²⁸

Ein anderer Poetologe unter den Dichtern der Gegenwart ist Raoul Schrott. Der 1964 geborene Brasil-Österreicher ist, wie Grünbein auch, ein Kosmopolit unter den Dichtern. In Sao Paolo geboren, wuchs er in

¹²⁷ Kling 1997, S. 9.

¹²⁸ Ebd., S. 51.

Tunesien und Tirol auf, studierte in Frankreich, Deutschland, Großbritannien und Österreich, arbeitete als Lektor in Italien. Sowohl seine Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen, Italienischen, Griechischen, Gälischen, Bretonischen, Korsischen, Baskischen und Okzitanischen als auch seine Herausgeberschaften machen ihn in vielerlei Hinsicht zu einem außergewöhnlich vielseitigen Dichter. 1997 gab Schrott in Enzensbergers *Andere[r] Bibliothek* eine im wahrsten Sinne ‚andere‘ Geschichte der Poesie heraus, die das Erbe einer 4000 Jahre alten dichterischen Tradition programmatisch zusammenstellt. In *Die Erfindung der Poesie* fordert Schrott in seinem Vorwort das Gedicht als ein synästhetisch wahrnehmbares ein:

„Wissen, Weisheit und Witz, Vision, Historie und Idee – sie alle leiten sich von einer Wurzel ab, die im engeren Sinne nur >sehen< bedeutet. Andererseits aber gehen Inspiration, Rezitation und viele andere Begriffe aus dem Instrumentarium der Poesie auf das Hören zurück. Es handelt sich um zwei Arten von Sinneswahrnehmungen, die tiefere und weitere Bereiche in unserem Gehirn umfassen als die Sprache – uralte Gemeinplätze, die jetzt selbst die Neurologie bestätigt.“¹²⁹

Ferner veröffentlichte Raoul Schrott 1997 die unter dem Titel *Fragmente einer Sprache der Dichtung* zusammengefassten Grazer Poetikvorlesungen, die er 1997 im Rahmen der Poetik-Reihe dort gehalten hatte. Scharf und bissig verreit er die lyrische Gegenwartsliteratur, nicht ohne sich selbst deutlich außerhalb dieser zu positionieren. Er polemisiert gegen die Performance-Kunst Thomas Klings, ordnet der Literatur der neuen, jungen Autoren eine „nichtssagende Beliebigkeit“¹³⁰ zu und verreit die neue Poetologie Durs Grünbeins: „Hirn, Hirn und nochmals Hirn“, polemisiert er an einer Stelle, an anderer heißt es: „Wenn das Gedicht jedoch als physiologischer Kurzschluß postuliert wird, verdammt man es zur Beliebigkeit und legitimiert eine Art von ausufernder

¹²⁹ Schrott 1997a, S. 20.

¹³⁰ Schrott 1997b, S. 9

Geschwätzigkeit [...]“¹³¹. Entgegen der in der Kritik enthaltenen Selbstauskunft Raoul Schrotts wider die Dichtungsprinzipien Grünbeins ist in einigen Punkten eine bemerkenswerte Übereinkunft mit Durs Grünbeins Poetik zu verzeichnen. Die Eminenz des Bildes für die Poesie spielt bei Schrott eine ähnliche Rolle wie bei Grünbein, und auch das daraus erwachsende synästhetische Wirken des Gedichts findet sich in Grünbeins Poetik. Ferner formuliert Schrott im Aufgreifen von Grünbeins neuro-biologischer Poesie in der Physik eine naturwissenschaftliche Bezugsgröße, die für sein Verständnis von Poesie weitreichender als der neuro-biologische Ansatz zu sein scheint.¹³² Überhaupt lässt die Poetik Raoul Schrotts immer wieder ganz konkret oder durch Parallelitäten in Wortwahl, Textanlage und Argumentationsweise die Texte des Dichters Durs Grünbein intertextuell anklingen, dem im Folgenden die Aufmerksamkeit gelten soll: Grünbein, dem Georg-Büchner-Preisträger, dem „Götterlieblich“¹³³ und dem durch Frank Schirrmacher zur „erste[n] genuine[n] Stimme der neuen Republik“¹³⁴ geadelten Poeten.

Der Blickwinkel der literarischen Öffentlichkeit auf den Dichter ist unverstellt. Er ist zum ‚Rädelsführer‘ einer Poesie nach 1989 gemacht worden: Korte porträtiert Grünbein „als eine[n] der ersten und entschiedensten der deutschen Autoren [,der] die Revolutionierung neuester naturwissenschaftlicher Forschung zum literarischen Thema geformt [hat], und zwar lange bevor Menschenparks und Klon-Szenarien zum Feuilletonstoff wurden“.¹³⁵ Ferner vergleicht der Literaturwissenschaftler die Rolle Grünbeins mit der Rolle Hans Magnus

¹³¹ Schrott 1997b, S. 17 und S. 19.

¹³² Vgl. Schrott 1997b, S. 29ff.

¹³³ Seibt 1994.

¹³⁴ Schirrmacher 1995.

¹³⁵ Korte 2004a, S. 191. – Korte spielt an auf Peter Sloterdijks *Regeln für den Menschenpark* und die Klon-Debatte nach dem erfolgreichen Klonen des Schafes Dolly. – Vgl. Sloterdijk 1999.

Enzensbergers in den 1960er Jahren, ein in vielen Bereichen treffender Vergleich¹³⁶, und benennt ihn andernorts als verantwortlich für „den Paradigmenwechsel der Lyrik im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts“.¹³⁷ Ingeborg Bachmann formulierte in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen einst die Kriterien, wie wohl das ‚Neue‘ in der Dichtung, das Auftreten eines neuen Dichters, zu bemerken sei. Ihre Kriterien lassen sich problemlos auch auf Grünbein und seine Generation übertragen: „[...] die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“.¹³⁸ In diesem Sinne sollen die Poetik und Poesie Grünbeins untersucht werden. Wo liegen die ‚durchgehenden Problemkonstanten‘, die Bachmann als Kennzeichen des ‚Neuen‘ ausmacht? Wie ‚neu‘ ist Grünbeins Poesie und Poetologie wirklich, wo bedient seine Poetologie oder Poesie alte Muster? Was macht Grünbein zur viel gefeierten poetischen Stimme der neuen Generation? Das sind neben den zuvor bereits formulierten Fragestellungen im Kontext der Poetologien des 20. Jahrhunderts die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit.

1.3 Forschungslage und Methodik

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, durch den Vergleich der Poetik mit der Poesie Durs Grünbeins eine Forschungslücke zu schließen, die zwischen der im Jahr 2004 erschienenen Dissertation Alexander Müllers *Das Gedicht als Engramm*¹³⁹ und Ron Winklers *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*¹⁴⁰ besteht. Müller beschränkt sich in

¹³⁶ Enzensberger publizierte seinerseits sehr früh erfolgreiche Lyrikbände, seine erste Essaysammlung *Einzelheiten* folgte ebenso zügig der Poesie, seine Rolle im Feuilleton der 1960er Jahre ist durchaus mit Grünbein zu vergleichen, auch die Fixierung Enzensbergers auf die Rolle als ‚neue Stimme‘ ähnelte der Festlegung Grünbeins.

¹³⁷ Korte 2004b, S. 262.

¹³⁸ Bachmann 1980, S. 17.

¹³⁹ Müller 2004.

¹⁴⁰ Winkler 2000.

seiner interdisziplinär ausgerichteten Arbeit im Wesentlichen auf eine Analyse der Poetik mit einem Schwerpunkt auf dem Essay *Mein babylonisches Hirn*, während Winkler einen vergleichsweise oberflächlichen Streifzug durch die Lyrik Grünbeins unternimmt, um darin ihre zentralen thematischen Schwerpunkte und die im lyrischen Werk erkennbaren Entwicklungslinien darzustellen. Die dritte größere Arbeit zu Grünbein, *Die Zerbrechlichkeit der Körper* von Alexa Hennemann¹⁴¹, beschäftigt sich mit der Büchner-Preis-Rede Grünbeins und ihren transtextuellen Elementen. Die im Jahr 2006 erschienene Untersuchung Florian Bergs *Das Gedicht und das Nichts*¹⁴² stellt einen eher philosophisch-psychologischen Ansatz für die Erschließung von Grünbeins Werk unter den Topoi ‚Anthropologie‘ und ‚Geschichte‘ dar, verharrt jedoch vor allem im letzten Punkt bei der Analyse der Poesie, ohne dabei die wesentlichen poetologischen Aussagen zu erfassen. Den wohl wichtigsten Beitrag zum Thema der vorliegenden Arbeit hat Sonja Klein 2008 mit ihrer Dissertation *„Denn alles, alles ist verlorne Zeit“*¹⁴³ geliefert. Klein thematisiert erstmals den Begriff der „Werkphasen“ in Grünbeins bisherigem Œuvre, um dann vornehmlich eine Poetik des Fragments in der zweiten Werkphase zu analysieren. Dabei beschränkt sie sich auf die Auswertung von Gedichtbänden aus der zweiten Werkphase, die mit Ausnahme des letzten Titels in der hier vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt werden: *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*, den *Daphne – Metamorphose als Figur* und *Porzellan*. Letzterer Gedichtband wird in dieser Arbeit im Unterschied zu der Arbeit Sonja Kleins unter dem Betrachtungswinkel der übergreifenden Perspektive für das Gesamtwerk einbezogen. Sowohl eine synoptische Betrachtung des bisherigen Werks über einzelne Werkphasen hinaus – vor allem unter philologischen Perspektiven – als auch ein grundlegender Vergleich von Poetologie und poetischer Praxis, mit einem Schwerpunkt

¹⁴¹ Hennemann 2000.

¹⁴² Berg 2006.

¹⁴³ Klein 2008.

auf dem Vergleich und den aus der dichterischen Praxis erwachsenden zusätzlichen poetologischen Erkenntnissen, fehlen bisher.

Für die Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit hat dieser Mangel folgende Konsequenz: Zunächst wird der Arbeit im weiteren Verlauf der Einleitung ein biographischer und bibliographischer Abriss vorangestellt, da bisher ein umfassenderes biographisches Fundament in den wenigsten Texten vorhanden ist, sich vielmehr die biographischen Bezüge auf wenige allgemeine Daten konzentrieren. Ferner gilt es, die in dieser Arbeit definierten Werkphasen werkimmanent zu begründen, bevor im Anschluss daran die einzelnen poetologischen Texte analysiert und mit der poetischen Praxis der Gedichtbände *Grauzone morgens* (1988), *Schädelbasislektion* (1991), *Falten und Fallen* (1994), *Den Teuren Toten* (1994), *Nach den Satiren* (1999), *Erklärte Nacht* (2002) und *Porzellan* (2005) verglichen werden. Bei den poetologischen Texten liegt der Betrachtungsschwerpunkt zunächst auf den grundlegenden Essays der ersten Hälfte der 1990er Jahre, die in *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996) zu verzeichnen sind. Die Poetik der ersten Werkphase wird mit einem Kapitel über den poetologischen Eigenwert der Poesie der ersten vier Lyrikbände beschlossen. In der zweiten Werkphase untersuche ich zunächst die Texte des Essaybandes *Antike Dispositionen* (2005), bevor auch dort wieder die Poesie auf ihre poetologischen Aussagen hin untersucht wird. Darüber hinaus wird diese Arbeit in ihrem letzten Kapitel zeigen, inwiefern sich über die Grenzen der Werkphasen hinaus poetologische Kontingenzen oder Verwerfungen ergeben.

1.4 Durs Grünbein und seine Werkphasen

1.4.1 Der Autor

Durs Grünbein wird am 9.10.1962 in Dresden geboren, kurz nach dem Bau der Mauer und der damit verbundenen ‚Zementierung‘ der politischen Blöcke an ihrem Tangentialpunkt, der innerdeutschen Grenze. Seine Eltern sind parteilos und üben beide naturwissenschaftlich-technische Berufe aus. Der Vater ist Flugzeugmechaniker, die Mutter arbeitet als Chemielaborantin. Grünbein wächst als Einzelkind in der Dresdner Vorstadt Hellerau auf. Das Haus der Eltern, angrenzend an ein Manövergelände der sowjetischen Besatzungsarmee („mein Garten des Theophrast“¹⁴⁴), hätte ihm die Bedingungen eines riesigen Abenteuerspielplatzes geboten, berichtet Grünbein im Gespräch mit Helmut Böttiger im *Zeit*-Porträt aus dem Jahre 1994.¹⁴⁵ Böttiger schildert an gleicher Stelle in einem Nebensatz ein Erlebnis des zehnjährigen Durs Grünbein mit gleichwohl pointierter Schlussfolgerung: „[E]inmal, im Alter von etwa zehn Jahren, geriet Grünbein in ein scharfes Manöver der Russen, das Sich-Ducken zwischen den Fronten – ein Kernerlebnis.“

Im Alter von 13 Jahren beginnt Grünbein mit dem literarischen Schreiben. Erste literarische Versuche münden in Hörspiele und Kriminalgeschichten, mit 15 schreibt Grünbein seine ersten Gedichte. Der erste der Forschung bekannte Gedichtzyklus *Die Ulmenkinder*¹⁴⁶ entsteht 1978 unter dem Eindruck der Lektüre von Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Thema des *Ulmenkinder*-Zyklus sind der Ausbruch und die Odyssee einer Gruppe von Waisenkindern aus einer Heimanstalt.

¹⁴⁴ Grünbein spielt auf das gleichnamige, programmatische Gedicht Peter Huchels an.

¹⁴⁵ Böttiger 1994.

¹⁴⁶ Der Zyklus *Die Ulmenkinder* liegt bis dato nicht gedruckt vor. Der Verbleib ist ungeklärt. Die Erkenntnisse beziehen sich auf ein Gespräch mit dem Autor und den von Alexander Müller gemachten Angaben.

Nach dem Schulabschluss tritt Grünbein seinen 18-monatigen Wehrdienst in der NVA an: „Meine Eltern waren partei- und konfessionslos. Die Alternative zur NVA wäre damit Knast gewesen. Also wurde ich für 18 Monate Funke in einem Kaff an der Ostsee“, analysiert Grünbein 1995 in einem Porträt des *Stern* selbstironisch seine damalige Situation¹⁴⁷.

1985 beginnt Grünbein das Studium der Theaterwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin. Der ursprüngliche Studienwunsch der Germanistik bleibt ihm mangels ‚Kaderfähigkeit‘ verwehrt. Frustriert bricht Grünbein 1987 sein Studium nach vier Semestern ab und entschließt sich, einen Ausreiseantrag in die BRD zu stellen, um dort dem Wunschstudium nachzugehen. Dieser wird jedoch bis zum Ende der DDR ‚verschleppt‘. Seinen Lebensunterhalt verdient Grünbein mit Gelegenheitsjobs als Regieassistent bzw. Aufseher in einer Bibliothek.

Nach dem Wehrdienst und während des Studiums rezipiert Grünbein Weltliteratur, u. a. Horaz, Dante, Baudelaire, Shakespeare, Rimbaud, Duchamp, Eliot, Pound, Olson, Lowell, Cummings, Brodsky und Mandelstam, beschäftigt sich ferner mit naturwissenschaftlichen Theorien und Modellen, u. a. der Quantenphysik, der Neurologie, aber auch mit der Philosophie, darunter vornehmlich den Theorien Wittgensteins, der Frankfurter Schule und der französischen Strukturalisten.

Für kurze Zeit kehrt er 1988 in seine Heimatstadt zurück, verdient dort als Hilfsarbeiter im Mathematisch-Physikalischen Salon des Dresdner Zwingers seinen Lebensunterhalt, während er erste literarische Arbeiten in Zeitschriften veröffentlicht und sich Verlagsprojekten des Berliner Galrev Verlages anschließt.¹⁴⁸ Ferner beteiligt sich Grünbein an Performance-Kunst-Projekten in der Dresdner Szene der Hochschule der Bildenden

¹⁴⁷ Michaelsen 1995, S. 230.

¹⁴⁸ Hierbei handelt es sich um Egmont Hesses *Verwendung* (Aufl. i.d.R. 50 Hefte) und die von Rainer Schedlinksy und Andreas Koziol herausgegebene *Ariadnefabrik* (Aufl. 40-60 Hefte).

Künste. Dort lernt er den fast gleichaltrigen Volker (Via) Lewandowsky kennen, mit dem er 1988 seinen ersten (privat) publizierten Gedichtband *Ghettohochzeit* mit Zeichnungen und Collagen Lewandowskys veröffentlicht. Der Band basiert auf einer Reihe von Performance-Lesungen in der Samariterkirche in Ost-Berlin. Aus der Perspektive der Nachgeborenen suchen die beiden Künstler weiterhin in der Performance *Deutsche Gründlichkeit* in der Galerie Weißer Elefant, ebenfalls in Ost-Berlin, 1989 nach neuen Bildern für die Geschichte des nationalsozialistischen Völkermordes. Diesen Kooperationen folgen weitere Kunstprojekte mit dem Dresdner Künstler unter großer öffentlicher Beachtung u. a. 1998 (*Des Künstlers Hirn – Art & Brain II*) im Deutschen Museum in Bonn und 2000 (*Kosmos im Kopf*) im Hygienemuseum Dresden.

Seine literarische Entdeckung verdankt Grünbein Heiner Müller, den er im Frühjahr 1987, anlässlich einer Einladung Müllers, in dessen Wohnung im Berliner Bezirk Friedrichsfelde kennenlernt.¹⁴⁹ Müller arrangiert im Sommer des Jahres 1988 das entscheidende Treffen mit dem damaligen Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld in Ost-Berlin. In dessen Folge kommt es im Oktober 1988 zum ersten West-Aufenthalt Grünbeins anlässlich der Frankfurter Buchmesse, wo er Texte aus dem noch im selben Jahr erscheinenden ersten Gedichtband *Grauzone morgens* liest. Nach Ablauf seines dreitägigen Visums reist er wieder zurück nach Ost-Berlin.

“Bei Suhrkamp ging man selbstverständlich davon aus, daß ich in der Bundesrepublik bleiben würde, aber eine Buchmesse als Einstieg in die westliche Hemisphäre wirkt eher abschreckend. Außerdem steckte ich mitten in Kunstprojekten. Mir war klar: Auf diese Weise willst du die DDR nicht verlassen.”¹⁵⁰

Zunächst stoßen seine Arbeiten noch auf ein geteiltes Echo. Grünbein sei in der DDR, so erinnert sich Kurt Drawert später, nicht einmal „eine

¹⁴⁹ Ausführlich beschreibt Grünbein den Besuch bei Müller in dem Essay *Das Lächeln des Glücksgotts* (vgl. Grünbein 2005a: *Das Lächeln des Glücksgotts*, S. 81 ff.). Hierzu auch Kapitel 5.3 dieser Arbeit.

¹⁵⁰ Michaelsen 1995, S. 230.

Empfehlung hinter vorgehaltener Hand“¹⁵¹ gewesen. Grünbeins Präsenz beim Darmstädter März des Jahres 1989 blieb weitestgehend ungewürdigt. Erst zwei Jahre später bekommt er den begehrten Nachwuchs-Förderpreis Leonce-und-Lena zugesprochen.

In den ‚stürmischen Tagen‘ des politischen Herbstes 1989 hält sich Grünbein oft in der Szene des Prenzlauer Berges auf, weshalb er wahrscheinlich allzu oft als Nachzügler im Vergleich zu Dichtern wie Bert Papenfuß-Gorek, Sascha Anderson oder Jan Faktor in die Schublade der Prenzlauer-Berg-Connection der 1980er Jahre apostrophiert worden ist. („Ich war im selben Revier, aber fern der Programme.“¹⁵²) Eine jener Erfahrungen dieser Tage, wichtig vor allem für die weitere Positionierung gegenüber der DDR und eventuellen Reformbemühungen, wie sie einige Schriftsteller bei den Novemberdemonstrationen 1989 forderten, ist im Stern-Porträt festgehalten:

„Im Oktober ´89 endete eine Demonstration mit einer Straßenschlacht am Prenzlauer Berg. Wir wurden durch die Gasse getrieben. Rechts und links standen je 20 Bullen und haben mit Schlagstöcken auf uns eingepregelt. Anschließend mußten wir in einem Garagenhof zehn Stunden mit dem Gesicht zur Wand stehen. Dann begann das Verhör.“¹⁵³

Sven Michaelsen kommentiert den Bericht Grünbeins etwas überspitzt, aber dennoch folgerichtig: „Der Anblick von 50jährigen Familienvätern, die weinende Mädchen mit Schlagstöcken verdreschen, hat ihn gegen Sehnsüchte geimpft, den Sozialismus zu reanimieren.“¹⁵⁴

1990 beteiligt sich Grünbein mit vier Prosatexten an der Textsammlung *Schöne Aussichten. Neue Prosa aus der DDR*¹⁵⁵, in der Texte junger

¹⁵¹ Drawert 1992, S. 133.

¹⁵² Naumann 1992, S. 445.

¹⁵³ Michaelsen 1995, S. 231.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Döring/Steinert 1990. – Die vier zwischen den Gattungen der Kurzgeschichte und des

ostdeutscher Autoren aus dem ‚letzten Jahr der DDR‘ versammelt sind. Nach dem Ende des „kalten Krieg[es] einer Regierung gegen ihre Bevölkerung“¹⁵⁶ siedelt Grünbein nach West-Berlin um, bereist im „Schnellkurs“¹⁵⁷, wie er selbstironisch in seinem Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr* kommentiert, die westlichen Metropolen Amsterdam, Paris, London und Wien, besucht für längere Zeit die USA mit Gastvorträgen an den German Departments der New York University und der Villa Aurora in Los Angeles. Eine weitere größere Reise zieht ihn nach Südostasien, ferner reist der „verspätete Kosmopolit“¹⁵⁸ regelmäßig nach Italien.

Die Erfahrungen der Wiedervereinigung und seiner umfänglichen Reisen durch die westlichen Metropolen verarbeitet Grünbein zu seinem zweiten, wohl am meisten gefeierten Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991). Grünbein erhält in Folge der *Schädelbasislektion* zahlreiche Förderpreise und literarische Auszeichnungen: Den Leonce-und-Lena-Preis (1991), den Literaturpreis der Stadt Marburg (1992), den Förderpreis der Stadt Bremen (1992) und den Nicolas-Born-Preis (1993).

Als Herausgeber definiert sich Grünbein erstmals 1993. Im Reclam-Verlag gibt er die Werke Eugen-Gottlob Winklers (1912-1936) unter dem Titel *Die Erkundung der Linie*¹⁵⁹ heraus und eröffnet damit eine Reihe programmatischer Herausgeberschaften: Mit Winkler gibt Grünbein einen vergessenen Dichter heraus, dessen Geschichte bis heute kaum erforscht ist und dessen Werke wenig bekannt sind. 2000 gibt Grünbein Gedichte

Kurzessays anzusiedelnden Texte sind *Ein Zwischenfall*, *Der Präparator*, *Der Askari* und *Ohne Mandat*. Die Texte sind in der bisherigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Grünbein noch nicht behandelt worden. Vor allem letztgenannter Text bietet interessante politische Deutungsansätze. Auch sind diese Texte die bislang einzigen epischen Arbeiten Grünbeins.

¹⁵⁶ Grünbein 1998.

¹⁵⁷ Grünbein 2001a, S.13.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Winkler 1993.

Heiner Müllers unter dem Titel *Ende einer Handschrift*¹⁶⁰ heraus. Ferner beteiligt sich Grünbein in den frühen 1990er Jahren mit Beiträgen in einigen Ausstellungskatalogen und Kunstpublikationen.

Der altersweise Gottfried Benn sprach gegenüber jungen Dichtern in seinem Text *Altern als Problem für Künstler* einmal folgende Warnung gegenüber früh erfolgreichen, jungen Autoren aus:

„Wenn Sie vier gereimte oder ungereimte Gebilde, sogenannte Gedichte, veröffentlicht haben oder eine Ziege naturnahe gezeichnet, erwarten Sie nicht, dass von nun an an Ihrem Geburtstag ein Oberbürgermeister bei Ihnen erscheint, schließlich betreiben Sie ja nur ein menschliches Handwerk.“¹⁶¹

Bei Grünbein kommt jedoch alles anders. 1994 folgen die Gedichtbände drei und vier im Suhrkamp-Verlag. *Falten und Fallen* (1994) und *Den Teuren Toten* (1994) untermauern den literarischen Anspruch der Poesie Grünbeins, für die er 1995 zunächst mit dem Peter-Huchel-Preis und anschließend im Alter von nur 33 Jahren mit der höchsten deutschen Literaturauszeichnung, dem Georg-Büchner-Preis, geehrt wird.¹⁶² Seine erste kompakte poetologische Veröffentlichung ist der Essay-Band *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996), der neben Essays zur Poetik auch die Dankesreden zum Georg-Büchner-Preis und zum Peter-Huchel-Preis enthält.

In Folge der Büchner-Preis-Verleihung werden Grünbein und sein ‚Handwerk‘ durch das Feuilleton regelrecht glorifiziert, es erklingen „Hymnen der Begeisterung, Gesänge der Bewunderung, Oden des Staunens“¹⁶³, wie Camartin 1995 in seiner Laudatio zum Huchel-Preis

¹⁶⁰ Müller 2000.

¹⁶¹ Benn 2003, S. 147ff.

¹⁶² Allein Peter Handke und Hans Magnus Enzensberger haben den Büchner-Preis ähnlich jung erhalten. Das Fatum der Jugend versuchte Grünbein zunächst sogar negativ gegen sich selbst auszuspielen, da er zunächst entschlossen war, den Preis zugunsten von Elfriede Jelinek oder Oskar Pastior auszuschlagen. – Vgl. hierzu: Michaelsen 1995, S. 228.

¹⁶³ Camartin 1998, S. 25.

resümierte. Grünbeins Veröffentlichungen in den Feuilletons der großen deutschen Tageszeitungen – vor allem in der *FAZ* – und Magazinen nehmen in der Folge der Literaturpreise deutlich zu.

Ein weiterer Gedichtband lässt lange auf sich warten: Erst 1999 veröffentlicht Grünbein – nicht ohne ein biographisches und bibliographisches Augenzwinkern neben dem juvenalischen – *Nach den Satiren*, es folgen Übertragungen antiker Klassiker, Aischylos' Tragödien *Die Perser* (2001) und *Sieben gegen Theben* (2003) sowie Senecas *Thyestes* (2002) ebenfalls im Suhrkamp-Verlag.¹⁶⁴ Im Jahr 2000 wird Grünbeins Tochter Vera geboren, der er 2002 den Gedichtband *Una storia vera* widmet, mit Gedichten, die bereits in seinem 2001 herausgegebenen werkstattberichtsartigen Tagebuch *Das erste Jahr* veröffentlicht wurden.

Eine Herausgeberschaft der Werke Heiner Müllers im Suhrkamp-Verlag lehnt Grünbein im Jahr 2000 ab, wahrscheinlich weil ihm Müllers Ansinnen bekannt gewesen ist, eine unkonventionelle Werkausgabe im Rotbuch-Verlag nach seinem Tod herausgeben zu lassen, an der Müller schon zu Lebzeiten selbst gearbeitet hat. An der EXPO-Weltausstellung in Hannover im Jahr 2000 beteiligt sich Grünbein hingegen. Von ihm stammen Texte des Themenparks *Der Mensch*. Im Jahr 2000 wird Grünbein im Rahmen der Salzburger Festspiele mit dem Premio Nomino ausgezeichnet.

2002 folgt der Gedichtband *Erklärte Nacht*, der den dichterischen Gang zu antiken Wurzeln aus *Nach den Satiren* aufgreift und weiterführt. Parallel dazu erscheint 2003 der zweite Essay-Band *Warum schriftlos leben*, der Essays der Jahre 1996-2002 enthält. Dieser Band ist jedoch ein Provisorium. Darauf verweist die Tatsache, dass er nur als Taschenbuch aufgelegt wurde, da im Jahr 2005 der Essay-Band *Antike Dispositionen* erscheint, der die Texte aus *Warum schriftlos leben* nochmals zusammen

¹⁶⁴ Zur Beschäftigung mit Grünbeins Übertragungen antiken Theaters vgl. den Aufsatz Klaus Völkers *Die Schrecken der Auflösung* – (Völker 2002).

mit weiteren Essays der Jahre 2002-2004 enthält. 2003 veröffentlicht Grünbein in Auseinandersetzung mit René Descartes den Gedichtband *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*.

In den Jahren 2003 und 2004 beteiligt sich Grünbein abermals an Projekten (überwiegend) nicht lyrischer Art. Die 2003 veröffentlichte Hommage an den antiken Dichter Seneca *An Seneca* besteht aus einer Übersetzung von Senecas *De brevitae vitae*, die von den Grünbein-Gedichten *An Seneca. Postskriptum* und *In eigener Sache* sowie dem Essay *Im Namen der Extreme* eingefasst wird. In enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Johannes Maria Staud schreibt Grünbein 2004 das auf die Novelle Edgar Allan Poes zurückgehende Libretto *Berenice* für die gleichnamige Oper, die während der Münchner Biennale, den Wiener Festwochen und den Berliner Festspielen desselben Jahres aufgeführt wird. Gemeinsam mit dem Künstler Markus Lüpertz gestaltet Grünbein 2005 die Ausstellung *Daphne – Metamorphose einer Figur*, zu der Grünbein den Gedichtzyklus *Daphne* schrieb.¹⁶⁵

Für sein essayistisches Werk wird Durs Grünbein 2004 der Friedrich-Nietzsche-Preis verliehen, 2005 erhält der Dichter den Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg. Verbunden mit dem Berliner Literaturpreis 2006 veranstaltet Grünbein im Sommersemester 2006 im Rahmen der Heiner-Müller-Professur an der Humboldt-Universität zu Berlin ein Autorenkolleg für junge, studentische Autorinnen und Autoren.

Seine Auseinandersetzung mit seiner Heimatstadt Dresden, die leitmotivisch viele der bisherigen Publikationen geprägt hat, gipfelt 2005 im Langpoem *Porzellan*. Auch fasst der Suhrkamp-Verlag die Historien aus *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* zusammen. Erweitert durch zwölf weitere Gedichte, die teils zuvor bereits in Zeitschriften und

¹⁶⁵ Lüpertz/Grünbein 2005. – Zum Gedichtzyklus *Daphne* sind die ersten öffentlich zugänglichen Manuskripte im Deutschen Literaturarchiv Marbach einsehbar.

Periodika abgedruckt worden sind, erscheinen sie 2005 in der Reihe *Bibliothek Suhrkamp* unter dem Titel *Der Misanthrop auf Capri*.

1.4.2 Der Begriff der Werkphasen

Ein relativ starrer Begriff wie der einer ‚Werkphase‘ ist immer problematisch, erst recht bei Grünbein, der als Dichter ohne Werk¹⁶⁶ im Grunde nicht über Werkphasen verfügt. Bereits Gottfried Benn wehrte sich gegen eine Periodisierung bzw. Phasierung seines Werkes in seinem Text *Altern als Problem für Künstler*, wenn er mit Blick auf „Arbeiten, mit denen die folgende Generation promoviert“¹⁶⁷ festhält:

„Hat dieser Autor [Benn über sich selbst] nun auch noch zu einer gewissen Zeit seines Lebens Ansichten geäußert, die später als unpassabel gelten, läßt man die Ansichten hinter ihm herschleifen und ist glücklich, wenn sie ihm, wie die Egge einem Ackergaul, immer wieder an die Hacken schlagen.“¹⁶⁸

Die Verwendung des Phasenbegriffs als *Arbeitsbegriff* möchte ich – mit Verständnis für Benns Argumentation – daher ausdrücklich betonen.

Grundsätzlich sind zwei Werkphasen voneinander zu unterscheiden:¹⁶⁹ Die erste Werkphase lässt sich, beginnend mit dem Erscheinen des Bandes *Grauzone morgens* (1988), mit der Veröffentlichung des Essaybandes *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* (1996) festmachen. Die zweite Werkphase beginnt mit dem Gedichtband *Nach den Satiren* (1999) und findet ihr vorläufiges Ende mit der Veröffentlichung des Essaybandes *Antike Dispositionen* (2005), der zeitlich parallel zu den Gedichtbänden *Porzellan* (2005) und *Der Misanthrop auf Capri* (2005) erscheint. Beide Phasen sind jeweils durch einen ihnen nachgelagerten Essayband bestimmt. Inwiefern dies für die

¹⁶⁶ vgl. Kap. 2.1. dieser Arbeit.

¹⁶⁷ Benn 1980, Bd. 2, S. 365.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Die Arbeit berücksichtigt den Publikationsstand bis zum Jahr 2007.

einzelnen Phasen gilt, sollen die Untersuchungen der Essays in den einzelnen Kapiteln dieser Arbeit zeigen.

Zum einen gibt es biographische Gründe, eine solche Einteilung vorzunehmen: Grünbein erlebte 1995 mit dem Georg-Büchner-Preis eine biographische Zäsur. Auch Helmut Böttiger, der sich als feuilletonistischer Kenner Grünbeins in jeder Werkphase auf verschiedene Weise, in Kritiken und Werkstattgesprächen, aber auch in wissenschaftlichen Texten mit dem Autor auseinandergesetzt hat, unterstreicht diese biographische Zäsur: „Grünbein, der mit enormer Schnelligkeit auf der Klaviatur der Medien zu spielen gelernt hatte, zog sich nach dem Büchner-Preis spürbar zurück.“¹⁷⁰ Es galt, mit dem Schaffensdruck und den weiteren Ansprüchen des Preises umzugehen. Ganz praktisch hatte dies einen Zeitraum von fünf Jahren ‚unlyrischer Zeit‘ zur Folge, die erst mit *Nach den Satiren* 1999 beendet wurde. Auch die italienische Germanistik, die Grünbein seit Anfang der 1990er Jahre konstant rezipierte, betont den Gedanken der beiden Werkphasen und spitzt ihn begrifflich mit dem Titel eines 1999 erschienenen Auswahlbands *A metà partita*¹⁷¹ zu. Carpi spielt mit dem Titel auf das Gedicht *Gespräch mit dem Dämon auf halbem Wege* aus dem Band *Nach den Satiren* an, in dem es programmatisch tönt: „Es ist Halbzeit, mein Lieber.“¹⁷²

Mit dem Blick auf die literarästhetische Grünbein-Forschung ist der Begriff der „Werkzäsur“¹⁷³ erstmals durch Sonja Klein geprägt worden. Einer der wesentlichen Standpunkte von Sonja Kleins Dissertation *„Denn alles, alles ist verlorne Zeit“*¹⁷⁴ ist es, den ästhetischen Wandel innerhalb von Grünbeins Werk zu untersuchen. Ausgehend von einer „Poetik des

¹⁷⁰ Böttiger 2000, S. 56.

¹⁷¹ Carpi 1999.

¹⁷² Grünbein 1999, S. 214.

¹⁷³ Klein 2008, S. 9.

¹⁷⁴ Ebd.

Fragments“¹⁷⁵ in der ersten Werkphase, untersucht sie die Beschaffenheit einer Erinnerungs-Poetik der zweiten Werkphase vornehmlich mit der Perspektive auf die Gedichtbände *Vom Schnee oder Descartes* in Deutschland und *Porzellan*. Für die erste Phase, macht sie eine „Tendenz zum lyrischen Fragment [aus], die seine [Grünbeins] ersten Gedichtveröffentlichungen prägt, in denen sich scheinbar disparate Bilder, Eindrücke und Zitate in schneller Abfolge aneinanderreihen [...] und deren oftmals aufgebrochenes experimentierfreudiges Versbild die Bruchstücke unversöhnt [...] aufeinanderprallen läßt“¹⁷⁶. Im Gegensatz dazu sieht sie die Poesie der zweiten Werkphase als Dichtung, „die sich – entgegen von vorherrschenden Tendenzen der zeitgenössischen Lyrik – zunehmend auf eine traditionelle Ästhetik rückzubesinnen und damit viel mehr ein Dichten ‚Nach den Fragmenten‘ anzuzeigen scheint“¹⁷⁷. In ihrer Analyse misst Sonja Klein der Auseinandersetzung Durs Grünbeins mit Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*¹⁷⁸ besondere Bedeutung bei. So liefere die Beschäftigung mit Proust einen der „vielleicht wichtigsten Schlüssel zu Durs Grünbeins künstlerischem Schaffen. Denn der Dichter, das ist die These, hat die Recherche als ‚Grundlagenwerk‘ für sein eigenes Schreiben verstanden“¹⁷⁹. Folgerichtig hält Sonja Klein fest: „Doch vollzieht sich die innerhalb der vergangenen Jahre zunehmend sanfter, auch elegischer werdende Tonart seiner [Grünbeins] Gedichte, die wachsende Hinwendung zu Zyklen, traditionellen, vor allem antiken Maßen, auch unter dem (späten) Einfluß Prousts.“¹⁸⁰

¹⁷⁵ Den Begriff hat Sonja Klein von Michael Braun übernommen. – Vgl. Klein 2008, S. 8 und Braun 2002.

¹⁷⁶ Klein 2008, S. 7.

¹⁷⁷ Ebd., S. 8.

¹⁷⁸ Proust 1953 ff.

¹⁷⁹ Klein 2008, S. 238.

¹⁸⁰ Ebd.

Die stellenweise zum Ausdruck kommende Vorsichtigkeit in den Formulierungen Sonja Kleins („rückzubesinnen und [...] anzuzeigen scheint“) im Hinblick auf die unterschiedlichen Werkphasen zeigt, dass es sich bei der von ihr vertretenen These um eine bislang in der Forschung zunächst zu wenig ausgedeutete Periodisierung handelt. In der Begründung zur Verleihung des Berliner Literaturpreises 2006 heißt es, ganz im Sinne der Thesen Sonja Kleins: „Seine Gedichte haben sich von der aufrüttelnden ‚Vers-Anarchie‘ seiner Anfänge [...] in genau kontrollierten Bewusstseinschritten zu einem strengen, aber einzigartig freischaltenden Formbewusstsein entwickelt“¹⁸¹. Ein wichtiger Schlüssel ist, wenn man sich auf werkimmanenter Spurensuche befindet, sowohl die thematische wie auch die formgebundene Auseinandersetzung mit der Antike, die auch im angeführten Begründungstext zum Berliner Literaturpreis anklingt. Als Umbruchsmarke halten die Juroren des Berliner Literaturpreises 2006 ebenfalls den Band *Nach den Satiren* fest, „der zum ersten Mal eine Zäsur im eigenen Schaffen mit einem Epochenwechsel der antiken Dichtung Roms parallel setzte“¹⁸². Helmut Böttiger urteilt persönlicher: „Die Antike, vielleicht angeregt, aber letztlich doch unabhängig von Heiner Müller, ist für Grünbein der Fluchtpunkt nach dem Büchnerpreis geworden“.¹⁸³ Von der ‚biologischen Poesie‘ der frühen Gedichte ist nur noch wenig geblieben. Auch Herrmann Korte vollzieht die hier vorgenommene Periodisierung, orientiert vor allem an der „Dominantsetzung des Historischen gegenüber den früheren anthropologischen und biologischen Wissensparadigmen“ und den „veränderten Präsentationsmodi der Wissensreurse“ und gelangt abschließend zu dem Urteil, dass „die Sammlung ‚Nach den Satiren‘ innerhalb des Werkprozesses ein Novum dar[stelle]“¹⁸⁴.

¹⁸¹ Vgl. www.suhrkamp.de/autoren/preistraeger.cfm?filter=&page=4 zuletzt abgerufen am 12.12.2007.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Böttiger 2000, S. 66.

¹⁸⁴ Korte 2004a, S. 113.

Durs Grünbein selbst spricht eine Zäsur im eigenen Werk offen an, zumindest im Hinblick auf sein Erstwerk *Grauzone morgens*:

“Dieser zitronengelbe Broschurband mit seiner zerrauten Typographie erinnert mich an das häßliche junge Entlein aus Andersens Märchen, von dem gesagt wird, es hätte zu lange im Ei gelegen und darum sei es etwas missraten.”¹⁸⁵

Selbst wenn man dies als ‚natürliche‘ Entwicklung einer Autoren-Genese ansehen muss, deuten selbstkritische Töne wie „Dokument seiner Unmündigkeit“ oder „Das Primitive des Prosaverses, sein willkürliches Enjambement“, das ihm nun in „weite Ferne“ gerückt sei¹⁸⁶, auf eine veränderte Selbstdefinition, die Durs Grünbein im „Selbstbild des erwachsenen Dichters, des avancierten Ost-West-Bastards“ im Gegensatz zum Bild des „Künstlers als junger Rekrut“¹⁸⁷ zeichnet. In einem Gespräch mit Alexandra Kedveš bringt Durs Grünbein eine unmissverständliche Distanzierungsformel im Verhältnis zum ‚Frühwerk‘ zum Ausdruck:

“Der Beginn meines Schreibens fand auf einem anderen Stern statt. [...] Diese Texte vorzulesen ist mir unmöglich. Ihre Form und Entstehungsgeschichte ist mir fremd geworden.”¹⁸⁸

Die vorliegende Arbeit soll nicht zuletzt Aufschlüsse zu der Frage liefern, inwiefern der Arbeitsbegriff der Werkphasen haltbar ist und an welchen Punkten er an seine Grenzen stößt.

¹⁸⁵ Grünbein 2007c, S. 263.

¹⁸⁶ Ebd., S. 266.

¹⁸⁷ Ebd., S. 266.

¹⁸⁸ Kedveš 2006.

2 Poetologie und Poesie in der ersten Werkphase

Hergeleitet vom griechischen *poiein*, befasst sich die Poetik mit den Modalitäten des *Machens*, *Herstellens* und *Verfertigen*. Sie beschäftigt sich mit dem Wesen der Dichtung, ihren Wirkungsweisen, Intentionen und sprachlichen Möglichkeiten, aber auch mit den Konzepten von Autorschaft und deren Voraussetzungen. Die Poetik Durs Grünbeins ist überaus komplex und vermittelt sich dem Leser in vielen kleineren Essays, teilweise in Werkstatt-Gesprächen mit anderen Lyrikern oder aber durch seine Poesie selbst.

1996 ist im Suhrkamp-Verlag eine erste Sammlung mitunter poetologischer, aber auch naturwissenschaftlicher, zeitgeschichtlicher und allgemein kultureller Betrachtungen erschienen, die Texte der Jahre 1989 bis 1995 enthält („eine Art Diorama der Grünbeinschen Denk- und Lesewelt“¹⁸⁹). Grünbein betont im Vorwort zu *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* die Dynamik jener Texte, die als „erste Orientierungsversuche“ den Charakter des Fragmentarischen inne haben. Sie sind Stationen auf einer Reise ins Ungewisse: „einige Atemlängen zwischen Antike und X“¹⁹⁰.

Öffentlich ist der Band mit sehr gemischten Reaktionen aufgenommen worden. Michael Basse liest aus ihm stellenweise des „Pathos juveniler Selbstüberschätzung“¹⁹¹, Frauke Meyer-Gosau entdeckt die Tendenz zu „Metaphernvöllerei, Assoziationsgestöber und Gedanken-Belcanto produzierenden Posen“¹⁹², in denen sich Grünbein erst auszuprobieren scheine. Thomas E. Schmidt hingegen sieht in Grünbein nicht nur einen beeindruckenden Lyriker, sondern auch „ein[en] ausgezeichnete[n]

¹⁸⁹ Meyer-Gosau 1996, S. 23.

¹⁹⁰ Grünbein 1996, S. 9.

¹⁹¹ Basse 1996, S. 4.

¹⁹² Meyer-Gosau 1996, S.23.

Essayisten“, nennt ihn an anderer Stelle jedoch „altbacken“, wenn er „seine Belesenheit in historische Exkurse“ packe.¹⁹³ Die gemäßigten Verrisse des Bandes können verschieden interpretiert werden: als überhöhte Erwartungen an einen Büchner-Preisträger, als Missinterpretation der Texte, vielleicht auch als fehlender kosmatischer Gesamtdurchblick der Rezensenten. Die genauere Untersuchung wird darüber Aufschluss geben.

Die Konzeption des 1996 erschienenen Essay-Bandes *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* scheint der Auseinandersetzung Grünbeins mit dem russischen Dichter Ossip Mandelstam (1891-1938) geschuldet zu sein. Mandelstam, den Grünbein erstmalig während seines Studiums las, veröffentlichte 1932/33 die Essays *Darwins literarischer Stil* und *Gespräch über Dante*¹⁹⁴, in denen er an den Beispielen Darwins und Dantes die Nähe von Naturwissenschaft und Poesie aufzeigte.

Betrachtet man die intertextuellen Referenzen des Titels der Essay-Sammlung genauer, so erwächst daraus bereits eine erste Anspielung auf Grünbeins poetologische Aussagen:

Galilei hielt 1587 über Dantes *Göttliche Komödie* aus der Sicht eines Physikers, im Speziellen über die Topographie des Infernos im geometrisch strengen Sinn, einen Vortrag vor der Accademia Fiorentina unter dem Titel: *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*. Dante hatte in seinem berühmten Versepos *Die Göttliche Komödie* eine Wanderung beschrieben, die er in Begleitung des antiken Dichters Vergil durch Hölle und Fegefeuer bis zum Paradies unternimmt. Luzifer, der wie ein Komet ins Erdreich gestürzte Engel, hat ein tiefes Loch geschlagen: das Höllenreich. Es findet sich unterhalb von Jerusalem. Den tiefsten Punkt des Kraters bildet ein Eissee,

¹⁹³ Schmidt 1996, S. 14.

¹⁹⁴ Mandelstam 1991, S. 101-193.

in dem Luzifer ruht. Vergil und Dante wandern von dessen Bauchnabel den Oberschenkel hinab bis zu seinem Fuß. Benachbart liegt die Teufelsstadt. Dieses poetische Kolossalgemälde nimmt der Physiker Galilei zum Ausgangspunkt, um mit den Mitteln der exakten Wissenschaft Ort und Einzelheiten der Hölle zu rekonstruieren. Doch Galilei bleibt an den Maßen hängen. Wissenschaft und Poesie gelten fortan als unvereinbar. „Das Goldene Zeitalter der Reduktionen beginnt.“¹⁹⁵ „Der Westen“, schreibt Grünbein, „hat zwischen primären und sekundären Sinnesqualitäten unterscheiden gelernt, dichterische Imagination und naturwissenschaftliche Abstraktion fallen auseinander. [...] Neben der Welt des Unanschaulichen entsteht eine Parallelwelt des rein Ästhetischen, in die die Poesie sich mit all ihren Formen zurückzieht, hinter den Spiegeln eine zweite, unwirkliche Realität.“¹⁹⁶ Im Aufgriff des Dante-Themas und der mit jenem mitschwingenden – freilich durch Mandelstam ebenfalls transportierten¹⁹⁷ – Auffassung von der Einheit der Wissenschaften mit der Dichtung, stellt Grünbein seiner Text-Sammlung im Titel das inhaltliche Credo vorweg: eine Überwindung der ‚Parallelwelten‘ und ‚Reduktionen‘.

Bevor die poetologischen Texte im Einzelnen betrachtet werden, ist zunächst zu erläutern, dass es an einer rezeptionsästhetischen Betrachtung in Grünbeins Essays *expressis verbis* mangelt. Die Ausführungen in *Mein babylonisches Hirn* und *Drei Briefe* deuten eine Leserperspektive lediglich an, um im nachfolgenden Satz wieder vom Dichter zu sprechen. Es wäre allerdings undurchdacht, Grünbein damit ein Versäumnis, gar Ungenauigkeit zu unterstellen, viel eher ist dies Ausdruck der Gleichung von Autor und Rezipient, zumindest was deren Fähigkeiten der Wahrnehmung angeht. Grünbein selbst bringt das Verhältnis von Autor und Leser abseits der essayistischen Poetik im Vorwort zu Aris Fioretos *Mein schwarzer Schädel* explizit auf den Punkt: „Autor und Leser

¹⁹⁵ Grünbein 1996: *Galilei vermißt Dantes Hölle*, S. 100.

¹⁹⁶ Ebd., S. 91.

¹⁹⁷ Vgl. Mandelstam 1991, S. 101-193.

– ein siamesischer Zwilling.“¹⁹⁸ Mit gutem Grund formuliert Korte daher eine hochgesteckte Lesertypisierung, die er seiner Arbeit zu Grünbein voranstellt, dies jedoch nicht ohne dem Leser vom gemeinen Pakt mit dem Dichter abzuraten: „Dem *poeta doctus* der neunziger Jahre kommt ein Lesermilieu zu, das schwierige Sprach- und Textchiffrierungen als Prämisse aktueller Lyrik begreift und daher von vornherein Postulaten misstraut, die auf ein müheloses Verstehen und ein geheimes Einverständnis zwischen Dichter und Publikum rekurren.“¹⁹⁹

2.1 *Transit Berlin* und *Ameisenhafte Größe* – Grünbeins Ästhetik und poetologische Makrostruktur

Transit Berlin „gehört zu den großen Literatuaessays der letzten Jahre aus der Feder von Autoren [...]“²⁰⁰, urteilt Hermann Korte über den Essay. Andernorts bezeichnet er ihn sogar als „manifestartig“²⁰¹. Dem ist lediglich hinzuzufügen, dass jener Essay die Makrostruktur, die Grundvoraussetzungen zum Verständnis der weiteren poetologischen Texte Durs Grünbeins liefert. Er entwirft im ursprünglichen Sinne eine Ästhetik. *Transit Berlin* ist das Zeugnis einer Auseinandersetzung mit der ‚Wahrnehmung‘ (*aisthanesthai*) der neuen Welt nach der Zeitenwende von 1989/90. Der Text bedient sich – wie kein anderer – vorhandener Denkschubladen, die es dem Rezipienten ermöglichen, eine konkrete Vorstellung Grünbeins Ästhetik zu erlangen, was dem Umstand geschuldet ist, dass der Aufsatz im Zusammenhang mit der Mitwirkung bei der Ausstellung „Interface: Berlin art in the nineties“ in Washington im Jahre 1992 entstand. Ergänzt werden die Aussagen durch den Essay *Ameisenhafte Größe* aus dem Jahr 1990, in dem Grünbein die Rolle des

¹⁹⁸ Grünbein 2003, S. 61. – Fioretos und Grünbein lernten sich 1995 auf einem Schriftstellertreffen einer deutschen und einer schwedischen Delegation in Berlin kennen. Fioretos Poetologie ist der Grünbeins in ihren Grundannahmen sehr ähnlich.

¹⁹⁹ Korte 2004a, S. 109.

²⁰⁰ Korte: KLG

²⁰¹ Ebd.

Dichters in der Gegenwart reflektiert. Der Essay entstand laut Eigendatierung bereits am 5. 9. 1989 und ist damit die früheste poetologisch-essayistische Positionierung des Dichters. Unter dem Titel *Völlig daneben* damals noch erweitert durch ein einführendes Kapitel, wurde der Text *Ameisenhafte Größe* erstmals in der von Andreas Koziol herausgegebenen Denkschrift *Abriss der Ariadnefabrik*²⁰² veröffentlicht.

Am Bild eines Kosmonauten, der nach seiner Mission die Welt anders vorfindet als bei seinem Start, zeigt Grünbein die Dynamik des Weltgeschehens. Es sei ein Leichtes für den Kosmonauten, nun den Relativismus Einsteins und „Nietzsches Vision, die Umwertung aller Werte, das Vergessen als Einbruch des Vegetativen in die historische Zeit“²⁰³ als triviale Erfahrung mit den Händen zu greifen.

Mit Einstein und Nietzsche stellt sich Grünbein in eine geistige Linie mit jenen, die die Welt als eine sich ständig verändernde wahrgenommen haben. Alles ist relativ, nichts ist für immer. Mit dem Bild des Kosmonauten, der bei seiner Landung eine andere Welt vorfindet, leitet Grünbein sein Bild der politischen Zeitenwende ein, die die dichotomen Faktizitäten der Blockkonfrontation ablöst:

*„Ein Erdbeben der Stärke 10 auf der Richterskala ist eingetreten, und mit einemmal geht es ganzen Bevölkerungen so wie jenem einsamen Rückkehrer aus dem Weltall. Unter den Füßen ist der Boden schwankend geworden.“*²⁰⁴

Eine „neue Architektur samt Raumordnung und Zeichensprache“ kommt auf den „betäubten Beobachter“ zu, die „statische Topographie des europäischen Ostens“ weicht einer Zyklenwelt des Westens mit allen ihren „Fliehkräften“, vermag Grünbein zu analysieren.²⁰⁵ Zwei wesentliche

²⁰² Grünbein 1990b.

²⁰³ Grünbein 1996: *Transit Berlin*, S. 137.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

Dinge kommen zur Sprache: In seiner Analyse der Zeitenwende beschränkt er deren Folgen zunächst nur auf die Menschen des Sowjet-Systems, da er in seiner Theorie von einer einbahnstraßenartigen ‚Vermischung‘ des bisher Faktischen ausgeht. Ferner macht Grünbein im weiteren Verlauf Berlin als ‚Nahtstelle‘ und Konfrontationspunkt der beiden ‚Daseinsweisen‘ fest. „Der müde Dualismus [...] ging durch jeden Körper, jedes Gehirn und wurde mit den Jahren zum geographisch-politisch-anatomischen Riß, dem keine Biographie, kein Weltbild, kein ästhetischer Entwurf entging“.²⁰⁶ Auf der Basis seiner Analysen fragt Grünbein nach den Konsequenzen für den Künstler: Zum einen zieht er eine klare Generationengrenze, eine Grenze, die die Literatur des „cold war“ von einer neuen Literatur trennt, deren „Jagdgründe“ jetzt die „Niemandsländer, die Zwischenzonen, noch unmarkiertes Gelände“ sind.

“Gegen die nostalgischen Monologe, wie Altpapier über die leeren Plätze raschelnd, gegen den Phantomschmerz angesichts von ausradierten Straßenzügen, plattgemachten Lebenswelten, verschütteten Friedhöfen ... macht sich das Okay der Jungen geltend, ihr Appetit auf Moden, Techniken, Konzepte [...]. Sollten sie die ersten sein, die erkannt haben, dass Identität ein Vexierbild ist, Summe einzelner Illusionen, die insgesamt nur ein beliebtes Phantasma ergeben?”²⁰⁷

Zum anderen entfaltet Grünbein eine Typologie des neuen Künstlers, dem eine Programmatik durch die Dynamik der Zeit und Atomisierung der Wahrnehmung nicht mehr möglich ist, und grenzt sich damit deutlich von dem bis dato geltenden Wirklichkeitsverständnis der Poesie der 1960er und 1970er Jahre ab. Wirklichkeit an sich ist nicht transportabel, die Außenwelt atomisiert sich in Einzelwahrnehmungen, die sich nicht objektiv zusammenfügen lassen. Hier liefert *Ameisenhafte Größe* anspielend auf die Literaturgeschichte eine weitere Veranschaulichung:

„Was immer das heißen soll, Zweite Wirklichkeit, tatsächlich lebt, wer am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts schreibt, auf

²⁰⁶ Grünbein 1996: *Transit Berlin*, S. 139.

²⁰⁷ Ebd., S. 140.

*Müllhalden künstlicher Paradiese ausgesetzt, in einer Wildnis, die nur noch aus Artefakten besteht.*²⁰⁸

Daraus entfaltet Grünbein das Plädoyer, der Dichter solle aufs Neue und unmittelbar Leonardos Schüler der Erfahrung sein, alles was er mit den Sinnen wahrnehme zum Gegenstand „zerreißbarer Gedichte“ machen, denn „[d]a es keinen Schatten gibt, in den zu flüchten oder aus dem herauszutreten wäre, vielmehr eine ungeheure Terra incognita von Bildern und Prozeduren ihn erwartet, ist jeder Lernverzicht, jede weggeworfene Erfahrung nichts als Ausflucht vor den Dämonen anthropologischer Zeit“²⁰⁹.

In *Transit Berlin* beschreibt Grünbein das Sich-Ausliefern gegenüber der „terra incognita von Bildern und Prozeduren“, wiederum stärker kategorisierend und den Bezug zum historischen Kontext herstellend, als den Zustand der permanenten transitio: ein wechselseitig-triptychales Erlebnis des „Überlaufen[s] zum Feind“, der Überführung vom Politischen ins Pathologische, d.h. der permanenten Ansteckung mit den vier westlichen „Krankheitsformen“ der „Dynamik“, „Effizienz“, der „libidinösen Idiotie“ und der „Technologie“, und das dauerhafte Durchwandeln transitorischer Orte, sogenannter „Nicht-Orte“, „entlang einer Fluchtlinie vom Punkt A (Geburt) zum Punkt B (Tod)“. Mit dem Terminus der „Nicht-Orte“ gebraucht Grünbein eine Definition, die 1992 der französische Anthropologe Marc Augé in seiner raumsoziologisch-anthropologischen Schrift *Non-Lieux* (in deutscher Sprache erstmals 1994) wie folgt definiert hat:

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort. [...] Unsere Hypothese lautet nun, dass die "Übermoderne" Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst

²⁰⁸ Grünbein 1996: *Ameisenhafte Größe*, S. 16.

²⁰⁹ Ebd., S. 15.

*keine anthropologischen Orte sind und, anders als die Baudelairesche Moderne, die alten Orte nicht integrieren*²¹⁰.

Grünbeins Ästhetik verweist auch in anderen Bereichen auf die Sichtweise Augés. Ein genauerer Blick lohnt sich und wird mit weiteren begrifflichen Referenzen belohnt: So spielt auch der Begriff der „Transiträume“ bei Augé eine Schlüsselrolle.²¹¹

In seinem Essay *Transit Berlin* schlussfolgert Grünbein für die Rolle des Dichters in der Welt der Nicht-Orte:

*„Der neue Künstler hat kein Programm mehr, sondern nur noch Nerven und einen feinen Spürsinn für Koordinaten.“*²¹²

Abermals bietet diese poetologische Sentenz die Möglichkeit, Referenzen aufzutun: Mit der Akzentuierung der Nerven als Wahrnehmungs- und Steuerungsapparat mag an die Theorien der Wiener Moderne erinnert sein, eminenter scheint an dieser Stelle jedoch der Verweis auf Gottfried Benns Begrifflichkeit der „Flimmerhaare“²¹³, die er in Analogie zur Unterwasser-Fauna bildlich als Reizrezeptoren des menschlichen Gehirns darstellt. Benns Flimmerhaare ähneln dem Grünbeinschen Nerven-Bild, indem sie ebenso wichtige Funktionsbestandteile des menschlichen Organismus sind, da die Flimmerhaare vor allem den Flüssigkeits- und Sekrettransfer im Körper bewerkstelligen. Grünbein geht aber über Benns Begriff hinaus, insofern die Nerven nicht abschaltbar sind, Benn die Flimmerhaare aber als „nicht immer [...] tätig“²¹⁴ darstellt. Die dynamisierte Welt zeigt ihre Konsequenzen im permanenten transitorischen Zustand: den dauerhaften Reiz- und damit auch Wahrnehmungsfluss oder mit

²¹⁰ Augé 1994, S. 92.

²¹¹ Vgl. Augé 1994.

²¹² Grünbein 1996: *Transit Berlin*, S. 141.

²¹³ Vgl. zum Begriff der Flimmerhaare: Benn 1951, S. 24 ff.

²¹⁴ Ebd., S. 25.

Grünbein zu sprechen: die Welt „ohne Schatten“²¹⁵, in die zu flüchten möglich wäre. Diese Welt, das Fehlen eines dichterischen Programms, wendet sich zunächst gegen das Celansche Gedicht, dem sein 20. Jänner eingeschrieben steht. Die auf die Wahrnehmungsrezeptoren ausgelegte und basierende Poesie Durs Grünbeins leugnet in ihrer Konsequenz vorbedingte Prägungen, wie sie die Celansche Poetologie vorsieht.

Zwei wichtige, noch nicht benannte poetologische Konsequenzen zieht Grünbein aus seinen Analysen des neuen Weltverhältnisses der Dichter. Zum einen setzt er die Begrifflichkeiten ‚Stil‘ und ‚Werk‘ in einen neuen Kontext: Stil sei allenfalls noch spielerische Tarnung oder Mimikry. „Alles, was einst die Exklusivität verbürgte – Stil, Thema, große Geste, Ausdruck – ist in den Augen dieser Streunenden verpönt, ein nekrophiles, ältliches Vergnügen.“²¹⁶ Mit den Streunenden meint er die neue Künstler-Generation, die er andernorts popliterarisch-irritierend als „Generation von *jet-settern*“ beschreibt. Das Verhältnis der ‚neuen Generation‘ der Transit-Künstler zum Werk, dem geschlossenen Ganzen, kann daher nur negativ beschrieben werden:

„[H]eute ist der Dichter nur noch punktuell fassbar, der größte Teil seiner Arbeit, ob immateriell oder strategisch über die Erde verstreut, bleibt auf der Flucht oder hat sich längst schon wieder in die Dingwelt, in den Alltag davongemacht. Nichts wäre unsinniger als angesichts der temporären Installationen, unsichtbaren Feldstudien, kurzzeitig exponierten und sofort wieder in den Kreislauf eingebrachten Fundstücke noch von einem Werk zu sprechen.“²¹⁷

Ins Positive formuliert bedeutet dies für das Schaffen des Künstlers zum anderen die Akzeptanz des moment juste, die Definition des Ereignisses eben nicht als *Ergebnis*, sondern allenfalls als Momentaufnahme, denn „kein Diskurs hält sich im Transitorischen länger als bis zur nächsten

²¹⁵ Grünbein 1996: *Ameisenhafte Größe*, S. 15.

²¹⁶ Ebd.: *Transit Berlin*, S. 141.

²¹⁷ Ebd., S. 143.

Namensänderung, zum nächsten Hierarchiezerfall²¹⁸. Nochmals zurückführend auf *Ameisenhafte Größe* befindet sich der Dichter daher im Zustand des Glücks, „in einer Zeit zu leben, da nichts mehr so geht wie bisher ... Alles erlaubt! Seine Naivität [...] ist für ihn lebenswichtig wie frische Luft.“²¹⁹

2.1.1 Das Transitorische in der Poesie

Kommt man nun zum Abgleich mit der poetischen Praxis, so ist eine Folge der ästhetischen Standpunkte Grünbeins das Dichten in Wahrnehmungs-Zyklen. Gedichte an sich können keine abgeschlossenen Einheiten bilden, sie sind Wahrnehmungs-Sequenzen. Der Atomisierung der Wahrnehmungen ist damit die Form der Zyklen-Dichtung gegenübergestellt, da das Gedicht an sich nur als Wahrnehmungs-Fragment bestehen kann. So vermag allein die zyklenhafte Synopse das Fragmentarische in gewisser Weise zusammenzuhalten, zu binden. Dieselbe Analyse gilt der Form des Langgedichts. Wie die Zyklen-Dichtung auch steht sie als ‚Formversuch‘ dem chaotischen Arrangement der Wahrnehmungssequenzen entgegen. Das Spielen mit dem Halt der Formen gegenüber dem ‚Unhaltbaren‘ vermittelt dabei den Eindruck des Collagierten, einer Konstruktion, worauf im weiteren Verlauf der Arbeit nochmals eingegangen wird. Besonders eindrücklich lässt sich dies an Grünbeins Zyklus *Niemands Land Stimmen aus Schädelbasislektion* nachvollziehen. Der Titel des Zyklus spielt mit referenziellen Elementen. Er spielt offensichtlich mit der geographischen Lokalisierung des *NiemandsLandes* als konkretem Ort zwischen Demarkationslinie und den Grenzbefestigungen an der ehemaligen innerdeutschen Grenze, nicht ohne dem Leser schon beim flüchtigen Überlesen des Titels verfremdend mitzuteilen, dass jene Referenz nicht allein zum Textverständnis beizutragen vermag. Wer *Niemands Land* allein auf die DDR bezieht, tilgt

²¹⁸ Grünbein 1996: *Transit Berlin*, S. 143.

²¹⁹ Ebd.: *Ameisenhafte Größe*, S. 15f.

damit „die bedrückende Gegenwärtigkeit der Texte“²²⁰, wie Korte schreibt. *Niemands Land Stimmen* greift eher, auch in der Orthographie, Heinrich Bölls Begriff des *NiemandsLandes*²²¹ auf, den er im historischen Zusammenhang mit dem Zeitraum zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1949 benutzt. Ein, mit Grünbein zu sprechen, wohl transitorischer (Zeit)Raum, den der Dichter, historisch zwar in keiner Weise vergleichbar, dennoch aber artikulierbar, auf die Zeit nach der Zeitenwende als zweites *NiemandsLand* überträgt.²²²

Wohl am treffendsten und auf den ästhetischen Begriff der ‚Nicht-Orte‘ übertragen ist allerdings die Interpretation des *Niemands Landes* als ein urbaner Sammelpunkt an Wahrnehmungsreizungen „Anywhere... /

²²⁰ Korte: KLG.

²²¹ Böll, 1985.

²²² Durs Grünbeins wohl erstes Bekenntnis zum Transitorischen und ein wichtiger Vorläufer des Zyklus *Niemands Land Stimmen* war der 1988 in Zusammenarbeit mit dem Künstlerfreund Volker (Via) Lewandowsky in lediglich 35 Exemplaren privat publizierte, 32 Seiten starke Gedichtband *Ghettohochzeit*, der die 1992 in *Schädelbasislektion* publizierten Gedichte *Unten am Schlammgrund* und *In den Tunneln der U-Bahn* des Zyklus *Niemands Land Stimmen* enthält. Begleitet werden die Gedichte durch Zeichnungen Lewandowskys, ein Konzept, das sich zum Teil in *Schädelbasislektion* wieder findet. Den Begriff des ‚Niemands Landes‘, den Blickwinkel im Transitraum, beschreibt ein den Gedichten vorangestelltes Vorwort: „Vorbei an Niemandsnamen, Niemandsgräbern, gleitet der Blick von unten geduldig durch wieder umnachtete Schächte / Für die Lastträger der Gegenwart ist jeder Schritt hier ein Schritt durch Niemandsland. / Niemandsland: / Gebietsstreifen zwischen zwei Fronten / unbesiedelter Grenzstreifen / unerforschtes Gebiet / (Verneinung von: jemand)“ - (vgl. Grünbein 1988a, S. 1). Die Atomisierung des Ich wird im Begriffspaar „niemand“ – „jemand“ ausgetragen. Im permanenten Zwischenraum zwischen „niemand“ und „jemand“ findet sich das lyrische Subjekt dämmernd „wieder einmal / mitten im Zwischendrin / ‚In der Mitte von Nirgendwo“ – (vgl. Grünbein 1988a, S. 6). Mit *Ghettohochzeit* und der Thematisierung des „Niemand“ stellt sich Grünbein in eine lange Tradition. Im 20. Jahrhundert sehen vor allem Ezra Pound, Hans Magnus Enzensberger, Paul Celan und Gottfried Benn im „Niemand“ ein poetologisches Prinzip. Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Arbeit von Hannes Fricke „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe“. *Über den Niemand in der Literatur*, die diese Traditionslinie erörtert – (vgl. Fricke 1998).

Anywhere out... / Anywhere out of the world“²²³ in der postmodernen Großstadt.²²⁴

Dieser zweite Zyklus aus *Schädelbasislektion* – nach dem gleichnamigen Zyklus *Schädelbasislektion*, der Rückführung des Menschen auf dessen Körperlichkeit, in einer exponierten Stellung – könnte als „bundle of perceptions“²²⁵ im transitorischen Raum gelesen werden. Korte deutet das „bundle of perceptions“ in einem ebenso plastischen Bild als „polyphoner Chor“²²⁶. Vorgeschaltet ist dem Zyklus im gleichnamigen Gedicht eine fünfzeilige Inhaltsangabe, die die Titel der fünf Langpoeme vorwegnimmt und dem Leser die Übersichtlichkeit eines antiken Dramas in fünf Akten suggeriert. Jene Übersichtlichkeit wird allein dadurch formal gebrochen, dass zwischen den fünf Langpoemen – auch optisch durch Trennungslinien in die Texte einmontiert – Epitaphe aus dem späteren Band *Den Teuren Toten* eingefügt sind.

Nicht umsonst ist als ‚Handlungsort‘ der Stimmen-Collage der urbane Untergrund auszumachen, der „so eine Ästhetik im Zeitalter der Beschleunigungen und Maschinengeschwindigkeiten konturiert“²²⁷, dem transitorischen Raum einen Spielort gibt, einen „Durchgangsort“²²⁸.

²²³ Grünbein 1991, S. 37.

²²⁴ Vgl. auch zum transitorischen Raum der Großstadt Jörg Dörings vergleichende Analyse Grünbeins *In den Tunneln der U-Bahn* und Papenfuß-Goreks *hunger, durst & sucht*. – Döring 1999.

²²⁵ Im fünften Gedicht des Zyklus zitiert Grünbein die Formel David Humes, des Menschen als „a bundle of perceptions“. Nach Hume ist die ontologische Frage nach Identität durch die Bündel-Theorie zu beantworten. Demnach ist der Mensch nichts anderes als ein Perzeptionsbündel, das Wahrnehmungen untereinander vernetzt. – Vgl. Grünbein 1991, S. 49. Dieses Bild aufgreifend wird es hier zur Kategorisierung des Zyklus allgemein verwendet und damit von seiner ursprünglich ontologischen Dimension abgewendet.

²²⁶ Korte: KLG.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Grünbein 1991, S. 31.

Wahrnehmungssplitter sind auch auf der Ebene der formalen Ordnung in den Poemen aneinandergesetzt, scheinen wie „Lichtpunkte, Schreie / und jähe Blendungen“²²⁹ synästhetisches Chaos wiederzugeben. Der Dichter hat nur noch „Nerven“. Lexeme des Nicht-Haptischen durchziehen den Zyklus leitmotivisch: „Illusionen“, „Hologramm“, „Lichtgeflimmer“, „Übertaghell / und gespiegelt im Wasser“, „radioaktiver Zerfall“ entrücken die Wahrnehmung in einen Zustand des Vagen. Die Frage nach dem Seinszustand des Menschen im Zustand des Transitorischen kann in Fortsetzung des vorangegangenen Zyklus nur noch mit „atomized“ beantwortet werden.

“[U]nd wer war ich: / ein genehmigtes Ich, / Blinder Fleck oder bloßer Silbenrest...(-ich), / zersplittert und wiedervereinigt / im Universum / von Tag zu Tag, / Gehalten vom Bruchband der Stunden / zusammengeflickt / Stückweise / und in Fragmenten / ,I feel so atomized’ “²³⁰.

Identität und Faktizität werden negiert bzw. auf den geringsten Nenner reduziert. Allein der Blick in den Personalausweis dokumentiert eine durch einen Verwaltungsvorgang festgehaltene Identität, ein Minimum des Faktischen. Das Ich als selbstdefinitive Lokalisierung und Abgrenzung gegenüber dem Du existiert nicht mehr, es verkommt zum bloßen „Silbenrest“, es setzt sich Tag für Tag im transitorischen Raum neu zusammen. Sein Bewegungsraum ist das Universum, es kennt keine natürlichen Grenzen oder Immobilität.

2.1.2 Der Anspruch der Ent-Werklichung und die Poesie

Eine weitere Untersuchung von literarischer Theorie und poetischer Praxis drängt sich auf: Vergleicht man die Programmatik der Ent-Werklichung, die eine Ableitung des transitorischen Zustandes ist, mit der poetischen Realität von Grünbeins Dichtung, so lässt sich der Anspruch in Teilen

²²⁹ Grünbein 1991, S. 27.

²³⁰ Ebd., S. 31.

nicht mehr mit der Praxis vereinbaren. Ist der Übergang von *Grauzone morgens* zu *Schädelbasislektion* und von dort zu *Den Teuren Toten* noch der eigenen Poetik geschuldet, so scheint *Falten und Fallen* in Fortführung der ‚Basislektion‘ geradezu auf einen Werksanspruch zuschreiben, der ‚Basis‘ den ‚Überbau‘ hinzufügen zu wollen.

Der durch viele Kritiker als intellektualistisch beschriebene Band *Falten und Fallen* führt im Wesentlichen thematisch wie auch stilistisch den Vorgängerband *Schädelbasislektion* fort. So ist vor allem Korte ein Unterstützer der Theorie, dass mit *Falten und Fallen* jenes in *Transit Berlin* formulierte Gesetz gebrochen scheint, aber auch Joachim Sartorius bestätigt dies, indem er anführt, eben jener Band sei die „Bestätigung des gefundenen poetischen Konzepts und Beweisführung, dass es tragfähig ist“.²³¹ Thomas E. Schmidt schreibt 1996 daher nicht zu Unrecht: „Kein Autor der jüngeren Generation ist derzeit so sehr von dem Phänomen der ungebetenen Klassizität bedroht wie Durs Grünbein“.²³²

Dabei ist es vor allem das Konzept der biologisch-anthropologischen Poesie, das in den Zyklen *Mensch ohne Großhirn* und *Falten und Fallen* weiterhin vehement transportiert wird: Das Gedicht *Wer bist du, daß...* kann als eine Fortschritt des Zyklus *Schädelbasislektion* aus dem gleichnamigen Band gelesen werden, dessen erstes Gedicht definitorisch beginnt: „Was du bist steht am Rand / Anatomischer Tafeln“ (vgl. Kapitel 2.2.2.1) und dessen Nachhall nicht nur im Titel des genannten Gedichtes hörbar wird, sondern auch in seinen Versen: „Ein Prozeß aus gekreuzten Rassen.“²³³ Auch die thematische wie in Teilen methodische Nähe des Zyklus *Niemands Land Stimmen* zu *Variation auf kein Thema*, vor allem auf die Ebene des Transitorischen bezogen, erzeugt eine weitere Konstante.

²³¹ Sartorius 1995.

²³² Schmidt 1996, S. 14.

²³³ Grünbein 1994a, S. 100.

Mehrere Belege könnten weiterhin angeführt werden, ginge man tiefer in einzelne Texte hinein, doch die bereits nachgewiesene, offensichtliche Werk-Tendenz auf der Ebene des Gesamtarrangements evokiert schon auf der Makroebene den Eindruck, der auf der Mikroebene allenfalls zu bestätigen wäre.²³⁴

2.2 Dichtung im Kontext des Körpers – Poesie als bio-chemischer Prozess

Bietet *Transit Berlin* die ästhetische Analyse und makrostrukturelle Begründung, warum sich die Poesie einer neuen Lyrikergeneration von der Poesie der Nachkriegsgeneration unterscheiden muss und wie sich die Wahrnehmung dem transitorischen Zustand des neuen Seins angepasst hat, so hält *Mein babylonisches Hirn* Antworten auf die Urfragen der Poetik: ‚Was ist ein Gedicht?‘ und ‚Wie genau ist es gebaut?‘ bereit. Der Text kennzeichnet die Mikrostruktur von Grünbeins Poetologie, um im angedeuteten Strukturierungsmodell zu bleiben.

Bevor der Text *Mein babylonisches Hirn* genauer vorgestellt wird, gilt es, die Genese des Essays zu erörtern. Der auf den 3. 2. 1995 datierte Text bildet ohne Zweifel das Herzstück von Grünbeins Poetik des Körperlichen, zweifellos ist er aber auch der schwierigste, inhaltlich verdichtetste und referenziell weitläufigste poetologische Text. Es bietet sich daher an, einen weiteren kurzen poetologischen Text mit seinen Aussagen vorweg zu thematisieren, dessen kulminativer Fixpunkt der Essay aus dem Jahre 1995 darstellt. Dieser Kurztext liefert die Grundgedanken des Mikrokosmos, die in *Mein babylonisches Hirn* zum stimmigen Ganzen arrangiert und in ihrer Konsequenz pointiert werden. Bei diesem Text handelt es sich um den Essay *Drei Briefe* aus dem Jahr 1991.

²³⁴ Vgl. trotzdem auch die Ausführungen in Kapitel 2.3.1 und 2.4, in denen z.B. die Grundhaltung des Sarkasmus als wesentlicher Bestandteil in allen Bänden thematisiert wird.

2.2.1 *Drei Briefe*

Der Text ist ein Briefwechsel Grünbeins mit Marcel Beyer, der auf den September des Jahres 1991 datiert ist und am 9. 10. 1991 erstmals in der Basler Zeitung gedruckt wurde. Der Briefwechsel besteht dem Titel gemäß aus drei einzelnen Briefen: *Brief über Dichtung und Körper* (1. 9. 1991), *Brief über die Stimmen, den Bedingten Reflex und das System* (14. 9. 1991) und *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept* (20. 9. 1991). Die ersten beiden Briefe sollen hier vorab thematisiert werden.

„Aus guten Gedichten kann man heraushören, wie die Schädelnähte gesteppt werden ...“²³⁵

Mit diesem Zitat Ossip Mandelstams schließt Grünbein seinen ersten *Brief Über Dichtung und Körper*, der die wesentliche Begründung für Grünbeins Credo liefert, dass „alles wirksame Schreiben vom Körper“²³⁶ ausgehe, und definiert sich somit als Fortsetzung „eines neuen beweglichen Denkstils entlang der Ränder zur Neuro-Romantik ... einer biologischen Poesie.“²³⁷

Unter Rückgriff auf den englischen Philosophen John Locke, bringt Grünbein den Zusammenhang von Körper und Dichtung formelhaft auf den Punkt: „Es ist nichts im wirksamen Schreiben, was nicht vorher in den Sinnen war.“²³⁸ Er entfaltet im ersten der *Drei Briefe* eine Poetologie, die des Dichters Körper als Mittler zwischen Reizwelt und Gedicht darstellt. Dirk von Petersdorff resümiert zutreffend, dass „Grünbeins Kunst Nervenkunst [ist], sein Ich bloßgelegt und einer Überfülle von Reizen und

²³⁵ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 45.

²³⁶ Ebd., S. 40.

²³⁷ Ebd., S.45.

²³⁸ Ebd., S. 41. John Locke (1632-1704) hatte im ersten Buch seines Hauptwerkes *An Essay concerning Humane Understanding* im Sinne einer neuen empirischen Erkenntnistheorie den Satz geprägt: *Nihil est in intellectu quod non (prius) fuerit in sensibus* („Es ist nichts im Verstand, was nicht vorher in den Sinnen gewesen ist.“)

Empfindungen ausgesetzt“²³⁹ sei. Seine „Stimme“, sein „Körperbau“ und seine „Wahrnehmungsweisen“ sind als Instanzen zwischengeschaltet zwischen Welt und Poesie. Das Schreiben definiert Grünbein daher als „Schreiben aus einer Grundspannung hinaus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind“²⁴⁰.

„Wirksame Poesie“ führe „das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor“²⁴¹, erklärt Grünbein in der Folge weiter und kommt zur poetologischen Begriffsbildung von Dichtung als Versuch „psychodelische[r] Rekonstruktion“, als Engramm²⁴².

Indem er den menschlichen Wahrnehmungsapparat betrachtet, stellt Grünbein zunächst das Ohr als privilegierten Wahrnehmungssinn im Bild der Muschel dar, als „die Öffnung auf das chaotische Meer, sprich die Welt“²⁴³. Das Ohr sei ständig von einer Fülle von Geräuschen umgeben, man lebe in einer urbanen Trance, aus der einem in wenigen Momenten genauen Hörens allein die Stimme im Gespräch mit dem Gedächtnis heraushelfe. „Dies ist die ruhige Sekunde der Einzeichnung eines Engramms [...]. Das Engramm ist also eine Leuchtspur im Gedächtnis, und so wie ein Leuchtspurgeschoss ein großes Manöverfeld erhellt, reißt das Engramm ganze Bewußtseinsregionen in ein plötzliches Licht“²⁴⁴. Als ein solches führt Grünbein zum Beispiel einen Gedichttitel Ezra Pounds

²³⁹ Petersdorff 1993, S. 93.

²⁴⁰ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 40.

²⁴¹ 1998 distanziert sich Grünbein von dieser Formel und betont in einem Interview mit Sven Siedenbergs, dass es ihm vor allem darum gehe, die Gefühle „frisch zu übermitteln“ und dabei „feinfühlig zu kapitulieren“. – Vgl. Siedenbergs 1998, S. 18.

²⁴² Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 42. - Zum Bild des Engramms s. auch S. 70ff. An dieser Stelle sei jedoch schon erwähnt, dass Müller die Poetik Grünbeins in dem von ihm verwendeten Bild des Engramms zuspitzt (Erinnerungsbild im Zentralen Nervensystem). – Vgl. Müller 2004.

²⁴³ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 41.

²⁴⁴ Ebd., S. 42.

aus den *Pisaner Cantos* an: „The ant is a centaur in his dragon world“²⁴⁵. Andernorts beschreibt er das „Denken in Folge physiologischer Kurzschlüsse“ als die „Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung“, als er sich in seiner Rede *Den Körper zerbrechen* (1995) anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises in die geistige Tradition des Namensgebers stellt. Der Weg Büchners stelle keinen Sonderweg dar, sondern „es war der Anfang einer Versuchsreihe, die bis zum heutigen Tag fortgeführt wird“²⁴⁶. Iso Camartin stellt Grünbein nicht wie dieser sich selbst in die Tradition Büchners, sondern sieht den Dichter als Vollstrecker des Diderot’schen Anatomie-Programms, „im Praktizieren der Vivisektion, in der Beobachtung der sichtbaren Reflexe und der lokalisierbaren Reize [...]“²⁴⁷.

Der zweite Brief *Über die Stimmen, den Bedingten Reflex und das System* liefert propädeutische Erkenntnisse für *Mein babylonisches Hirn*, insofern er die ästhetischen Analysen aus *Transit Berlin* um eine Perspektive ergänzt und gleichzeitig eine Begründung einer *trialogischen Dichtung* liefert, indem er fragt: „Wer ist dieser verdammte Dritte, der immerfort neben uns geht?“²⁴⁸ War die Bennische Dichtung dem Monologischen, der den Rezipienten ausblendenden Dichtung gewidmet, bezieht Grünbein in den Dialog im Gedicht eine weitere Stimme ein:

„Der Dritte, so lautet mein Eingeständnis, spricht mich aus einem blinden Fleck heraus an. Er ist der Schatten, den Schlehmil im richtigen Moment mit der Spürnase für das ganz große Geschäft kurzerhand einrollt und verkauft. Mit wechselnden Stimmen, lebenden und toten, symbolträchtigen und banalen, heizt er mir ein und führt mich als Irrlicht todsicher in die jeweils lebbare Irre.“

Die Referenz zur poetischen Praxis bietet Grünbein im Nachsatz auf:

²⁴⁵ Pound 2002, S. 194.

²⁴⁶ Grünbein 1996: *Den Körper zerbrechen*, S. 76.

²⁴⁷ Camartin 1998, S. 29.

²⁴⁸ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 45.

„Eine der Grundvorstellungen in Schädelbasislektion sind die Stimmen. Als fixe Idee treibt das Konzept eines Schreibens am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen mich schon seit längerem an“²⁴⁹.

Dabei sind die Stimmen äußerst verschieden. Es sind sowohl die „Stimmen im Kopf“, als auch die „Stimmen draußen“, die Grünbein als Dritten im Spiel der Poesie mit dazu holt, wenngleich er in einem zwar zugespitzten, aber treffenden Beispiel eine Präferenz für die „Geschichte machenden Stimmen“ ausmacht, die ihm „am meisten zu schaffen machen“:

„So hörte ich eines Tages mitten in Deutschland, wie Walther von der Vogelweide zu Adolf Hitler sagte ‚Ich wâs so voller scheltens daz mîn âtem stanc...‘, worauf dieser ihm antwortete: ‚Allein ich war ein Namenloser, einer unter acht Millionen‘.“²⁵⁰

Nicht unähnlich ist das Konzept der ‚inneren Stimmen‘ Ezra Pounds Konzept der ‚Persona‘, welches Pound zu Beginn seines Gedichts *Histrion* (1908) am deutlichsten offenbart:

„Noch keiner hat gewagt dies auszusprechen: / Doch weiß ich wie die Seelen aller Großen / Zuweilen durch uns ziehen, / Und in ihnen aufgehen und nicht sind, / Nichts sind als ihrer Seelen Widerschein.“²⁵¹

1909 verfasste Pound den Gedichtband *Personae*, in dem das Konzept der Masken, durch die das lyrische Subjekt spricht, umgesetzt wird.²⁵² Im Gegensatz zu Pounds ‚Persona‘ ist das Konzept der inneren Stimmen bei Grünbein jedoch abgeschwächer, zieht sich das lyrische Subjekt keine permanente Maske auf, sondern verbleibt im Sequenziellen. Auch findet sich ein Bezug zum griechischen Autor Konstantinos Kavafis, dessen Stimmen-Konzept sehr deutlich in einem seiner poetologischen Gedichte

²⁴⁹ Ebenda, S. 46.

²⁵⁰ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 47.

²⁵¹ Z.n.: Hesse/Ickstadt 2000, S. 152.

²⁵² Pound 1959.

aus dem Jahr 1904 thematisiert wird und den ‚inneren Stimmen‘ Grünbeins verwandt ist:

Stimmen

*Ideale und geliebte Stimmen derer,
Die gestorben sind, oder derer,
Die für uns verloren sind wie die Toten.*

*Oft sprechen sie in unseren Träumen,
Oft, in Gedanken versunken, hört sie der Geist.*

*Und in ihrem Echo kehren für einen Augenblick
Die Geräusche der Urdichtung unseres Lebens zurück,
Wie Musik in der Nacht, die in der Ferne verklingt.²⁵³*

2.2.2 Mein babylonisches Hirn

Eine tiefgreifendere, aber auch komplexere Analyse der Zusammenhänge von Wahrnehmung, Engramm, Stimmen und Gedicht nimmt Grünbein 1995 in *Mein babylonisches Hirn* vor.

Dichten beginne zuvörderst „als Schichtung zunächst ganz sinnloser Bewußtseinsstadien, durch die der einzelne, mühselig oder tänzelnd, hindurch muß, ohne Rücksicht auf Kausalitäten und Chronologien. Wo seine Sprünge ihn hinführen, kann ihm gleich sein, solange er glücklich die wenigen Bruchstücke festhält, die sein unbekanntes Bewusstsein ihm überläßt“²⁵⁴, analysiert Grünbein das Sammeln von ‚Fraktalen‘, wie er den beschriebenen Zustand späterhin formelhaft benennen wird. Dies sind die Wahrnehmungsbruchstücke, die, den Bedingungen der in *Transit Berlin* und *Ameisenhafte Größe* beschriebenen transitorischen Welt geschuldet, im ‚Dauerbeschuss der Eindrücke‘ auf den Dichter einwirken.

²⁵³ Kavafis 2001, S. 65.

²⁵⁴ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 19

Der Dichter wird zum Transmitter zwischen Wahrnehmung und Poesie, indem sein Geheimnis „die irgendwann im Bruchteil einer Sekunde an der Schädelbasis ankommende Lektion [ist]. Mit ihrer Tiefenwirkung separiert sie ihn von allem anderen Sprechen, das als belangloser Wortschwall unterhalb der magischen Reizschwelle bleibt und in kürzester Zeit wieder vergessen ist. [...] Das Erreichen tiefer Hirnareale, die Markierung in Form einzigartiger Engramme, das ist sein Ziel [...]“²⁵⁵.

Die im Wahrnehmungsapparat aufgenommenen Reize (Stimmen) werden gefiltert und im Bilde einer Poetik des Körperlichen an das babylonische Hirn des Dichters in Form von Engrammen übermittelt, „[b]is eine Zeile, ein Codewort die Zusage gibt: Hier stößt du, endlich, auf Grund“²⁵⁶.

Im babylonischen Hirn vollzieht die *Schädelbasislektion* nun einen Gang vor die Galerien des Gedächtnisses, in denen der Dichter „[a]uf der Jagd nach den Gedächtnisspuren [...] alle anderen Belange seines Lebens der fixen Idee [unterwirft], nur dafür da zu sein, ihn an das Kontinuum verdichteter Bilder anzuschließen“²⁵⁷.

Mit dem an dieser Stelle bereits erwähnten Anknüpfungsprozess an „das Kontinuum verdichteter Bilder“ nimmt Grünbein die Grundformel der Dichtung vorweg, die er im Weiteren ausführt. Sie besteht in der Konfabulation von Fragmenten (Überlieferung) mit Fraktalen (Wahrnehmungseffekten). Anders ausgedrückt:

„Im dichterischen Wort [...] trifft sich die älteste Empfindung [das Fragment] mit dem jüngsten Einfall [dem Fraktalen], der Stammhirnaffekt mit dem neusten Gegenstand, mit der aktuellen Idee, - in einem Akt blitzhafter Imagination“²⁵⁸.

²⁵⁵ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 20.

²⁵⁶ Ebd., S. 21.

²⁵⁷ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 21.

²⁵⁸ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 22.

Der Vorgang der „Konfabulation“ erinnert zunächst in der Ausgangsüberlegung an das transtextuelle Modell der „Hypertextualität“ Gérard Genettes.²⁵⁹ Genette definiert Hypertextualität als „Beziehung zwischen einem Text B (den ich [Genette] als *Hypertext* bezeichne) und einem Text A (den ich [Genette], wie zu erwarten, als *Hypotext* bezeichne), wobei Text B Text A auf eine Art und Weise überlagert, die nicht die des Kommentars ist“²⁶⁰. Das Grünbeinsche „Fragment“ kann hier als „Hypotext“, eher noch als Sammlung von „Hypotexten“, verstanden werden, insofern, „B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte“²⁶¹. Im Konfabulationsprozess bei Grünbein ist die „Transformation“²⁶² von Text A zu Text B jedoch um den Einfluss des „Fraktalen“ erweitert. Insofern ist Genettes Beschreibung des Transformationsprozesses hier als Grundmodell zu sehen, das Grünbein um Jean Baudrillards Begriff des „Fraktalen“²⁶³ in der transitorischen Welt erweitert. Im Unterschied zu Baudrillard, der das „fraktale Subjekt“, Resultat einer Implosion, als eines definiert, „welches, anstatt sich in einer Totalität oder Finalität zu projizieren, in eine Vielzahl miniaturistischer Egos zerbricht, von denen die einen den anderen gleichen“²⁶⁴, ist bei Grünbein der Begriff des „Fraktals“ durch divergierende Reize im transitorischen Raum definiert, als „Akt blitzhafter Imagination“²⁶⁵. Darin

²⁵⁹ Vgl. zum Abgleich mit Genettes Theorie: Hennemann 2000.

²⁶⁰ Genette 1993, S. 14f.

²⁶¹ Ebd., S. 15.

²⁶² Genette nennt den Prozess von Text A zu Text B „Transformation“ – vgl. Genette 1993, S. 15. Dieser Begriff steht in Grünbeins Modell dem Begriff der „Konfabulation“ direkt entgegen.

²⁶³ Vgl. Baudrillard 1986.

²⁶⁴ Ebd., S. 6.

²⁶⁵ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 22.

liegt die wesentliche Differenz, denn bei Baudrillard enthält „jedes Bruchstück das gesamte Universum. [...] die Implosion ist total“²⁶⁶.

Die weiterführende Analyse von Grünbeins Gedanken über die Beschaffenheit des „Fragments“ macht die Adaption des Grundmodells der „Hypertextualität“ deutlicher: Zunächst beschreibt Grünbein den Prozess der Überlieferung der „ältesten Empfindung“ genauer, indem er auf die zentrale Funktion des Gedächtnisses, auf dessen Funktionsweise wie auch auf dessen „energetische[r] Beziehung“²⁶⁷ zur Poesie eingeht.

Die „älteste Empfindung“ offenbart sich dem Dichter in Form von Dichtung, deren sich das Gedächtnis bewusst wird. Die Stimmen vergangener Zeiten, um im Bilde des zweiten Briefes an Marcel Beyer *Über die Stimmen, den Bedingten Reflex und das System* zu bleiben, sind die jener anderen Dichter. „Dichtung war von Anfang an eine Funktion des Gedächtnisses“²⁶⁸, schreibt Grünbein.

„Im Paßgang von Denken und Andenken schafft sich das lyrische Sprechen eine Gegenwart jenseits des Todes und diesseits der historisch verhafteten Zeit. Es sieht so aus, als sei keine andere literarische Form dem menschlichen Eigensinn, der Vielbezüglichkeit des Lebens, mnemotechnisch besser angepasst.“²⁶⁹

Dichtung scheint ihren Selbstzweck, Kunst um der Kunst willen zu sein, verloren zu haben. Grünbeins Dichtung verfolgt einen konkreten Zweck: Sie ist eine ars memorativa, sie ist Gedächtniskunst, die im Gehirn grundierte Wahrnehmungsreize mit Gedächtnisfragmenten vermischt. „Jenseits der protokollarischen Einzelheiten des Menschenlebens und über alle Stilepochen und Kunstideale hinweg hält das Gedichtwort Verbindung zu den Gedächtnisgründen, den im Erdreich versunkenen

²⁶⁶ Baudrillard 1986, S. 6.

²⁶⁷ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 22.

²⁶⁸ Ebd., S. 21.

²⁶⁹ Ebd., S. 22.

Zivilisationen, den allgegenwärtigen Toten.“²⁷⁰ Indem er die Simonides-Legende aufgreift, die Simonides von Keos als ‚Urvater‘ der dichterischen Gedächtniskunst darstellt, untermauert Grünbein diesen Anspruch und grundiert ihn historisch.

Simonides von Keos²⁷¹, „der Griechen Voltaire“²⁷², wie Lessing sein Gewicht in der griechischen Antike mit Maßstäben der Aufklärung umschreibt, gilt als Begründer der Gedächtniskunst. Grünbein überliefert Simonides' Legende mit der Quintessenz, die Horaz in seiner Formel „Ut pictura poesis“²⁷³ adaptierte: „Dichtung war für ihn, wie Plutarch schrieb, redende Malerei, die Malerei schweigende Dichtung“²⁷⁴. Um dies richtig zu deuten, muss man sich zunächst vor Augen führen, dass das Auge in der Antike als das wesentliche Sinnesorgan galt. Will man folglich etwas im Gedächtnis künstlich speichern, so muss man sich im Geiste ein Bild entwerfen. Die in der Essenz schon angedeutete Übertragung auf die Lyrik unternimmt Grünbein folgerichtig, indem er sich die *ars memorativa*, also die Kunst, der Vielzahl von Eindrücken ein Bild und einen genauen Ort zuzuschreiben, für seine Poetik zu eigen macht und sich damit gegen Konzepte der Gedankenlyrik abgrenzt.

2.2.2.1 Poesie am Rande anatomischer Tafeln

Ein Vergleich mit der poetischen Praxis erlaubt in diesem Zusammenhang eine aufschlussreiche Beobachtung im Hinblick auf die Umsetzung des

²⁷⁰ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 22.

²⁷¹ Der Chorlyriker und Dichter der Threnoi, Simonides von Keos (557 v. Chr - 467 v. Chr.), gilt der Überlieferung nach als Erfinder der Gedächtniskunst, als er nach dem Zusammensturz eines Gebäudes am Hofe Skopas zur Identifikation der Leichname beiträgt, da er sich der Sitzordnung des vorangegangenen Festmahles erinnert. – Zur ausführlichen Interpretation des Simonides-Stoffes bei Grünbein vgl. Müller 2004, S. 83ff.

²⁷² Lessing 1987, S. 4.

²⁷³ Horaz 1997, S. 26.

²⁷⁴ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 24.

Anspruchs der Körperdichtung: Das ‚dichterische Programm‘ Körperdichtung, mit dem Grünbein vor allem in der literarischen Öffentlichkeit primär verbunden wird, entfaltet folgerichtig eine poetische Praxis des Körperlichen.

Iso Camartin analysiert in seiner Huchel-Preisrede Grünbeins Wortwahl im Zyklus *Variation auf kein Thema aus Falten und Fallen* mit dem Ziel, einen anatomischen Index aufzustellen. Er findet 28 anatomische Begrifflichkeiten und resümiert: „Wie viel Körper auf wenigen Seiten! Was da alles blutet, röchelt, tropft, atmet, tastet, sich spreizt, sich abschält, aufspringt, gestillt wird!“²⁷⁵

Um die Relevanz des Körpers als Wahrnehmungsapparat und natürliche Grenze, als Rahmen des Dichtens in der Poesie selbst auszumachen, lohnt abermals ein Blick in die *Schädelbasislektion*. Im gleichnamigen Zyklus, der den Band zugleich eröffnet und in seiner einfachen Klarheit und Bestimmtheit wie ein Beipackzettel, wie eine Prämisse alles Weiteren formuliert ist, steckt Grünbein den (anthropologischen) Rahmen seiner Dichtung ab:

1

*Was du bist steht am Rand
Anatomischer Tafeln. Dem Skelett an der Wand
Was von Seele zu schwafeln
Liegt gerad so verquer
Wie im Rachen der Zeit
(Kleinhirn hin, Stammhirn her)
Diese Scheiß Sterblichkeit.*²⁷⁶

Den Menschen sieht Grünbein am Rand anatomischer Tafeln als Ergebnis der Evolution. Er stellt ihn bewusst als Kontinuum einer Entwicklung dar, die er im dritten Gedicht des Zyklus versprachlicht:

²⁷⁵ Camartin 1998, S. 29.

²⁷⁶ Grünbein 1991, S. 11.

„Zwischen Sprache und mir / Streunt, Alarm in den Blicken, / Ein geschlechtskrankes Tier.“²⁷⁷

Nicolei Riedel analysiert: „Wo das überlieferte Menschenbild eine Seele situierte, skizziert [dieser Zyklus] eine Trias von ‚Sprache‘, Selbstbewusstsein (‚mir‘) und Triebnatur (‚Tier-Ich‘). Letztere, der Naturaspekt, dominiert“²⁷⁸. Es ist, Riedel in der Essenz korrigierend und gleichzeitig in der Wertung pointierend, festzuhalten, dass der „Naturaspekt“ nicht nur die Trias dominiert, sondern der Sprache und dem Bewusstsein als alles entscheidende Determinante den Rahmen gibt.

Wie sehr der Körper als anatomische Grenze Grünbeins Dichtung bestimmt, lässt sich auch an seinem ersten Band *Grauzone morgens* belegen. Viele Gedichte bewegen sich im scheinbar gegebenen menschlichen Tagesrhythmus. Sie beginnen morgens und schaffen „ein permanentes 6-Uhr-morgens-Ambiete“²⁷⁹, wie Grünbein schreibt. Das müde Grau der morgendlichen Stunden, das zähe Starten des Körpers in einen neuen Tag bereitet den körperlichen Rahmen für die Gedichte aus *Grauzone morgens*.

Die intermediale Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit in den Gedichten Durs Grünbeins ist auch über die angesprochenen Gedichtbände hinaus als Konstante in der Projektarbeit Grünbeins mit anderen Künstlern zu sehen. Neben den in der biographischen Einführung genannten Projekten zum Themenpark „Mensch“ im Rahmen der Expo 2000 und den mit Volker Lewandowsky gemeinsam erarbeiteten Ausstellungen („Art & Brain II“, Kosmos im Kopf), illustrierte die Aachener Künstlerin Janet Brooks Gerloff auf Initiative des Münchener Hirnforschers

²⁷⁷ Grünbein 1991, S. 13.

²⁷⁸ Riedel 1999, S. 86

²⁷⁹ Naumann 1992, S. 444.

Ernst Pöppel 1998 unter dem Titel *Zerbrechlichkeit* Gedichte Grünbeins.²⁸⁰

Mit dem bereits zitierten Eingangsgedicht der *Schädelbasislektion* in einen Dialog tretend, ist unter dem Titel *Diese Scheiß Sterblichkeit* eine Radierung entstanden, die den Menschen an den poetischen Rand der anatomischen Tafel stellt und die menschliche Existenz in all ihrer Endlichkeit und Vergänglichkeit darstellt.²⁸¹



²⁸⁰ Gerloff 1998.

²⁸¹ Die Abbildung entstammt mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin dem Band *Zerbrechlichkeit*. Vgl. Gerloff 1998.

Es handelt sich bei der Radierung im Bildvordergrund um einen anatomisch nicht eindeutig identifizierbaren sitzenden Menschenakt in 3/4-Ansicht, während der Bildhintergrund durch eine angedeutete Wand dominiert wird. Der Kopf der Menschengestalt im Vordergrund ist leicht zur Seite geneigt und dem Betrachter zugewandt, sie nimmt aber keinen direkten Kontakt zum Betrachter oder nach außen auf. Die Figur wirkt daher in sich gekehrt, das Gesicht scheint auseinanderzufallen, sich aufzulösen bzw. seitlich abzustürzen. Im Dialog des Bildes mit der Gedichtzeile „Dem Skelett an der Wand / Was von Seele zu schwafeln“ nimmt der Betrachter eine instabile, sterbliche Gestalt wahr, deren Körper deformiert ist, deren Beine bereits gestalterisch aufgelöst sind. Die geschlechtliche Zuordnung der Figur ist schwer: Zum einen scheint in der Körpermitte eine weibliche Brust erkennbar, die die Figur in ihrer rechten Hand hält, zum anderen deutet das hagere Gesicht der Figur eher auf eine männliche Gestalt, da Haar und die Augen-Nase-Partie harte Züge aufweisen. Sowohl im Bereich des Kopfes als auch im Bereich der Oberschenkel verweist die Linienführung auf eine Auflösung des Körperlichen. Die Sterblichkeit als unabwendbares Fatum des Menschen, die Begrenzung des Seins auf die Lebensfähigkeit des Körpers ist zentrale Aussage der Radierung wie auch des Gedichtes „am Rande anatomischer Tafeln“. In Janet Brooks Gerloffs Radierung dominiert das Thema der körperlichen Endlichkeit, die dem „Rachen der Zeit“ ausgeliefert ist.

2.3 *Mein babylonisches Hirn, Katze und Mond* und *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept* – die Beschaffenheit der Sprache

Nach der Klärung der Frage, was ein Gedicht sei, stellt sich die entscheidende Frage, wie es das Gedicht am effektivsten schafft, jene Mnemotik durch starke und aussagekräftige Bilder zu provozieren. Nochmals die Argumentation des Essays *Mein babylonisches Hirn* aufgreifend, schreibt Grünbein zur Beschaffenheit der Bilder:

„Waren es nicht gerade die ungewöhnlichsten, je nachdem komischen oder grandiosen, häßlichen oder bedrohlichen: Bilder der jähen Schönheit und der Zerstörung, die in ihrer Schroffheit das kollektive Unbewusste am meisten erregten?“²⁸²

Praktisch bedeutet dies, dass jene Poesie, die ein ‚Bilder machen‘ und somit die Wirkung der Malerei für die Poesie einfordert, Metaphern finden muss, die, wie Alexander Müller formuliert, „auch nach zehnmaliger Betrachtung gefallen und zum Symbolhaushalt von Generationen gehören könnten“²⁸³. Dem Programm zur Aktivierung des mnemotechnischen Symbolhaushaltes fügt Grünbein an anderer Stelle jedoch einschränkend noch eine Variable X hinzu:

„Ich weiß, daß es außer verdichteten Bildern anderes gibt, das mitunter noch schneller ans Ziel kommt, der Wortwitz zum Beispiel, die Wucht des Jargons. Doch wird mit ihm gerade jenes Verlangen verkürzt, das ein aus unvorhersehbaren Bildern entstandener Vers entfacht“²⁸⁴.

In der Summe rechnet Grünbein eine synästhetische Endformel vor, die das Gedicht als Konfabulation des Fraktalen mit dem Fragmentarischen zu den tiefen Gründen des menschlichen Bewusstseins vordringen lassen soll:

„Die Bilder, die Worte, die Intonation und das Metrum, gleich welches – dies sind, in äußerster Reduktion und soweit sie sich isolieren lassen, die Elemente. Mit ihrer Hilfe dringt das Gedicht vor die rückwärtigen Räume des Gedächtnisses, ein Stück figurierter Zeit, anschaulich, fast plastisch, beinah ein Ding zuletzt, kombinierbar mit anderen Dingen zu anderen Zeiten“²⁸⁵.

Und er wird noch konkreter. Grünbein beschreibt die Beschaffenheit der Worte, die der Dichter finden muss, um gegen das Diktum der Zeit, das

²⁸² Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 24.

²⁸³ Müller 2004, S. 109. Über die Problematik der Gleichmachung jener Transformationsprozesse der Mnemotechnik und Poesie weiß Müller ebenfalls zu berichten.

²⁸⁴ Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 24.

²⁸⁵ Ebd., S. 26.

im Menschen das Vergessen befördert, gegen die Wahrnehmungs-Flut Bestand haben zu können: Das Wort niemals und unter keinen Umständen aus seiner Grundspannung, seiner existentiellen und intelligiblen Bipolarität zu entlassen, scheine ihm das wichtigste am dichterischen Prozess.²⁸⁶ Dafür bedarf es Widerhaken, die in das Ablaufen der Zeit eingeschlagen werden und damit dem Gedicht „seine Dauer sichern“:

„Zu diesen Widerständen gehören solche der Struktur wie das Auf und Ab der Silben, innere Anklänge, Synkopen und jede Art von Zäsur, aber auch solche der nominalen Relationen, nach denen zwar Katze und Maus, niemals aber Katze und Mond zusammen gehören“²⁸⁷.

Ferner benennt Grünbein einige weitere Widerhaken, die die Resistenz des Gedichtes ausmachen: So nennt er „metrische Barrieren“ und „lexikalische Entfernungen“, „gestörte Analogien“, „die Verwirrung der sprachlichen Hierarchien“, „die gewaltsame Vereinigung des Unvereinbaren“ und nicht zuletzt, da er die Untrennbarkeit von Sprache und Ethik feststellt, den „jähren Tabubruch“²⁸⁸.

Dass dies in Grünbeins poetischer Praxis gelingt, zeigen mehrere Feuilleton-Kommentare: „Doch bleiben aus Grünbeins Gedichten Bilder haften, die man nicht vergisst [...]“²⁸⁹, kommentiert Dirk von Petersdorff. Bevor an dieser Stelle der Vergleich mit der poetischen Praxis unternommen wird, sollen die Aussagen über die Beschaffenheit der Sprache durch zwei weitere Kurztexte ergänzt werden.

Von dem sprachlichen Großereignis mit dem „Faktor N 400“ geht Grünbein in seinem Essay *Katze und Mond* (1992) aus, wenn er sich ein

²⁸⁶ Vgl. Grünbein 1996: *Mein babylonisches Hirn*, S. 30.

²⁸⁷ Ebd., S. 27.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Petersdorff 1993, S. 96.

gehirn-physiologisches Experiment zu eigen macht, um die Beschaffenheit der Sprache in der Poesie zu bestimmen. Er analysiert die Wirkungsweise von Sprache anhand geirnhysiologischer Ausschläge.

Anekdotisch berichtet Grünbein von einem Experiment am Institut für Psycholinguistik der Max-Planck-Stiftung in Nijmegen, das zum Ziel hatte, dem Sprechen „streng hirnhysiologisch“ zu Leibe zu rücken. Gegen Ende des ersten „Übungssatzes“ gab es, „beim semantischen Auftauchen der Maus, eine schwache Amplitude in der neuronalen Betriebsspannung. Die kognitive Bewegung von Katze zu Maus nahm die lexikalischen Fähigkeiten des Gehirns kaum in Anspruch. Dann aber griff er in die Trickkiste, indem er den Satz *Die Katze fängt den Mond* hervorzauberte. Jetzt war die Amplitude schon weitaus stärker. Es zeigte sich, dass die neuronalen Potentiale im Satzverlauf von *Katze und Mond* um ein Vielfaches höher lagen als die von *Katze und Maus*²⁹⁰. Die Amplitude bei „Katze und Mond“ bezeichneten die Wissenschaftler mit dem „Faktor N 400“²⁹¹.

Unter Berücksichtigung der bereits im vorherigen Kapitel formulierten Bedingungen der Sprache, die im späteren Essay *Mein babylonisches Hirn* zu finden sind, geht Grünbein in diesem Essay abermals mit naturwissenschaftlicher Präzision den Bedingungen von Sprache nach. Ist dort die zentrale Forderung – stark verkürzt – die Eindringlichkeit von Bildern, so analysiert Grünbein in *Katze und Mond* die Grundlagen der Eindringlichkeit. Sehr anschaulich und logisch macht Grünbein durch den anekdotenhaften Ausflug in die naturwissenschaftliche Versuchspraxis deutlich, dass die wirksame Dichtung jene Erkenntnisse aufgreifen muss, will sie aus dem gewohnten Zeitablauf heraus den Moment des Innehaltens provozieren. Grünbein bringt dies abermals auf eine Formel:

²⁹⁰ Grünbein 1996: *Katze und Mond*, S. 57.

²⁹¹ Ebd.

“Das scheinbar Unvereinbare bildet die Pole, zwischen denen es zur Entladung kommt, wie im Fall von Katze und Mond“²⁹².

Unvereinbares, hier in der Form eines Begriffspaars, dessen Bildung mit dem gewohnten Gebrauch von Zwillingsformeln in der deutschen Sprache spielt, bildet sich im Kern aus zwei unzusammenhängenden Begriffen. „Katze und Mond“ haben keinen gemeinsamen semantischen Horizont, sie bilden semantische Pole, die durch den Rahmen einer Zwillingsformel aufeinander bezogen werden. Die fehlende Passung evoziert Aufmerksamkeit und den beschriebenen Moment des Innehaltens. Die Rolle des Dichters im Kontext der Versprachlichung vermag nachfolgende Textstelle nochmals auf den Punkt zu bringen. Das im vorigen Kapitel gebrauchte Bild des *Transmitters* wird an dieser Stelle konkretisiert und erweitert:

“Über und über mit imaginären Kletten bedeckt, haftet er mit seinem Körper für den Transport der Worte. Er ist der Zwischenträger, der Überträger zwischen dieser und einer anderen Welt, und die Klette ist seine unsichtbare Metapher, getreu dem griechischen Wortsinn von metaphoros. Wie jene Klette die genetische Information, die im hartnäckig festhaftenden Samen steckt, übertragen seine ungewöhnlichen Wortkombinationen die bildliche Vorstellung. Je fester sie haften, je ungewöhnlicher sie sind, um so hartnäckiger setzt sich die Vorstellung fest“²⁹³.

Der Dichter ist „Überträger“ einer „bildlichen Vorstellung“. ‚Viral‘ – möchte man sagen – wirkt die Funktionsbeschreibung des Dichters an dieser Stelle. Im Bild der „Kletten“ stellt Grünbein hier heraus, wie der Dichter durch seine Sprache die ‚Transmission‘ bildlicher Vorstellung gestalten muss. Die „Kletten“ binden sich mithilfe von Widerhaken an einen Wirt. Übertragen auf die Dichtung fordert Grünbein im Transmissionsprozess der bildlichen Vorstellung für den Leser die dichterische Sprache mit ebenjenen Haken auszustatten. Das ist die Aufgabe des Dichters, dafür „haftet“ der Dichter mit seinem Körper.

²⁹² Grünbein 1996: *Katze und Mond*, S. 58.

²⁹³ Ebd., S. 60.

Bezieht man nun auch den *Brief über den Sarkasmus und das Gedicht als Konzept* (1991) in die Analyse der Sprachgestaltung der Poesie mit ein, so spielt Grünbein auf ein Konzept an, das die poetische Praxis ungleich deutlicher zum Vorschein bringt. Den Sarkasmus sieht der Dichter ebenso wie die in *Katze und Mond* beschriebenen sprachlichen Figuren als Form des „ersehnte[n] Widerstand[es]“, des „gewünschte[n] Aufprall[s]“, als einen „Ruck durch den ganzen Körper hindurch“, und er pointiert dies im Aufgreifen des griechischen Ursprungs:

„Denn statt irgendwelcher Lyrismen gibt es mit einem Mal Fleisch von den Knochen gelöst, Blöße ... was unter den Griechen sarkazein hieß“²⁹⁴.

Der Sarkasmus scheint als Gegenkonzept zum Lyrismus aufgestellt, eine für Grünbeins poetische Praxis bedeutsame Positionierung. Dabei kommt es dem Dichter bei der Trennung von Fleisch und Knochen auf die Isolation, die Bloßstellung, an:

„Die scheinheilige Frage, ob es denn Halt im Sarkasmus gibt, kontert eine Logik, die derart danebenliegt, mit der noch scheinheiligeren Frage: Brauchen wir denn Halt? Genügt nicht das Entzücken am Unglück (*rapture of distress*), von dem W.H. Auden spricht? Gerade weil es das Unglück gibt, mit Katastrophen, die sich immer von der einen auf die andere Seite wälzen, und weil wir mittendrin sind in diesem unruhigen Schlaf der Vernunft, [...] kann es für uns nur um Abführung gehen. Das Beiseitesprechen ist wie im Theater der Versuch, die handelnden Ideen und Gebete bloßzustellen“²⁹⁵.

²⁹⁴ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 50.

²⁹⁵ Grünbein 1996: *Drei Briefe*, S. 50f. - Grünbeins Hinweis auf den amerikanischen Schriftsteller Wystan Hugh Auden, dieser habe in der Formel „*rapture of distress*“ das dichterische *Movens* erfasst, entstammt dem Gedicht *In Memory of W. B. Yeats*. Auden charakterisiert in diesem Gedicht die dichterische Arbeit Yeats'. Wörtlich heißt es in der dritten und vierten Strophe: „Follow, poet, follow right / To the bottom of the night / With your unconstraining voice / Still persuade us to rejoice; / With the farming of a verse / Make a vineyard of the curse / Sing of human unsuccess / In a rapture of distress“ – Vgl. Auden 1939, S. 97ff. Im diesem Kontext thematisiert das Gedicht vor allem den Umgang mit menschlichem Misserfolg, dem Moment des Scheiterns und Verloren-Seins. Hier wird nahegelegt, diesen haltlosen Momenten mit sprachlichem Entzücken im Unglück zu begegnen. Die deutsche Übersetzung des Gedichts von Karl Berisch interpretiert die beiden wesentlichen Verse wie folgt: „Sing, was Menschen quält und drückt / In Verzweiflung noch verzückt“. Die Bloßstellung, so wie sie Grünbein über die sarkastische Schreibweise intendiert, steht dem entgegen.

Grünbein weist dem sarkastischen Schreiben eindeutig Funktion zu. Es geht nicht, so wird im Gesagten deutlich, um das reine „Entzücken am Unglück“ oder die Frage, ob der Sarkasmus einen Halt biete oder haltlos sei. Es geht viel mehr darum, durch die sarkastische Schreibweise bloßzustellen, offen zu legen, Prozesse und Akteure offen zu hinterfragen und in ihren „Ideen und Gebete[n]“ das Fleisch von den Knochen zu trennen, im engeren Sinne also einer Suche nach Substanziellem.

Unter dem Eindruck des Formulierten drängt sich die Feststellung auf, dass neben der Funktion von Dichtung als ars memorativa auch die unmittelbare Funktion der Bloßstellung eine Rolle spielt, die der Blick auf die poetische Praxis nun vertiefen soll.

2.3.1 Sarkastische Poesie – nur „das Fleisch von den Knochen trennend“?

Der Sarkasmus als poetologisches Thema bleibt, um dies vorweg zu nehmen, gemessen an seiner Bedeutung für die Gedichte Grünbeins, in den poetologischen Schriften unterrepräsentiert. Der Sarkasmus stellt sich in der Praxis als mitunter dominierende innere Haltung des lyrischen Subjekts zum Beschriebenen dar und gewährt auf sprachlicher Ebene Metaphern den Eintritt in die Poesie, die in ihrer inneren Sprengkraft und zugleich in ihrem aufeinander bezogenen Arrangement Grünbeins Dichtung auszeichnen.

Während der Sarkasmus in der Poetik nur im direkten Zusammenhang mit den Wirkungsweisen von Sprache thematisiert wird, lässt sich in der Poesie eine sich durch alle lyrischen Bände ziehende sarkastische Grundhaltung feststellen, eine Facette des ‚Frühwerkes‘, die in der Forschung bisher nur geringe Beachtung fand.

Zunächst sei noch einmal definiert, was den Sarkasmus ausmacht: Die Grundform des Sarkasmus findet sich in der antiken Rhetorik als das höhnische und spöttische Beißen und Zerfleischen, das ‚Fleisch von den Knochen trennen‘. Auch bezeichnet der Begriff eine oft boshaft-bittere Art

der Ironie, einen Schwarzen Humor, der nicht nur gegen andere, sondern oft auch gegen sich selbst gerichtet ist. Sarkasmus unterscheidet sich deutlich vom Zynismus. Während Zynismus in der Gesprächshierarchie vom Höhergestellten geäußert wird, bleibt dem Betroffenen nur der Sarkasmus.

Vor allem die Bände *Den Teuren Toten* und *Falten und Fallen* veranschaulichen den Grundton des Sarkasmus. Das lyrische Subjekt berichtet in *Den Teuren Toten* aus dem Blickwinkel der getroffenen, beschädigten Welt. Um die Sonderstellung des Bandes und damit auch die Bedeutung des sarkastischen Schreibens im Rahmen des ‚Frühwerkes‘ zu untermauern, lohnt sich zunächst ein Blick auf die Veröffentlichungsgeschichte von *Den Teuren Toten*. Der Band wurde gleichzeitig mit *Falten und Fallen* abgeschlossen und publiziert. Den Epitaphen liegt allerdings eine längere Entstehungsgeschichte zugrunde. Bereits 1991 in *Schädelbasislektion* sind drei Epitaphe in den Zyklus *Niemands Land Stimmen* montiert. Auf der Performance-Kunst-Ausstellung *Bemerke den Unterschied* vom 11. 4. bis 5. 5. 1991 in der Kunsthalle Nürnberg präsentierte Grünbein in der Installation *Globale Läsion*²⁹⁶ das Gedicht *Vorm Fernseher die Toten*. Die Idee einer kompakten Publikation der Epitaphe begleitete Grünbein bereits länger. Im Gespräch mit Via Lewandowsky am 28. 1. 1991 äußerte sich Grünbein zu seiner Arbeit:

“Du [Lewandowsky] sattelst hin und wieder auch von Ironie auf Pathos um. Ich nehme an, du auch. Hhm. (Pause) Dieses Gedicht Vorm Fernseher die Toten ist da ein Beispiel. Viele Zeitungsmeldungen sind so, manchmal ganz lapidar, aber dahinter höre ich das Stimmengewirr, vor dem jetzt die Operation Berichterstattung abläuft, und das wird dann zur epischen Kurzformel. Aber eigentlich ist es Gesang. Und es beschäftigt mich schon, wie das verhält in einem Niemandsland von news und stories. Ich sammle Todesfälle, wie sie in den Tageszeitungen auftauchen, manchmal ganz unscheinbar, und dieses Zeug trage

²⁹⁶ Vgl. zum Begriff der Läsion auch den *Brief über Dichtung und Körper* an Marcel Beyer.

*ich dann lange mit mir herum und mache daraus das ein oder andere Gedicht*²⁹⁷.

Grünbein nennt die Epitaphe „Pathos“, ein im Sinne der Rhetorik-Theorie des Aristoteles publikumsorientierter emotionaler Appell²⁹⁸, nicht ohne ein Stocken oder ein Schmunzeln. Für Aristoteles gibt es drei Überzeugungsmittel in der Rede: „ethos“, „pathos“ und „logos“. Das Argument (logos) ist dabei das wichtigste Überzeugungsmittel; es ist in das Ethymem und das Beispiel zu trennen. Grünbein spielt hier bewusst mit dem Begriff des „Pathos“, der emotionalen Ansprache, die auf korrekte Stimulanz der menschlichen „Affekte“²⁹⁹ abzielt. Damit verlässt Grünbein mit dem Gedichtband *Den Teuren Toten* den Standpunkt des beschreibenden, distanzierten Dichtens, wendet sich einem appellhaften, einem anklagenden Duktus zu, der sich durch die Grundhaltung des Sarkastischen offenbart.

Grünbein wählt dazu die Form der antiken Grabrede, nicht ohne auch dabei intertextuell an Dichtung jenseits des antiken Form-Vorbilds anzuschließen und damit seiner Dichtung einen referenziellen Rahmen zu geben. Hans Magnus Enzensberger wählte in seinem Gedichtband *Mausoleum*³⁰⁰ 1975 die Grabrede auf 37 Persönlichkeiten aus den letzten fast 700 Jahren, um in der Form von Lehrgedichten den Fortschritt und dessen Widersprüche in Frage zu stellen. Im Gegensatz zu Enzensberger, der die Grabrede mit einer Auflistung der ‚Leistungen‘ von Persönlichkeiten der Geschichte in ihrer sinngemäßen Form benutzt – nicht ohne darin auch das Ironische und Tragische des Fortschritts zu porträtieren –, zielt Grünbeins Verwendung der ältesten literarischen Form auf die Verstärkung des sarkastischen Effekts. Persönlichkeiten

²⁹⁷ Lewandowsky 1991, S. 51.

²⁹⁸ Vgl. Aristoteles 1999, S. 12ff. und 76ff.

²⁹⁹ Ebd., S. 77.

³⁰⁰ Enzensberger 1975.

ohne Namen, ohne Geschichte sind in *Den Teuren Toten* allein auf ihre Todesmeldung reduziert. Die Form faktisch persiflierend, greift der Dichter berichtstonartig Zeitungsmeldungen (fiktiver oder realer Art) über vergessene und verlassene Menschen auf, von Gewaltopfern und Ermordeten. In diesem Fall ist der Dichter Gottfried Benn als Referenz zu Grünbeins Epitaphen zu nennen. Mit seinem Zyklus *Morgue*³⁰¹, der das kanonische Gedicht *Kleine Aster* enthält, lieferte Benn in der Frühphase seines literarischen Schaffens eine neuartige Auseinandersetzung mit dem Tod. Erstmals wurde der Tod von seiner metaphysischen und religiösen Verklärung befreit und in den Kontext des abscheulichen und widernatürlichen Endes gestellt. Ob es ein „ersoffener“ Bierfahrer ist oder eine von Ratten angefressene Wasserleiche, Szenen des Sterbens oder der absonderlichen Geburt Todgeweihter – Benn thematisierte den Tod am Rande der Gesellschaft berichtstonartig, kalt. Sloterdijks *Kritik der zynischen Vernunft*³⁰² aufgreifend, bezeichnet Thomas Homscheid Benns Betrachtungshaltung als „medizinisch“³⁰³ und stellt in seiner Zusammenfassung den zivilisationskritischen Impetus der Gedichte ebenso heraus. Grünbein betont mit seinen Epitaphen acht Jahrzehnte später die Wahrnehmungen Benns. Doch während der Schauplatz der *Morgue*-Gedichte noch der Seziertisch des Leichenschauhauses ist, treffen Grünbeins Epitaphe mitunter mitten in die Handlungsorte des Alltags: die Nachbarschaft, der Kinosaal, die Reisegruppe. Grünbein dokumentiert alltägliche Tode neben ungewöhnlichen Toden. Allen gemeinsam ist jedoch die Grausamkeit und Widernatürlichkeit des Todes und die direkte Bezugnahme zur Dinglichkeit, dem sozialen Raum und den gesellschaftlichen Entwicklungsabgründen der unmittelbaren

³⁰¹ Die neun Gedichte in Benns Sammlung *Morgue und andere Gedichte* wurden 1912 erstmals als Heftchen im Berliner Verlag des Schriftstellers Alfred Richard Meyer veröffentlicht und spielen mit dem Namen des zwischen 1884 und 1886 erbauten Leichen-Schauhauses der Berliner Charité „Morgue“.

³⁰² Sloterdijk 1983.

³⁰³ Homscheid 2005.

Gegenwart. Im Gewand des Herausgebers der Epitaphe bringt Grünbein selbst den Zynismus der Dinge zur Sprache:

“Bezeichnend ist sein sarkastischer Bezug zu den Dingen, der distanzierte Blick für die archetypischen Gegenstände einer Zeit, den die Gedichte in ihrer kahlen Ausstattung bewahren. Plastische Artefakte, spielen die Dinge gleichzeitig die Rolle tückischer Objekte und exemplarischer Stillebenmotive, Requisiten in den Gemälden eines grausamen Manieristen. Die Kettensäge, der Haarfön, ein Fernseher“³⁰⁴.

Die titellosen Gedichte sind harsche Zivilisationskritik, verbleiben nicht im angekündigten Berichtston, ohne ihn jedoch formell jemals wirklich zu verlassen:

“Berlin. Ein Toter saß an dreizehn Wochen / Aufrecht vorm Fernseher, der lief, den Blick / Gebrochen. Im Fernsehen gab ein Fernsehkoch / Den guten Rat zum Kochen. / Verwesung und Gestank im Zimmer, / Hinter Gardinen blaues Flimmern, später / Die blanken Knochen. / Nichts / Sagten Nachbarn, die ihn scheu beäugten, denn / Sie alle dachten längst dasselbe: ‚Ich hab’s / Gerochen.‘ / Ein Toter saß an dreizehn Wochen ... / Es war ein fraglos schönes Ende. / Jahrhundertwende“³⁰⁵.

Die konkrete Einordnung der ‚Handlung‘ in den Zeitrahmen der Jahrhundertwende unterstellt dem beschriebenen Tod in der exponierten, abschließenden und daher typisierenden Endstellung eine gewisse Allgemeingültigkeit, eine Musterhaftigkeit, die dadurch nicht allein den Tod eines Namenlosen berichthaft dokumentiert, sondern gleichzeitig eine zeitkritische Aussage trifft. Gemäß dem Duktus: ‚Ja, eben, es ist ja Jahrhundertwende...‘ verhält sich dieses Gedicht, und ähnlich schwingen jene Elemente bei folgendem Gedicht mit:

“Wie Chris (3 Jahre) seinen Bruder Bob (9 Jahre) / Im Spiel erschöß, vermerkt ein Polizeibericht / Aus Philadelphia. / Unterwegs auf allen vieren / Durch die verlassne Wohnung stieß der kleine Chris / Unter der Couch auf die Pistole seines Vaters,- / Ein Prachtstück, Marke Parabellum. Für ein Weilchen / Vergaß der Knabe alles ringsumher, den Hi-Fi-Turm, / Den Schrank mit

³⁰⁴ Grünbein 1994b, S. 44

³⁰⁵ Ebd., S. 8.

Süßigkeiten, an der Wand den Elch, / Die Fernseh-Wundertruhe mit dem Kinderschloß... / Und spielte, spielte mit der Waffe Großes Ich. / Zehn Würmchenfinger um den schweren, kalten Griff / War er dabei das Zimmer neu zu buchstabieren / Wie im Computerspiel mit ‚Bang!‘ und ‚Clash!‘ / Da trat sein Bruder herein / ‚Hands up!‘ / Rief Chris, und über beide Pfirsichbäckchen grinsend, / Drückte er ab in das verstörte, staunende Gesicht. / ‚Ich war zu müde‘ gab der Vater an. Beim Reinigen / Der Waffe tags zuvor sei er vorm Video eingekickt / Gerade als Amerika von UFO’s³⁰⁶.

Durch das Spiel mit gegenwärtigen zeitkritischen Diskursen – hier beispielhaft der weitgehend freie Waffen-Besitz in den USA und der Einfluss von Computerspielen und Videos auf die fehlende Unterscheidungsfähigkeit von Realität und Fiktion bei Kindern, die eine höhere Gewaltbereitschaft induziert – klingt auch in diesem Epitaph ein zeitkritischer Bezug an. Die Verknüpfung von Gegenwartsdiskursen mit einzelnen Todesberichten – teilweise bis ins Klischeehafte – zieht sich leitmotivisch durch den Band und fundiert dadurch eine Grundhaltung, die mit der Maske des Sarkastischen gesellschaftliche und zeitgeschichtliche Missstände artikuliert.

In *Falten und Fallen* betrachtet sich das lyrische Subjekt in zwei Gedichten selbstreflexiv als ‚Sarkast‘, zum einen im Zyklus *Variation auf kein Thema*, zum anderen im ersten Gedicht des Zyklus *Mensch ohne Großhirn*³⁰⁷. Die Genese zum ‚Sarkasten‘ ist dort gesellschaftlich motiviert:

„Fröstelnd unter den Masken des Wissens, / Von Unerhörtem verstört, / Traumlos am Tag unter zynischen Uhren, / Fahrplänen, Skalen, beraten / Von fröhlichen Mördern, vorm Monitor. - / So wird man Sarkast“³⁰⁸.

Der Sarkasmus wird als Resultat einer Gesellschaftsentwicklung beschrieben, die den Wissenden verstört, die sich gleichzeitig an Maßstäben orientiert („Uhren“, „Fahrpläne“, „Skalen“ und die Beratung von

³⁰⁶ Grünbein 1994b, S. 21.

³⁰⁷ Grünbein 1994a, S. 42 und S. 72.

³⁰⁸ Ebd., S. 42.

„fröhlichen Mördern“), die das Bewusstsein eines Wissenden negieren. Andernorts beschreibt Grünbein seinen Hang zum Sarkasmus:

„Aber immerhin ist es ein Versuch, mit prinzipiell antihumanen Situationen umzugehen. Sarkasmus kommt daher, daß man versucht, in einem uralten Medium mit den paar idiotischen Erfahrungen, die man hat, auf Situationen zu reagieren, die längst absolute Zerreißproben darstellen.“³⁰⁹

Zynisch, und damit die Perspektive vom Mit-Getroffenen zum unbetroffen Urteilenden wendend, werden Grünbeins Gedichte vor allem dann, wenn sie politisch werden. Sobald Grünbein aus der Retrospektive Reflexionen über das „Wunder‘-, ‚Wende‘-, und ‚Wahnsinns‘-Land“³¹⁰ anstellt, wendet sich der Sarkasmus des Unterlegenen in eine herrschaftlich-herablassende zynische Betrachtung, die die Geschichte einem harten und schneidenden Urteil aussetzt. Im Zyklus *Sieben Telegramme*, der sich wie ein Tagebuch einer historischen Zeit lesen lässt, die zwischen dem 23. 10. 1989 und dem 13. 3. 1990 das Drehbuch der Wendezeit schreibt, wird das lyrische Subjekt des Gedichts *23/10/89* wirkt zynisch, wenn es dem Sowjet-System in der Manier eines Abgesangs die Gedichtzeile César Vallejos hinterher ruft: „>Adios, tristes obispos bolcheviques!<“³¹¹. Das Gedicht *12/11/89* nimmt diesen zynischen Ton auf und wird zum Abgesang auf den Realen Sozialismus, nicht ohne damit auch eine poetologische Aussage zu verknüpfen:

“Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt. / Wehleid des Wartens, Langweile in Hegels Schmalland / Vorbei wie das stählerne Schweigen... Heil Stalin. / Letzter Monstranzen Glanz, hinter Panzern verschanzt. / Langsam kommen die Uhren auf Touren, jede geht anders. / Pech für die Kopffüßler, im Brackwasser abgesackt. / Revolutionsschrott en masse, die Massen genasführt / Im Trott von bankrotten Rotten, was bleibt ein Gebet: Heiliger Kim Il Sung, Phönix Pjōngjangs, bitt für uns“³¹².

³⁰⁹ ruprecht 1995.

³¹⁰ Rühmkorf 1999, S. 100.

³¹¹ Grünbein 1991, S. 59.

³¹² Ebd., S. 61.

Das Gedicht ist nun wieder möglich! Das ist die poetologische Aussage, die das lyrische Subjekt im Gedicht *12/11/89* mitteilt. „Komm zu dir“ heißt es, als ob das Gedicht vorher wie in Trance in einer Zwischenwelt des Komatösen weilte. Inhaltlich deckt sich diese Aussage mit der Grünbeinschen Feststellung einer neuen Generation von Schreibenden aus dem Essay *Transit Berlin. Was bleibt*, könnte man mit Christa Wolf fragen, und die Antwort Grünbeins fällt zynisch und vernichtend aus: „Revolutionsschrott“, „bankrotte Rotten“, die ihre letzte Zuflucht im kommunistisch-diktatorischen System Nordkoreas suchen.

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man das Gedicht mit Volker Brauns *Das Eigentum*³¹³ kontrastiert, das stellvertretend für die dichterischen Reaktionen auf die Wiedervereinigung beziehungsweise den Beitritt der DDR zur BRD von einer um den Utopieverlust trauernden DDR-Autorengeneration hier herangezogen werden soll.

Das Eigentum

Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.

KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.

Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.

Es wirft sich weg und seine magre Zierde.

Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.

Und ich kann bleiben wo der Pfeffer wächst.

Und unverständlich wird mein ganzer Text.

Was ich niemals besaß wird mir entrissen.

Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.

Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.

Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.

Wann sag ich wieder mein und meine alle.

Das im Sommer 1990 entstandene und erstmals im *Neuen Deutschland* erschienene Gedicht drückt die melancholische Trauer einer DDR-Autoren-Generation nach dem Ende der DDR über den damit verbundenen Utopie-Verlust aus. Wie in einer polaren Konstellation lassen

³¹³ Braun 1992, S. 84.

sich die Grundstimmungen der Melancholie einerseits und des Zynismus andererseits in den Gedichten Grünbeins und Brauns miteinander in Beziehung setzen. Während es bei Grünbein im Aufbruchs-Duktus heißt: „Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist jetzt offen“ und der Abgesang auf den Realen Sozialismus im Vers „Revolutionsschrott *en masse*, die Massen genasführt“³¹⁴ kulminiert, ist Volker Brauns Sprache dominiert durch die resignierte Anklage des Ausverkaufs der DDR an das System des Westens: „Es wirft sich weg und seine magre Zierde“ personalisiert den Prozess im Bild einer Dirne, die sich weg vom Liebsten emotionslos dem nächsten Freier zuwendet. Verstärkt wird der Vorwurf der ‚Enteignung‘ durch den Vers „Mein Eigentum, jetzt habt ihs auf der Kralle“. Der Generationsbruch in der Bewertung des politischen Umbruchs ist offensichtlich.

Den Eindruck des Gedichts *12/11/89* bestätigt auch der letzte Text des Zyklus: *13/3/90*. Abermals zynisch, abermals vernichtend: „Wieder ein Glaube erledigt, wieder ein listiges *Credo / Quia absurdum* mehr, das sich im Schleppnetz verfängt. / Abschied von Inzest und Turnsport“³¹⁵. Grünbeins politischer Zynismus neigt bisweilen sogar zum Über-Konstruierten, wenn er jenseits des lyrischen Textes Stellung bezieht:

„Spätnachts, unterwegs von den Hörfunkstudios des SFB, zwölf Jahre lang Goebbels' Meinungsschmiede, in die noch immer fast transsibirische Dunkelheit des Prenzlauer Bergs, wird mir klar: Deutschland ist eine Frage der Zeit. Ein Land, das beim besten Willen nicht tanzen kann, ein Zwangslager für Arbeit und gemütliche Erholung, Baracken und Fakultäten mit noch immer viel zu vielen Ideen auf engstem Raum in Mitteleuropa ... Angesagt ist die Wiederherstellung bürgerlicher Verhältnisse auf allen Ebenen. Nach der leisen Schreckensherrschaft eines Sicherheitsstaats-Imperiums, [...] folgt nun der unaufhaltsame Siegeszug aller liberaler Kräfte, der rückwärts im verdeckten Polizeistaat mit Namen parlamentarischer Demokratie endet“³¹⁶.

³¹⁴ Grünbein 1991, S. 61

³¹⁵ Ebd., S. 65.

³¹⁶ Grünbein 1990a, S. 307f.

Wenn Herrmann Korte betont, dass die Gedichte Grünbeins „keine zivilisationskritisch-pessimistischen Einreden und Kommentare“³¹⁷ sind, so ist dies kritisch zu prüfen. Korte sieht in den Gedichten lediglich „Kommentierung, die von Reflexionsstufe zu Reflexionsstufe tiefer ein Fundament komplexer Wissensdiskurse frei legt“³¹⁸. Doch diese Kategorisierung ist zumindest für die frühen Gedichte Grünbeins, wie an den zitierten Beispielen des Zyklus *Sieben Telegramme* deutlich wird, nicht hinreichend. Zwar kann man Grünbein nicht auf die Funktion eines politischen Dichters reduzieren, dies würde sachlich nicht gut treffen. Doch darf man die Facetten zeitgeschichtlich-sarkastischer und politisch-zynischer Schreibweisen nicht übersehen – zumindest dann nicht, wenn es um die Abgrenzung von Generationen in der (DDR-)Literatur geht.

Grünbeins Sarkasmus trennt nicht nur das Fleisch von den Knochen, Grünbeins Sarkasmus klagt an, sein Zynismus verurteilt.

2.3.2 Poesie der Bildlichkeit

Neben dem Sarkasmus als Grundhaltung sprachlicher Eindringlichkeit fordert Grünbein die Modifizierung der ‚klassischen‘ Metaphern hin zu Metaphern mit dem ‚Faktor N 400‘, *Katze und Mond*-Metaphern, die dem gewöhnlichen neurologischen Denkprozess den nötigen Aufprall ermöglichen, das Innehalten und Aufmerken. Er fordert ferner „lexikalische Entfernungen“, „gestörte Analogien“, „Vereinigungen des Unvereinbaren“ und „jäh Tabubrüche“, die das Bilder-Machen und daher die Wirksamkeit fördern. Beispielhaft sei hier das Gedicht *Alba* aus *Falten und Fallen* angeführt, das viele der geforderten „hirnphysiologischen Aufmerker“ enthält:

³¹⁷ Korte 2004c, S. 83.

³¹⁸ Ebd., S. 84.

Alba

*Endlich sind all die Wanderer tot
Und zur Ruhe gekommen die Lieder
Der Verstörten, der Landschaftskranken
In ihren langen Schatten, am Horizont.*

*Kleine Koseworte und Grausamkeiten
Treiben gelöst in der Luft. Wie immer
Sind die Sonnenbänke besetzt, lächeln
Kinder und Alte aneinander vorbei.*

*In den Zweigen turnen Erinnerungen,
Genau Szenen aus einem künftigen Tag.
Überall Atem und Sprünge rückwärts
Durchs Dunkel von Urne zu Uterus*

*Und das Neue, gefährlich und über Nacht
Ist es Welt geworden. So komm heraus
Aus zerwühlten Laken, sieh sie dir an,
Himmel, noch unbehelligt, und unten*

*Aus dem Hinterhalt aufgebrochen,
Giftige Gräser und Elstern im Staub,
Mit bösem Flügelschlag, Diebe
In der Mitte des Lebensweges wie du.*

„Das Gedicht täuscht zunächst durch seinen liedhaften Klang über seine schwere Verständlichkeit im Wörtlichen hinweg“³¹⁹, so eröffnet Gustav Seibt seine Interpretation des Gedichts und thematisiert damit die Vereinigung des Unvereinbaren, die Grünbeins Gedicht dominiert. Es ist die Vereinbarkeit des Unvereinbaren nicht nur bei der Interdependenz zwischen liedhaftem, weitgehend daktylischem Metrum und der wörtlichen

³¹⁹ Seibt 1997, S. 56.

Aussage, die dem Rezipienten wieder und wieder gewissermaßen ‚kleine neurologische Aufpralle‘ versetzt. Metaphern mit dem ‚Faktor N 400‘ wie „Urne und Uterus“ oder „Koseworte und Grausamkeiten“ stoßen auf innere Widerstände, auch ganze Verse wie „Alt und Jung lächeln aneinander vorbei“ zeigen widersinnige Analogien, eine falsche Realität im Spiegel unserer Erwartungen: Während bei den Metaphern der eine Teil der Zwillingformel meist eine eindeutige emotionale Rezipientenerwartung provoziert, sorgt der andere Zwilling für den dann folgenden harten Aufprall; während die Leseerwartung bei der weiteren Zwillingformel „Jung und Alt“ ein intergeneratives Miteinander erwartet, endet das Miteinander in Grünbeins Gedicht in einer sich niemals überschneidenden Parallele. Ebenso widerständig verhält es sich mit den „Erinnerungen“, die nicht etwa die Vergangenheit ausleuchten, sondern hier „aus einem künftigen Tag“ stammen. Nicht zuletzt verstärkt der Neologismus „Landschaftskranken“ den neuronalen Aufprall des Gedichtes, ebenso wie die „Sonnenbänke“, die hier ihren semantischen Doppelsinn nicht zu verbergen suchen und an dieser Stelle, wie Gustav Seibt zeigt, „dysfunktional“ und „schmerzhaft“ wirken.³²⁰ Merkwürdig scheint auch die Analogie des im Gedicht geschilderten Ablaufs. Das Gedicht beginnt mit einer Dämmerungsszene, in der die „langen Schatten, am Horizont“ sichtbar werden, und endet, zumindest vorläufig, in der vierten Strophe mit dem Aufstehen aus „zerwühlten Laken“. Scheinbar findet die eigentliche ‚Handlung‘ über Nacht statt, was an sich schon für ein Gedicht ungewöhnlich ist, doch auch dieses Spielen mit dem Tag-Nacht-Rhythmus wird in seinem Ablauf wieder gestört: So sitzen die Menschen auf „Sonnenbänken“, und überhaupt scheinen die Dynamik und Agilität, die in den mittleren Strophen zum Ausdruck kommen („lächeln“, „turnen“, „Sprünge“), für die Nachtzeit widernatürlich.

Es finden sich in diesem Gedicht eine Reihe von sprachlichen Aufprall-Effekten, die die volle Aufmerksamkeit des Rezipienten beanspruchen und

³²⁰ Seibt 1997, S. 56.

seine Wahrnehmung auf eben jene zentrieren. Grünbeins Theorie scheint hier lehrgedichtsartig umgesetzt, seine sprachlichen Bilder erweisen sich als effektiv und widerständig.

2.4 *O Heimat zynischer Euphon* als ‚Mustergedicht‘ für Grünbeins essayistische Poetik - Zwischenresümee

Bevor nun die poetologische Aussagefähigkeit der Poesie über das bisherige Maß der Essayistik hinaus untersucht wird, soll das Gedicht *O Heimat zynischer Euphon* als poetischer Fixpunkt aller bisherigen poetologischen Komponenten und daher als ‚Lehrgedicht‘ für die essayistische Poetik Grünbeins exemplarisch vorgestellt und als Zwischenresümee der weiteren Untersuchung exponiert werden.

Das Gedicht *O Heimat, zynischer Euphon* entstammt dem Gedichtband *Schädelbasislektion*:

O Heimat, zynischer Euphon

*Soviele Flickerbilder in den Künstlerhirnen,
Gewalt, durch Spiegelscheiben exorziert,-
Uns nackte Welpen, Erben hoher Stirnen,
Hat man schon früh mit Nervenellen tätowiert.*

*Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern
Sturzgeburt. „Tief, tief im Deutsch...“, ertränkt.
Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern:
Jedem die Fremde Wirklichkeit. („Geschenkt.“)*

*„Noch Bombensplitter?!“ Gut für Stachelgaumen,
In violetten Babyschädeln installiert.
Sag, welche Schwester drückte ihren Daumen
Ins zarte Fontanell uns ungerührt?*

*Geröntgt, geimpft, dem deutschen Doppel-Klon,
Gebrochenen Auges, das nach Weitblick giert,
böse verfallen sind wir, pränatal dressiert.
„Deutschland?“... O Heimat, zynischer Euphon.*

Das Gedicht *O Heimat, zynischer Euphon* ist von äußerster Komplexität und beeindruckendem Tiefgang. Komplexität meint hier: Verdichtung in jeglicher Hinsicht. Dicht aneinander sind in diesem Poem Bilder mit dem ‚Faktor N 400‘ komponiert, die der Deutung bedürfen. Das Gedicht ist voll von intertextuellen Anspielungen. Es verbindet par excellence Grünbeins Poetologie mit seiner poetischen Praxis. Und mehr noch: Dieses Gedicht ist im Sinne von *Transit Berlin* auch das Porträt einer neuen Generation von Schreibenden, ein historisches Dokument, voll von zeitgeschichtlichen Allusionsfeldern und somit von höchster politischer und zeitkritischer Intensität. Seine Kanontauglichkeit hängt auch und gerade mit der Nähe des Gedichtes zur essayistischen Poetologie Grünbeins zusammen.

Bereits aus dem Titel des Gedichts könnte eine vollständige poetologische Lektion entstehen, wenn man alle bei der Entschlüsselung des Titels mitschwingenden poetologischen Elemente erfassen wollte. Zunächst ist es die Poetik der Stimmen, die hier in Form der transtextuellen Referenz zu Bertolt Brecht, *einem* Ur-Vater der Ost-Lyrik und Vorbild für eine ganze Generation von Ost-Lyrikern, mitschwingt. Der Titel ist als Paraphrase des Refrains *O Himmel, strahlender Azur* aus Brechts *Ballade von den Seeräubern* zu entschlüsseln, wobei durch Grünbeins Adaption zugleich das inhaltliche Verhältnis zum Urtext definiert wird.

Jörg Döring analysiert die beiden Gedichte im Vergleich und kommt zu dem Ergebnis, dass Grünbeins Text als antithetische Fortschritt des Urtextes angesehen werden könne und sich in jeglicher Hinsicht durch kontrastive Andersartigkeit definiere.³²¹ Döring bezieht sich auf Harold Bloom, der diesen Prozess in seiner Dichtungs-Theorie *Einfluss-Angst* als

³²¹ Vgl. zu den Ausführungen zu Brecht: Döring 1998, S. 355ff., auch Raddatz 1995, S. 65f.

‚tessera‘ bezeichnet. Bloom definiert: „Mit der *tessera* liefert der späte Dichter das, wovon ihm seine Einbildungskraft sagt, daß es den ‚Torso‘ des Vorläufergedichts und -dichters vervollständigen würde, eine Vervollständigung, die ebenso sehr eine Fehldeutung ist wie eine revisionäre Abweichung.“³²² Folglich geht Döring sogar soweit, den Grünbeinschen Aufgriff Brechts – wiederum im Sinne Blooms, jedoch nicht unironisch – als „Schlachtfeld ödipaler Auseinandersetzungen“³²³ zu beschreiben. Weiter konkretisiert Döring: „Grünbein wendet sich gegen die triumphale Unbekümmertheit der Brechtschen Gedichtspose, hält die Feier des Animalischen für eine romantische Illusion und zeigt, daß es keine Residuen eines vorgesellschaftlichen Naturzustandes (mehr) gibt – ebenso wenig im Mutterleib wie auf den Weltmeeren“³²⁴.

Jörg Döring lässt es bei dem Vergleich mit Brecht bewenden. Über Brecht hinaus lässt sich jedoch auch die ‚Stimme‘ des Brechtschen Antipoden Johannes R. Becher vernehmen. Es handelt sich, so könnte man sagen, bei dem vorliegenden Gedicht um eine ‚angespielte‘ Form des Sonetts. ‚Angespielt‘ deshalb, weil es sich zwar keinesfalls um ein klassisches Sonett handelt, da die dritte und vierte Strophe weder als Terzette gestaltet sind noch das Reimschema die starre Varianz in der 3. und 4. Strophe aufweist. Auch inhaltliche Wendungen – in der Tradition des Sonetts beispielsweise zwischen den aufeinander folgenden Strophen – lassen sich nicht erkennen. Trotzdem sprechen viele Faktoren für eine Anspielung auf die ‚Sonett-Form‘. Das Kreuzreimschema der Quartinen und die meist jambische Struktur verweisen hierauf, und zugleich zeigt das Gedicht, dass es kein richtiges Sonett sein will. Störende und die metrische Struktur aushebelnde Enjambements wie „Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern / Sturzgeburt. ‚Tief, tief im Deutsch...‘, ertränkt“

³²² Bloom 1995, S. 60.

³²³ Döring 1998, S. 371.

³²⁴ Ebd.

zeigen, wohl auch in Einklang zum inhaltlichen Statement, dass das Sonett das Deutschland der Gegenwart nicht mehr beschreiben kann.

Gerade bei Bechers Sonetten lassen sich ebenso interessante weitere Referenzen in dessen ‚Heimatlidung‘ entdecken: so etwa eindeutige Bezüge zu *Tränen des Vaterlandes Anno 1937* oder aber zu *Deutschland, meine Trauer* bzw. *O Heimat – meine Trauer*. Ebenso verweist Grünbeins Aufgreifen des Ausrufes „O Heimat“ auf eine stilistische Eigenart Bechers wie auch grundsätzlich auf die expressionistische ‚O-Mensch-Dichtung‘.

Den Gedichttitel von einer weiteren Perspektive beleuchtend, bietet sich nach der Poetik der Stimmen, den Stimmen Brechts und Bechers, auch der Blick auf eine Poetik des Sarkasmus, die das lyrische Subjekt in diesem Fall abwandelnd als Zynismus kenntlich macht. „Heimat“ ist Grünbeins Thema. Heimat, die in Grünbeins Gedicht mit einer Prise Zynismus betrachtet wird, so warnt uns Grünbein zumindest vor. Er kündigt mit dem ‚Eu-phon‘ einen schönen Ton an, einen „zynischen Euphon“. Zynisch ist es vor allem, gerade diesem Gedicht einen schönen Ton zuzuschreiben. Gemeint sein kann – als schöner Ton – die für Grünbein relativ starr gehaltene jambische Form des Gedichts, die zwar auch an entscheidender Stelle, inhaltlich im „Tief, tief im Deutsch...“ ertränkt“ kulminierend, durchbrochen wird, sonst aber durchgehalten ist. Die emphatische Anrede im Titel des Gedichtes verkehrt sich sehr schnell inhaltlich und sprachlich in eine nüchterne, pathologische Bestandsaufnahme. Ein im Titel angekündigtes ‚Heimatgedicht‘ wird zum pathologischen Sezierakt im Sinne von Gottfried Benn, ein schon in der Anlage des Gedichts zum Ausdruck kommender zynischer Gestus wird offenbar. Doch wen oder was untersucht der Pathologe Grünbein?

Grünbeins Text beschreibt eine Generation, die in der ersten Strophe näher bestimmt wird; eine Generation, die auch in *Transit Berlin* deutlich benannt ist:

„So viele Flickerbilder in den Künstlerhirnen / Gewalt durch Spiegelscherben exorziert.“

Das wichtigste Element des Satzes ist hier ein passivisches Verb, welches einen Vorgang beschreibt, der „exorziert“ wird. Genauso finden sich im weiteren Verlauf des Gedichts die Verben „tätowiert“, „ertränkt“, „installiert“ und „dressiert“, die jeweils einen Zustand beschreiben, den ein Subjekt nicht selbst hervorgerufen hat, sondern der an einem Subjekt verursacht wurde. Dadurch wird der als pathologisch beschriebene Ton erzeugt, als werde ein Gegenstand auf dem Seziertisch präsentiert, dem jede Form des Agierens versagt bleibt.

Doch zunächst zurück zur Metaphorik des ersten Verses. „Flickerbilder“ konnotiert etwas Zusammengeschustertes, etwas Zerteiltes und künstlich Zusammengefügtes. Eine solche Ansammlung von Sequenzen, Eindrücken und Bruchstücken, eben Unganzem, findet sich in „Künstlerhirnen“. Nicht nur thematisiert dieser Vers das Mediale menschlicher Hirne, in Einzelbilder zerlegte Wahrnehmungen, die gespeichert sind und auf beliebige Montage warten, sondern dieser Vers greift in geschickter, kunstvoller Weise auch Grünbeins Poetologie auf, die er in seinen Essays *Transit Berlin* und *Mein babylonisches Hirn* entfaltet. Wie im Zyklus *Niemand's Land Stimmen*, in dem die Wahrnehmung als „atomized“ dargestellt ist, vollzieht sich auch hier ein Wahrnehmungsbruch. Spiegelscherben und Wahrnehmungsatomisierung verstellen den Blick für die primäre Wirklichkeit.

Aber dieses Gedicht verbleibt nicht im Duktus einer abstrakten Ästhetik, sondern es benennt ein konkretes lyrisches Subjekt, besser gesagt ein lyrisches Wir, ein Kollektiv, und kommt damit wieder zurück zum sarkastischen Element des Gedichts:

*„Uns nackte Welpen, Erben hoher Stirnen, / Hat man schon früh mit
Nervennelken tätowiert.“*

Vor dem Auge des Rezipienten entfaltet sich ein groteskes und futureskes Bild. Nackte, schutzlose Welpen, junge, unerfahrene Wesen, sind als lyrisches Subjekt auszumachen, sie sind „Erben hoher Stirnen“, sie sind Erben einer langen Tradition, Erben des Arrivierten. Eine Generation der

Neugeborenen erbt die Last der „hohen Stirnen“, erbt gesetzte Faktizitäten.

Liest man die erste Strophe als eine Art Künstlerbiographie, die im ersten Vers direkt angesprochen wird, so steht der Künstler vor dem Erbe der Kunstgeschichte, steht der Dichter vor dem Erbe der literarischen Tradition. Doch auch ohne die Erwartung von künstlerischer Selbstoffenbarung wird deutlich, dass es sich um ein generationsspezifisches Kollektiv handelt, welches hier in seinen schutzlosen Kinderschuhen steckt. Um dieses schutzlose Etwas, das zarte und doch schon beladene Pflänzchen zur Interaktion mit der Welt zu befähigen, muss es zuerst betäubt werden. Ihm werden Nervenelken tätowiert. Nelken, ein homöopathisches Mittel zur Beruhigung, müssen in die Nerven, die empfindlichsten und die Reize der Außenwelt aufnehmenden Körperstellen, tätowiert werden, um den Kontakt mit der Welt überhaupt zu ermöglichen. Beruhigung wird a priori verabreicht, damit die schutzlosen Wesen diesen Kontakt mit der Welt ertragen.

Hinzu kommt – quasi als Generations-Brandmarke – das Moment der ‚Geworfenheit‘. Die nackten Welpen werden in die Welt geworfen, im Sinne Heideggers unterliegen sie der Faktizität, „daß das Dasein, *solange* es ist, was es ist, im Wurf bleibt und in die Uneigentlichkeit des Man hineingewirbelt wird“³²⁵. Heidegger nennt die Bewegtheit des Daseins den „Absturz“, der sich bei Grünbein im Begriff der ‚Sturzgeburt‘ wiederfindet, die den Herauswurf aus dem Gesicherten in die Welt besonders schonungslos nachvollziehbar werden lässt. Mit „der Mauern Sturzgeburt“ wird das Generationsbild aus *Transit Berlin* aufgegriffen und innerhalb des Gedichtes als weiteres Attribut der „nackte[n] Welpen“ genauer gefasst. Kinder eines geteilten Deutschland werden auf der jeweiligen Seite der Mauer ‚ausgeworfen‘, zufällig und doch in höchstem Maße determiniert. Sie sind die Brut der „kranken Väter“, sie sind durch ihre Geschichte

³²⁵ Heidegger 1976, S. 237.

vorbestimmt, vorbestraft, gebrandmarkt. Noch genauer: Sie sind die Kinder der Mauer, denn die Mauern sind das austragende Subjekt (V. 5). Die biographische Lesart dieses Gedichts, die mit diesem Hinweis eingeführt wird, sieht in Grünbein und dem im Paratext als Adressaten des Gedichts genannten, 2005 früh verstorbenen Thomas Kling jene Sturzgeburten der Mauer, Kinder der deutschen Teilung, im Osten und im Westen.

Grünbein spielt in der Komposition des Gedichts mit dem Heideggerschen Existenzialismus. Die „Seiensart des Verfallens“ kennzeichnet bei Heidegger die „Phänomene der Versuchung, Beruhigung, der Entfremdung und des Sichverfangens“³²⁶. „Beruhigung“, „Entfremdung“ und „Verfangen“ sind hier bereits Phänomene, die dem Neugeborenen widerfahren, wenn es mit „Nervennelken tätowiert“, „pränatal dressiert“ „[t]ief, tief im Deutsch...“ ertränkt“ wird. Zynisch ist der Umgangston einmal mehr, wenn die Determinationskette des Neugeborenen und der Zufall der Geburt auf der einen oder anderen Seite der Mauer aufeinander treffen.

Der Sturz des Neugeborenen ist ein sprichwörtlicher ‚Sturz ins kalte Wasser‘: „Tief, tief im Deutsch...“, ertränkt. Eine Stimme kommt wiederum hinzu. Die hilflosen, nackten Welpen sind in der Geschichte, der Kultur, den Traditionen und Sünden, dem Geerbten, ertränkt worden. Die Faktizitäten der Welt, in die sie gekommen sind, umhüllen und durchdringen sie wie das Wasser den Körper eines Ertränkten. Inhaltlich ist dieses Bild prägnant, ein Bild mit dem ‚Faktor N 400‘. Ungeachtet des Bildes lohnt sich zunächst ein genauerer Blick auf die weitere Stimme: Bei den Passagen der wörtlichen Rede handelt es sich um Gesprächssequenzen eines Treffens zwischen den Adressaten des Gedichts, Thomas Kling und Durs Grünbein. Doch diese Form der sekundären Oralität ist nicht nur an das konkrete Gespräch gebunden, sondern weist auch auf die Auseinandersetzung mit der Poesie Thomas

³²⁶ Heidegger 1976, S. 237.

Klings hin, der in seinen Gedichten, wie Grünbein auch, oftmals die ‚Technik‘ sekundärer Oralität gebraucht.³²⁷

„Ertränkt“ in deutschen Determinanten: Was genau für das lyrische Subjekt diese Determinanten ausmacht, wird in den Bildern der folgenden Verszeilen deutlich. Mit dem Vers „Enkel von Städtebauern, Fleischbeschauern“ wird der historische Referenzrahmen deutlich. Es handelt sich um die Generation, deren Großväter und Großmütter für den Größenwahn und den Genozid der Nationalsozialisten stehen, was zum einen im Bild der „Städtebauer“ (auf Berlin bezogen, den Schaffungsort Grünbeins und Brennpunkt des Ost-West-Gegensatzes ist dies wohl eine Anspielung auf die – nicht nur baulichen – Pläne des NS-Regimes zur Ausbau Berlins zur Hauptstadt des Weltreiches nach römischem Vorbild: „Germania“) zum Ausdruck kommt, und zum anderen im Euphemismus der „Fleischbeschauer“, der allzu bildlich für die Selektionspraxis in den Konzentrationslagern der Massenvernichtung steht.

Zynisch und rückkehrend zum Seziertisch werden frankensteinartig weitere Determinanten genannt, die in den „Babyschädeln“ installiert sind. Dabei konnotiert das Verb „installiert“ abermals den vorbestimmten Menschen als Maschine, als Produkt und als willen- und einflussloses Geschöpf, dem unmittelbar nach der Geburt alle Eigenschaften eines freien Individuums genommen werden. Ironisch gestaltet sich die anschließende OP-Szene, bei der weitere Bombensplitter, Relikte des Krieges, implantiert werden, mit dem Ziel, einen „Stachelgaumen“ zu produzieren. Der „Stachelgaumen“ behindert bei der richtigen Artikulation, er macht ‚mundtot‘ und lässt uns unsere Geschichte schwer verdauen. Im deutlich werdenden Rahmen der ‚körperlichen Poesie‘, die hier mit den Bildern des „Babyschädels“ und des „Stachelgaumens“ eröffnet wird,

³²⁷ Kling 1989. - Vgl. z. B. den Zyklus *Rauchmelder*.

spitzt sich das Gedicht auf zynische Weise zu. Historische Last wird körperliche Last.

Im horrorhaften und einprägsamen Bild – abermals ‚Faktor N 400‘ – vom „violetten Babyschädel“ bestätigt sich die nicht fachgerechte Aufnahme und Bildung von lebenswichtigen Essenzen wie Nahrung, Sprache und in diesem Bild auch Sauerstoff. Deutschland und seine Geschichte entziehen dem Neugeborenen über das vorbelastete Erbe die Luft zu atmen, so mag man diese Textstelle deuten. Auch die empfindlichste Stelle am Kopf eines Babys, die Fontanelle, die Öffnung, die nach der Geburt als ‚Dehnungsfuge‘ in der Schädeldecke bleibt, bis die Gehirnmasse einen gewissen Wachstumsstand erreicht hat, wird von der Schwester unliebsam betastet: Damit wird keine körperliche Schwachstelle ausgelassen. Die Fontanelle ist ein Leitthema in Grünbeins Schreiben „am Rande anatomischer Tafeln“ und findet sich z.B. auch im Essay *Neun Variationen zur Fontanelle*³²⁸ wieder.

Die letzte der vier Strophen spitzt abermals die Thematik des Gedichts zu:

„[D]em deutschen Doppel-Klon, [...] böse verfallen sind wir, [...]“.

Wie im Ergebnis einer Züchtung fühlt sich das lyrische Subjekt – stellvertretend für seine Generation – auf die Faktizität der deutschen Teilung hin „dressiert“. Das Bild der Dressur ist die sprachliche Kulminante der ‚Frankensteinwerdung‘ in den Strophen zwei und drei, ‚dressiert‘ auf die Faktizität der deutsch-deutschen Teilung, obwohl das lyrische Subjekt in beiden Teilen den Klon, die genetisch exakte Dopplung des jeweils anderen sieht. Ein Gleiches, das nicht erkannt wird, da der Blick für das Ganze gebrochen wurde. „Deutschland?“, heißt es dann im letzten Vers des Gedichts zusammenfassend: „...O Heimat, zynischer Euphon.“ Späterhin, in *Das erste Jahr*, verwendet Grünbein im Hinblick auf die Koexistenz der beiden deutschen Staaten das Bild des „Siamesischen

³²⁸ Grünbein 1996: *Neun Variationen zur Fontanelle*, S. 247ff.

Zwillings“³²⁹ und schwächt damit die Metaphorik und Prägnanz des „Doppel-Klons“ mithilfe eines allgemein verwendeten Sprachbildes ab.

Das Gedicht entstand laut Datierung am 20. 3. 1989, also vor dem Fall der Mauer, jedoch bereits zu einem Zeitpunkt, da sich erste öffentliche Proteste abzeichneten. Der Begriff der Heimat ist in Grünbeins Gedicht kein Begriff der Idylle, sondern ein Begriff des Gegenwartshorrors. Das Gedicht ist im Sinne der sarkastisch-zynischen Dichtung Grünbeins ein zeitkritisches Dokument zur deutsch-deutschen Teilung, ein Dokument, welches das deutsche Künstlertum in einer Ist-Analyse betrachtet. Es ist ferner ein Text, der auf sprachlicher Ebene die poetologisch geforderte neuro-physiologische Stimulanz gewährleistet und die Körperlichkeit des Menschen als Aktionsrahmen zur bildreichen Veranschaulichung zeitgeschichtlicher Zusammenhänge heranzieht.

³²⁹ Grünbein 2001a, S. 202f.

3 Der poetologische Eigenwert der Poesie in der ersten Werkphase

In der ersten Werkphase sind als eigenständige poetologische Statements in der Poesie vor allem die frühen *MonoLogische Gedichte* aus *Grauzone morgens*, die Intermedialität von Grünbeins Texten, seine künstlerische Selbst-Definition als „Grenzhund“ und die Anlage seiner Gedichte als ‚Archive des Wissens‘ zu thematisieren.

3.1 *MonoLogische Gedichte* – Eine kleine, frühe Poetik

Der Gedichtzyklus *MonoLogische Gedichte* entstammt dem Gedichtband *Grauzone morgens*. Er entfaltet eine eigene Poetik des modernen Gedichts und arbeitet dabei mit dem Bennischen Begriff des „Monologischen“³³⁰ als Hommage an den poetologischen Vortrag *Probleme der Lyrik* Gottfried Benns. Dabei verweist vor allem Grünbeins Bild des „kalten Mediums“³³¹ auf Benns Poetik und greift „das Konstruierte, Modellerte und Fabrierte moderner Lyrik“³³² auf.

Herrmann Korte stellt mit Recht fest: „Gemessen an der Wucht späterer Poeme lesen sich Grünbeins frühe Monologe wie kleine Skizzen, in denen ein Autor das eigene Schreiben kommentiert.“³³³ Der Zyklus umfasst 5 Gedichte, die allesamt den Titel *MonoLogisches Gedicht* tragen. Zu ihrer Unterscheidung sind sie nummeriert. Festzustellen ist, dass es außer den fünf abgedruckten Gedichten weitere gegeben haben muss, denn die in *Grauzone morgens* abgedruckten Gedichte tragen die Nummern 1, 2, 4, 5 und 13. Die Texte sind Grünbeins früheste poetologische Aussagen, die teilweise durch die Poetik der 1990er Jahre korrigiert werden.

Übernommen wird eine angedeutete Wahrnehmungs-Ästhetik, wie sie

³³⁰ Benn 1951, S. 14f.

³³¹ Grünbein 1988b, S. 81.

³³² Korte 2004a, S. 201.

³³³ Ebd.

beispielhaft das Gedicht *MonoLogisches Gedicht No. 5* vorstellt: „Seltsam was mich noch immer / umhaut ist diese Plötz- / lichkeit mancher Augenblicke.“³³⁴ Diese benennt Grünbein, und sie nehmen die Wahrnehmungssequenzen des Zyklus *Niemands Land Stimmen* und die ästhetischen Reflexionen von *Transit Berlin* zeitlich vorweg. Andere Eindrücke, die Grünbein noch recht zaghaft beschreibt, vergleicht man sie mit den poetologischen Essays, verdichten sich später: Er hegt Vorbehalte gegen Gedichte mit „meta- / physischen Raffinessen“, die er späterhin kategorisch ablehnen wird, führt das Urteil eines Namenlosen an, den Gedichte nur reizen, „wenn sie / voller Überraschungen sind“³³⁵, Überraschungen wie *Katze und Mond*, die er später neurologisch begründen wird. Die begriffliche und damit auch geistige Nähe zu Benns Poetik ist es aber, von der er späterhin immer weiter abrückt. Das ‚kalte Gedicht‘ bleibt zwar poetologisch bestehen, das ‚Monologische‘ bestreiten aber spätere Aussagen.³³⁶ Ebenso unterbreitet das *MonoLogische Gedicht No. 2* eine Schreibwillkür, die dem späteren Bild des Dichters im transitorischen Raum entgegensteht. „Zwischendurch gibt es dann / manchmal Tage an denen / habe ich wieder Lust ein / Gedicht anzufangen [...]“³³⁷. Die *MonoLogischen Gedichte* können daher in Bezug auf ihren poetologischen Wert für die weitere Dichtung nur als frühe Skizzen einer Poetik gewertet, die Orientierung an Benns Begrifflichkeiten nur als erste Selbst-Positionierung in einer poetologischen Tradition gesehen werden.

3.2 Intermediale Poesie

Grünbeins Gedichte sind intermedial geprägt. Sie überschreiten mit ihren offensichtlichen Strukturen Mediengrenzen. *Den Teuren Toten* spielt mit

³³⁴ Grünbein 1988b, S. 86.

³³⁵ Ebenda, S. 83f.

³³⁶ Vgl. die Einführung *Poetik und Poesie* zu Kapitel 2 und die Ausführungen zu den Punkten 2.2.1 und 4.

³³⁷ Grünbein 1988b, S. 83.

dem Zeitungsmedium, durch die auf die Gedichte übertragene Kunst der ars memorativa entsteht der Bezug zur Malerei und Bildenden Kunst. Der Grundaufbau der Gedichtbände jeweils in Zyklen, die wiederum einzelne Gedichte enthalten, spielt mit dem dramatischen Begriff der Szenen, denen einzelne Bilder zugeordnet sind. Darüber hinaus sollen Montagen, harte Schnitte, Collagen, Blenden und sekundäre Sprechakte hier beispielhaft angeführt und als poetologische ‚Programme‘ identifiziert werden.

Bereits in *Grauzone morgens* offenbaren sich wesentliche Filmtechniken. Im Gedicht *Wärmeplastik nach Beuys* aus dem Zyklus *Glimpses & Glances* wirken die einzelnen sprachlichen Bilder wie filmische Sequenzen, mit einem harten Schnitt aneinandermontiert:

„Erst als der geile Fliegenschwarm / aufstob in äußerster Panik / um seine Beute tanzte wie / eine Wolke von Elektronen mit / hohem Spin, sah man die beiden / Jungvögel nackt. / Es war zwölf Uhr mittags und dieser / böse Zufall nichts / als eine Gleichgewichtsformel / für zwei gedunsene Madennester / wie Spiegeleier / leicht angebraten im Straßentiegel / aus Teer und Asphalt“³³⁸.

Während zu Beginn des Gedichts eine Makroaufnahme ein zunächst dauerhaftes Kamerabild gewährleistet, folgen die Sequenzen nach der im Gedicht durch Zeilensprung deutlich zum Ausdruck gebrachten Zäsur „Jungvögel nackt“ mit harten Schnitten. Zunächst der Blick auf die Uhr: „Zwölf Uhr mittags“, das Bild der „Madennester“ im harten Kontrast zum Bild der „Spiegeleier“, der Bratvorgang überblendet vom Bild der „Jungvögel“, die im „Straßentiegel aus Teer und Asphalt“ schmoren. Hier wird eine Sequenz montiert, die der Leser deutlich vor seinem inneren Auge mitverfolgen kann. Auch und vor allem bei den politisch-sarkastischen Gedichten aus *Grauzone morgens*, wie *An diesem Morgen gingen* oder *Was alles klar wird*, wird ebenfalls die Technik der Montage kenntlich: Aneinandergefügt werden Sequenzen eines Ganges durch die Grauzonenlandschaft, Gesprächsfetzen, historische Reflexionen,

³³⁸ Grünbein 1988b, S. 56.

Wertungen, einzelne, zunächst allein stehende, konnotationsreiche Begriffe, die allesamt in Bildern mit dem ‚Faktor N-400‘ wirken und denen aufgrund ihrer kommentarlosen Montage der Rezipient zunächst ausgeliefert ist. Grünbein äußert sich über den medialen Einfluss in *Grauzone morgens*:

„Filmische Techniken spielten eine Rolle, Schnitte und Klebstellen, Bilder aus verschiedenen Bedeutungswelten wurden aneinandergesetzt oder schroff gegenübergestellt“³³⁹.

Doch nicht nur die filmischen Techniken bestimmen die Texte in *Grauzone morgens*, auch eine Metaphorik des Films ist in vielen Texten nachweisbar: So findet sich das lyrische Subjekt im Gedicht *Fast ein Gesang* „die meiste Zeit / nichts als / ein drahtiger kleiner Statist / hin- und herbugsiert in den / Staffagen eines schäbigen / Vorstadtkinos“³⁴⁰. Im Gedicht *Grund, vorübergehend in New York zu sein* heißt es mit dem Blick auf die Uhr der nächtlichen Rückkehr: „In New York / hättest du todsicher jetzt den / Fernseher angestellt, dich zurückgelehnt / blinzeln / vom Guten-Morgen-Flimmern belebt“³⁴¹.

Typisch sind auch die immer wieder in die Gedichte montierten Zitate und Gesprächsfetzen, die ‚Stimmen‘, Sprechakte sekundärer Art, wie sie zum Beispiel das Gedicht *O Heimat zynischer Euphon* in der Form der Dialogfetzen zwischen Kling und Grünbein enthält.

Abermals soll auch der Zyklus *Niemands Land Stimmen* als Bezugspunkt dienen. Die Wahrnehmungssequenzen werden collagiert dargestellt. Sie werden ihrer Umgebung entrissen und tragen auf diese Weise bei zu einer Wahrnehmungscollage, allerdings ohne dass daraus eine neue, unabhängige Gesamtaussage der Collage erwächst: Das Ganze bleibt

³³⁹ Naumann 1992, S. 445.

³⁴⁰ Grünbein 1988b, S. 69.

³⁴¹ Ebd., S. 49.

Wirklichkeits-Konstrukt, ein Zusammenschnitt atomisierter Wahrnehmungen.

Vor diesem Hintergrund, stellt Sabine Wilke fest, Grünbein integriere „ganz bewusst Strukturelemente der neuen Medien, also die Schnittmöglichkeiten von Tonband-, Video-, und Filmtechniken beispielsweise, [...] wie auch erste Erfahrungen eines zwar noch zaghaften, aber doch sich bemerkbar machenden Umgangs mit der extrem fragmentierenden und gleichzeitig aber vernetzenden Qualität der neuen Medien [...]“³⁴². Begrifflich wenig trennscharf, bemerkt Wilke in Grünbeins Dichtung die Umgangsweisen mit den „neuen Medien“. Sie präzisiert ihre These: „Grünbeins Texte [...] untersuchen den Effekt dieser Medien auf den menschlichen Wahrnehmungsapparat, indem er mediale Strukturen ästhetisch nachbildet und auf diese Weise sozusagen von innen studiert.“³⁴³ Wenn auch die ästhetische Nachbildung digitaler Strukturen als Leitmotiv im poetischen Frühwerk Grünbeins prinzipiell zu verneinen ist, so ist zumindest eine Ausnahme anzuführen, die auch Wilke zur Stärkung ihrer These anführt: Das zweite Gedicht aus dem Zyklus *Variation auf kein Thema* nähert sich vor allem begrifflich der Digitaltechnik. „Tastenfeld“, „Ziffern“, „dezimales Mandala“, „codiert“ und „Abruf“ sind jener Begriffswelt entliehen und werden im vorliegenden Gedicht als menschliche Umgebungs- und Wahrnehmungs-Determinaten gesetzt: „Mit plötzlicher Nähe, Geflüster, Verrat, / Sogar Liebe – alles codiert“³⁴⁴. Grundsätzlich bleiben es jedoch die Techniken der ‚modernen‘ Medien, die Techniken des Films, der Photographie und der Bildenden Kunst, die Grünbeins Texte entscheidend prägen, nicht aber ihre ästhetischen Formen.

³⁴² Wilke 2000a, S. 105.

³⁴³ Ebd., S. 107.

³⁴⁴ Grünbein 1994a, S. 12.

3.3 Grenzhund-Poetologie

Grünbeins Zyklus *Portrait des Dichters als junger Grenzhund* ist ein verabsolutiertes, allegorisches Selbstbildnis, eine Künstler-Typologie der jungen Mauergeneration, die den Osten als prägende Ich- und Welterfahrung vorzuweisen hat. Zwölf Gedichte gehören zu diesem Zyklus, die in der referenziell bedeutsamen Metapher des Hundseins die Wirkung des sozialen Raumes DDR auf den Dichter beschreiben. Der Zyklus ist abermals Teil eines Gesamtzyklus, der neben den 12 Gedichten auch das Gedicht *Der Cartesische Hund* enthält.

Mit seinem *Portrait des Dichters als junger Grenzhund* findet sich Grünbeins Selbstbestimmung in einer Reihe von animalesken Künstlertypisierungen wieder, die 1914/1915 mit James Joyce' *A Portrait of the artist as a young man* noch in der Gestalt eines Menschen, über Dylan Thomas' Kurzgeschichtensammlung *Portrait of the artist as a young dog*, in dem der Künstler dann explizit die Gestalt des Hundes annimmt, bis zu Michel Butors *Portrait de l'artiste en jeune singe* aus dem Jahr 1967 reicht. Referenziell spielt auch Kafka eine nicht unerhebliche Rolle: Bereits durch den Titel von Grünbeins Vorstellung zur Aufnahme in die Akademie für Sprache und Dichtung *Kurzer Bericht an eine Akademie* lässt sich der Bezug zu Kafkas animalesker Erzählung *Ein Bericht an eine Akademie* von 1917 herstellen. Im Unterschied zu Grünbeins Grenzhund verbleibt der kafkasche Affe jedoch in einem Prä-Zustand, den der Menschgewordene zwar weiterhin als „Luftzug“ an der Ferse spürt³⁴⁵ – d. h. er spürt auch im Stadium des Menschseins seinen tierischen Ursprung –, jedoch scheint das Stadium des Tierischen überwunden, während Grünbeins *Grenzhund* das Stadium des Tierischen im Hier und Jetzt als Spezifikum seines Künstlerbildes darstellt.

Auf James Joyce' *A Portrait of the artist as a young man* bezogen, besteht die wichtigste Referenz zu Grünbeins Gedichtzyklus in der Entwicklung

³⁴⁵ Kafka 1996, S. 139.

des Protagonisten Stephen Dedalus zum autonomen Schriftsteller, während in Thomas' *Portrait of the artist as a young dog* bereits erste auch von Grünbein thematisierte Eigenschaften des Künstlers als selbsterwähltem Exilanten zur Sprache kommen: In *Just Like Little Dogs* definiert sich der Ich-Erzähler als „lonely nightwalker and a steady stander-at corners. I liked to walk through the wet town after midnight, when the streets were deserted and the window lights out, alone and alive [...]“³⁴⁶. Wie ein ‚Straßenkötter‘ streunt er durch nächtliche, einsame Straßenzüge, sein Revier stets im Blick, auf der Suche nach Verwertbarem. Die direkte Antwort auf Thomas' *young dog* gibt das lyrische Subjekt des vierten Gedichtes in Grünbeins Zyklus und überträgt dabei die Lebensweisen des *young dog* in der Zeit Thomas' auf die Gegenwart nach der Zeitenwende:

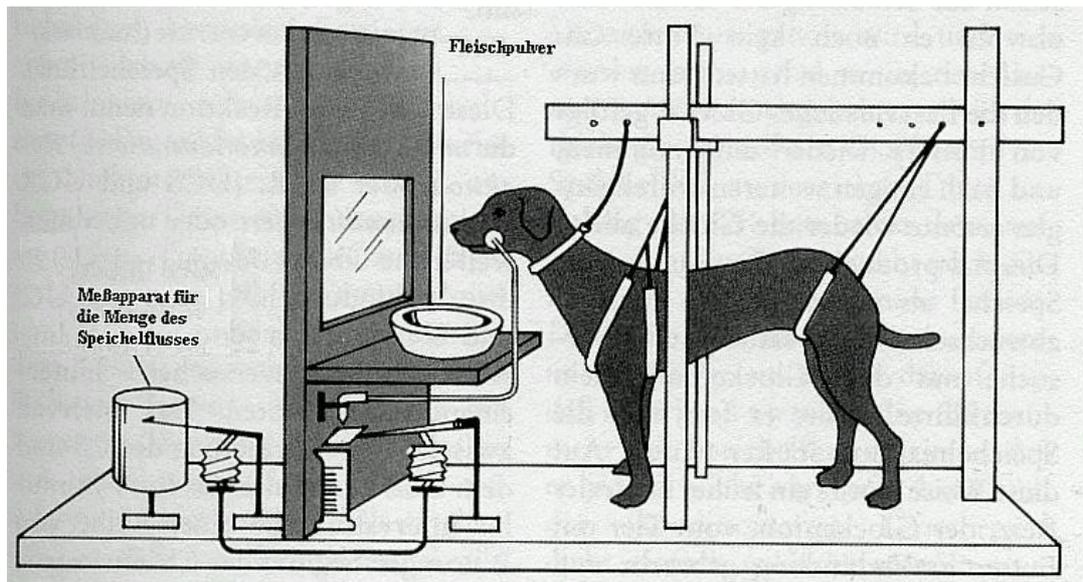
“Alt siehst du aus, young dog. Atomzeitalt. / Neugierig morgens, schwer von Rest-Rationen / Bildsatter Träume streunst du in den Tag, / Gebremst von Autostrom im Smog, den Sprachen / Gedruckt auf breitgewalztem Holz, dem Brei / An dem nicht zu ersticken es viel List braucht. / Denn was du sein sollst, gibt dein Phänotyp / Der Fetisch, jedem sichtbar, vor: ein Deutscher. / Weiß...männlich...mittelgroß...brünett. / Das reicht / Vielleicht für siebzig Jahre Kampf ums Dasein. / Wenn's hochkommt, hält Geduld den Rotz zurück. / Doch droht mit Schlimmsten immerhin auch dir / Die Dummheit, / das Gesumm der Hirnmaschine / Von der es heißt, sie produziert sich selbst“³⁴⁷.

Grünbeins Künstlerporträt des Hundseins nach der Zeitenwende beginnt im Zyklus zunächst mit der Beschreibung des Status quo vor 1989/90. Der Zyklus wird paratextuell von der Skizze der Versuchsanordnung zu Pawlows verhaltenspsychologischen Untersuchungen eingeleitet.³⁴⁸

³⁴⁶ Thomas 1990, S. 57.

³⁴⁷ Grünbein 1991, S. 98.

³⁴⁸ Nachfolgende Abbildung ist Grünbein 1991, S. 92 entnommen.



Der russische Mediziner Iwan Petrowjtsch Pawlow entdeckte durch seine Versuche mit Hunden das Lernverhalten der ‚Klassischen Konditionierung‘. Beiläufig stellte der Mediziner fest, dass seine Versuchshunde mit Speichelfluss auf die Person reagierten, die den Hunden den Fressnapf brachte, selbst wenn diese ohne Futter in den Versuchsraum kam. Um daraus eine wissenschaftliche Aussage über das beobachtete Reiz-Reaktions-Schema treffen zu können, konstruierte er eine Versuchsanordnung, bei der zu jeder Futtergabe ein Glockenton ertönte. Bereits nach kurzer Zeit stellte Pawlow fest, dass die Hunde auch unabhängig von der erfolgten Futtergabe auf den Glockenton mit Speichelfluss reagierten, was seine Beobachtung verifizierte.

Dem Pawlowschen Hund wird durch den Begriff des Cartesischen Hundes mit dem Vorgedicht des Zyklus ein Antipode gegenübergestellt, der in der Tradition von Descartes’ ‚Cogito ergo sum‘ dem Pawlowschen Hund entgegensteht. Dieser ist in der Logik Grünbeins das Ergebnis von 40 Jahren Realem Sozialismus, das den Cartesischen Hund unmöglich machte: „Wo Nichts und Niemand spiegelbildlich / Wie durch ein Fernrohr sich beglotzen“, heißt es in Anspielung auf die Überwachungspraxis des Sowjet-Systems, „War das *Ich denke* nur ein Bluterguß.“³⁴⁹ Im Gedicht

³⁴⁹ Grünbein 1991, S. 73.

Der Cartesische Hund wird Descartes' ‚Cogito ergo sum‘ aufgelöst und im Sinne eines konditionierten Verhaltens der belohnenden Autorität überlassen:

„Müde der leeren Himmel, die Kehle blank, / Gehorcht er dem Ersten das kommt und ihn denkt“³⁵⁰.

Essenz ist zum einen die Körperlichkeit als unüberwindbare Grenze, die den Menschen, in diesem Fall den Hund, dominiert und ihrer Faktizität unterwirft, zum anderen zeugt diese Gegenüberstellung abermals von einer Auseinandersetzung mit dem politischen System selbst, das den Hund als Grenzhund im Todesstreifen der innerdeutschen Grenze in der Folge situiert. Die Prägung der deutschen Teilung, das Aufwachsen im „verwunschenen Teil des Landes“ ist im Bild des Pawlowschen Hundes festgehalten. An diesem Punkt wird der historische Status quo verlassen. Er bleibt zwar als Motiv in den Gedichten des Zyklus weiter präsent („...zig Jahre Dienst mit Blick auf Stacheldraht“³⁵¹), wird jedoch durch die allgemeine Beschreibung des „Hundseins“ zu einer Positionsbestimmung des Künstlers in der Welt nach 1989/90, die auch der Essay *Transit Berlin* beschreibt:

„Lernen aus Abfallhaufen, / Ein Knöchel als Mahlzeit, Orgasmen im Schlamm. / Hundsein ist was als nächstes geschieht, Zufall / der einspringt für Langeweile und Nichtverstehen“³⁵².

Hundsein ist ein transitorischer Zustand. Das, „was als nächstes geschieht“, die Abfolge von Wahrnehmungen, bestimmt die Lebenswelt des Hundes. Hund und Dichter müssten sich demnach – glaubt man den Grundprinzipien aus *Transit Berlin* – hin und wieder begegnen, wenn der Dichter als Leonardos Schüler der Erkenntnis zur Verschriftlichung der Wahrnehmungssplitter jene transitorischen Orte aufsucht. Der Müllberg vor dem Haus der Grünbeins in Hellerau kann einer jener Treffpunkte

³⁵⁰ Grünbein 1991, S. 91.

³⁵¹ Ebd., S. 97.

³⁵² Ebd., S. 95.

zwischen Dichter und Hund gewesen sein. Das „Lernen aus Abfallhaufen“, das Stöbern nach Vergessenem sind beiden gegebene Eigenschaften. Während der wörtliche Sinn nicht der weiteren Klärung bedarf, wühlt und schnüffelt der Dichter als Hund im Müll, „bis er darin etwas Brauchbares, etwa ein Zitat – denn die Suche im Müll lässt sich auch auf das (Auf-)Lesen anwenden – oder einen authentischen und aussagekräftigen Überrest einer Kultur“³⁵³ findet. Mit Begeisterung berichtet Grünbein in seinem Essay *Vulkan und Gedicht* von den (hündischen) Grabungsprozessen, die er angesichts des Eindrucks der begrabenen Stadt Pompeji verrichtet: „Jedes einzelne Ding hatte der Vulkan in Geröll und Lava versiegelt, nun holte man sie zurück in die Gegenwart“³⁵⁴, beschreibt Grünbein seine Eindrücke, die die Rekonstruktion der ‚versiegelten Zeitgeschichte‘ bei ihm hinterließ, und folgert für seine Gedichte:

*“Das wenige, worauf später die Spitzhacke stößt, der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers [Anm.: oder eben die Hundeschauze], dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind.“*³⁵⁵

Hundsein bedingt auch die Steuerung durch Triebe, einen „Knöchel als Mahlzeit, Orgasmen im Schlamm“, auf den Dichter übertragen: die Bedingung des Menschen durch körperliche Grenzen. Der Hund ist Grenzhund. Ironisch spielt dieser Begriff mit vielen Grenzbegriffen: der physischen Grenze des menschlichen Lebens, dem Bild der realen Grenzhunde an der innerdeutschen Grenze, der Überwindung der Grenzen zwischen Naturwissenschaft und Dichtung. Das Kauen am Knöchel – das ‚Fleisch von den Knochen trennen‘ – ist ferner ein Hinweis auf die sarkastische Spielart der Grünbeinschen Poesie, die hier im Bild des ‚Hundseins‘ abermals aufgegriffen wird.

³⁵³ Müller 2004, S. 45.

³⁵⁴ Grünbein 1996: *Vulkan und Gedicht*, S. 34

³⁵⁵ Ebd., S. 39.

Im Sinne der Ästhetik Grünbeins ist die Positionsbestimmung des Hundes in der Formel des „Soviele[n] an Vielzuvielen auf engstem Raum...“³⁵⁶ zusammengefasst. Abermals im vierten Gedicht des Zyklus spielt die Wahrnehmung des Hundes eine besondere Rolle:

„Bilsatter Träume streunst du in den Tag, / Gebrembst vom Autostrom im Smog, den Sprachen / Gedruckt auf breitgewalztem Holz, dem Brei / An dem nicht zu ersticken es viel List braucht“³⁵⁷.

„Brei“, „Sprachen“, „ersticken“, „bilsatt“ und „Smog“ sind als Schlüsselbegriffe der zitierten Passage zu betrachten. Sie alle symbolisieren im Ton der *Grauzone* die Wahrnehmungsflut, die der Dichter-Hund nur mit List zu filtern vermag. Skepsis und Stoizismus, wie sie in den Gedichten sechs und sieben des Zyklus vermeintlich beschworen werden, helfen nicht mehr weiter, entpuppen sich als überholt in Zeiten, in denen „soviel geglaubt wird / Daß du wie Stickstoff Illusionen atmest / Die als Gerücht längst reiner Traumstoff sind“³⁵⁸. Als Antwort bietet das lyrische Hunde-Subjekt am Ende des elften Gedichtes die zynische Verhaltensmaxime:

„Mach dir nichts vor, im Paradies der Hunde / Ist Pisse an den Bäumen Stoff zum Träumen“³⁵⁹.

3.4 Grünbeins Gedichte – Archive des Wissens

Im Werkstattgespräch mit Heinz-Norbert Jocks offenbart Grünbein seine Gedichte als Poeme des Wissens:

„Dichtung ist komprimiertes Wissen. In ih[r] sind alle Wissenschaften vom Menschen aufgehoben“³⁶⁰.

³⁵⁶ Grünbein 1991, S. 95.

³⁵⁷ Ebd., S. 98.

³⁵⁸ Ebd., S. 100.

³⁵⁹ Ebd., S. 105.

³⁶⁰ Jocks 2001, S. 54.

Auch Hermann Korte thematisiert die Struktur von Grünbeins Gedichten als „Archive des Wissens“ vielerorts, ebenso sei die damit einhergehende Kategorisierung Grünbeins als „poeta doctus“ hier angemerkt.³⁶¹ Korte sieht darin eine poetologische, daher zwangsläufig konzeptionelle Relevanz. Grünbeins Gedichte setzen Bildung voraus. Die Lektüre der *Schädelbasislektion* spielt mit der Kenntnis von Friedrich Schillers *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*³⁶² von 1780, auch ist Büchners *Über Schädelnerven*³⁶³ aus dem Jahr 1836 in diesem Kontext von Bedeutung. Grünbeins Gedichte setzen das Wissen jedoch nicht nur voraus, sondern archivieren es in Kortes Sinn. Zur poetologisch in *Mein babylonisches Hirn* beschriebenen Funktion von Gedichten steuert die poetische Praxis die in der ars memorativa angedeutete museale Wissensdidaktik bei. Innerhalb von Grünbeins Gedichten wandelt der Rezipient durch Museen europäischer Wissenschafts- und Geistesgeschichte. Ihm begegnen Zitate, Erläuterungen biologischer Prozesse, vorgeführte Denkkonstrukte und bedeutungsschwangere Allusionen. Der Sachinformations'appendix' aus *Schädelbasislektion* wird zum „Signum des gelehrten Poeten der neunziger Jahre“³⁶⁴. Hier reihen sich Grünbeins Gedichte verhaltenstheoretisch in den Kontext der Forschungsergebnisse Pawlows ein, dort eröffnen sie den Gedichtband bedeutungsgeladen mit einem Zitat des Naturwissenschaftlers und Philosophen Charles Sanders Peirce: „Man is a thought-sign“³⁶⁵. Trotzdem bleibt der Wissens-Gestus in

³⁶¹ Vgl. dazu Korte 2004a, S. 109.

³⁶² Schiller 1993.

³⁶³ Büchner 1980.

³⁶⁴ Ebd., S. 112.

³⁶⁵ Für das Verständnis des Zitats Charles Sanders Peirce', der als Mitbegründer der modernen Semiotik gilt, ist dessen Theorem, alles Denken vollziehe sich in Zeichen, von Bedeutung. Am Ende seines Essays *Some Consequences of Four Incapacities* prägt Peirce die Formel: „[T]he word or sign which man uses is the man himself. For, as the fact that every thought is a sign, taken in conjunction with the fact that life is a train of thought, proves that man is a sign.“ Grünbein irrt bei der Zusammenstellung des Zitats. Dieses hat Peirce so nicht gebraucht. – Vgl. Peirce 1992, S. 54.

Schädelbasislektion Teil der poetologischen Gesamtreflexion: keine biophysische Poesie ohne die Sprache jener Wissenschaft – man möchte mit Nabokov zwischenrufen: „There is no science without fancy and no art without facts“³⁶⁶. Poetologisches Programm bleibt die Vereinbarkeit von (Natur-)Wissenschaft und Poesie. Korte stellt dazu fest: „Grünbeins ‚Schädelbasislektion‘ war eine verblüffende Lektion in Poetologie, keine illustrierte Neurobiologie“³⁶⁷. Wissenschaftssprache wurde in dem Maße zum Teil einer präzisen, semantisch ausgearbeiteten Gedichtssprache, wie sie Chiffren zur poetischen Konstruktion und Simulation von Wirklichkeitsmodellen bereithielt“³⁶⁸. In *Falten und Fallen*, späterhin vor allem in *Nach den Satiren*, driften die „Wissens-Archive“, die Grünbein seinen Lesern erschließt, schwerpunktmäßig in den humanistischen Bildungskanon ab. Neben Mythologemen wie „Orpheus“, den „Parzen“, dem „Sänger von Theben“ oder der „stygischen Spülung“, grüßen vor allem lateinische Gedichttitel wie *Homo sapiens correctus*, *In utero*, *Damnatio memoriae* oder griechische Vorsilben wie *Xeno*, *Hedo* oder *Geo*. Hinzu kommen Philosophen wie Aristoteles, Hegesias oder Claudius Aelinianus, die namentlich genannt werden und den Bildungskanon schließen. Fremde Sprachsequenzen treffen im hermetischen Zyklus auf Zitate und Bildungstopoi. Die Art, in der dabei die Topoi eingeworfen oder auch nur angespielt werden, überlässt dem Nutzer des „Wissens-Archivs“ oft genug die Aufgabe der lexikalischen Entschlüsselung. „Serotonin“, die „Brownsche Bewegung“ oder die „Skinner-Box“ sind nur drei Beispiele, die solcher Klärung bedürfen.

Grünbein arbeitet im Sinne der ars memorativa mit Zeichen, die uns die Galerie unserer Bilder im Wissensspeicher immer wieder neu vor Augen

³⁶⁶ Appel 1967.

³⁶⁷ Hans Magnus Enzensberger vergleicht in seinem Aufsatz *Die Poesie der Wissenschaft* die Interaktion von poetischer und (natur)wissenschaftlicher Idee am Beispiel der drei Autoren Inger Christensen, Durs Grünbein und Lavinia Greenlaw. - Vgl. Enzensberger 2004, S. 266.

³⁶⁸ Korte 2004a, S. 110.

führen, manchmal bis hin zu geschlossenen Sätzen in wissenschaftssprachlichem Duktus. Zu beobachten ist, dass jene „Wissens-Archive“ im Laufe der poetischen Produktion immer dichter werden, immer häufiger die Poesie dominieren. Hermann Korte urteilt daher: „Der Akademismus ist in ‚Falten und Fallen‘ offensichtlich“³⁶⁹. Der „-ismus“ deutet in Kortens Wertung dabei auf ein ‚zu viel‘ bei Grünbein hin. ‚Zu viel‘ bedeutet auch die zunehmende Entkopplung der „Wissens-Archive“ von der durch das Mittel der wissenschaftlichen Chiffren intendierten „Konstruktion und Simulation der Wirklichkeitsmodelle“³⁷⁰. *Falten und Fallen* bilden den Grenzbereich, in *Nach den Satiren* kreisen die Diskurse nicht mehr um Wirklichkeitsmodelle, die durch den Wahrnehmungstransmitter der Dichtersprache transportiert werden. Dort geraten die Wissens-Diskurse in den Bereich der Historismen. Ralf Schnell charakterisiert in seiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* daher die Lyrik Grünbeins ebenfalls implizit als ein „Wissens-Archiv“, in dem „sich Geschichte [...] insgesamt als ein Reservoir von Materialien und Bildern und Potentialitäten dar[stellt], aus dem sich Lyrik nach Maßgabe ihres Bedarfs an poetischen Bildern bedienen kann“³⁷¹. Gleich, wie man es wendet: Die Grünbeinschen „Wissens-Archive“ können zu „Barrikaden des Wissens“³⁷² werden, wie sie Michael Braun benennt. Sie wirken dann wie Hindernisse, wenn die Gesamtstruktur der Gedichte durch immense Vorwissens-Ansprüche dominiert wird, wie es sich in *Nach den Satiren* leitmotivisch durchsetzt. Hermann Korte analysiert in *Habemus poetam*³⁷³ vor allem den Konnex zwischen Poesie und Wissen in *Nach den Satiren* mit der Essenz, eine Wissens-Rhetorik als Dominante auszumachen: „Wenn der poeta doctus

³⁶⁹ Korte: KLG

³⁷⁰ Korte 2004a, S. 110.

³⁷¹ Schnell 2003, S. 537.

³⁷² Braun 1994.

³⁷³ Korte 2004a, S. 109ff.

spricht, expliziert er sein Wissen und seine Beschlagenheit, indem er die Rhetorik des Wissens wortreich ausbreitet und auf Effekte der Überraschung und Überredung setzt³⁷⁴.

³⁷⁴ Korte 2004a, S. 122.

4 Poetologie und Poesie der zweiten Werkphase

Überblickt man die Poetik Grünbeins in seiner zweiten Werkphase, die von 1999 bis zur Fertigstellung dieser Arbeit andauert, so müssen zunächst vier wesentliche Unterschiede der Poetologie der zweiten Werkphase im Gegensatz zur ersten benannt werden:

Erstens verzeichnen die poetologischen Schriften der zweiten Werkphase selten eine im Sinne der Untergliederung der ersten Werkphase bezeichnete poetologische Mikrostruktur. Aussagen über die Beschaffenheit von Sprache in Dichtung, Bekenntnisse etwa zum ‚Faktor N 400‘ oder zum Bauprinzip *Katze und Mond* entfallen – ausgenommen der Essay *Z wie Zitat* – gänzlich. Die Bekenntnisse der zweiten Werkphase bleiben auf der Ebene der Makrostrukturen, der ästhetischen Bedingungen und der Wirkungsweisen der Poesie.

Zweitens offenbaren sich die poetologischen Standpunkte der zweiten Werkphase nicht in konzentrierter Weise, wie es beispielsweise die zentralen Essays *Mein babylonisches Hirn* und *Transit Berlin* in der ersten Werkphase zum Ausdruck bringen. Die Poetik der zweiten Werkphase ist eine Poetik der Zwischenzeilen. Neben dem Essayband *Antike Dispositionen* spielt das Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr* eine nicht unerhebliche Rolle, das poetologische Gedicht, wie etwa *Erklärte Nacht*, gibt zentrale Thesen von Grünbeins Poetik preis. Wesentlich für den Untersuchungsschwerpunkt dieser Arbeit ist, dass die Gattungen sich immer deutlicher ergänzen und somit die Zwischenzeile des Essays mit der Zwischenzeile des Tagebuchs korreliert, ohne dass der Essay – im Gegensatz zur ersten Werkphase – ein für sich stehendes poetologisches Ganzes darstellt.

Zum Dritten spricht in der zweiten Werkphase eine eindeutige Überlast der poetologischen Standpunkte aus den Gedichten selbst, wobei das Gedicht *Erklärte Nacht* gar zu einem eigenständigen Regelgedicht wird. Peter von Matts zentrale Aussage zu der Interdependenz von Grünbeins Essays und

Gedichten, den Autor mache aus, „daß sein Essay das Gedicht sucht und sein Gedicht den Essay“³⁷⁵, ist insofern zuzustimmen, als sich Grünbeins Poetik in der zweiten Werkphase aus einer stärker verschränkten Interaktion von Gedicht und Essay ergibt, als es noch die scheinbare essayistische Dominanz der poetologischen Aussagen in der ersten Werkphase zuließ.

Viertens zeigt sich in den beiden wichtigsten Gedichtbänden *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* eine neue poetologische Quelle. Nicht der Essay und das Gedicht sind nunmehr der einzige Träger von poetologischen Botschaften, sondern auch das zyklische Gesamtarrangement der beiden Gedichtbände, das – wie zu zeigen sein wird – eine eigene Aussage auf der Ebene der Poetik trifft.

Der zweite große Essayband Grünbeins, *Antike Dispositionen*, erschien 2005. Er enthält Essays aus den Jahren 1996-2004. Bereits durch den Titel kündigt der Autor eine Gewichtung des Bandes an. Quantitativ deutlich in der Minderheit, bieten die auf die Antike bezogenen Essays die poetologische Substanz des Bandes, während essayistische Autorenporträts und literaturgeschichtliche Aufsätze die Majorität der Texte im angesprochenen Band stellen. Erstaunlich gering war die Resonanz des Feuilletons auf den zweiten Essayband, teils dadurch bedingt, dass knapp die Hälfte der Texte bereits in *Warum schriftlos leben* veröffentlicht wurde, teils bedingt durch die Gleichzeitigkeit der Veröffentlichung des Bandes mit den Gedichtbänden *Der Misanthrop auf Capri* und *Porzellan*. So zogen es einige Rezensenten vor, den Gedichtband *Porzellan* negativ zu kommentieren und in ihren Kritiken en passant die sprachlich wie inhaltlich lesenswerten Essays von *Antike Dispositionen* darzustellen.³⁷⁶

³⁷⁵ Von Matt 2001.

³⁷⁶ Vgl. Braun 2005; von Törne 2005; Verdofsky 2005

Da es in einzelnen Aussagen die Poetik der Essays ergänzt, ist ferner das Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr* (2001) heranzuziehen. Es enthält für die Untersuchungsabsicht dieser Arbeit wesentliche Sätze. Mit dem Tagebuch wählt Grünbein eine Form, die seiner eigentümlichen Kunst der kurzen Betrachtung strukturell entgegenzukommen scheint, obgleich die eigentliche Betrachtung von Tagesereignissen nur äußerst selten vorgenommen wird, viel eher ein Gemisch von poetologischen Sätzen, Reflexionen (historischen wie anthropologischen), Gedankenfragmenten und Ästhetizismen dominiert. Das Feuilleton reagierte auf die Vielstimmigkeit der Texte mit den pejorativen Hinweisen „Gemischtwarenladen“³⁷⁷, in dem „Nippes“ und „Bildungsgeröll“³⁷⁸ „kaum zu ertragen“³⁷⁹ seien.

Wesentlich scheint jedoch für die Poetik der zweiten Werkphase der Vergleich mit den Texten der früheren Jahre. Wo befinden sich Konstanten? Wo sind merkbare Unterschiede, gar Brüche vernehmbar? Diese Fragen sollen die einzelnen Kapitel beantworten, in denen, sofern dies angebracht erscheint, Vergleiche zur ersten Werkphase vorgenommen werden.

4.1 *Zwischen Antike und X* – Historien, Spiegel der Gegenwart

In seinem Essay *Zwischen Antike und X*³⁸⁰, den Grünbein als Beitrag zum Sammelband *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*³⁸¹ im Jahr 2002 veröffentlicht hat, liefert der Dichter die zentrale poetologische Sichtweise der zweiten Werkphase. Dieser Essay ist, neben dem Essay *Z wie Zitat*, der einzige,

³⁷⁷ Müller 2001.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Meller 2001.

³⁸⁰ Grünbein 2005a, S. 393-398.

³⁸¹ Seidensticker/Vöhler 2002, S. 97-100.

der eine relativ kompakte poetologische Sichtweise darstellt, ohne dabei jedoch an die sprachliche und auch poetologische Tiefe der Essays aus der ersten Werkphase anschließen zu können. Zu einer pointierten poetologischen Aussage wird der Essay dann, wenn man Ausführungen aus Grünbeins beiden Texten zu Seneca und Juvenal, *Im Namen der Extreme*³⁸² und *Schlaflos in Rom*³⁸³, einbezieht. Der erste Text ist das Nachwort zu Grünbeins Seneca-Übersetzung, die 2004 erschien, den zweiten Text trug Grünbein anlässlich der Aby-Warburg-Professur im Jahr 2001 vor.

Zwischen Antike und X ist ein knappes Statement, das seine Absicht ohne lange Vorrede im ersten Satz unterstreicht: „Um zu den Wurzeln zu gehen oder *in medias res*.“³⁸⁴ Diese „*medias res*“ sind die römische Literatur. Der Dichter bekennt zunächst:

*“In welcher Epoche, Sprache oder Poesietradition auch immer, die Spur führte noch jedesmal zurück zum harten Kern römischer Ausdruckskunst. [...] [K]eine andere Sprache war so sehr Maschine; eine Maschine, die alles Psychische und Flüchtige in etwas Präzises und Transitives verwandelte, in ein Produkt von dauerhafter Bedeutung“*³⁸⁵.

Grünbein stellt klar, dass die römische Dichtkunst ein „Produkt von dauerhafter Bedeutung“ sei, dass die Bezüge einer jeden Poesie zu den Wurzeln der römischen Dichtkunst zurückreichen, und er konkretisiert diese:

“Es war die Rhetorik der Anthropologie, die einen immer wieder zurückrief in die Antike. Dem solcherart Angesprochenen wurde die Dichtung der Alten zum Interpretationsmittel der eigenen Existenz. Vom Trauergesang des Ovid bei den Barbaren am Pontos Euxenios bis zum Großstadtgezänk vor den Toren des Kolosseums

³⁸² Grünbein 2005a, S. 369-392.

³⁸³ Ebd., S. 328-368.

³⁸⁴ Ebd.: *Zwischen Antike und X*, S. 393.

³⁸⁵ Ebd., S. 393.

*in Rom der Satirendichter war in Wort und Bild festgehalten, woran die Körper zuschanden wurden, solange Affekte sie antrieben*³⁸⁶.

„Die Dichtung der Alten“ wurde zum „Interpretationsmittel der eigenen Existenz“ heißt es. Selbsterkenntnis und Selbstdefinition erwachsen demnach durch den Blick zurück:

*„Sie ist das Kompendium all der unlösbaren Fragen, der Quell aller Aporien, die uns bis heute in Atem halten*³⁸⁷.

Jenes „Brückenbauprojekt“³⁸⁸, wie es Michael Eskin in seinem Nachwort zu *Der Misanthrop auf Capri* nennt, den Gang in die Geschichte zum Kompendium der ungelösten Fragen, konkretisiert Grünbein abermals:

*„Antike Dichtung lässt sich nur vielstimmig denken, als physischer Polytheismus. Nichts wurde ausgespart, keiner der Triebe blieb sprachlos. Von den Idiosynkrasien des Einzelnen zu den Infamien der Massen...*³⁸⁹

Antike Dichtung als Wiederentdeckung des Menschen als physisches Wesen, als Entdeckung der Vergänglichkeit menschlichen Seins, der Ausrichtung des Lebens an physischen Bedürfnissen im Gegensatz zur stoischen *vita contemplativa* der Antike. Ferner als Bezugspunkt der Interpretation von Gesellschaftsprozessen, Prozessen der Interdependenz von Masse und Macht. Das ist der Gang „in medias res“, wie ihn Grünbein ankündigt.

Auf den Punkt bringt Durs Grünbein das Verhältnis von Gegenwart und Antike im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks:

„[...] die Brücke zur Antike, zu allen früheren Kulturepochen [...] ist wichtiger als der Einklang mit den Erscheinungen der Gegenwart. Aus dem Bewusstsein des prinzipiellen Anachronismus hat sich

³⁸⁶ Grünbein 2005a: *Zwischen Antike und X*, S. 394.

³⁸⁷ Ebd., S. 398.

³⁸⁸ Eskin 2005, S. 112.

³⁸⁹ Grünbein 2005a: *Zwischen Antike und X*, S. 394.

eine gewisse Sensibilität für die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entwickelt³⁹⁰.

Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, jenen prinzipiellen Anachronismus, führt Grünbein in *Das erste Jahr* weitergehend aus, indem er zunächst staatstheoretisch das Geflecht von Archaik und Moderne als Zivilisationsmerkmal von expandierenden Hegemonialmächten deutlich macht und auf diese Weise eine Konstante der römischen Gesellschaft für die westliche Moderne zeichnet.

„Rom ist der Prima-facie-Beweis für den Verfall jeder späteren Demokratie. Durch dieses Prisma sind alle früheren Formen nurmehr als gebrochene sichtbar. Wie gutgläubig die Legende von der Pervertierung der Demokratie durch den Aufstieg des Römischen Reiches. Der große Ideenarchäologe Foucault hat einmal die Frage gestellt: ‚Und wenn Rom nun die Revolution eroberte?‘ Aber so ist es. Von diesem Richtungswechsel ist die Geschichte Europas bis zur Besiedlung Amerikas und der darauf folgenden Globalisierungsepoche, in der wir Heutigen leben, gezeichnet. [...] Wo immer ein demokratisches Gemeinwesen von einiger Größe mit hegemonialen Energien nach außen auftrat, war Rom mit im Spiel. Sein imperatorisches Muster lag allen folgenden Expansionen zugrunde. [...] Erst vor dem Hintergrund Roms lässt sich das Ineinander von Archaik und Moderne, das Webmuster jeder entwickelten Zivilisation in Europa bis zum heutigen Tag, erkennen³⁹¹.

Den mithin nicht ganz zweckfreien Gang in die Antike, die das „Webmuster“ unserer Zivilisation darstellte, vertieft die Analyse der Essays *Schlaflos in Rom* und *Im Namen der Extreme*. Im ersteren Text stellt Grünbein das Brückenbauprojekt nochmals klar heraus:

„Vergangenheit oder Zukunft, in puncto Lärm ist der Unterschied unerheblich; im Labyrinth des Gehörgangs wird immer nur Gegenwart draus³⁹².

Sehr deutlich hebt der Dichterr in der Folge auch hervor, was die Brücke zwischen der Beschäftigung mit der Antike und der Gegenwart rein

³⁹⁰ Jocks 2001, S. 45.

³⁹¹ Grünbein 2001a, S. 188f.

³⁹² Grünbein 2005a, *Schlaflos in Rom*, S. 329

sprachlich erzeugt: „Das Überzeitliche jeder Dichtung, ihre Omnipräsenz, ergibt sich aus ihren Bildern“³⁹³, betont er im Essay über Juvenal. An anderer Stelle, im Essay über Seneca, ist es „das Innere unserer Sprachen, [...] ihre etymologischen Gelenke“³⁹⁴, die als Bindeglieder der Zeiten fungieren.

Mit seiner Historien-Poetik *Zwischen Antike und X* stellt sich Durs Grünbein in eine weitgehende Tradition vor allem ost-deutscher Schriftsteller. Günter Kunert pointierte jene Traditionslinie der Auseinandersetzung mit den antiken Mythen:

*„Dem Dichter ist ja nichts heilig, nicht einmal die Dichtung. So verwandelte ich die Geschichten und Episoden und Figuren für meine Zwecke, für Gedichte und für Prosatexte. Doch ich war nicht der einzige Literat, der sich aus diesem schier unerschöpflichen Fundus bediente [...]“*³⁹⁵.

Ferner zu nennen sind Volker Braun, Peter Hacks, Karl Mickel, Christa Wolf und Heiner Müller, die sich des antiken Mythos auf unterschiedliche Weise bedienen, die meisten von ihnen in einer Phase der Antike-Hochkonjunktur in den 1970er Jahren. Es ist jedoch nicht Absicht dieser Arbeit, die Antike-Rezeption dieser Autoren und Autorinnen nachzuzeichnen³⁹⁶, auch ist die Arbeit nicht darauf ausgerichtet, den

³⁹³ Grünbein 2005a: *Schlaflos in Rom*, S. 358.

³⁹⁴ Grünbein 2005a, *Im Namen der Extreme*, S. 385.

³⁹⁵ Seidenticker/Vöhler 2002, S. 228.

³⁹⁶ Dies erfüllt die 2002 erschienene Schrift *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart* sehr aufschlussreich. – (Vgl. Seidenticker/Vöhler 2002). Oft möchte man gerade in der Dramatik der DDR-Literatur Vergleiche zum poetologischen Antike-Modell Grünbeins anstellen. Vor allem Heiner Müller hat in der Traditionslinie Brechts unter anderem mit seiner *Philoktet*-Rezeption ein Historienmodell geliefert, das im Prolog jenes Stückes selbstreferenziell den Bezug der Historie für das Gegenwärtige darstellt. Heiner Müllers *Philoktet* und auch der *Ödipus* zeigen Konstanten auf, die Müller an der Äquivalenz von ‚Drehpunkten‘ ausmacht. Die antike Dramatik, die er bei Aischylos und Sophokles rezipiert, sieht er an einem historischen Drehpunkt entstanden, dem „Übergang von der Familie zum Staat, zur Polis“. – (Vgl. Dietzel/Müller 1985, S. 1209). Einen neuen ‚Drehpunkt‘ macht Müller in der „Aufhebung der Klassengesellschaft“ fest, die die Übertragung des antiken Stoffes in die Gegenwart rechtfertigt, als „Wiederkehr des Gleichen als eines Anderen“ – (vgl. Dietzel/Müller 1985, S. 1210). Eine durchaus vergleichbare Parallele weist das Vorspiel von Brechts *Antigone*-Bearbeitung auf, wenn die Zeitangabe „Berlin. April

Raum zwischen den beiden Polen Peter Hacks und Heiner Müller zu analysieren, den Volker Braun eröffnete:

“Freilich ist es möglich, so weit vorzugreifen, daß einem die Realität nicht mehr dazwischenkommt, und ich sehe diesen anmutigen Weg jetzt von dem glänzenden Hacks bestritten. [...] Oder es ist möglich, zurückzugreifen in die schneidenden Fesseln der Vorgeschichte und ziemlich in ihr die Realität zu sehn, und das ist der harte Gang des großartigen Müller“³⁹⁷.

Daher konzentriert sich der Fokus der Betrachtung auf die Antike-Rezeption in der Lyrik, wobei die Bezugslinien für Grünbeins Brückenbauprojekte über die erwähnten Traditionen der DDR-Literatur hinausgehen. Im Besonderen ist es die dichterische Praxis des Konstantinos Kavafis, die in den theoretischen Überlegungen Grünbeins ihre Spuren hinterlassen hat. Die Antike, bei Kavafis Quelle der Menschheitsgeschichte, wirkt in seinen Gedichten mit jener „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, wie wir sie in der Poetik Grünbeins finden. Marguerite Yourcenar hält bei der Interpretation des Kavafis-Gedichts *Caesarion* fest:

“Nach all diesen Überlegungen können wir sagen, daß sämtliche Gedichte Kavafis’ historische Gedichte sind, und die Emotion, die ein junges, an der Straßenecke erblicktes Gesicht aufs neue entstehen läßt, unterscheidet sich in nichts von dem Gefühl, das Cäsarion aus einer Sammlung von Inschriften aus der Zeit der Ptolemäer heraufruft“³⁹⁸.

1945“ (vgl. Brecht 1959, S. 11) den antiken Stoff aktualisiert und die Problemkonstellation des Verrats oder der Rettung des bei der Desertion durch die SS gestellten Bruders durch den Antigone-Stoff aufgegriffen wird. Die historische Konstellation dient beiden als Vergleich mit der Gegenwart, Brecht spricht von „Analogien zur Gegenwart“ (vgl. Brecht 1959, S. 99) in seinem Vorwort zu *Antigonemodell 1948*.

³⁹⁷ Braun 1979, S. 38f.

³⁹⁸ Yourcenar 2001, S. 32.

Der Brückenbau, wie ihn Kavafis in seinen Gedichten³⁹⁹ betreibt, unterscheidet sich jedoch in seiner letzten Konsequenz von dem Grünbeins. Kavafis zeigt die Konstanten, die ihm einen Brückenschlag vom antiken Stoff in seine Gegenwart erlauben, er belässt den Stoff aber dort, wo er ist, im antiken Raum. Gegenteilig verhält es sich beispielsweise mit den *Römischen Elegien* Joseph Brodskys. Dort wird klar, dass der ‚Handlungsraum‘ der 12 Gedichte, ausgehend von Brodskys Besuch in Rom, eindeutig in der Gegenwart festgemacht werden kann und der Autor sich die Antike in einem nachvollziehbaren Schritt in die Gegenwart mnemotechnisch einlädt.⁴⁰⁰ Grünbein befindet sich mit seiner Historienpoetik auf einer anderen Stufe. Der Begriff des ‚Handlungsraumes‘ veranschaulicht, dass die „Brückenbauprojekte“ Grünbeins zwei ‚Handlungsräume‘ erschließen, die Antike und die Gegenwart in einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, wie es Grünbein im Gespräch mit Jocks formuliert hat.

An dieser Stelle ist der Vergleich zu Thomas Kling nochmals angebracht. In Konkurrenz zu Raoul Schrott übersetzte Thomas Kling Catull „und schuf dem metropolitanen ‚street talk‘ des Römers ein zeitgenössisches Analogon“⁴⁰¹, wie Hartung in seinem Nachruf auf Kling festhielt. *Das Haar der Berenice* offenbart ein Historienkonzept, das dem Grünbeins sehr ähnlich ist. Die Übersetzung Catulls in eine gegenwärtige, vom umgangssprachlich-lässigen Tonfall dominierte Sprache verbindet den antiken Stoff mit der Gegenwart durch eine ‚beidseitig begehbare Brücke‘. Diese Brücke ist bei Kling maßgeblich über die verwendete Sprache definierbar. So sieht Klings Catull an einer Stelle ein: „null Salböl für mich“⁴⁰². Der mit sich selbst ausgetragene Diskurs über das jungfräuliche

³⁹⁹ Zu nennen sind beispielhaft die Gedichte *Ithaka*, *Trojaner*, *Die Iden des März*, *Der Gott verlässt Antonius* und *Alexandrinische Könige*, die in den Jahren zwischen 1905 und 1912 entstanden. – Vgl. Kavafis 2001.

⁴⁰⁰ Vgl. Brodsky 1985.

⁴⁰¹ Hartung 2005, S. 154.

⁴⁰² Kling 2006, S. 541.

Heiraten und die Untreue seiner Lesbia bilanziert der ruppige Flaneur: „oh, schießgeschenk, der staub soll es saufen!“⁴⁰³ Beispielhaft ist hier erkennbar, welches sprachliche Konstruktionsprinzip Kling bei der Übersetzung anwendet. Catulls „illius, a, mala dona levis bibat irrita pulvis“⁴⁰⁴ wird hier verkürzt und umgangssprachlich pointiert. Mancherorts hört man bei Klings Catull den ruhelosen Zeitgenossen der Gegenwart heraus: „nichtstun, CATULL, ist mist für dich. / nichtstun lässt dich voll ausrasten“⁴⁰⁵, und man ist versucht, angesichts des ausgetragenen Soziolekts des eifersüchtigen Catull im nachfolgenden Gedicht den ‚Handlungsort‘ in die Vorstadt-Hochhäuser einer deutschen Großstadt zu verlagern.

Catull · 56

*echt klasse, CATO!, deiner
ohren würdig, wird dir absolut
spaß machen. lach ab, CATO,
wenn du CATULL liebst! voll
lustig, wirklich supergut:
eben traf ich son stecher von
meinem mädchen, drängelnd –
dem hab ich dermaßen, bei DIONA,
meinen harten knüppel verpasst.⁴⁰⁶*

Das Konzept des „Brückenbaus“, das sich bei Kling maßgeblich über solche sprachlichen Anpassungen durchsetzt, zeigt Parallelen zu Grünbeins poetologischen Reflexionen aus *Zwischen Antike und X*. Der antike Stoff, bei Grünbein Juvenals Satiren, bei Kling Catulls Gedichte, zeigt Verhaltens- und Denkmuster auf, die sich in die Gegenwart

⁴⁰³ Kling 2006, S. 541.

⁴⁰⁴ Z.n.: Ebd., S. 540.

⁴⁰⁵ Kling 2006, S. 549.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 551.

transportieren lassen und die umgekehrte Spiegelung der Gegenwart in der Antike zulassen. Der Abgleich mit Grünbeins poetischer Praxis bietet weitere aufschlussreiche Erkenntnisse.

4.1.1 Historien – „Brückenbauprojekte“

Insgesamt gehören zu den Historienzyklen der Bände *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* 48 Einzelgedichte bzw. Subzyklen. Zwei unterschiedliche Kompositionsprinzipien verdeutlichen auf der Ebene des Gedichtarrangements und somit bereits auf der Rezeptionsebene der Inhaltsverzeichnisse das „Brückenbauprojekt“ Antike – 21. Jahrhundert. In *Nach den Satiren* lässt sich diese Brücke innerhalb des Zyklus *Historien* nachvollziehen. Den *Kleinigkeiten nach Christus und Juvenalis* – einer römischen Alltags-Poesie, die mit den Themen Sexus, Trunkenheit, Prostitution, Tod, Familienschicksale, Tratsch und Gier Menschheitskonstanten porträtiert – und insgesamt 12 auf die römische bzw. hellenische Antike bezogenen Texten folgt das Gedicht *Club of Rome*. Diesem kommt die Rolle der innerzyklischen Brücke zu, die darauf folgenden *Historien* sind ‚Historien der Gegenwart‘. *Club of Rome* zeichnet das Porträt einer sich vom Rande her auflösenden (römischen) Gesellschaft, nicht ohne dabei – allein durch den Paratext bedingt – den metaphorischen Brückenschlag in das politische System der Gegenwart zu leisten.

Club of Rome

Für Arno Widmann

*Tote Carthagos im Rücken, vor den Augen schneeweiß,
Die Alpen, ein Friedhof für Elefanten,
War nicht ein Römer ein Überlebender, dem die Zeit
Ostwärts davonlief?*

*Unterm Fuß Katakomben, in deren tropfenden Gängen
Fanatiker wohnten, Verdammung kochend
Mit dem täglichen Mahl, war die Angst vor Barbaren
Sein letzter Zauber.*

*Denn Treppen und Vasen glänzten heller aus jedem Riß
Im Marmor. Wie im Bordell die Matratzen,
War der Limes zerschlissen. Aus Waldböden schossen
Feinde wie Pilze.*

*Schatten wuchsen, von der kälteren Seite des Mondes,
Über verwilderte Gärten. An Sarkophagen
Wurden Schweine gemästet. Im Grundwasser schlierte
Blut aus Latrinen.*

*Nur die alten Herren, bewundert, intrigieren mit Lust
Um verpachtete Güter. Ihr großes Spiel
War der Wechsel von Lachen und Weinen; ihr Credo –
„Nach uns die Schlammflut“.*

Verharrt man zunächst, über Titel und Widmung des Gedichtes hinwegsehend, beim eigentlichen Strophentext, so liest er sich wie eine historische Anamnese des Zerfalls des Römischen Reiches. Konkrete Metaphern deuten zunächst auf eine eindeutige Positionierung in der römischen Geschichte: „Tote Carthagos im Rücken“ verweist auf die Zerstörung Karthagos durch die Römer in den Punischen Kriegen, später durch die Wandalen. „Die Alpen, ein Friedhof für Elefanten“ bezieht sich historisch auf Hannibals Feldzug über die Alpen. Substantive wie „Katakomben“ oder „Barbaren“, „Limes“, „Marmor“ oder „Latrinen“ verweisen in ihrem semantischen Ursprung auf die römische Antike. Es sind allerdings Begriffe, die sich in der weiteren Geschichte gehalten, semantisch aufgeladen und in spezielle Assoziationsfelder hinein gespielt haben.

Betrachtet man die zweite Strophe des Gedichts, so assoziiert man diese Tage mit „Fanatikern“ in „Katakomben“ unter Zunahme des „Barbaren“-Begriffs mit den letzten Tagen der Hitler-Diktatur im ‚Führerbunker‘ der Reichskanzlei zu Berlin. Hier wird ein Rezeptionshorizont gezielt gestreift, ohne dabei jedoch eine eindeutige Lokalisierung in der Gegenwart zuzulassen.

Sieht man vor allem in der letzten Strophe das Motiv der persönlichen Bereicherung eines Machtapparats angesichts eines drohenden Verfalls – „Nur die alten Herren, bewundert, intrigieren mit Lust / Um verpachtete Güter. Ihr großes Spiel / War der Wechsel von Lachen und Weinen; Ihr Credo – / ‚Nach uns die Schlammflut‘“ – so steigert sich das Gedicht zu einer Allegorie des politischen Zerfalls, die gedanklichen Bilder von War-Lords, Diktatoren des 20. Jahrhunderts und absolutistischen Monarchen des 17. Jahrhunderts mitliefernd.

Bezieht man den Paratext in die Analyse des Gedichtes ein, so erhält der Leser Interpretationshinweise, die die Aufmerksamkeit auf die konkrete Situation Europas und der westlichen Welt im Jahr 1968 lenken. Der taz-Gründer Arno Widmann, dem der Text gewidmet ist, zählt zu den feuilletonistischen Theoretikern der 1968er-Bewegung in Deutschland, ebenso auf diesen historischen Bezugspunkt verweisend, spielt der Titel auf den im gleichen Jahr (1968) gegründeten ‚Club of Rome‘ an, der sich als Institution des internationalen Gedankenaustauschs auf die Frage nach den ‚Grenzen des Wachstums‘ (1972) konzentriert hat.

Die angedeuteten unterschiedlichen Interpretationswege machen deutlich, dass der Fächer der römischen Antike auf verschiedene Punkte auf dem Zeitstrahl der Geschichte verweist. Dies verdeutlicht den Anspruch von Grünbeins Poetik, ein Bild zwischen Antike und X zu zeichnen.

X kann dabei auch als Fluchtpunkt in der Zukunft gelten, sieht man sich – zurückkommend auf das Gesamtarrangement der Texte und die Schnittstelle *Club of Rome* – die darauf folgenden Texte an. „Das Ich schaltet um von Antike auf Konsumgesellschaft, zappt vom Panorama Rom in die zeitgenössische Avenue of the Americans, und führt somit die fernen Historien als ungleich plastische Historien der Gegenwart fort“⁴⁰⁷, kommentiert Ron Winkler die Ankunft des Grünbeinschen *Historien-Zeitreisenden* in der zeitgenössischen Gegenwart. Die Trilogie von

⁴⁰⁷ Winkler 2000, S. 99.

Avenue of the Americas, *Limelight* und *Sunset Boulevard* entstand vor dem Hintergrund einer USA-Reise Grünbeins und wird durch den Essay *Aus der Hauptstadt des Vergessens*⁴⁰⁸ begleitet. Vor allem die beiden letztgenannten Gedichte liefern abermals auf der Zeitschiene konkrete Fixpunkte, die, getragen durch die Allusion der Titel auf die gleichnamigen Filme Charlie Chaplins und Billy Wilders, den zeitlichen Kontext zunächst in die USA der 1950er Jahre verlagern. In *Limelight*, Chaplins letztem amerikanischen Film, dessen Schauplatz allerdings London ist, geht es um einen von Chaplin gespielten alternden Clown, der seine eigene Rückkehr ins Rampenlicht verfehlt, jedoch einer jungen Tänzerin, die bis dato ihre einzige Chance im Freitod sah, zu einer Karriere verhilft. Von dem Bewusstsein der Vergänglichkeit geprägt, stirbt der Clown nach einem letzten Blick auf die junge Tänzerin bei einem Benefizabend anlässlich seines künstlerischen Abschieds. Das Gedicht *Limelight* spielt mit dem auch durch den Film transportierten immerwährenden Konflikt des *dolce vita* mit dem Kontinuum der Vergänglichkeit, das im Gedicht durch den Rückbezug auf die Antike eingeführt wird: „[I]m Gefolge des toten Adonis“ wandeln die Models und Tänzer des Broadway, deren zeitliche Vergänglichkeit im Bild des „geschlachteten Engel[s]“⁴⁰⁹ ihren Ausdruck findet.

Durch die intertextuelle Referenz auf die erste Hoch-Zeit des US-amerikanischen Hollywood-Films und die parallel dazu mitschwingende Auseinandersetzung mit dem American dream des ‚everything is possible‘ erwächst wiederum ein „Brückenbauprojekt“ von der Antike in die unmittelbare US-amerikanische Gegenwart, das vor allem im Gedicht *Sunset boulevard* deutliche zeitkritische Konturen bekommt. Dem ‚everything is possible‘ muss mit dem im Gedicht angedeuteten Brückenschlag ein ‚but everything ends‘ angefügt werden. Mehr noch:

⁴⁰⁸ Grünbein 2005a, S. 307-317.

⁴⁰⁹ Grünbein 1999, S. 51.

Unter dem Motto „Überall Tivoli, nirgendwo Rom“⁴¹⁰ wird ein kommentatorischer Impetus eingeführt, der die Antike, möglicherweise eine der ersten Hochphasen des ‚everything is possible‘, dem direkten Vergleich mit einem Empire der Gegenwart aussetzt.⁴¹¹ Der Tivoli, Ort der zelebrierten römischen Vergänglichkeit, findet seinen modernen Gegenpart in Hollywood, das Rom darum herum als Ort des historischen Überdauerns fehlt jedoch. „Das also ist sie, die letzte Herrlichkeit“, eröffnet Grünbein sein Gedicht, „zum Vergessen kommt man [...] hierher“⁴¹², heißt es gegen Ende.

Grünbein befindet sich bei seiner Beschäftigung mit den USA in einer ihm nahen Tradition Bertolt Brechts und Heiner Müllers. In Anlehnung an die Brechtschen *Hollywood-Elegien* mögen Grünbeins Texte entstanden sein. Vor allem *Sunset Boulevard* erinnert an eines der bekanntesten Gedichte Brechts aus dieser Zeit, das wie das Gedicht Durs Grünbeins die Fassade relativiert und den Preis des Glanzes beschreibt, wie Jan Volker Röhnert urteilt, und von einer „Ersatzwirklichkeit“ berichtet, einem „Antiidyll“⁴¹³. Brecht entblättert die Fassade, wenn es im 5. Teil der Elegien heißt:

*“Die Engel von Los Angeles / Sind müde vom Lächeln. Am Abend /
Kaufen sie hinter den Obstmärkten / Verzweifelt kleine Fläschchen /
Mit Geschlechtsgeruch“⁴¹⁴.*

⁴¹⁰ Grünbein 1999, S. 53.

⁴¹¹ Ein Vergleich des antiken Imperiums Rom mit den USA hält auch politikwissenschaftlichen Ansprüchen stand. Herfried Münkler überprüft die Logik der Weltherrschaft in seinem Buch *Imperien* und beschäftigt sich im Kapitel *Die überraschende Wiederkehr des Imperiums im postimperialen Zeitalter* mit dem Vergleich der USA mit dem antiken Muster. Vgl. Münkler 2005.

⁴¹² Grünbein 1999, S. 53.

⁴¹³ Röhnert 2004, S. 37.

⁴¹⁴ Brecht 2004, S. 850. - Auch beschäftigte sich Brecht mit dem Chaplin-Film. In seinem Gedicht *Ein Film des Komikers Chaplin* setzt sich Brecht mit Chaplins Film *Liebe und Alkohol* von 1921 auseinander, in dem Chaplin einen jungen Maler spielt, der den Versuch unternimmt, das verlorengegangene Gesicht seiner Geliebten aufzuzeichnen.

Zugespitzt auf die Blickrichtung der Historien analysiert Ron Winkler: „Die Historien haben mit gewissen Kontinuitäten zu tun, für die das Bewusstsein geschärft werden soll. Sie sind versuchte Analogien. Es geht um Fehlleistungen, um das Intrigante und Kaltblütige, das die Menschheitsgeschichte begleitet.“⁴¹⁵ Es geht aber auch, und das zeigt das Gedicht *Sunset Boulevard*, um Kritik des Gegenwärtigen im Vergleich mit dem Historischen.

Der Impetus des kritischen Kommentars wird nachdrücklich durch das zweite grundsätzliche Kompositionsprinzip befördert: Neben dem innerzyklischen Prinzip, das anhand des schnittstellenhaften Übergangs von *Kleinigkeiten nach Christus und Juvenalis* über *Club of Rome* zu den Historien der Gegenwart charakterisiert wurde, erwächst die Bedeutung der Historien zwischen Antike und X aus der interzyklischen Vernetzung.

Von den Historien *Avenue of the Americas*, *Limelight* und *Sunset Boulevard* vollzieht sich ein interzyklischer Brückenschlag zum Gedicht *Grüße aus der Hauptstadt des Vergessens* im Zyklus *Physiognomischer Rest*.

Der Kontrast von Vergessen bzw. Vergänglichkeit und historischem Überdauern bzw. historischer Konstanz und Erinnerung, der durch die innerzyklische Komposition der *Historien* thematisch erzeugt wird, kulminiert in der Zeitkritik des Gedichts *Grüße aus der Hauptstadt des Vergessens*.

Die Hauptstadt des Vergessens lokalisiert Grünbein an der amerikanischen Westküste in dem Ort, den die genannten Gedichte bereits zum Thema gemacht haben: Hollywood. Hollywood ist der Ort, an dem allein die Gegenwart lebt, in dem es weder Vergangenheit noch Zukunft gibt. „Täglich geht ein leichter Wind hier durchs Gedächtnis. /

⁴¹⁵ Winkler 2000, S. 93.

Schleift die Eigenschaften ab, hält das Gewissen rein.“⁴¹⁶ Aufschlussreich beschreibt Grünbein seine Motivation, diesen Ort aufzusuchen: „Was mich herzog, war ein Mythos (einer von den neuen)“. Damit schließt er interzyklisch an das poetologische Programm der Historien an, nicht ohne ein Augenzwinkern, das dem Leser durch den eingeklammerten Zusatz „einer von den neuen“ das Brückenbauprojekt Antike – Gegenwart ironisch vorführt. Das Bewusstsein des Lesers ist somit sehr eindeutig auf den Vergleich der bisher gezeichneten Kontinuitäten und Brüche fokussiert, auf das Prinzip der Vergänglichkeit, aber auch auf die entscheidenden Bruchsequenzen in der Gegenwart, überspitzt durch den Ort des Vergessens, der so angelegt ist, dass er keine Vergleiche zulässt:

„ ‚Chronos?’ rätseln sie. ‚Was ist das? Ein Hormon?’ / ‚Eine dieser Pillen? Ein verbotner Pornofilm? Ein Cocktail?’“⁴¹⁷

Sehr genau beschreibt das Gedicht die Eigenschaften einer permanent gegenwärtigen Stadt, die sich ihrer Vergänglichkeit zu entziehen versucht. Dort duftet der Friedhof nach Vanille, dort „[s]treift man durch die eine Jahreszeit in vier Quartalen“, und auch der Blick in den Sternenhimmel offenbart statt Leier, Schwan und Schütze „ein Cabrio in voller Fahrt, verfolgt von einem Saurier“. Dabei wird die immer wiederkehrende Frage nach der Hirnfunktion stets negativ beantwortet: Fitness sei das Zauberwort, bei dem jeder, sein eigener Inquisitor, „[...] an Metallgeräten, / Die wie Folterwerkzeug aussehen, Streckbank und Garotte“⁴¹⁸ zum eigenen Körper bete. „Was das Hirn macht? Dämmern, sagen böse Zungen“⁴¹⁹. Andernorts greift Grünbein den hirnphysiologischen Gegenwartsbegriff auf, um auch dort nicht zu einem anderen Ergebnis zu kommen:

“Sechs Sekunden dauert sie genau, die Jetztzeit, / Zwischen dem, was kommt und dem, was fortan war, / Sagen Ärzte, und es gilt der

⁴¹⁶ Grünbein 1999, S. 123.

⁴¹⁷ Ebd., S. 127.

⁴¹⁸ Ebd., S. 130.

⁴¹⁹ Ebd.

*Hirntest. – Nicht so hier. / Eher gehen durchs Nadelöhr Kamel und Dromedar*⁴²⁰.

Man ist versucht, dieses Gedicht mit den Worten Dareios aus Grünbeins Übersetzung der Aischylos-Tragödie *Die Perser* zu kommentieren:

*„Seid gewarnt, so tief fällt, wer sich zu hoch hinauf- / schraubt! / Denn der Hochmut, geht seine Saat auf, bringt höchste Erträge / An reiner Verblendung, die man bald erntet in Tränen*⁴²¹.

Den Brückenschlag zur Antike, den das Gedicht eigentlich verweigert, unternimmt es letztendlich aber doch: Arkadien heißt der Fluchpunkt in der griechischen Mythologie, an den die Beschreibung Hollywoods gebunden wird: Arkadien, der Ort des Goldenen Zeitalters, der Ort von Vergils bukolischer Dichtung, der Ort von Literatur und Liebe: „In Arkadien weiß man nichts von Noch und Schon“⁴²².

Glaubt man dem Gedicht, heißt das Arkadien der Gegenwart Hollywood. Der Dichter, am Ort der Dichtung, fasst daher zusammen:

*„Wie´s mir geht hier in Arkadien, willst du wissen? Prima. / Ich vermisse nichts als meinen Schatten. [...] Wehmut überfällt mich nur, wenn ich an Schwarzbrot denke, / Seine Herbheit und die Kruste wie gefrorne Erde hart.*⁴²³

Der Einbezug des Arkadien-Bildes in das gegenwartskritische Gedicht untermauert zynisch den zeitkritischen Impetus des Zyklus. Der ohnehin nicht überhörbare kritische Ton des Gedichts findet seinen Kulminationspunkt im Arkadien-Vergleich, der als rückwärts gerichtetes Brückenbauprojekt den absurden Höhepunkt darstellt.

Wendet man nun den Blick ab von den Konstruktionsprinzipien, die die Brückenbauprojekte zwischen Antike und X fördern, und untersucht die

⁴²⁰ Grünbein 1999, S. 127.

⁴²¹ Aischylos 2001, S. 39.

⁴²² Grünbein 1999, S. 127.

⁴²³ Ebd., S. 132.

einzelnen Historien auf Ihre Tragfähigkeit im Brückenkontext, so kann man auch im Einzeltext jene Vermittlung zwischen Antike und X nachvollziehen.

So spricht der „Geist unserer Zeit“⁴²⁴, wie Hans-Günther Huch es nennt, wenn wir in Grünbeins Gedicht *In Ägypten*, einem fiktiven Brief Senecas an seinen Freund Lucilius, lesen:

„[...] Wozu sich in Verse vertiefen? Die Zeit reicht nicht aus, / Um sämtliche Lyrik zu lesen, die Werke der Philosophen. / Und doch, kann man mehr tun, wenn Krieg das Gewöhnliche ist, / Wenn Zwietracht herrscht, Haarspalterei als Gelehrsamkeit gilt? / Problemchen, wohin man sieht, Trugschluß und Illusion“⁴²⁵.

Hermann Korte stellt mit Blick auf die Historie fest, dass „[d]er Sprecher-Souverän seinen Platz in der zeitgenössischen Gegenwart [hat], [...] er kann sie aufgrund seiner Weitsicht, Bildung und Sprachgewalt mühelos historisieren, relativieren und verfremden“⁴²⁶. In Bezug auf das Gedicht *In Ägypten* heißt dies, dass das Gedicht nicht nur die zeitgenössische Weltansicht eines Stoikers zeigt, der den haarspalterischen Impetus der Sophisten beklagt und die destruktive Politik der Herrschenden melancholisch wahrnimmt, sondern desgleichen einen Brief des Dichters an den unbekanntes Leser der zeitgenössischen Gegenwart darstellt, der den Weltengang im 21. Jahrhundert reflektiert. Dies geschieht mit der Schreibhaltung der 124 Briefe Senecas an seinen Freund Lucilius, in denen dieser den sittlichen und moralischen Verfall des römischen Jahrhunderts beklagt.

“Unheimlich ist sie, die Eile der Zeit, blickt man zurück. / Gegenwart täuscht uns. Ein Taschenspieler, der Augenblick, / Entwendet uns, was er uns schenkte: sein Eben-erst-jetzt. / Auch Alexandria, Roms Schwester, ist nur ein Blinzeln, / In dem die Jahrzehnte

⁴²⁴ Huch 2006, S. 13.

⁴²⁵ Grünbein 2002a, S. 69.

⁴²⁶ Korte 2004a, S. 114.

*verschwinden, Lucilius. / Alles fällt in dieselbe Tiefe. Bodenlos. Bodenlos*⁴²⁷.

Hört man die antike Sprecherstimme bis in die Gegenwart, so finden sich Anknüpfungspunkte an die Poetik der Erinnerung, die W. G. Sebald in seinem 2001 erschienen Roman *Austerlitz* darstellt, wonach es die „Wiederkunft der Vergangenheit [...] nach einer höheren Stereometrie“ in der Gegenwart geben mag, so dass „die Lebendigen und die Toten, je nachdem es ihnen zumute ist, hin und her gehen“. Die poetologische und viel zitierte Abschlusssentenz Sebalds zeigt nicht nur Verknüpfungen zu Grünbeins Historien-Poetik – konkret zu *In Ägypten* –, sondern auch zur Stimmen-Poesie der ersten Werkphase: „So also kehren sie wieder, die Toten“⁴²⁸. Auch auf Friedrich Nietzsches Kunst-Theorie sei an dieser Stelle verwiesen. In *Menschliches, Allzumenschliches* weist Nietzsche der Kunst die Aufgabe der „Totenbeschwörerin“ zu, d.h. „zu konservieren, auch wohl erloschene, verblichene Vorstellungen ein wenig aufzufärben; sie flicht, wenn sie diese Aufgabe löst, ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren.“⁴²⁹ Grünbeins Historien-Poetik aktiviert das bei Nietzsche zu Grunde liegende Kunstverständnis und führt es in den Bedingungskontext des 21. Jahrhunderts.

Grünbeins als programmatisch anzusehendes Gedicht *Metapher*, das bereits in seinem Titel den Anspruch des Gedichts transportiert, nimmt die Endstellung im *Historien-Zyklus* des Gedichtbandes *Erklärte Nacht* ein. An prominenter Stelle – die *Historien* abrundend, ihnen gleichsam eine Deutungskomponente beifügend – ist das Gedicht *Metapher* (titelgemäß) auch als ebensolche für den Brückenbauprozess Antike und X zu lesen.

⁴²⁷ Grünbein 2002a, S. 69.

⁴²⁸ Sebald 2001, S. 165.

⁴²⁹ Nietzsche 1978, S. 136.

Metapher

*„Zerplatzen aber müssen sie alle“, scherzt Lukian
Mit der Stimme des Charon. Vor Lachen
Kaum halten kann er sich, auf Erden zu Gast.*

*Gemeint sind die Blasen, die alle Menschenleben,
Wie Schaum unterm Wasserfall aufgeworfen.
Ein Bild für die Götter, dies ihr quirliges Werden
Und Vergehn binnen kürzester Zeit.*

*Manche sind klein und zerplatzen sofort, manche
Überdauern länger, so höhnt er. Sie fließen
Mit andern zusammen, bilden luftige Herden.*

*Chimären aus Luft sind sie alle, die vielen Leben,
Groß die einen, die andern verschwindend gering.
Aufgebläht sind sie, zeitlebens Beschwerte
Von Schwerkraft, all diese Nichtse.*

*Zum Beispiel die Gräber der Helden von Troja –
„Groß sind sie ja nicht gerade“, spottet der Fährmann
Am hiesigen Ufer. Mit Waffen und Pferden
Begraben, blieb nichts als ein grüner Hügel zurück.*

*Ninive, Babylon, Ilios, Mykene: zeig mir die Städte,
Ruft er dem Hermes zu. Alle verschwunden,
Beschämend die Reste, erwidert der Göttergefährte.*

*So hat sich sein Ausflug gelohnt. Was für ein Leben
Sie führen, die Armen, vom Unglück Versehrten.
„An Charon denkt keiner“, resümiert er verstört.*

In Anlehnung an Lukians Dialog *Charon*, der von dem Ausflug des Verstorbenen über den Styx in den Hades – geleitet durch den Fährmann – ins Reich der Lebenden handelt, wird der Verkehr, die Brücke zwischen Lebenden und Toten, Vergangenheit und Gegenwart, Antike und X

metaphorisch pointiert. Michael Eskin analysiert zutreffend, wenn er die *Metapher* als „beiderseitigen Verkehr auf der mehrspurigen Spiralbahn zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden als auch die jeweilige Lebensreise eines jeden von uns“⁴³⁰ deutet. So sind es die Toten der Antike, deren Stimmen in Grünbeins *Historien* bis in die Gegenwart hinein zu hören sind, deren Aussagen, Sprechertexte, Wahrnehmungen und Geschichten die Konstanten und Brüche der menschlichen Existenz beleuchten.

Konkret geht es im Gedicht *Metapher* um die Konstante der Vergänglichkeit. Mit den zerplatzenden „Blasen“ nimmt Grünbein einen Begriff auf, den der Philosoph Peter Sloterdijk in seiner *Sphären*-Trilogie geprägt hat. Mit *Blasen* bezeichnet Sloterdijk die konsequente Orientierung des Ich am anderen, das Bestimmtsein durch seine Beziehungen, und charakterisiert damit die Lebenssituation des gegenwärtigen Menschen des 21. Jahrhunderts, der sich als Kern ohne Hülle eine neue Form des Haltes suchen muss. Die in Grünbeins Gedicht zerplatzenden Blasen kennzeichnen das Ende jener Beziehungen, sei es durch Verwerfung, Tod oder Abkehr, doch sie bezeichnen nicht nur die Vergänglichkeit menschlicher Beziehungen, sondern die Vergänglichkeit menschlichen Strebens und Seins generell.⁴³¹ Am Bild der Troja-Sage zieht der Fährmann Bilanz: „Mit Waffen und Pferden / Begraben, blieb nichts als ein grüner Hügel zurück“. Der Dialog des Toten mit dem Fährmann lässt nur einen Rückschluss zu: Die größte Brücke zwischen Antike und X bleibt die Konstante der Vergänglichkeit.

⁴³⁰ Eskin 2005, S. 111.

⁴³¹ Vgl. Sloterdijk 1998. – Die an Sloterdijks Blasen-Begriff orientierte Interpretation ist ebenfalls angeregt durch den in dem darauf folgenden Vers angedeuteten Begriff der *Schäume*, die die Theorie Sloterdijks im dritten Band der *Sphären*-Trilogie abrundet.

4.1.2 Reisebilder

In den beiden Gedichtbänden *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* sind vermehrt Reisebilder zu finden. Grünbein nähert sich damit einer Gattung, die das Frühwerk in dieser Form nicht hervorgebracht hat. Biographisch könnte man kommentieren, dass die Reisebilder eben auch der neu gewonnenen Reisefreiheit geschuldet seien. Sie sind vornehmlich jedoch vor dem Hintergrund zu lesen, dass Grünbein durch seine zunehmenden Einladungen ins Ausland und Auslands-Stipendien neue, transkulturelle Erfahrungen schriftstellerisch verarbeitet hat.

So sind die Gedichtzyklen *Transpolonaise*, *Veneziana*, *Vier Erinnerungen an Umbrien*, *Café Michelangelo*, *Venezianischer Dreisprung*, *Arabia felix* und *Medaillons* Dokumente für Grünbeins Reiseaktivitäten. Sie schildern die Eindrücke der gegenwärtigen Erlebnisse des Autors. Darüber hinaus sind die Gedichte aber auch dokumentierte historische Erfahrung: Sie verbinden Gegenwart und Vergangenheit in einem ‚Handlungsstrang‘. Liest man die Gedichte in Fortführung der *Historien*, so offenbart sich in den Gedichtzyklen eine modifizierte Poetik des „Brückenbaus“. Die Reisebilder thematisieren historische Kontingenzen und porträtieren Orte, an denen „als erstes das Zeitgefühl, dann der Sinn für den Raum, [...] wie ein fremder Schatten auf Wanderschaft“⁴³² geht.

Der Gedichtzyklus *Veneziana* thematisiert die Kontingenz des permanenten Verfalls der Stadt Venedig und eröffnet im ersten Gedicht den historischen Rahmen, in dem sich die Schilderungen des Zyklus bewegen. Die unmittelbare Gegenwart „Wir suchten eine Fluchtburg, und ... Venedig / Hieß das Portal durch das ich eintrat“⁴³³ trifft auf die Vergangenheit – „Halb Byzanz / Gehörte einmal dieser Seemacht, die im Grund durch Ratten / Gefährdet war und mehr als Glaubenskriege / Die

⁴³² Grünbein 2002a, S. 34.

⁴³³ Grünbein 1999, S. 164.

Fäulnis fürchten musste“⁴³⁴ – und eröffnet mit dem Vers „Es gab so vieles, / Wo alles anfing, hier, am kapitalen Ende“⁴³⁵ einen Beobachtungs- und Reflexionsreigen um das Diktat des permanenten Verfalls und den dazu sich reziprok verhaltenden Charme der Lagunenstadt. „Marodeure, / Selbst tausendarmig, rafften niemals soviel wie das Meer, / Das hier an Eichenstumpen kaut“⁴³⁶, heißt hier die Einsicht in einen dauerhaften Verfallsprozess, an anderer Stelle wird der von den Gezeiten abhängende ‚Gestank‘ der Lagune zeitlich in das Venedig des 16. Jahrhunderts verlagert:

„Die schönsten Nebenarme stinken, wenn der Wind sich dreht, / Als seien Tizian, Veronese, Tintoretto Marken / Berühmter Körperdüfte, die von Pest und Sodomie erzählen.“⁴³⁷

Die Anspielungen auf die Maler Tizian, Veronese und die Malerfamilie Tintoretto verweisen auf die venezianische Hochrenaissance, eine Hochzeit des venezianischen Einflusses am Mittelmeer im 16. Jahrhundert. Diese Jahre waren für die venezianische Gesellschaft von Reichtum und einem – bis zur Aufspaltung von Tabus – ausschweifenden Leben geprägt, worauf die Anspielung auf die „Sodomie“ deutet. 1575/76, aber auch über das gesamte Mittelalter hinweg, musste Venedig mit Pestwellen kämpfen. Gerade die Lagune war für die Ausbreitung der Pest ein ‚ideales Terrain‘, weshalb sich z.B. gerade in Venedig einige bis heute erhaltene Bauwerke finden lassen, die anlässlich der Freude an der Überwindung einer Pestwelle errichtet wurden. Der gesamte historische Anspielungs- und Informationshorizont spielt in Grünbeins Reisegedichte hinein und verflucht auf diesem Wege die gegenwärtige Wahrnehmung mit der historischen Kontinuität des Wahrgenommenen.

⁴³⁴ Grünbein 1999, S. 164.

⁴³⁵ Ebd.

⁴³⁶ Ebd., S. 165.

⁴³⁷ Ebd., S. 167.

Im kurzen Zyklus *Transpolonaise* wird jene Verflechtung von Gegenwartswahrnehmung und historischer Reflexion auf der Ebene der Verwendung polyvalenter Metaphern und Bilder noch deutlicher, wenn das lyrische Subjekt auf der Zugfahrt nach Russland durch Polen fährt und sich Eindrücke und Gedanken wechselseitig überblenden.

“Am Waldrand in Reih und Glied warten Birken auf ihre Erschießung. / Bahngleise, galgengeschmückt, lassen den Tod der Dampflok vergessen. / Ganze Dörfer haben jetzt neue Bewohner, und manche staubige Stadt / Führt nur im Friedhofsregister noch die Familien der Alteingesessnen“⁴³⁸.

In der Folge des Gedichts finden sich Gesprächsfetzen aus einem Kommandostand der Wehrmacht, die in das Gedicht montiert sind. Sie verschieben die ‚Handlungszeit‘ aus der Gegenwart des lyrischen Subjekts in die dunkle Geschichte eines historischen Ortes:

“Hier steht die 5te. Die 3te marschirt. Und die Flügel spielen Ballett.’ / ‚Umfaßt sie von Süden!’ ‚Mit Raketenwerfern das Feuer schüren!’ / ‚Melde gehorsamst, Korridor dicht.’ ‚Vor die letzte Bucht einen Riegel.’ / ‚Genosse Marshall, Divisionen bereit zur Schwanensee-Ouvertüre“⁴³⁹.

Einen anderen Akzent vermittelt Grünbeins Zyklus *Cafe Michelangelo*. Er ist das kulturpessimistische Dokument einer Florenz-Reise. Gegenwart und Vergangenheit begegnen sich hier einander ausschließend, die Verbindungslinien werden im Fall des vorliegenden Zyklus zu Trennungslinien, so kann das dritte Gedicht als ein vorzeitiges Resümee innerhalb des Zyklus gelesen werden.

3

*Viel scheint nicht geblieben von Lorbeer und Myrten,
Oder sieht man den Wald vor schlanken Beinen und Kleidern,
Das Wild nicht vor lauter Markenschuhen, Taschen und Gürteln?
Hat die Unbekannte, die scheue Nymphe, aufs neue die Seiten*

⁴³⁸ Grünbein 1999, S. 154.

⁴³⁹ Ebd., S. 155.

*Gewechselt, den Namen zurückgezogen in kühle Boutiquen?
Zumindest der Saft, den man mit rotem Strohalm trinkt im Café,
Erinnert an Äpfel der Hesperiden. Aus sibyllischen Blicken
Blitzt wieder Frühling. Jetzt heißt das Grußwort Okay.*

Für die Reisebilder ist festzuhalten, dass sie dem poetologischen Konzept der Historien nahe stehen, deren Bedeutung für die zweite Werkphase Grünbeins unterstreichen und eine weitere Facette des „Brückenbaus“ von Vergangenen und Gegenwärtigen aufzeigen.

4.2 Poetik der Form – Geständnisse zwischen den Zeilen

Walter Hinderer forderte im Rückblick auf die eher inhaltlich inspirierte Dichtung der 1970er Jahre, dass das Gedicht sich dergestalt in die Realität eingelassen habe, „dass es sich wieder leisten kann, für die Inhalte die adäquate Form zu suchen [...]“⁴⁴⁰. Die starke Bindung an die Form war einer der Gründe, warum sich die Wahrnehmung Grünbeins in der literarischen Öffentlichkeit mit den Gedichtbänden *Den Teuren Toten*, *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* veränderte. „Alexandriner, Hexameter und immer wieder Jamben, mal trimetrisch, mal pentametrisch, erobern das Feld der Form, eine klassizistische Dämpfung glättete den Ton, milderte die Schocks“⁴⁴¹, so analysierte Kiefer die Hinwendung zu einer stärkeren Formorientierung. Umso interessanter scheint die Frage, inwiefern es eine Formen-Poetik in der Grünbeinschen Essayistik gibt. Um die Antwort vorwegzunehmen: Die Poetik der Form lässt sich lediglich in der literarischen Zwischenzeile finden, in Einträgen des Tagebuchs *Das erste Jahr* wie auch im Essay *Zwischen Antike und X*. Einen großen Essay, der die Form in den Mittelpunkt rückt, gibt es nicht.

⁴⁴⁰ Hinderer 1980, S.113.

⁴⁴¹ Kiefer 1999.

Grünbein leitet in seinem Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr* die Poetik der Form aus der Mathematik ab.

„Gedichte, wenn ein Formgesetz sie beherrscht, funktionieren exakt wie Brüche. Je mehr Faktoren man in die Rechenoperation mit einbezieht, um so weniger leicht läßt sich ihr Korpus reduzieren auf ein paar simple Standards. Mit der Anzahl der Unbekannten erhöht sich der Schwierigkeitsgrad, der hier Spannung heißt“⁴⁴².

Peter von Matt umschreibt das, was Grünbein als Steigerung des Schwierigkeitsgrades bzw. der Spannung definiert in folgender Formel: Grünbeins Gedichte streben „zum langen Vers, zur großen Strophe, in der sich die auffahrende Vision mit der umständlicheren Arbeit des Argumentierens verknüpfen kann, wo die schwierigen Gedanken schön werden und die schönen Spiele Resultate bringen“⁴⁴³.

Auch über den Reim denkt Grünbein in seinem Werkstatttagebuch im Rahmen der Aufzeichnungen zum „1. August“ nach:

„Im Glücksfall ist der Reim das anhaltende Erregungsmoment einer Zeile, aus ihm spricht das Begehren der Worte nach ihresgleichen. [...]. Das proletarisch Aktive, das unruhig Strebsame des deutschen Reims liegt im Gedränge der Verben, der Zeit- und Tätigkeitswörter, wie sie im Deutschen genannt werden. Flektierbar, wie sie sind, drängen sie sich überall auf. Wenn nichts mehr geht, sind sie es, die den Reim erzwingen, mit ihrer Wandlungsfähigkeit, ihrem Fleiß. Sie bestimmen die Richtung, das Arbeitspensum, den Takt der dichtenden Menschmaschine. Ein Vers reicht dem andern die schwierige Hand. So wird der Sinn regelrecht fabriziert, er fügt sich dem Kommando der Verben (siehe Faust eins und zwei)“⁴⁴⁴.

Dem Verb als dem „proletarisch [a]ktive[n]“ Bestandteil des Verses schreibt Grünbein besondere Bedeutung zu. Im „gemachten“ Gedicht ist es gemäß Grünbeins Argumentation das Verb, das den Reim „fabriziert“. Im Geiste von Goethes Faust, in dem Faust den Beginn des Johannes-

⁴⁴² Grünbein 2001a, S. 97f.

⁴⁴³ Von Matt 2001.

⁴⁴⁴ Grünbein 2001a, S. 102.

Evangeliums (Joh. 1,1 Im Anfang war das Wort) übersetzt, entscheidet sich der Protagonist für „Im Anfang war die Tat“⁴⁴⁵ – (Vers 1237). In der Abweichung von der überlieferten Übersetzung des Johannes Evangeliums liegt ein Leitmotiv des Faust-Textes. Die Tat steht im Mittelpunkt, nachdem das Streben nach Wahrheit auf der Basis intellektueller Studien Faust nicht alle Fragen des Menschseins klären konnte. Grünbein spielt mit seinen Überlegungen zum Verb, das als dominierende Wortart die Gestaltung des Satzes in Bezug auf wesentliche Informationen wie Tempus, Modus und Genus verbi steuert, auf eben jenes Motiv an. Die Veränderbarkeit (Flexion) des Verbs macht Grünbein als Dominante des Reimes aus: „Wenn nichts mehr geht, sind sie es, die den Reim erzwingen, mit ihrer Wandlungsfähigkeit, ihrem Fleiß.“ Den milieu-soziologischen Platz („Das proletarisch Aktive“), den Grünbein dem Verb in der Gesellschaft der anderen Wortarten einräumt, macht die poetologische Zeile wohl auch zu einer (historisch-) politischen Anamnese, die an anderer Stelle weiter bedacht werden müsste.

Der Zyklus *Nachbilder. Sonette*⁴⁴⁶ liefert zum einen ein gutes Beispiel für Grünbeins Umgang mit der Form, zum anderen gibt der Zyklus Aufschluss über die Rolle des Reims, die im vorangegangenen Zitat beschrieben wurde. *Nachbilder. Sonette* besteht aus insgesamt elf der Form des Sonetts nachempfundenen Gedichten. Der Zyklus zeichnet ‚Nachtbilder‘, Traumbilder, Bilder, die dem Ruf „*Psyches Stimme*“⁴⁴⁷ gehorchen und unbewusste Auseinandersetzungen mit Verdrängtem wiedergeben. Die literarische Form in allen Gedichten gleichmäßig brechend, ist der traditionelle Aufbau in zwei Quartetten und drei Terzetten weder inhaltlich noch formal erkennbar. Die Mehrzahl der Gedichte besteht exakt aus 14 Versen, die jedoch durch Enjambements gebrochen sind. In einzelnen

⁴⁴⁵ Goethe 2002, S. 44.

⁴⁴⁶ Grünbein 1999, S. 184ff.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 187.

Gedichten wird einem Vers ein einzelnes Wort entrissen und in Alleinstellung in den nächsten Vers verschoben, so dass bei exaktem Blick einzelne Gedichte, wie z.B. das zweite Gedicht des Zyklus, rechnerisch 15 Verse vorweisen. Metrisch ist durch den meist 10-silbigen, jambischen Vers der *vers commun* angedeutet, wird jedoch häufig gebrochen. Alle Gedichte beginnen zunächst in Kreuzreim-Schemata, die sich zum Ende der Gedichte zunehmend in andere Schemata auflösen. Zur Untersuchung der Reime sei hier das erste der Gedichte aus *Nachbilder. Sonette* angeführt:

I

*Dann wirst du müde, und dein Mund bricht ein
 In ein Gebet, das Greinen nicht erreicht.
 Schlaf sucht die Wege, die du tags allein
 Nicht finden konntest. Durch die Venen schleicht,
 Der das Gewebe besser kennt. Dein Parasit
 Trennt dich von innen auf (den schweren Atlas
 Von Osteuropa). Aus den Schlitzen sieht
 Ein Anderer nach draußen. Aderlaß
 Sind seine Blicke, die dir nicht mehr gelten,
 Seit du verlernt hast, wie man sich versteckt
 In dieser besten aller schlechten Welten.
 Ein Mensch, der höflich seine Zähne bleckt,
 Gewöhnt an Städte, Blutgerinnsel, Staus –
 Das bist du, und kein Traum hält dich heraus.*

Betrachtet man die Reime genauer, so sind es – wie Grünbein an oben zitierter Stelle sagt – überwiegend Verben, die hier in der Endstellung den Reim tragen. Es sind, hier noch ohne Brechung des Reimschemas, drei Kreuzreime und ein Paarreimschema im Gedicht zu finden. Zum Teil sind die Reime unrein, wie bei „Atlas“ und „Aderlaß“ oder „Parasit“ und „sieht“ und verzeichnen wie in den zitierten Beispielen eine Silben-Inkongruenz. Es lässt sich daher festhalten: Bei aller Prägnanz und Präferenz zur Form ist es vor allem die Art der Formbrechung, die Grünbeins Poesie die zusätzliche ‚Spannung‘ und ‚Schwierigkeit‘ einbringt, die er in seinen

Aufzeichnungen beschreibt. Im Zyklus *Nachbilder. Sonette* dient die angedeutete und bewusst gebrochene Form des Sonetts als Korsage für unterbewusst Flüchtiges, Verdrängtes, das nach vielen poetischen Ausbruchversuchen auf der Ebene der Metrik, der Versbrüche und des Enjambements am Ende des Zyklus durch die Reimformwechsel die Form bricht und das Unbändige des Unterbewussten darstellt.

4.3 Reminiszenzen auf die frühe Poetik: *Z wie Zitat* und der Tagebucheintrag vom 3. November aus *Das erste Jahr*

Der Essay *Z wie Zitat* und der Tagebucheintrag zum 3. November⁴⁴⁸ über den Zusammenhang von Dichtung und Trance aus Grünbeins Werkstattbericht *Das erste Jahr* sind verbindende Elemente zur frühen Poetik, sie greifen die frühe makro- wie mikrostrukturelle Poetologie auf und vertiefen sie.

Z wie Zitat stößt in einen poetologischen Raum, der durch den Essay *Mein babylonisches Hirn* in der frühen Poetik erschlossen wurde. Der 2002 als Lexikonbeitrag zum *Dizionario della Libertà* der Accademia della Crusca verfasste Text greift die Theorie der Konfabulation von Fragment und Fraktal auf. Genauer gesagt, befasst er sich mit dem konkreten Einfluss des Fragments auf die Poesie: mit dem Zitat.

„Jeder Schriftsteller weiß um den Moment, da ihm sein Einzeldasein eines Tages als Zwangslage erschien“, eröffnet Grünbein seinen kurzen und präzise formulierten Essay, „aus der er sich nur erlösen konnte im Sprung, kopfüber, in das Zitat“⁴⁴⁹. Grünbein greift zunächst die scheinbare Gefahr des Zitats auf, die Gefahr des Sich-Ausliefern, er spricht sogar von „Penetration“, „entliehener Autorität“⁴⁵⁰ oder vom scheinbaren

⁴⁴⁸ Grünbein 2001a, S. 230-234.

⁴⁴⁹ Grünbein 2005a: *Z wie Zitat*, S. 61.

⁴⁵⁰ Ebd.

„Armutzeugnis dessen, der sich seiner [des Zitats] bedient“⁴⁵¹, um dem aber sein eigenes Verständnis des Zitates entgegenzusetzen:

“Ein freier Geist lässt sich niemals erpressen. Er bestätigt vielmehr die eigene Souveränität, indem er zitierend andere freie Geister aufruft – sprich seinesgleichen. Er zitiert sie herbei, wie die Redewendung besagt. Das heißt, er lädt sie vor zu einer Zusammenkunft, einer Anhörung, deren Schriftführer er in diesem Augenblick ist“⁴⁵².

Das Laden zur Zusammenkunft ist definitorisch nichts anderes als das Zusammenführen des *Fragment* (des Zitats) mit dem *Fraktal* (der Wahrnehmung des Dichters). Was könnte Grünbein selbst besseres tun, als ein Zitat Mandelstams anzuführen, der im *Gespräch über Dante* das Zitat wie folgt charakterisiert: „Das Zitat ist keine Abschrift. Zitate sind Zikaden.“ Zikaden, die „zirpen und zirpen“⁴⁵³, d. h. die, übertragen auf das Zitat, ein eigenes „Schwingungsfeld“, einen „Zwischenraum“⁴⁵⁴ mit den Wahrnehmungsfaktalen des Dichters bilden.

Der Tagebucheintrag zum 3. November 2000 im Werkstatttagebuch *Das erste Jahr* greift die poetologische Makrostruktur auf, die der Essay *Transit Berlin* in der ersten Werkphase geformt hat. Zunächst vergleicht Grünbein den Schreibakt mit dem Zustand der Trance, einer „Schwebe zwischen innerer Konzentration und nach außen gerichteter Aufmerksamkeit“⁴⁵⁵. Im Vergleich zum frühen Text, in dem der Zustand der permanenten transito als Wahrnehmungseinstellung des Dichters dargestellt wurde – in einer

⁴⁵¹ Grünbein 2005a: *Z wie Zitat*, S. 63.

⁴⁵² Ebd., S. 63.

⁴⁵³ Grünbein 2005a: *Z wie Zitat*, S. 64. Zum Originalzitat „Das Zitat ist keine Abschrift. Zitate sind Zikaden. Sie haben die Eigenheit, nicht mehr verstummen zu können“ aus *Gespräch über Dante* vgl. Mandelstam 1991, S. 119.

⁴⁵⁴ Beide Begriffe werden von Grünbein zur Charakterisierung des Interaktionsmechanismus zwischen Fragment und Fraktal gebraucht. Vgl. Grünbein 2005a, S. 64.

⁴⁵⁵ Grünbein 2001a, S. 230.

Welt „ohne Schatten“⁴⁵⁶, in die es zu flüchten möglich wäre –, zeigt sich hier eine Verschiebung hin zur stärkeren Innerlichkeit im Dichtungsprozess, der im Begriff der „Introspektion“ verstärkt wird:

„Hauptfunktion poetischer Arbeit besteht in der Herstellung einer Auszeit, die dem Gehirn eine größtmögliche Konzentration im Dienste der Introspektion erlaubt“⁴⁵⁷.

„Auszeit“ und „Introspektion“ sind hier die wichtigsten Stichworte, sie werden ergänzt durch den Begriff des „Meditative[n]“⁴⁵⁸ und stellen eine klare Abgrenzung zur frühen Poetik dar. Nimmt man diesen Gedanken für sich, so besteht die Aufgabe des Dichters nicht länger in der möglichst ungefilterten Wahrnehmungstransformation, sondern in der Introspektion. Zwar stellt die eingangs zitierte Passage zur Trance den Begriff der Introspektion in einen Rahmen, doch ist unter dem Strich hier die poetologische Begründung einer Abwendung von der transitorischen Poesie der ersten Werkphase hin zur Historie gesetzt, die dem Kriterium der Trance, dem Vermitteln zwischen innengerichteter Konzentration (antiker Stoff) und nach außen gerichteter Aufmerksamkeit (Übertragung auf die unmittelbare Gegenwart), entsprechen würde.

Die poetische Praxis erfüllt diesen Ansatz nur teilweise, denn die Hinwendung zur Historie hat nur bedingt eine Abwendung vom transitorischen Ansatz bewirkt. Vor allem in Bezug auf den Zyklus *Nach den Satiren* ist, wie das folgende Kapitel zeigt, zu erkennen, dass die poetische Praxis nach wie vor deutliche Parallelen zur transitorischen Poesie aufweist, was darauf schließen lässt, dass von einer Abkehr vom poetologischen Prinzip des Transitorischen nicht die Rede sein kann, dass es sich aber bei dem Tagebucheintrag um ein bewusstes poetologisches Zeichen – freilich auch nicht mehr – handelt, um den Dichtungsprozess zunehmend zu ‚verinnerlichen‘. Nicht zuletzt ist zu bedenken: Es handelt

⁴⁵⁶ Grünbein 1996: *Ameisenhafte Größe*, S. 15.

⁴⁵⁷ Grünbein 2001a, S. 231.

⁴⁵⁸ Ebd.

sich nicht um einen an prominenter Stelle als solchen präsentierten poetologischen Essay, sondern um einen Tagebucheintrag, der zwar keine Tageslaunen ausstellt, aber auch nicht mehr will, als einen poetologischen Zwischenraum zu füllen.

5 Der poetologische Eigenwert der Poesie in der zweiten Werkphase

5.1 *Nach den Satiren* – Der Dichter als Chronist urbaner Vergänglichkeit im 21. Jahrhundert

Bereits die Überschrift des Gedichtzyklus *Nach den Satiren* deutet eine poetologische Perspektive der nachfolgenden Gedichte an, eine Zeitperspektive, die sich an den *Satiren* des römischen Dichters Juvenal orientiert. Juvenal schrieb 16 Satiren, die das römische Alltagsleben gegen Ende des ersten Jahrhunderts nach Christus porträtieren.

Die Satire Juvenals diente der moralischen Kritik an der römischen Gesellschaft, deren Verfall der Dichter beobachtete und in seinen Satiren kommentierte.

„Wenn ein weiblicher Eunuch ein Weib heimführt, wenn Mevia mit entblößter Brust Jagdspieße schwingt und einen etruskischen Eber durchbohrt, wenn mit allen Aristokraten es einer an Reichtum aufnimmt, der mir in meiner Jugend den Bart abkratzte, wenn Crispin, vom Pöbel des Nils stammend, als Sklave in Canopus geboren, sein tyrisches Gewand auf die Schulter zieht und an schwitzenden Fingern seinen Goldring für den Sommer ‚fächelt‘ (denn größere Last an Juwelen könnte er jetzt nicht ertragen) – dann ist es schwer, keine Satire zu schreiben“⁴⁵⁹.

Juvenal grenzte sich mit seinen *Satiren* von den Epen und Tragödien als dichterische Form seiner Gegenwart ab. Mit ihnen schuf er die erste Form naturalistischer Großstadt-Dichtung, die die Verhältnisse des antiken Rom unvermittelt abbildete.

„Soll lieber von Herkules Fabeln ich schreiben, von Diomedes vielleicht, vom Brüllen im Labyrinthe, von den Knaben, der aufs Messer aufschlug, von dem fliegenden Techniker? Soll ich darüber schreiben, während der Kuppler des Ehebrechers Vermögen erbt, falls seine Frau kein Erbrecht hat [...]?“⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ Juvenal 1969, S. 13f.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 14f.

Diese rhetorische Frage beantwortet Juvenal mit der Absicht, sein Buch solle sich als Potpourri mit all dem beschäftigen, „was Menschen treiben“⁴⁶¹!

Die in der ersten Satire zum Ausdruck kommende Geisteshaltung der „Entrüstung“, die Juvenal als Triebfeder des „Verse-Verfassens“ angibt⁴⁶², erweist sich in all seinen Satiren als dominierende Schreibhaltung.

Grünbein zeigt sich zunächst in *Nach den Satiren I* als Fortführer der Juvenalischen Satiren, indem er nicht zuletzt formal die Hexameter des antiken Vorbildes aufnimmt – freilich in einer freieren Abwandlung –, in weitgehend fünf- und sechshebigen Versen. Grünbein verlagert aber die Anamnese des menschlichen Treibens in die Zeit nach den Satiren, er will mit seinen Gedichten den Menschen in der post-satirischen Stunde erfassen, wenn er in seinen Erklärungen zu *Nach den Satiren* im Anhang des Gedichtbandes schreibt:

„Gesang der Satten. Karl Kerényi zufolge war satura ein Kunstwort, das die Römer erfunden hatten zur Bezeichnung eines neuen Genres. Die Satire (im Namen verbirgt sich die Völle, die Satttheit, das Bild der gefüllten Schüssel) war sozusagen der Gesang der satten Leute. Wohl deshalb trugen sie ihn so gern während der Mahlzeiten vor. Nach den Satiren, das war, wenn alles gesagt und durchgekaut war, der Heimweg, der Katzenjammer, die Zeit der Gedankenspiele und der Verdauung. Während der Magen arbeitete, kehrten die mit vollem Munde verspotteten Dämonen langsam zurück. Die meisten Todesfälle unter den reichen Römern traten während der Nacht oder am Morgen nach solcher fetten Mahlzeit ein“⁴⁶³.

Kein Wunder, dass der Dichter zur ‚insomnia‘ verdammt ist, denn sein Tatort ist die Nacht, die Zeit der „Gedankenspiele“ und der „Verdauung“.

⁴⁶¹ Juvenal 1969, S. 16.

⁴⁶² Ebd.

⁴⁶³ Grünbein 1999, S. 223.

„Nach den Satiren, - kamen die üblen Schatten zurück, die Sarkasmen, Grund für die Schlaflosigkeit. Überall Knochen und Rülpsen, und die schöne Zeit war vorbei“⁴⁶⁴.

Die Tradition Juvenals fortführend, obgleich sich der Betrachtungszeitraum auf die Zeit nach den Satiren verlagert hat, porträtiert das Gedicht *Nach den Satiren I* die Vergänglichkeit der modernen Metropole Berlin. Was bei Juvenal jedoch mit viel Moralin ausgestattet war, jenem Habitus der Entrüstung, trägt bei Grünbein zunächst den Ton einer nicht-wertenden Beschreibung, die jedoch in ihrer sprachlichen Prägnanz die sarkastische Tradition, die Technik des „Fleisch von den Knochen“-Trennens⁴⁶⁵ des Frühwerks fortführt⁴⁶⁶.

„Jederzeit wird ein Spielplatz zum Tatort. Eine Passage / Sortiert die kommenden Opfer nach Alter und Schwäche, Selten nach Wohlstand. [...] Wer riskiert jetzt zu helfen, wenn ein Verletzter halbtot / Nach einem Überfall sich durch Glasscherben schleppt. / Daß er allein war, sein Fehler, dass er sich wehrte, sein Pech“⁴⁶⁷.

Der Text changiert zwischen verschiedenen Zeit- und Realitätsebenen, zwischen Elementen reiner Wahrnehmung, wie wir sie aus dem Frühwerk kennen⁴⁶⁸, und Elementen einer Erinnerungshaltung.

Dabei verdeutlicht das dem achtzehnten Gesang der Homerschen Ilias entnommene Bild vom „Schild des Achill“⁴⁶⁹ nochmals die poetologische Haltung, die diesem Text zugrunde liegt, freilich in einem Bild der Antike:

⁴⁶⁴ Grünbein 1999, S. 223,

⁴⁶⁵ Vgl. hierzu das Kapitel 2.3 dieser Arbeit.

⁴⁶⁶ Stefan Matuschek stellt daher im Blick auf den Zyklus *Nach den Satiren* Grünbeins „satirist persona“ als „hybrid“ heraus: „half moralist and half flaneur“. – Vgl. Matuschek 2004, S. 109.

⁴⁶⁷ Grünbein 1999, S. 94.

⁴⁶⁸ Einen interessanten Vergleich zwischen dem Zyklus *Nach den Satiren* und dem Zyklus *Niemandes Land Stimmen* unternimmt Olav Krämer in seinem Beitrag *Ich und Welt*. – Vgl. Krämer 2004.

⁴⁶⁹ Homer 1975, S. 319 ff. (Verse 478-617).

„Mach ein Register / All der Dinge, die dir jetzt wichtig sind. Wie sieht er aus, / Dein Schild des Achill, dieser Fahrplan aus Nichtigkeiten, / Ereignisschwer [...]“⁴⁷⁰.

Folgt man den Deutungen Lessings, der im *Laokoon* Homers Schild des Achill „zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vor geht“⁴⁷¹ macht, so zeigt sich in diesem Bild der aus den Satiren abgeleitete Anspruch, die Wahrnehmungen unvermittelt wiederzugeben. Verbunden mit dem hier getätigten Selbstausruf „Mach ein Register“ gilt diese Passage als Echo auf den Anspruch Juvenals, den realen Stoff seiner Zeit abzubilden. Das lyrische Subjekt gibt sich selbst eine Anweisung, wie es den Wahrnehmungen seiner Zeit entgegentreten kann. Die ‚Vielstimmigkeit‘ jener Wahrnehmungen, die das lyrische Subjekt zwingen, mit so starker Form in der Erfassung der Wahrnehmungseffekte vorzugehen, beschreibt die anschließende Passage:

“Sind es heroische Stunden, Gewitter / Über entlaubten Bäumen, Schreie aus Schlachthoftiefen, [...] / Oder waren es Rinnsale, Schwangerschaften, Tapetenmuster / Aus nässenden Wunden, getrocknet am Straßenrand, / Szenen, auf leere Blechdosen geritzt, Karikaturen im Dreck, / Der sich zu Füßen der Stammtische sammelt, im Umkreis / Verbissener Hunde und ihrer Besitzer, im Streit verkeilt?“⁴⁷²

Juvenals Geisteshaltung der Entrüstung wird hier die rationale ‚Technik‘ des Registers entgegengesetzt, der Ton der Juvenalschen *Satiren* wird durch die Sachlichkeit des Registers überblendet. Grünbein führt dadurch die Satire des Juvenal nicht nur fort, er überwindet sie zugleich.

Grünbeins Register des nächtlichen Treibens verhält kalt im Raum, es erfasst eine Zeit, die ihre Ordnung verloren hat.

“Wo einer beim Skatspiel erschlagen wird, in den Kneipen, / Weil er zu laut war, herrscht tags darauf reger Betrieb / Unter Ventilatoren.“

⁴⁷⁰ Grünbein 1999, S. 93.

⁴⁷¹ Lessing 1987, S. 135.

⁴⁷² Grünbein 1999, S. 93f.

*Daß vergewaltigt wird, gilt als normal, / Daß ein Fenster zum Einbruch führt, eine Mülltonne brennt*⁴⁷³.

Der Tod ist allgegenwärtig, normal, unspektakulär. Er ist jedoch nicht nur im Verbrechen präsent, sondern zeigt sein kaltes Antlitz in Alltagsgegenständen, in der scheinbaren Systematik des Normalen, in Behörden, Treffpunkten und Institutionen:

*“Am Morgen danach / Sind die Postämter zu. Vor Nässe klamm werden die Briefe / In den gelben Kästen, die keiner leert, bis es zwölf ist. Das Geld / Ruht in den Banken, alarmbereit, hinter versiegelten Türen, / Ein gefährlicher Stoff wie in den Tropenlabors die Erreger, / Deren Opfer weit weg von hier sterben, in sicherer Ferne. / Wie im Bürgerkrieg sind die Rolläden dicht, hinter Gittern / Die Geschäfte den Schauhäusern gleich, glasiert in der Frühe / Mit Leichenteilen in jeder Tiefkühltruhe, geäderblau / Strahlend aus jedem Eisblock, vor den glänzenden Kacheln / In Dosen das Fleisch toter Tiere. Kein Gesicht einer Frau / Tröstet das Weinen der Dinge, den scharfen Grabsteinglanz / Aus den Regalen. Stillgelegt zwischen Wachen und Schlaf, Vergißt sich die Stadt in der Stadt. Im Innern der Bars / Trocknen die Spuren der Wutanfälle den Tag. Die Lokale / Berühmt für die schmierigsten Böden, sind längst präpariert / Zum Tatort von morgen. Geräumt sind die Bunker / Der großen Kinos, wo die Zombies gefeiert wurden, die Geister / Der Leinwand, Schatten werfend bis weit nach Mitternacht*⁴⁷⁴.

Das Morbide scheint am Tag konserviert, hinter Gittern, auf Vorrat gelegt, es ist dennoch omnipräsent im städtischen Leben, das diese Passage beschreibt. Semantisch bleibt das Allusionsfeld des Todes durch Begriffe wie „Opfer“, „sterben“, „Leichenteilen“, „geäderblau“, „Grabsteinglanz“ usw. dominant und wird mit Orten des gesellschaftlichen Alltags wie „Postämter“, „Banken“, „Geschäfte“, „Bars“, „Lokale“ und „Kinos“ inhaltlich verknüpft.

Juvenal beendet seine erste Satire mit einer These, die Grünbein mit *Nach den Satiren* 1900 Jahre später kontiniert und zugleich widerlegt:

⁴⁷³ Grünbein 1999, S. 94.

⁴⁷⁴ Ders., S. 99.

„Nichts kann die Nachwelt hervorbringen, das niedriger wäre als unsere Moral: unsere Nachkommen werden dieselben Gelüste haben und das gleiche tun“⁴⁷⁵.

Mit dem Juvenalschen Credo ist zum einen die poetologische Aussage der *Historien* an dieser Stelle nochmals zusammengefasst: Die Konstanz menschlichen ‚Un-Seins‘ rechtfertigt die Übertragung historischer Muster in die zeitgenössische Gegenwart. Zum anderen bietet die Aussage Juvenals das Angriffsfeld für Grünbeins Überwindung der antiken Form, die er bereits mit dem Titel andeutet. Jene Aussage Juvenals aufgreifend, nichts könne die Nachwelt hervorbringen, das niedriger wäre als die Moral des antiken Rom, zeigt sich Grünbein als Überwinder der satirischen Zeit, indem er Juvenal das Register des beginnenden 21. Jahrhunderts entgegenhält.

Die Registratur der urbanen Vergänglichkeit wechselt mit dem zweiten Gedicht des Zyklus in einen anderen Chronismus. *Nach den Satiren II* ist ein persönliches Lebensregister eines jungen Mannes – Stefan Matuschek nennt es eine „desillusionierte Bilanz“⁴⁷⁶ –, das den Weg von der Geburt bis zum dreißigsten Lebensjahr nachzeichnet:

II

*„Hast du gedacht, es sei rein
Dieses Leben, auf nüchternen Magen kein Faustschlag,
Und keine Lüge den Lieben, und jeder Mord
Klärt sich auf, irgendwann, und kein Opfer verliert
Seine Sprache? Was hast du gedacht als es losging
Im weißen Krankenzimmer, als später dröhnend
Die Luft dich umfing und das Gras an den Knöcheln.
Und alles war Himmel im dritten Sommer, gesehn
Durch ein Astloch im Zaun, mit Augen, die mitgehn
Mit jedem Schmetterling. Und alles war Hölle,*

⁴⁷⁵ Juvenal 1969, S. 18.

⁴⁷⁶ Matuschek 2004, S. 113.

Wenn man allein stand plötzlich beim Blindkuhspiel,
 Den Kopf verdreht hinter der schwarzen Binde,
 Schwindelnd ins Leere greifend: was hast du gedacht
 Beim ersten Verrat, als der Mund hinter kaltem Rauch
 Zurückblieb, und manches Wort war ein Altersfleck,
 Lange im voraus. Und niemand erschrak, niemand
 Sah, wie der Schnitt durch den Tag ging und jedes Ding
 Zum Komplizen machte. Kein Traum war immun
 Gegen Zimmer im Zwielflicht, Gelächter aus Gräbern
 Oder den Lärm einer Uhr. Und im fünfzehnten Winter
 War Nacht dieses Laken, überschwemmt von dir selbst,
 Den eine Fliege erpreßte, ein zuckender Nerv.
 Was hast du gedacht, im Wald verirrt, in der Gewalt
 Dieses pilzweichen Bodens, der dich zum Ausruhn rief
 Unter Fichten, benommen vom Harzgeruch, und am Puls
 Befühlt wenn du krank warst, umsorgt bis zum Morgen.
 Und was blieb von dir, blutend, am Rande des Spielfelds,
 Hinter den Linien, wo jede Regung dem Ball gehorchte,
 Plötzlich unbrauchbar, und das Gerangel der Körper
 Ging ohne dich weiter, und nichts war so schmerzhaft
 Wie Ignoranz, - beim Anblick der ziehenden Wolken
 Die Gewißheit des posthumen Glücks.

Was hast du gedacht

Nach dem ersten Toten, dem zweiten, und beim dritten
 Fiel das Bedauern in Gleichschritt, der Appetit
 Kehrt wieder und alles war unaufhaltsam,
 Nahm sich das Auge dem Fall an, folgte das Ohr
 Dem Verderben nach Hause, an den gedeckten Tisch.
 Arglos vor jedem Hunger, wie war dir zumute
 Satt, über den Gräten geköpfter Fische, und wie
 Beim Durchwühlen des Abfalls später und vorm Idyll
 Eines brennenden Plüschtierhaufens, vor einer Pfütze,
 Aus der ein Turnschuh Blut trank, ein Lehrbuch >Deutsch<.
 Vertraut mit dem Ekel, endlich, und ohne Heimweh
 Nach einem anderen Verirrtsein, allein
 Mit den heimlichen Freuden: warum das Grinsen
 Im neunzehnten Frühling, beschlagnahmt zum Nichtstun,
 In Waschräumen, Bahnhöfen, dämmernden Ämtern,
 Die kein Erinnern voraussah. Und jedes Jahr

*Brachte neue Verheißung, am Wegrand Zweige,
 Die nach dir schlugen, und hinterm Rücken ging
 Das verlassene Leben fort. Von Hornissen gejagt,
 Auf der Flucht durch die Jahreszeiten, im Blütenstaub,
 Hundert Mal tot im Traum, mit geweiteten Augen
 Dir selbst beim Ertrinken belegend, entsetzt
 Vom eigenen Beileid, - was hast du gedacht
 Aus dem Schlaf gerissen, umsummt von Erinnerungen,
 Nackt im Hotelbett schließlich im dreißigsten Herbst,
 Beim scharfen Zwitschern der Amseln um fünf Uhr früh, -*

Hast du gedacht, du entgehst dem, Orest?“

Das als monologisches Gespräch durch An- und Abführungszeichen getarnte Gedicht changiert über alle literarische Gattungsgrenzen hinweg. Während der Textfluss, lediglich durch Enjambements unterbrochen, an Prosa erinnert und der scheinbar aufgenommene Dialog mit den immer wieder aufgeworfenen Fragen „Was hast du gedacht...“ dramatische Elemente in sich birgt, verteidigt sich die Gattung der Lyrik nur schwach. Die Form ist aufgebrochen, der Rhythmus wird gestört. *Nach den Satiren* // begegnet dem Leser als ein Text, der zweifelsohne seinen eigenen Platz im Zyklus einnimmt.

Inhaltlich leicht durch die angespielten Alters- und Entwicklungsstufen gliederbar, führt die Komposition des Textes hin zu einer finalen Frage, dem letzten, durch eine freie Zeile abgetrennten Vers „Hast du gedacht, du entgehst dem, Orest?“, der durch das Aufgreifen der leitmotivischen Frage „Was hast du gedacht...“ eine Zielorientierung der Textkomposition auflöst.

Doch zunächst zum Anfang des Gedichts: Der Spannungsbogen, gestützt durch die bereits genannte Leitfrage, wird zwischen den Eingangswerten und dem Abschlussvers aufgebaut und gehalten. Dem Charakter einer Beweisführung folgend, stellen die ersten fünf Verse eine Frage in den Raum: „Hast du gedacht, es sei rein / Dieses Leben“, heißt es zu Beginn, und das lyrische Subjekt führt seinem fiktiven Dialogpartner, den es immer

wieder mit „du“ anspricht, die Lebensstationen seit der Geburt vor. Die Lebensphasen sind anhand von Altersangaben deutlich zu entschlüsseln und behandeln allgemeine Alterserfahrungen der angesprochenen Entwicklungsstufen. Der Moment des Alleinseins beim ersten „Blindekuhspiel“, der erste „Verrat“, die Entdeckung des eigenen Körpers, das Gefühl der Ignoranz der Mitspielenden auf dem „Spielfeld“, die erste Begegnung mit dem „Tod“, der „Wehrdienst“ – alle Stationen beantworten wie eine durch Fragen gestützte Argumentationskette die Eingangsfrage „Hast du gedacht, es sei rein / Dieses Leben“ mit einem kollektiven ‚Nein‘. Es werden Erfahrungen beschrieben, die jeder Leser teilen kann, und umso heftiger ist der zielgerichtete Aufprall des Rezipienten im Abschlussvers. „Hast du gedacht, du entgehst dem, Orest?“ Die Verbindung der geschilderten Alltagserfahrungen mit der Orestie lassen die aufkommende Identifikation des Rezipienten schlagartig abbrechen. Die Verbindung zur griechischen Mythologie projiziert die überlieferten prägnanten Bilder der Orestie, des Tantalidenfluchs, schlagartig in die Wahrnehmungen des Rezipienten: die Ermordung des Vaters, der Mord an der Mutter, die Verfolgung durch die Erinnyen.

Poetologisch abermals als Betonung des Kontinuums der Antike zu werten, lässt die Verbindung der beschriebenen Alltagserfahrungen mit der Figur des Orest inhaltlich nur ein Urteil zu: Ohne dass sich das angesprochene ‚Du‘ seiner Rolle bewusst ist, stellt diese nur eine – freilich am antiken Bild überspitzte – zeitgenössische Übersetzung der Orestie dar: die Verfolgung im Traum „Hundert Mal tot im Traum“, die Heimatlosigkeit des Dreißigjährigen, das Motiv des Verrats in Kindertagen. Steht die Figur des Orest in ihrer mythologischen Sonderrolle für den Alltag des beginnenden 21. Jahrhunderts? Diese Frage bleibt unter dem Strich für den Interpreten bestehen. Jedoch ist festzuhalten, dass mit dieser Frage das Feld einer Lektüre mit zeitkritischem Impetus bereitet ist, auch wenn der Text diese Auseinandersetzung lediglich fragend vorbereitet und durch die Anspielung auf die Orestie provokativ andeutet. Die Conclusio obliegt dem Leser.

Interessant scheint in diesem Text in einer zweiten Dimension die Ergänzung von Allgemeingültigkeit und detaillierten Anspielungen auf die Biographie des Autors selbst. Vor allem im zweiten Teil des Textes spielen Lebensstationen Grünbeins eine Rolle. Das Stöbern auf der Hellerauer Müllhalde als biographisches und poetologisches Motiv, der Umgang mit dem Wehrdienst in der NVA als Zeit des ‚Nichtstuns‘, einsame Nächte in Hotelbetten um den 30. Geburtstag, einer Zeit, die bei Grünbein mit den Lesereisen der ersten literarischen Erfolge korreliert. Ist *Nach den Satiren* // demnach nicht nur ein Lebensregister, das pars pro toto für eine Generation zu Beginn des 21. Jahrhunderts steht, sondern auch das sehr persönliche Register des individuellen Autors? Die Frage bleibt offen.

Einen weiteren Typus der Chronik führt das dritte Gedicht des Zyklus vor. Dieses Gedicht ist ein „Gesang der Satten“, in dem „die Speicheldrüse mitsingt“⁴⁷⁷, eine tiefenpsychologische Bohrung, die in der gegenwärtigen Vergänglichkeit Berlins die historische mitschwingen lässt. „Wie leicht, / An einem Splitter, der aus einer Mauer ragt, an einem Dorn, / Fängt hier ein neues blutiges Kapitel an.“ Gemeint ist die Präsenz der Geschichte der Stadt, die tiefenpsychologische Präsenz der Erfahrungen aus Krieg und zwei Diktaturen, die ihre Spuren hinterlässt.

„Im Lehm der Bagger stieß auf etwas Bleiches / Das knirschte und gab nach. War das der Schädel / Des jüngsten Träumers eines neuen Reiches? Schwarzbraun ist die Haselnuß ... Mein Mädels. / Sah meinen Tod nicht in den Splitterminen. / Der Stahlhelm schützte nicht das Warme, Weiche. / Es war so schwer zu sterben zwischen den Maschinen. / Mir war so schlecht als junge Landserleiche“⁴⁷⁸.

Beispielhaft ist eine jener Bohrungen – in diesem Fall ist der Begriff der Bohrung fast wörtlich zu nehmen – hier zitiert. Ein Bagger findet im Rahmen der Bauarbeiten am Millennium-Großbauprojekt Potsdamer Platz Leichenteile eines jungen Wehrmachtssoldaten. Quintessenz dieses

⁴⁷⁷ Grünbein 1999, S. 107.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 105.

Beispiels ist, dass alles Gegenwärtige die Spuren der Vergangenheit trägt und selbst das Neue bereits morbide Strukturen vorweist, obwohl es noch gar nicht besteht. Grünbein erläutert im Anhang:

“Bei den Bauarbeiten am Potsdamer Platz in Berlin ist ein halbes Jahrhundert nach Kriegsende der Schädel eines jungen Wehrmachtssoldaten zum Vorschein gekommen. Bis die Überreste des Unbekannten geborgen waren, ruhte die Arbeit in diesem Abschnitt für einige Zeit“⁴⁷⁹.

Viele konkrete Anspielungen auf die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft und den Weltkriegsschauplatz Berlin lassen sich im dritten Gedicht des Zyklus wie in einer städtischen Chronik finden. Ineinander übergehend verläuft die Chronik der Ereignisse teilweise lückenlos bis zum Mauerfall, nicht ohne teilweise zwischen den historischen Ebenen zu springen und so die Geisteshaltung des Chronisten wertend zu verlassen. Während die zweite Strophe des Gedichts Ostfrontberichte, Bombennächte und die Nazi-Propaganda aufgreift, mischt die dritte Strophe den Tod einer Gebärenden in einem Kellerloch, das sie vor den Bomben des Krieges schützen sollte, mit dem ideologischen Utopie-Diskurs um Karl Marx „hinterm Flüstervorhang“⁴⁸⁰. Die Mischung der Zeitschienen und damit auch der historisch-chronologischen Ereignisse ist jedoch bezeichnend für die tiefenpsychologische Verwundung der Stadt, in deren beschädigtem Ich Traumata ineinander verschwimmen und in einem explosiven Gemisch wieder an die Oberfläche geraten:

“Dann kommt die Meldung, die den Schnee von gestern wärmt / Und ihn zum Schmelzen bringt, und unterm Rasen / Sieht man Scherben schimmern, grünes Flaschenglas, / Und Porzellan aus Apotheken, Puppenköpfe und die Knöchel, / Die Knochen einer Zeit, als die Familien sich in Lager teilten“⁴⁸¹.

Wie Gesteinsablagerungen, Sedimente, lagert die Chronik einer Stadt Spuren ab, die ohne große Einwirkung plötzlich erscheinen und somit die

⁴⁷⁹ Grünbein 1999, S. 222.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 104.

⁴⁸¹ Ebd., S. 104f.

Gegenwartswahrnehmung schnell zur Vergangenheits- und Vergänglichkeitsbewältigung werden lassen.

Im Übergang zum vierten und letzten Gedicht sei die intertextuelle Referenz des gesamten Zyklus zu Apollinaires Gedicht *Zone* thematisiert, die dem Leser im Paratext des Gedichts *Nach den Satiren IV* mit dem Zitat des ersten Verses offenbart wird. „A la fin tu es las de ce monde ancien“ beginnt das von Apollinaire 1913 verfasste Gedicht. Dieses Gedicht präsentiert sich als Montage der Sinneseindrücke und Visionen eines Großstadt-Flaneurs, den das Motiv der „l'insomnie“⁴⁸² umtreibt. Das Gedicht endet mit einer verfremdeten Vision eines Sonnenaufgangs „Soleil cou coupé“, wie sie auch in *Nach den Satiren I* zu finden ist, wenn das Gedicht mit den Versen „Dämmerung / Noch auf den letzten Metern. Für alle Morgen, / Über die Dächer kriechend im ersten Licht“⁴⁸³ schließt. Bedeutungsgeladen befindet sich auch das Ende des letzten Gedichts im Zyklus *Nach den Satiren* in der Bildtradition der Morgen-Dämmerung:

„Weit draußen, war ein Tumult, und etwas prallte an den Horizont von unten. / Dann schien der Morgenhimmel pompejanisch rot“⁴⁸⁴.

Die zum Ende des Zyklus durch den pompejanischen Allusionshorizont angedeutete Untergangs-Vision lässt dabei die weitere Ausdeutung der Bestandsaufnahme *Nach den Satiren* offen.

In der Gesamtschau des Zyklus ist festzuhalten, dass dieser „ein großer Moment der Lyrik, der in diesen Jahren seinesgleichen sucht“⁴⁸⁵, ist, ein beeindruckendes Zeugnis einer morbiden und wahrnehmungsgefluteten Metropolen-Poesie des 21. Jahrhunderts, die ihre Traditionslinien sowohl mit Juvenals Rom-Betrachtungen als auch mit Apollinaires Paris-

⁴⁸² Apollinaire 1953, S. 20

⁴⁸³ Grünbein 1999, S. 100.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 114.

⁴⁸⁵ Böttiger 1999.

Wahrnehmungen absteckt. Auch Traditionslinien im eigenen Werk werden erkennbar: Der Zyklus *Niemands Land Stimmen*, der die frühe Wahrnehmungspoese ausmachte, wie auch *Den Teuren Toten* weisen, verbunden mit der formalen Schlüsselposition des Zyklus im Band, mehr Konstanten als Brüche im Verhältnis zum Frühwerk auf.

5.1.1 Exkurs: Grünbein als Chronist des 11. September 2001

Der dargestellten ‚Rolle‘ des Dichters als Chronist ist ein eindrucksvolles und sehr konkretes Beispiel hinzuzufügen: Durs Grünbein war einer der ersten deutschen Intellektuellen, die die Terroranschläge des 11. September 2001 aufgegriffen und dokumentiert haben.⁴⁸⁶

Mit seinen Aufzeichnungen zum 11. bis 16. September 2001, die Grünbein am 19. September 2001 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung veröffentlicht hat, und dem Gedichtzyklus *September Elegien* aus dem Gedichtband *Erklärte Nacht* liegen zwei sehr unterschiedliche Dokumente vor, die die Auseinandersetzung Grünbeins mit den Ereignissen des 11. September 2001 wiedergeben.

Es sind Texte entstanden, die den politischen Autor Grünbein als Chronisten des ersten Massenmordes in der Geschichte der Menschheit, der weltweit live über die Fernsehstationen übertragen wurde, in den Vordergrund stellen. Bei den terroristischen Anschlägen auf die Twin-Towers des World-Trade-Centers in New York ließen ca. 3000 Menschen ihr Leben. US-amerikanische Autoren wie Paul Auster, John Updike oder Louis Begley veröffentlichten wenige Tage später – ähnlich wie Grünbein – ihre Wahrnehmungen des Tages, der die weltweite Sicherheitspolitik von nun an grundlegend wandelte und die bis dato geltenden Prinzipien in Frage stellte.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Vgl. beispielsweise Röggl, Kathrin: *really ground zero*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2001; DeLillo, Don: *In den Ruinen der Zukunft*. In: *Literaturen*, Nr. 1/2, Januar/Februar 2002;

⁴⁸⁷ Die Texte der amerikanischen Autoren sind überwiegend in *Dienstag, 11. September*

Die Bilder der in die beiden Hochhäuser fliegenden Flugzeuge wurden in den Tagen nach dem 11. September 2001 permanent wiederholt, gezoomt, gedreht und graphisch animiert. Eine grenzüberschreitende Wahrnehmungsintensität des Ereignisses lässt die Katastrophe überpräsent erscheinen. Der Zuschauer Grünbein hält die Ereignisse in seinem Tagebuch fest.

„Am Nachmittag schalte ich ahnungslos gegen Viertel nach drei das Fernsehgerät an und kann meinen Augen nicht trauen“⁴⁸⁸, beginnt der Dichter seine Aufzeichnungen. Grünbein beschreibt in der Folge die Chronologie der Ereignisse, seine persönlichen Empfindungen und Überlegungen zu den ersten Reaktionen seitens der USA. „Die Knie werden weich, ich muß mich setzen und merke, wie der Körper in einen seltsamen Erregungszustand gerät“⁴⁸⁹.

Eine für Grünbein wahrscheinlich authentische Wahrnehmung ist der Vergleich mit den Dresdner Bombennächten:

*„So hat man sich die Vernichtung europäischer Städte im Zweiten Weltkrieg vorzustellen. Es sind Bilder, wie man sie von Coventry und Dresden her kennt. Erschreckend daran ist der unglaubliche Anachronismus“*⁴⁹⁰.

Dem sensiblen Chronisten Grünbein ist dabei schon am 11. September klar, dass die Ereignisse des Tages ein neues politisches Selbstverständnis nach sich ziehen werden:

*„Dieser Moment, soviel steht fest, wird weltweite Folgen haben. Er markiert das Ende einer Politik der Besonnenheit, der nationalen Selbstgenügsamkeit der Vereinigten Staaten“*⁴⁹¹.

Mit dieser Prognose hat Grünbein alles gesagt, was die darauf folgenden

2001. Reinbek: Rowohlt, 2002, gesammelt.

⁴⁸⁸ Grünbein 2001b.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Ebd.

Jahre weltpolitisch kennzeichnen wird: Die faktische Negation des Unbesiegbarkheitsversprechens hat nicht nur das Selbstverständnis der USA in Frage gestellt, sondern bis heute die Welt-Sicherheitspolitik und das Sicherheitsempfinden der Menschen der westlichen Welt bestimmt.⁴⁹²

Grünbein erweitert dies durch die Feststellung:

„Und welche Erschütterung bringt dieser Tag. Die Hälfte der Weltbevölkerung hat sich, im Vertrauen auf die eherne Pax Americana, in traumhafter Sicherheit gewiegt“⁴⁹³.

Am 14. September berichtet Grünbein, dass der Schuldige ausgemacht ist: „Morgens CNN. Die Parole des Tages lautet: ‚America's New War‘. Die Militärs sind nun dabei, das Schlachtfeld einzukreisen. Der Feldzug gegen Afghanistan nimmt Konturen an.“⁴⁹⁴ Die intellektuelle Qualität der Aufzeichnungen lässt sich an der frühen Reflexion über den Umgang der amerikanischen Gesellschaft mit dem Ereignis und den (welt-)politischen Konsequenzen ermessen. Dabei ist festzustellen, dass Grünbeins Notizen zweifellos politische Gedanken wiedergeben, die eine eindeutige Positionierung des Autors nicht vermissen lassen. Ebenfalls am 14. September hält er fest:

„Eine ganze Bevölkerung, ohnehin auf den niedrigsten Lebensstandard herabgedrückt, soll nach dem Prinzip staatlicher Haftung büßen für einen Akt des diffusen, international operierenden Terrorismus. Der Vorgang scheint so normal, daß er an den Stammtischen keinerlei Unbehagen hervorruft“⁴⁹⁵.

⁴⁹² Nur einige der Folgen sollen hier durch Stichworte angedeutet werden: Afghanistan-Krieg, Irak-Krieg, Anschläge in Spanien und Großbritannien mit weitreichenden innenpolitischen Konsequenzen, ‚Rasterfahndung‘, Emanzipation der BRD von den USA im Irak-Krieg mit Konsequenzen für eine selbstbewusstere Europa-Politik, Diskussionen um einen ‚Abschussbefehl‘ und die Sicherheit von Kernkraftwerken, verschärfte Flugkontrollen an allen internationalen Flughäfen, Beschleunigung biometrischer Ausweispflicht, weltweite, zunehmend religiös motivierte Konflikte sowie die Belebung religiösen Misstrauens.

⁴⁹³ Grünbein 2001b.

⁴⁹⁴ Ebd.

⁴⁹⁵ Ebd.

Die intellektuelle, reflektierte und sprachlich wie inhaltlich pointierte Beobachtungshaltung von Grünbeins Aufzeichnungen lässt sich noch deutlicher erkennen, wenn man diese beispielsweise mit den Aufzeichnungen der fast gleich alten Else Buschheuer⁴⁹⁶ vergleicht, die sich in der Zeit der Anschläge dauerhaft in New York aufhielt: „Danke, AOL, dich konnte ich zwar bis heute nie leiden, aber ... danke dass ich, als hier sonst nix mehr ging, im Netz sein durfte und nicht alleine war mit dem ganzen Terrorschweiß, Respekt“⁴⁹⁷, heißt es bei Buschheuer im Stile ihrer gesamten Aufzeichnungen am 11. September um 12:55 Uhr. Die affektive Schreib- und Wahrnehmungshaltung Buschheuers produzierte in erster Linie ungefilterte Eindrücke, ihre Online-Tagebücher hoben die Ungleichzeitigkeit von Geschehen und Schreibakt annähernd auf – das war das Faszinierende an ihnen –, damit ist aber auch eine intellektuelle Grenze der Aufzeichnungen Buschheuers bestimmt, die Grünbeins Notizen überwinden.

Ein Blick auf die Lyrik zeigt die poetischen Konsequenzen: Die Tagebuch-Aufzeichnungen Grünbeins und der in *Erklärte Nacht* veröffentlichte Gedichtzyklus *September-Elegien* ergänzen einander. Die *September-Elegien* sind zwar auch auf den September 2001 datiert, haben aber nicht das Ereignis als solches zum Thema, sondern beschäftigen sich mit der Rückkehr zur Normalität und den Folgen des 11. September für die amerikanische Gesellschaft. Vor allem das erste Gedicht des Zyklus wirkt wie ein vorläufiges Resümee der historischen Ereignisse:

I

*Dann flaut die Erregung ab. Vom Anblick der Supernova
Erholen die meisten sich bei Arbeit, Glücksspiel und Sex.*

⁴⁹⁶ Das New Yorker Online-Tagebuch Buschheuers wurde 2002 unter dem Titel *www.else-buschheuer.de* bei Kiepenheuer & Witsch in gedruckter Form veröffentlicht. – Vgl. Buschheuer 2002.

⁴⁹⁷ Buschheuer 2002, S. 149.

*Von allen Mementos bleibt als letztes das leise „It´s over“.
 Man betet im Stillen, faltet die Zeitungen, trinkt sein Becks.
 Heimgekehrt in die Liliput-Enge des Alltags, gedenkt
 Wer davonkam des Nachbarn, den ein Hammerschlag traf.
 Schicksal, von Schläfern gemacht, erscheint nun als ferngelenkt.
 Daß Flugzeuge Bomben sind, stört kaum den technischen Schlaf.
 Verschämt sieht man manchmal zum Himmel auf. Was dort fliegt,
 Könnte ein Erzengel sein, unterwegs zum gewohnten Fanal.
 In den Straßen der Garküchendunst riecht nach frischem Krieg.
 Mit dem Drama der Schaben verglichen, ist da Leben banal.
 Keiner ist Stoiker hier. Palavernd vor Schwellen und Türen,
 Von Terminen und Schulden gejagt, durchheilt man die Stadt.
 Wer hat schon Zeit gehabt, etwas wie Seelenruhe zu destillieren
 Aus der Gewißheit des Todes, und das alles ein Ende hat?
 Auch Wolkenkratzer – ihr Bau dauert Jahre, Sekunden ihr Fall.
 Anderntags grinst das Kind schon mit ausgeschlagenem Zahn.
 Der Globus zieht seine Runden wie eh und je. Aus dem All
 Gleicht der Fleck in Manhattan einem erloschnen Vulkan.*

Das Gedicht ist der amerikanischen Journalistin und Schriftstellerin Jane Kramer gewidmet. Kramer ist Europa-Korrespondentin des *New Yorker* und hat sich in ihrem *Letter from Europe* oftmals mit der deutschen Vergangenheitsbewältigung auseinandergesetzt. Nach den Anschlägen des 11. September 2001 hat sie deutsche Intellektuelle zu ihrer Haltung hinsichtlich des sich anbahnenden Afghanistan-Krieges befragt und stellt vorwurfsvoll fest, dass man hier zu Lande einmal mehr nur um sich selbst kreise, anhand der Frage, was der Einsatz in Afghanistan wohl für die deutsche Identität bedeuten werde.⁴⁹⁸ Kramer hatte schon zuvor immer wieder den Finger in die Wunde der deutschen Selbstreflexion gelegt. Ihr Essay *The Politics of Memory*⁴⁹⁹ aus dem Jahr 1995 war der vorläufige Kulminationspunkt dieser Auseinandersetzung, bevor sie sich vor dem Hintergrund der Anschläge von Oklahoma City mehr und mehr

⁴⁹⁸ Z.n.: Lau 2001.

⁴⁹⁹ Kramer 1995.

schriftstellerisch mit der amerikanischen Gesellschaft auseinandersetzte. 2003 veröffentlichte sie *Der einsame Patriot*⁵⁰⁰. Das Buch ist das Ergebnis ihrer Auseinandersetzung mit einer rechts-patriotischen Bewegung im US-Bundesstaat Washington. Es porträtiert jene um die Jahrtausendwende in vielen amerikanischen Vorstädten an Meinungsmacht gewinnenden Schichten unzufriedener Fundamentalisten religiöser, patriotischer, rassistischer oder sezessionistischer Art.

Grünbeins Widmung zeigt mehrere Ebenen der Auseinandersetzung mit Kramer. Sie spielt auf die Befragung deutscher Intellektueller zu den Ereignissen und Konsequenzen des 11. September 2001 an, ferner auf Kramers fortwährende Beschäftigung mit dem ‚deutschen Geist‘, die Grünbein im zitierten Gedicht perspektivisch umkehrt, und sie spielt auf ihre jüngste Auseinandersetzung mit der ideologischen Aufladung des US-Patriotismus an, die eine kriegerische Auseinandersetzung zu einer Frage der Zeit werden ließ.

Das erste Gedicht des Zyklus *September-Elegien* setzt sich zunächst mit der amerikanischen Verarbeitungs- und Bewältigungskultur auseinander. Es überträgt Kramers Betrachtungen der ‚deutschen Vergangenheitsbewältigung‘ auf die Fragestellung, wie die amerikanische Gesellschaft mit den Terroranschlägen umgegangen ist. Die Antwort des lyrischen Beobachter-Subjekts: „Dann flaut die Erregung ab.“ Im aufgezeigten Gegensatz zum Stoizismus drängt sich die Frage in den Vordergrund, wer Zeit gefunden haben könnte, in diesem historischen Augenblick so etwas wie Seelenruhe zu destillieren? Diese Frage steht dabei stellvertretend für den Aufbau einer rhetorischen Fragehaltung, die das lyrische Subjekt konstruiert. Die Ereignisse werden hingenommen, man erholt sich „bei Arbeit, Glücksspiel und Sex“. Erholung steht hier aber für Verdrängung, die Akzeptanz eines Schicksals, das keine Alternative zugelassen hätte. Im Gedicht heißt es daher pointiert:

*„Schicksal, von Schläfern gemacht, erscheint nun alles ferngelenkt.
/ Daß Flugzeuge Bomben sind, stört kaum den technischen Schlaf“.*

⁵⁰⁰ Kramer 2003.

In provokant zynischer Weise ist hier eine Vorwurfshaltung impliziert, die die Beschäftigung mit Ursachen und Folgen einklagt, diese aber nicht ausmachen kann. Das Bild des „erloschnen Vulkan[s]“ fasst den vom lyrischen Subjekt beobachteten Umgang mit den terroristischen Anschlägen bildhaft zusammen. Die Anschläge werden durch die amerikanische Gesellschaft als schicksalsgegebene Ausfallerscheinung der Natur angesehen, die sehr wohl Trauer nach sich zieht („gedenkt / Wer davonkam des Nachbarn, den ein Hammerschlag traf“), worauf allerdings kein Reflexionsprozess – im Gedicht im Bild des Destillats – folgt. Der Vulkan ist erloschen, ein erneuter Ausbruch daher unmöglich. Statt einer Auseinandersetzung mit Ursachen und Problemlagen vermerkt das lyrische Subjekt: „In den Straßen der Garküchendunst riecht es nach frischem Krieg.“ Grünbeins Tagebuch-Aufzeichnung vom 15. September 2001 zeigt, wie sehr sich der Autor mit der fehlenden Reflexion und der drohenden kriegerischen ‚Lösung‘ bereits zu einem frühen Zeitpunkt beschäftigt hat:

„Gerade jetzt, wo ein Überfluß an Reflexion vonnöten wäre, dringt Patriotismus in das allgemeine gedankliche Vakuum ein. Der Teufel feiert wieder einmal Auferstehung. Die Regierenden reichen ihm galant die Hand wie einer ehrwürdigen Dame, die uns aus dem Schlamassel herausführen soll. Unter den Unpolitischen wird nun die größte Form der Politik zum rettenden Einfall, der Vergeltungsdrang zum beliebten Gesellschaftsspiel.“⁵⁰¹

Die Authentizität der Notizen vom 11. bis 16. September 2001 unterstreicht Grünbeins politische Einschätzung vom 1. November 2000 aus dem Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr*. Grünbein äußert in diesem Eintrag seine Gedanken zum israelisch-arabischen Konflikt im Nahen Osten. Er geht vor allem auf die Bedeutung der christlichen Religion in diesem Konflikt ein und konstatiert am 1. November 2000 noch die Nicht-Beteiligung der westlich-christlichen Welt, obgleich das Konfliktschema im Nahen Osten ein ureigen christliches sei:

⁵⁰¹ Grünbein 2001b.

„Nur für Bombenleger, die böswilligen Alliierten aus den finsternen arabischen Nachbarstaaten fehlt ihm [dem Christen] das letzte Verständnis. Sicher ist nur, dass er nicht intervenieren wird. Auch wenn die Sache, die dort im Heiligen Land, auf vertrautem Boden also, mit fanatischer Härte am Rand eines Krieges mit Hunderten Toten ausgefochten wird, seine ureigene ist.“⁵⁰²

Erkennbar ist, dass sich der Schriftsteller mit religiös motiviertem Terrorismus auseinandersetzt und zu einer Einschätzung kommt, die er als Chronist der Ereignisse in seinen Aufzeichnungen vom 11. bis 16. September 2001 revidieren muss.

5.2 Kommentar und Resümee als poetische Techniken

Wenn *Nach den Satiren* eine Chronik des Verfalls im 21. Jahrhundert gezeichnet hat, so führen andere Texte der beiden Gedichtbände *Erklärte Nacht* und *Nach den Satiren* zwei weitere geschichts- und zeitpolitische Techniken vor: die Techniken des Kommentierens und Resümierens. Meller, der Grünbein als den „Dichter des Resümees“⁵⁰³ kennzeichnet, hat mit seiner Etikettierung insoweit nicht unrecht, nehmen doch einige Gedichte statt des chronistischen und neutralen Tons der *Historien* und des Zyklus *Nach den Satiren* jenen Ton der frühen Gedichte auf, der im Kapitel *Sarkastische Poesie – nur das Fleisch von den Knochen trennend?* bereits angedeutet wurde, und führen diesen auf ihre Art fort. Spätestens hier ist auch eine Auseinandersetzung mit Hermann Kortes These, Grünbeins Gedichte seien „keine zivilisationskritisch-pessimistischen Einreden und Kommentare“⁵⁰⁴, angebracht. In Auseinandersetzung mit Korte ist festzustellen, dass vor allem der Kommentar zeitgeschichtlicher, politischer Ereignisse eine wesentliche Rolle in den Texten der zweiten Werkphase spielt und in seiner unverstellten Weise einen Gegenpol zu den *Historien* darstellt. Hier bedarf

⁵⁰² Grünbein 2001a, S. 229.

⁵⁰³ Meller 2001.

⁵⁰⁴ Korte 2004c, S. 83.

es nicht des Brückenbauprojekts – man könnte auch mutmaßen, hierfür könne man sich keines Vergleichs, keines Kontinuums bedienen –, denn jene kommentierten Ereignisse, z.B. der Kosovo-Krieg, lassen keinen Rückgriff auf die Antike zu.

Ferner spielt die Form des Resümierens eine wesentliche Rolle, die in einigen Gedichten als persönliches Resümee des Autors in seiner Lebensmitte erscheint (*Gespräch mit dem Dämon auf halbem Wege*, *Traktat von der Zeit*, *Drei unzeitgemäße Gedichte*) und in anderen Texten leitmotivisch in Gestalt der prominenten Fragestellung ‚Was bleibt?‘ Durs Grünbeins Texte dominiert. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Gedichte *September-Elegien* und *Novembertage*. Zwei unterschiedliche Beispiele dieser resümierenden Poesie sollen zeigen, wie sich das poetische Prinzip vor allem in den späteren Texten etabliert hat, wie divergent aber die Ausrichtung der Resümees ausfallen kann. Erstes Beispiel ist der Zyklus *Traktat von der Zeit*, in dem sich die persönliche Lebenssituation des Autors vor seinem vierzigsten Geburtstag spiegelt, einem biographischen Zeitpunkt, der zum Innehalten zwingt und in dem sich gleichfalls ein anthropologisches Resümee verbirgt, das zu Recht der Textsorte des Traktats zuzurechnen ist. Zum zweiten werden die Gedichte *Vita brevis* und *Drei unzeitgemäße Gedichte* herangezogen, die die Haltung des Resümierens teilweise bis in den Ton einer persönlichen Abrechnung steigern.

5.2.1 *Nach dem letzten der hiesigen Kriege* – „Schlachtung“, „wenigstens physisch“⁵⁰⁵!

Der Zyklus *Nach dem letzten der hiesigen Kriege* besteht aus sieben Gedichten. Er ist Hans Magnus Enzensberger gewidmet. Der Zyklus thematisiert den letzten europäischen Krieg, den Kosovo-Krieg (1998/1999) im Rahmen des jugoslawischen Bürgerkriegs von 1991 bis 1999, und ist auf Juni 1999 datiert.

⁵⁰⁵ Grünbein 2002a, S. 46.

Der Zyklus ist zusammen mit dem am 13. 4. 1999 in der FAZ publizierten Gedicht *Für die da unten* als Beitrag zu einer Intellektuellen-Debatte zu verstehen, die im Frühjahr 1999, nach dem Beginn der NATO-Luftangriffe am 24. 3. 1999 – überwiegend über das Medium Frankfurter Allgemeine Zeitung – geführt wurde. Es beteiligten sich unter anderen Robert Menasse (27. 3.), Gabriel Garcia Marquez, Hans Magnus Enzensberger (beide 14. 4.), Orhan Pamuk, Ingo Schulze (beide am 16. 4.), Susan Sontag (19. 4.), Peter Schneider (23. 4.) und Herta Müller (4. 5.) mit je eigenen Beiträgen, die Frank Schirrmacher 2002 im Sammelband *Der westliche Kreuzzug. 41 Positionen zum Kosovo-Krieg*⁵⁰⁶ veröffentlichte.

Interessant ist die Art der Reaktion, die Grünbein auf die Feuilleton-Debatte zeigt. Er schreibt zum einen das bereits erwähnte Gedicht *Für die da unten* und zum anderen einen nachgelagerten Gedichtzyklus und beteiligt sich nicht etwa in essayistischer Form am schwelenden Diskurs in der ihm nahen FAZ. Ferner von Bedeutung ist der konkrete Bezugspunkt, den der Autor paratextuell setzt. Grünbein bezieht sich direkt auf die engagierte Rolle Enzensbergers, der innerhalb des Diskurses eine der markantesten Positionen einnahm. Mit seinem Text *Ein seltsamer Krieg* vom 14. 4. 1999 stellte Enzensberger zehn Thesen in den Raum, die Beweggründe des westlichen Eingreifens, die mediale Kriegsführung und die Wahrnehmung im Westen infrage stellen. Fragt man nach den Gründen, warum Grünbein sein Gedicht an Enzensberger adressiert, so liegen drei mögliche Erklärungen auf der Hand. Erstens: Grünbein will Enzensberger bestätigen oder widersprechen. Dies wäre jedoch zu schlicht, denn eine konkrete Stellungnahme innerhalb des Zyklus ist nicht erkennbar, wenn auch zwei von Enzensberger angesprochene Themenkomplexe in Grünbeins Gedichtzyklus wieder zu erkennen sind: Medienkrieg und Politik. Zweitens: Der Zyklus stellt sich in die formale Tradition der zehn Thesen – dies könnte man bei Grünbeins sieben Gedichte enthaltendem Zyklus jedoch nur angedeutet sehen. Und drittens:

⁵⁰⁶ Schirrmacher 2002.

Grünbein nimmt in diesem Zyklus die Rolle Enzensbergers als Meinungsführer des Intellektuellendiskurses für sich in Anspruch und spricht ebenfalls als scharfzüngiger Kommentator politischer, gesellschaftlicher und medialer Ereignisse. Für letztere These gilt ein wesentlicher werkimmanenter Grund: der ausgeprägte Kommentarstil des Zyklus.

Ein genauerer Blick auf die Gedichte ergibt jedoch ein differenzierteres Bild. Die ersten beiden Gedichte des Zyklus verharren zunächst im chronistischen Ton, zeichnen Momentaufnahmen, betreiben Schadensaufnahme, blenden Motive ineinander über:

“In voller Montur, die entlassenen Schlächter, ziehn reuelos ab, / Den Killerblick hinter Sonnenbrillen versteckt, ins zivile Leben. / Patronengurte, über die Schulter gehängt, blitzende Ressentiments, / Ersparen das Zähnefletschen, die Mühe sich wölfisch zu geben“⁵⁰⁷.

Die Besonderheit des Bürgerkrieges, das zivile Schlachten, das Wolf-Sein des Menschen (*homo homini lupus est*) ist, soziologisch betrachtet, ein typisches Kriterium von Bürgerkriegssituationen. Der Rollenkonflikt des Familienvaters einerseits und des Nachbarn-Schlächters andererseits ist ein weiteres und wird ebenfalls im ersten Gedicht des Zyklus erfasst:

“Von nun an steht jede Astgabel hier für das Einerseits, Andererseits. / Für gespaltene Zungen. Weil sie wissen, dass Krieg nie verliert, / Grinsen manche im Rudel, die Finger zum V gespreizt“⁵⁰⁸.

Gespaltenheiten bis in die kleinsten Elemente, die „Astgabel“ einerseits, die „Zunge“ andererseits kennzeichnen die Bürgerkriegssituation. Auch das zweite Gedicht verbleibt in dem Duktus des ersten („Statt der Hülsenfrüchte Patronen“⁵⁰⁹), der sich erst im dritten Gedicht zum Kommentar manifestiert.

⁵⁰⁷ Grünbein 2002a, S. 43.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 44.

3

*Soviel vergeudete Zeit. So viele Lehren, die keiner braucht,
 Der früher anständig lebte, gut besetzt in der Rolle
 Des Nachbarn, des Vaters, des älteren Geschwisters. Im Namen
 Welcher höchsten Behörde quoll aus den Dachstühlen Rauch?
 Wozu der Blutverlust? Daß man künftig mehr Achtung zolle
 Diesem Lappen, der einigen Heimat bedeutet? Kein Amen
 Bewahrt die Moschee vorm Brand, das Kloster vorm Plündern.
 Wozu die Völkerwanderung, das ewige Siebensachenpacken,
 Kaum ist die erste Kehle durchtrennt? Wenn sie erst öde liegen,
 Was nützen das Feld, das Gehöft, dem brachialen Gründer?
 Ein Dröhnen, schon sucht der Blick am Himmel den Zacken,
 Der bald im Fuß steckt, den Hobel, von dem Erzspläne fliegen.*

„Soviel vergeudete Zeit“: So wird hier das Urteil vorweg genommen, das mit der Technik der rhetorischen Fragen die Unsinnigkeit des Krieges kommentiert. Der Chronist verlässt den Schauplatz des Gedichts und bietet dem Kommentator das Feld, der sich im Fragegestus des Gedichts zunächst aufwärmt, um im fünften Gedicht das mediale Ereignis Kosovokrieg zu thematisieren und damit in den Diskurs der manipulativen Kriegsberichterstattung einzugreifen, der im Zusammenhang des NATO-Einsatzes und der damit verbundenen erstmaligen Beteiligung der Bundeswehr bei einem Angriffskrieg Intellektuelle und Dichter, unter medialem Aufsehen vor allem Peter Handke⁵¹⁰, beschäftigte.

⁵¹⁰ Die seit 1999 medienwirksam inszenierte Parteinahme Peter Handkes für Serbien im jugoslawischen Bürgerkrieg sorgte immer wieder für feuilletonistischen Sprengstoff. Neben der noch von weiteren Intellektuellen getragenen offenen Anklage gegen das NATO-Bombardement Serbiens artikulierte Handke zunehmend die serbische Perspektive in und nach dem Bürgerkrieg. Schriftstellerisch kulminierte dies in der Veröffentlichung des Reiseberichts *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (vgl. Handke 1996). Damit verbunden kam es zu heftigen Kontroversen um den Schriftsteller, die bis heute andauern. (Vgl. Handke, Peter: *Krieg ahoi*. In: Tagesspiegel v. 8. 4. 1999; Scharang, Michael: *Kriegsschauplatz Handke*. In: Die Zeit, Nr. 16/1999; Mohr, Reinhard: *Bänkelsänger des Balkan*. In: Der Spiegel v. 8. 5. 2000; Handke, Peter: *J'écris pour ouvrir le regard*. In: Le Monde v. 5. 5. 2006; Melcic, Dunja: *Peter Handke: Sein Serbien gibt es nicht*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 16. 6. 2006.) Vor allem sorgte der Gefängnis-Besuch Handkes bei dem vor dem UN-Kriegsverbrechertribunal in Den Haag des Völkermords angeklagten jugoslawischen Ex-Präsidenten Slobodan Milosevic 2004 für Aufsehen.

“Der enorme Schwindel im verschraubten Kopf des Reporters / Kommt vom Roulettespiel, mit dem Krieg sich verwechseln läßt / Für den, der den Einsatz verkennt. [...] Er ist der Laie, der ins Mikrophon irgendwas von Geschichte raunt, / Die bei schlechtem Wetter Vergeltung sucht. Er verkauft, / Was Archive ihm sagen, als Rätsel, spricht die Namen falsch aus, / In Khaki und Anglerweste, überall fremd“⁵¹¹.

Das Fazit des lyrischen Subjekts lautet: „*Kotzen, nur wo?*“. Da die Technik des Kommentierens an die Persönlichkeit des Kommentators gebunden ist, fällt es zunehmend schwer, die empirische Person des Autors und die Kunst-Instanz des lyrischen Subjekts der Gedichte voneinander zu trennen. Insofern spricht Grünbein sowohl als Individuum und nimmt zugleich auf seine Art auch als Dichter am Diskurs um Ausmaß und Legitimation des Kosovo-Krieges teil⁵¹².

Ein genauerer Blick auf das am 13. 4. 1999 in der FAZ veröffentlichte Gedicht *Für die da unten* ist von Bedeutung, da dieses Gedicht die Essenz des Zyklus wiedergibt. Betrachtet man die zeitliche Reihenfolge, so ist davon auszugehen, dass der Dichter seinen frühen Kommentar – das Gedicht erschien zu Beginn des öffentlichen Diskurses über den Krieg im Kosovo – nachträglich zu einem Zyklus ausgebaut hat und diesen dann anstelle des einzelnen Gedichts im nachfolgenden Gedichtband veröffentlicht hat.

Anlässlich der Beisetzung Milosevics 2006 in Belgrad trat Handke als Redner auf. Am 2. 6. 2006 verzichtete Peter Handke aufgrund der entbrannten politischen Diskussion auf den erstmals mit 50.000 Euro dotierten Heinrich-Heine-Preis 2006 der Stadt Düsseldorf. Im serbischen Präsidentschaftswahlkampf 2008 unterstützte Handke offen den serbischen Nationalisten und stellvertretenden Vorsitzenden der SRS, Tomislav Nikolić.

⁵¹¹ Grünbein 2002a, S. 47.

⁵¹² Ein interessantes Detail in Grünbeins zynischer Medienschelte ist die Karikatur der Reportergestalt, die durch die Beschreibung „Khaki“ und „Anglerweste“ suggeriert wird: Sie erinnert an den Berichterstatter Dieter Kronzucker, zu dessen Markenzeichen der zitierte Kleidungsstil gehörte.

Für die da unten

*So, jetzt wisst ihr wie das ist,
Wenn zur besten Sendezeit
Krieg in jede Wohnung schneit.
Keiner bleibt mehr Zivilist.*

*Keinem hilft die dicke Haut,
Angelegt mit Bier und Schnitzel,
Wenn ihm vor Massakern graut.
Und das Blut ist nicht mehr Kitzel,*

*Seit es Menschenströme fortreibt
Über Grenzen. In den Stuben
Sieht man kauend, wer ins Gras beißt.
Und man ahnt am Dorfrand Gruben,*

*Die kein Luftbild zeigt, wenn Drohnen
Filmen, was ein Blitz zerstört.
Von den Leuten, die da wohnen,
Hat man vordem nie gehört.*

*Jetzt gilt jeder Turnschuh; Knöpfe
Werden hautnah fokussiert.
Erst zählt man noch Flüchtlingsköpfe,
Dann Gebeine, exhumiert.*

Das fünfstrophige, in der ersten Strophe durch einen Klammerreim, in den weiteren Strophen im Kreuzreimschema komponierte Gedicht ist überwiegend sieben- bis achtsilbig trochäisch rhythmisiert. Die zumindest in den vier letzten Strophen auf den Knittelvers anspielenden Zeilen sind mit dem Beginn der dritten Strophe durchweg über Zeilenbrüche entkonstruiert. Diese Entwicklung korreliert mit einem Perspektivwechsel der nachgezeichneten Kamerafahrt vom heimischen Fernseher über die Alpen hin zu Flüchtlingsströmen und Massengräbern im Kosovo. *Für die da unten* thematisiert die mediale Teilhabe am Kriegsgeschehen in Echtzeit, es thematisiert gleichfalls die technisch-strategische

Kriegführung der NATO im Widerpart zur Brutalität von serbischen Massakern an der kosovarischen Zivilbevölkerung.

Schon der Titel des Gedichts vermag den Leser zum Nachdenken anzuregen. *Für die da unten* lässt vielfache Bedeutungs- und Gefühlsebenen mitschwingen. Zunächst auffällig ist der Kontrast von ‚unten‘ und ‚oben‘, der im Gedichtstitel ausgetragen wird⁵¹³. ‚Unten‘ kann hier zunächst als Blickrichtung gemeint sein. Eine Blickrichtung aus der Luft, die jeder Fluggast wahrnimmt, der innereuropäisch die Alpen überquert und sich eines ‚Oben‘ und ‚Unten‘ dort sehr bewusst wird. ‚Unten‘ kann aber auch die Perspektive aus dem Weltall darstellen, die Blickrichtung von ferngesteuerten Satelliten, die – heute in Form von Google Earth zivil genutzt – seinerzeit jene scheinbar akribisch genaue Satellitenbild-gesteuerte Kriegführung ermöglichten. *Für die da unten* kann in diesem Sinn auch die Motivation des Bomberpiloten darstellen, der im Anflug auf Belgrad das Kosovo überfliegt. *Für die da unten* kann aber auch eine hierarchische Anspielung enthalten, wenn man sich erinnert, dass ein wesentlicher Teil öffentlicher Reflexion über den Kosovokrieg darin bestand, das fassungslose Zusehen bei Massakern auf europäischem Boden durch ein Europa erster und zweiter Klasse zu interpretieren. Zuletzt kann es aber auch nur ein Blickwinkel des in den ersten zwei Strophen des Gedichts gezeichneten wohlgenährten, abends vor dem Fernseher sitzenden Durchschnittsdeutschen sein, dessen geographische Verortung des Fernsehspektakels im transalpinen ‚unten‘ kulminiert. Der Titel des Gedichts lässt alle in den folgenden Strophen thematisierten Facetten des Kosovokrieges kommentatorisch mitschwingen.

⁵¹³ Referenziell spielt in der Auseinandersetzung mit dem Begriffspaar ‚oben‘ und ‚unten‘ Günter Wallraffs 1985 erschienene Reportage *Ganz unten* mit ein. Die in der Rolle des ‚Gastarbeiters‘ Levent (Ali) Sigerlioğlu gemachten Erfahrungen von Ausbeutung, Ausgrenzung, Ausländerhass und Verachtung in der BRD der 1980er Jahre veröffentlichte Günter Wallraff unter großem Aufsehen. - Vgl. Wallraff 1985.

Eine der vorgetragenen Interpretationsebenen möchte ich aufgreifen: Das Gedicht kommentiert den Widersinn von Ferne und Nähe, der über die Medien im Kosovo-Krieg aufgelöst wurde. Der Kosovo-Krieg war neben dem Ersten Golfkrieg eines der ersten großen kriegerischen Medienereignisse⁵¹⁴, das die gewohnte Ferne („Von den Leuten, die da wohnen / hat man vordem nie gehört“) in eine kognitiv von vielen nicht verarbeitbare Nähe verwandelt hat, was im Gedicht in der letzten Strophe technisch durch den Zoom auf „jede[n] Turnschuh“ und „Knöpfe [...] hautnah fokussiert“ veranschaulicht wird. Das Zählen der massakrierten Opfer lässt den Schnitzel essenden Durchschnittsdeutschen vor dem Fernseher zum Beteiligten werden, denn – so sagt das Gedicht – : „Keiner bleibt mehr Zivilist“. Erinnert fühlt man sich an den ersten Vers Hugo von Hofmannsthal *Manche freilich*⁵¹⁵. Das Gedicht beginnt mit der Zeile: „Manche freilich müssen drunten sterben“, Grünbeins *Für die da unten* exportiert Hofmannsthal als Widerhall in das Zeitalter der medialen Netze und löst jene Spannung von Ferne und Nähe auf, die in Hofmannsthal's Gedicht noch besteht.

5.2.2 *Traktat von der Zeit*

Der Gedichtzyklus *Traktat von der Zeit* aus dem Gedichtband *Erklärte Nacht* umfasst 22 Einzelgedichte. Der Zyklus steht für eine besondere Art des Resümees, wie sie für Grünbein in den späten Texten zunehmend bedeutend wird. In der Tradition des Gedichts *Nach den Satiren II*, das bereits analysiert wurde, resümiert das lyrische Subjekt des Gedichts in

⁵¹⁴ Der Vietnam-Krieg und seine Rezeption in der Dichtung (vgl. Erich Fried's „Und VIETNAM und“) sei an dieser Stelle, obwohl dort ebenfalls Fernes v.a. für die amerikanische Bevölkerung, aber auch für die aus dem Protest des Vietnam-Kriegs entstandene 1968er-Bewegung zu Nahem wurde, aus drei Gründen ausgeblendet: Zum Ersten spielt in den Kriegen seit 1990 die in Echtzeit vermittelte ‚saubere Kriegführung‘ eine wesentliche Rolle, Internet und modernere Übertragungstechnologien sind hier die technischen Innovationen, die dies begünstigen. Zum Zweiten sind die Kriegstoten auf Seiten der westlichen Kriegsmächte und damit der Nähezwang in der Heimat nicht miteinander zu vergleichen. Zum Dritten ist die Form des Krieges nach dem Aufbruch der politischen Blöcke strategisch und weltpolitisch unbedingt zu unterscheiden.

⁵¹⁵ Von Hofmannsthal 1984, S. 54.

einem scheinbaren Dialog mit sich selbst einen generationstypischen, vielleicht sogar menschheitstypischen Lebenslauf. Einsatzpunkt ist die Lebensmitte. Endete die Bestandsaufnahme in *Nach den Satiren II* noch mit dem dreißigsten Lebensjahr, so ist hier der vierzigste Geburtstag der Ich-Figur als Zeitpunkt der Anamnese fixiert. Das Leitmotiv des Traktats ist die schwindende Zeit, die sich in den Motiven der Vergänglichkeit und in Fragen der Selbstverortung konkretisiert. Das Leitmotiv des Gedichts wird bereits durch den Paratext kommuniziert. Den Brückenschlag in die Antike vollziehend und damit abermals eine Konstante andeutend, die sich menschheitsgeschichtlich interpretieren lässt, führt Grünbein ein Eingangszitat an, dass er bei Sophokles' König Oedipus entliehen haben will. „Nur Zeit gewinnen will der Mann...“, heißt es dort.⁵¹⁶ Wenn hier inhaltlich sehr aufgeladen von Menschheitsgeschichte gesprochen wird, ist aber eine Einschränkung zu machen: Es geht um männliche Menschheitsgeschichte! Das lyrische Subjekt des Gedichts offenbart sich aus der Perspektive eines auf seinen vierzigsten Geburtstag zusteuernenden Mannes, einer Person also in des Dichters Alter. Der Titel *Traktat vom Zeitverbleib* motiviert ebenfalls zum Innehalten, daher ist der Leser zunächst mit einer Textsorte konfrontiert, die in ihrer Tradition mehrere Komponenten in sich vereinigt: Erstens ist das ‚Traktat‘ ein Medium der persuasiven Kommunikation, zweitens handelt es sich um eine monologische Abhandlung, drittens um eine monothematische, die sich viertens vom Essay durch ihre sprachliche Einfachheit und inhaltliche Engführung unterscheidet. Seinen Ursprung fand das ‚Traktat‘ als antike Form der Vermittlung populärphilosophischer Fragestellungen, im Mittelalter diente es überwiegend dogmatisch-religiöser Kundgabe. Fraglich scheint daher, in welche Tradition sich der Zyklus stellen will, was am Ende der Analyse zu präzisieren ist.

⁵¹⁶ Hier muss Grünbein irren: Die gängigen Übersetzungen des *König Oedipus* durch Hugo von Hofmannsthal (vgl. Sophokles 1911) sowie Emil Staiger (vgl. Sophokles 1938) und Reto Zingg (vgl. Zingg 2002) weisen keine Textstelle auf, die in dieser Form oder ähnlich übersetzt ist.

Das *Traktat vom Zeitverbleib* ist kein Beispiel für eine ausgetragene Midlife-Crisis, die jammert und beklagt, die den Verfall des Körpers, der Kräfte, der Schönheit und Potenz im Lamento formuliert, sondern ein Text, der ein erstes Lebensresümee zieht, der die Fragen des Lebens neu aufwirft und sie doch nicht beantworten kann. Im Verhältnis eins zu zwei wechseln Hexameter und fünfstrophige, durchweg siebensilbige Gedichte mit Kreuzreimschema und sorgen so für den Pulsschlag des Traktats.

Leitmotivisch findet das Gedicht immer wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück, der nüchternen Bestandsaufnahme, die bereits im ersten Gedicht den Auftakt liefert: „Ein Mann sitzt da und wird vierzig“⁵¹⁷. Zunächst wird in profaner Weise festgestellt, dass er sitzt. Er steht nicht, ist nicht in Bewegung, er sitzt und nimmt damit körperlich eine Haltung des Nachdenkens und Festhaltens ein, eine bildliche Haltung, welche die Geisteshaltung der Gedichte spiegelt. Das erste Gedicht spielt ferner auf die Motive der Vergänglichkeit und der Lebensfragen an und eröffnet somit einen Diskurs, der alle 22 Gedichte thematisch dominiert. „Er riecht seinen Körper“⁵¹⁸, heißt es im ersten Gedicht, und setzt man die Entwicklung von Gerüchen mit permanenten Verfalls-, Verbrauchs- und Gärungsprozessen gleich, gar dem Beginn eines Verwesungsprozesses, so erschließt sich dem Rezipienten leicht das anzitierte Bild eines „*Abhang[s] der Zeit*“⁵¹⁹. Jener Abhang beschreibt nicht nur den Prozess des Alterns, die nach unten gerichtete Zeitleiste, sondern „das schlimme war diese Fragerei“⁵²⁰, waren die Dinge, die immer neue Fragen aufwarfen. Ein Abhang erhöht das Tempo, konnotiert man damit die

⁵¹⁷ Grünbein 2002a, S. 97ff. – Dieses Motiv zeigt abermals die interzyklische Vernetzung von Grünbeins Poesie. Im Gedicht *Epistel an einen englischen Arzt* gibt das lyrische Subjekt im Dialog mit Sir Thomas Brown das Leitmotiv des *Traktats vom Zeitverbleib* wieder: „Bald bin ich vierzig, Sir. Woher, wohin?“ heißt es dort und fast schon poetologisch aufgeladen bezeichnet das lyrische Subjekt seinen Fluchtpunkt in der Historie: „Zum Wandern / Mehr Raum als jeder Globus gibt mir die Vergangenheit.“

⁵¹⁸ Ebd., S. 97.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Ebd.

Steigerung der Fallgeschwindigkeit. Das Vorbeirauschen jener Fragen auf dem Abhang der Zeit bindet das zentrale Bild der dritten Strophe des ersten Gedichts: „Könnten sie winken, die Dinge, man wäre, von soviel *Bye-bye* / Ganz erschöpft“⁵²¹.

Die folgenden Gedichte erschließen sich über Lebensfragen: „Wann fing das an, daß sich still / Außen- und Innenwelt trennten?“⁵²² Im Bild des Abhangs bleibend, fragt das lyrische Subjekt im zweiten Gedicht: „Was, wenn hier alles an allem / Einfach vorbeifällt, und nichts / Entgeht diesem Wirbel?“⁵²³ Und eine rhetorische Frage an das Dichter-Ich, gleichfalls eine poetologische Selbstreferenz, gibt die Antwort: „Bist du nicht hier, um diskret / Furchen zu ziehen ins Vergessen?“ Andernorts heißen die Fragen: „Wo aber bleibt sie, die Zeit?“⁵²⁴ oder „Was aber heißt dann ‚Bis Morgen‘?“⁵²⁵ Situationen des täglichen Lebens spielen auch hier wieder eine Rolle im Gedicht, so findet sich der Ich-Beobachter auf dem Fußballplatz wieder, als bahnfahrender „Beduine“, im Kino als „passiver Traum-Aktivist, / Der ballert, dahinrast und schaut“⁵²⁶, im Krankenhaus beobachtet er, wie Schwestern in ihrem hygienischen Fleiß „völlig selbstlos [...] dein Gestern“⁵²⁷ entsorgen, auf der Autobahn gilt das Motto: „Vollgas – gesteigerte Gegenwart“⁵²⁸. Das lyrische Subjekt findet sich überall wieder, besser: Es sucht sich. Und während es sich sucht, verrinnt die Zeit.

⁵²¹ Grünbein 2002a, S. 97.

⁵²² Ebd., S. 98

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Ebd., S. 110.

⁵²⁵ Ebd., S. 111.

⁵²⁶ Ebd., S. 104.

⁵²⁷ Ebd., S. 105.

⁵²⁸ Ebd., S. 116.

11

*Ein Mann sitzt da und wird vierzig.
Was heißt schon – Weit gebracht?
Man kommt zur Welt, man verirrt sich.
Und eines Tags wird es Nacht.*

*Man schwitzt, läuft umher oder friert
Im Pullover, die Rippen verpackt.
Lang dauert es, bis man kapiert:
Man geht wie man kam, splitternackt.*

*Zum Zeitvertreib stellt man Fragen.
Das hilft gegen den Schwindel: bergab.
Keinen Hofstaat, die Schleppe zu tragen,
Aber König gespielt, bis den Stab*

*Ein Bekannter im Nebensatz bricht.
Von nun an bremst nichts mehr den Streß.
Zu alt für das jüngste Gericht,
Macht man sich selbst den Prozeß.*

*Was zuerst da war – die Henne
Oder das Ei, wird beharrlich gefragt.
Will man doch Ursachen kennen,
Seitdem man die Folgen beklagt.*

Die Bilanz, die das Gedicht mit der Frage „Weit gebracht?“ einfordert, ist eine ernüchternde: Man „verirrt sich. / Und eines Tags wird es Nacht“. Streng materialistisch ist der Werdegang des Subjekts hier gesehen, eine metaphysische Auseinandersetzung von Ich und Welt endet im Nichts.

Als Anker in der Zeit stellt das Ich Fragen, das „hilft gegen den Schwindel: bergab“ auf dem Abhang der Zeit, doch „[m]an geht, wie man kam, splitternackt“. Die Vergänglichkeit der Errungenschaften, scheinbarer Antworten, ist hier im Bild des Königs vermittelt, dessen Stab „im Nebensatz bricht“, zuletzt bleibt ein „Pendeln / Zwischen *Noch nicht* und

*nicht mehr*⁵²⁹. An anderer Stelle fasst das resümierende Ich das Streben des Menschen nach Sinn zusammen und kommt letzten Endes nur zu einem Schluss: „Zeitlebens streckt man sich, himmelwärts. / Der Mensch? – Ein Kadaver *in spe*“⁵³⁰.

Alle Versuche, dem Gesetz der Zeit zu entrinnen, können dabei nur fehlschlagen. Die nötigen Antworten zum Überleben „bringt das Kind in Erfahrung. / Der Rest ist verlängerte Pubertät“, eine Zeit, die der Mensch in den Phasen „Gesund und munter, Kränklich, Zerrüttet [und] Halbtot“ zubringt. Auch die Vergesellschaftung des Menschen vermag das „Diktat des Verschwindens“ nicht aufzulösen, so dass der Gedichtzyklus mit einem Ergo schließt:

*„So geht sie hin, deine Zeit, neben den Zeiten der anderen, der vielen. / So eilt sie dahin und entgleitet dir, deine einzige, kostbare Zeit“*⁵³¹.

Deutlich klingt hier der Ton der Neuen Sachlichkeit an, die larmoyante Tonlage Erich Kästners beispielsweise, auch die Kurt Tucholskys, wenn man auch formal, durch Klammerreim und Rhythmus getragen, Kästners männliche Lebens-Resümme *Ein Mann verachtet sich*⁵³², *Ein Mann gibt Auskunft*⁵³³ oder *Das Altersheim*⁵³⁴ anklingen hört.

Betrachtet man den Gedichtzyklus mit einem biographischen Interpretationsansatz, so finden sich ausreichend viele Anzeichen, den Text als autobiographische Auseinandersetzung des Dichters mit der eigenen Lebenszeit zu interpretieren: die Korrelation von Dichteralter und

⁵²⁹ Grünbein 2002a, S. 108.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd., S. 118.

⁵³² Vgl. Kästner 1987, S. 26 f.

⁵³³ Vgl. ebd., S. 84f.

⁵³⁴ Vgl. Kästner 2006, S. 172.

dem Alter des lyrischen Subjekts, das Schreiben von Gedichten als Produkt der Ich- und Welt-Suche⁵³⁵, die Erfahrungen von Vaterschaft, die Betonung von Nomaden- und „Beduinen-Dasein“. Vieles spricht für eine solche Deutung. Doch so sehr der Gedichtzyklus darauf angelegt ist, die persönliche Lebenssituation des Autors vor seinem vierzigsten Geburtstag zu beleuchten, so sehr ist der Zyklus auch ein anthropologisches Resümee, und er ist ein ‚Traktat‘, da er das Prinzip des Zeitverlaufs materialistisch⁵³⁶ auflädt und von einer über den Tod hinaus anhaltenden metaphysischen Präsenz befreit. Dies unterscheidet den *Traktat von der Zeit* von prominenten anderen Gedichten, die die Lebensmitte fokussieren, beispielsweise Hölderlins *Hälfte des Lebens*, das im Vergleich zum Traktat hochpoetisch und verdichtet die Konfrontation des lyrischen Subjekts mit seiner Endlichkeit zur Sprache bringt. Dort heißt es: „Die Mauern stehn / Sprachlos und kalt, im Winde / Klirren die Fahnen“⁵³⁷.

Grünbeins Gedichte sind in der Tat ein ‚Traktat‘, auch wenn das ironische Augenzwinkern in der Begegnung dieser Textsorte mit der Poesie nicht zu übersehen ist. Auch sind sie konsequent dialogisch angelegt, werfen Fragen auf, statt sie zu beantworten, stellen aber unter dem Strich eine deutliche und monothematische Abhandlung der Abhängigkeit des Menschen vom „Abhang der Zeit“ dar und transportieren somit ein anthropologisches Resümee⁵³⁸, das für sich steht.

⁵³⁵ Vgl. Kästner 2006, S. 111.

⁵³⁶ Zum materialistischen Menschenbild bei Grünbein vgl. den Aufsatz Alexander Joists. – Joist 2004.

⁵³⁷ Hölderlin 1965, S. 121.

⁵³⁸ Grünbein ist der Gesamthematik Zeit-Leben-Tod im Jahr 2000 auch essayistisch entgegengetreten. Mit dem im *Spiegel* publizierten Essay *Leute, wollt ihr ewig sterben?* setzt er sich im Speziellen mit der Genforschung und der damit verbundenen Sehnsucht nach Unsterblichkeit auseinander. – Vgl. Grünbein 2000.

5.2.3 *Vita brevis* und *Drei unzeitgemäße Gedichte* – das in die Abrechnung gesteigerte Resümee

Die Gedichte *Vita brevis* und *Drei unzeitgemäße Gedichte*, die den beiden Gedichtbänden *Nach den Satiren* und *Erklärte Nacht* zuzurechnen sind, nehmen den Ton der sarkastischen Poesie Grünbeins in der frühen Werkphase auf. Sie stehen stellvertretend für eine Reihe von Gedichten der zweiten Werkphase. Beispielhaft hier ebenfalls zu nennen sind die Gedichte *Novembertage* oder *Epistel an einen englischen Arzt*, die – teils neutral resümierend, teils abrechnend, changierend zwischen sarkastischer und zynistischer Sprechweise – die DDR und das Leben des lyrischen Subjekts in der DDR behandeln.

Von der *Vita brevis*, vom kurzen Leben, spricht der Titel des Gedichts, nicht ohne damit im Vorgängerband *Nach den Satiren* die Thematik des Zyklus *Traktat von der Zeit* vorwegzunehmen. Der Titel des Gedichts ist abermals ein Brückenbauprojekt in die Antike. Die von Seneca und Horaz mit „ars longa, vita brevis“ festgehaltene subjektive Endlichkeit in der Erfahrungswelt wird hier durch den Dichter auf den zweiten Teil der Formel reduziert: *vita brevis!* Das Leben ist kurz, „[k]urz und böse“⁵³⁹, nicht ohne durch die Form des Gedichts (selbst)ironisch doch implizit die ‚lange Kunst‘ zu zelebrieren. Der erste Vers des Gedichts greift den Titel auf und gibt ihm eine eindeutige Deutungskomponente bei. „Böse“ und angeordnet in einem „Schlamassel“ ist das kurze Leben, das dem Rezipienten in den Folgeversen exemplarisch vorgestellt wird. Es ist ein Leben in den letzten Atemzügen der DDR. Ein rasiertes Ich – das Rasiert-Sein ist Leitmotiv in den Gedichten der persönlichen Abrechnung – schildert seine Erfahrungen in einem Überwachungsstaat, die allein die geistige Desertion zur Folge haben können. Das Leitmotiv des Gedichts ist die fortwährende persönliche Gegendefinition des lyrischen Subjekts zu seiner Erfahrungswelt. Das Ich findet sich „auf leerem Appellplatz tollkühn,

⁵³⁹ Grünbein 1999, S. 117.

schweigsam in stummer Masse“⁵⁴⁰, eine Erfahrung, die auch der Autor in den letzten Tagen der DDR gemacht hat, und definiert sich in den nachfolgenden Versen entgegen der „stummen Masse“ als „siebenzünftig“, „[u]ngefragt sprechend wie andere spucken“. Ein vorweggenommenes Fazit beendet die erste ‚Strophe‘ des Gedichts, obgleich von ‚Strophe‘ zu sprechen der prosaisch offenen Langform des Gedichts nicht gerecht wird. Vielleicht ist die Zäsur eher als ‚Abschnitt‘ zu bezeichnen, denn das lyrische Subjekt zieht nach dem Ende des ersten ‚Abschnitts‘ ein Fazit: „Dort wo ich aufwuchs, kam Größe nur in Legenden vor.“ Nietzsche aufgreifend, wird der *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*⁵⁴¹ in Grünbeins Gedicht tief sarkastisch, wie das lyrische Subjekt gesteht, „mit schwarzem Humor“ betrachtet, ist mithin lediglich ex negativo auszudrücken. Die Haltung des Opponierens wird im zweiten Teil des Gedichts fortgeführt, so hat der „geborene Deserteur“ „aus Panzern gekotzt“ und sich in Kasernen „in den Schlaf geheult“. Wie sehr jedoch die innere Desertion das lyrische Subjekt selbst beschädigt hat, bringt der Vers „Mehr als mein Knie vom Fußball war bald die Seele zerbeult“⁵⁴² auf den Punkt. Hier spricht ein beschädigtes, ein getroffenes Ich, dem nur die sarkastische Abrechnung bleibt. Dem Ich, dem wie dem Autor selbst nur der sinnlose Gelegenheitsjob zur Sicherung der materiellen Existenz diene – „Akten gestempelt vorm Reißwolf“, „Bäume grün angepinselt“ –, blieb auch die Zielperspektive, der gedankliche Ausweg, verwehrt. Die Beschäftigung mit „Utopia“ zeigte keine Wirkung: „Seit Morus spielt das auf rauhen Inseln“, das heißt, die Utopie ist fern und

⁵⁴⁰ Grünbein 1999, S. 117.

⁵⁴¹ Sowohl *Vita brevis* als auch *Drei unzeitgemäße Gedichte* spielen mit der Nietzsche-Rezeption des Autors. Die begriffliche Nähe in beiden Gedichten, nicht zuletzt die Anspielung durch den Titel *Drei unzeitgemäße Gedichte* auf die *Unzeitgemäße[n] Betrachtungen* Nietzsches – von denen es jedoch insgesamt vier gab – deuten auch in Verbindung mit der Poetik der *Historie* auf eine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsche, die an dieser Stelle nur angedeutet werden können. Entstehung und Wirkungsweise der „monumentalischen“, „antiquarischen“ und „kritischen Historie“ müssten mit Grünbeins Historien-Modell verglichen werden. Ein solcher Vergleich würde allerdings die Intention dieser Arbeit sprengen.

⁵⁴² Grünbein 1999, S. 117.

daher auch aus der Perspektive des lyrischen Subjekts unerreichbar. Die Anspielung auf die 1516 von Thomas Morus veröffentlichte programmatische Schrift *Utopia*, die das Leben eines Seemanns bei den Utopiern thematisiert, ist auch als Auseinandersetzung mit Heiner Müller zu verstehen, auf dessen Bindung an die Utopie und dessen Abkehr von ihr hier implizit angespielt wird.

Wendet man sich nun wieder dem Gedicht zu, prallt Utopia recht unvermittelt auf die Realität der DDR, in der dem lyrischen Subjekt nichts anderes bleibt als die Lehre des „Verzichts“⁵⁴³. Jenen Aufprall der DDR-Realität auf die Utopie bezeichnet Grünbein an anderer Stelle als *Movens* seines dichterischen Arbeitens: „[...] als wichtigstes Instrument für den jungen Autor erwies sich die Allergie: Allergie [...] gegen die trägen Hoffnungen auf Utopia, [...] instinktive Hygiene, das Sichfortstehlen von allem, was als verordnet und historisch notwendig galt“⁵⁴⁴. Vor diesem Hintergrund ist das Gedicht *vita brevis* nicht nur die dokumentierte innere Flucht des lyrischen Subjekts, sondern auch – rein autobiographisch gelesen – die Abrechnung des Autors mit seiner Kindheit und Jugend in der DDR. Der Fluchtpunkt für beide, Autor und lyrisches Subjekt, am Ende: „Irgendwas Fernes. Die Brandung am Strand von Hawaii?“. In den von *vita brevis* bereiteten Raum der persönlichen Abrechnung tritt im Gedichtband *Erklärte Nacht* der Zyklus *Drei unzeitgemäße Gedichte*. Dieser enthält die Gedichte *Abschied vom Fünften Zeitalter*, *Nostalgischer Krebs* und *Obszöne Brötchen*. Das erste Gedicht *Abschied vom Fünften Zeitalter* nimmt zunächst den Ton der *Grauzone morgens* auf. Gezeichnet wird eine Collage des DDR-Alltags aus der Sicht eines lyrischen Subjekts, das sich selbst in jene Zeit zurückversetzt. So wird das Gedicht durch den Vers „Der hier spricht, stand früh auf seinerzeit“⁵⁴⁵ unzeitgemäß im wörtlichen Sinne, es eröffnet einen persönlichen „Abschied“ vom DDR-

⁵⁴³ Grünbein 1999, S. 117.

⁵⁴⁴ Grünbein 2005a: *Salzburger Rede*, S. 18.

⁵⁴⁵ Grünbein 2002a, S. 57.

Alltag des lyrischen Subjekts, das seinen persönlichen und zeitlichen Abstand zur DDR gewonnen hat. Changierend zwischen dem Aufgreifen klassischer DDR-Bild-Elemente („Braunkohle“, „Plaste, Elaste“) und einer persönlichen, sarkastischen Abrechnung gelangt das Gedicht, das abermals die Grenzen zur Prosa weit überschritten hat, zum historischen Fazit. Wenn das lyrische Subjekt resümiert: „[W]er das Peitschen nicht hörte fernher, war schnell infiziert / Von den rostigen Dogmen“⁵⁴⁶, spricht es die Frage nach Konformismus und Ideologietreue an, nicht ohne sich selbst hiervon alsbald zu distanzieren: „...und der Tag war getrübt von Migräne, / Fiel sein Blick in der Zeitung auf ein Wort wie Genossen“⁵⁴⁷. Grau ist die dominierende Farbe, die das Gedicht in der synästhetischen Farbwahrnehmung des Rezipienten hinterlässt, es zeichnet wahrlich eine ‚Grauzonenlandschaft‘ aus „Graue[n] Kuben“ mit dem „herrschende[n] Baustoff Beton“⁵⁴⁸, und immer wieder, wenn das lyrische Subjekt scheinbar lediglich eine Landschaft zeichnen will, verknüpft der Sarkasmus die Landschaftsskizze mit dem politischen System, stellt klar, dass die DDR durch das politische System bestimmt und daher eine DDR ohne eine Abrechnung mit jenem System nicht beschreibbar ist. In Anspielung auf den Becher-Text der Nationalhymne zieht im Hinblick auf die ‚Beton-Architektur‘ das Fazit: „Bei soviel Zukunft, soviel Geschichte, gab es kein Jetzt und Hier“⁵⁴⁹. Die Produktions-Philosophie, die Ideologie des Arbeiter- und Bauernstaates, „[f]ür die jeder in Schichtarbeit ging“, verlangt dem lyrischen Subjekt das Fazit ab: „Und am Ende blieb nichts als Dreck. / Vielmehr Ideologie, die dort Räume und Zeiten zerbeulte“⁵⁵⁰. So sind auch in der Folge die Braunkohle-Tagebrüche im Bild von Dantes „Höllenkreise[n]“ skizziert, und der einzige stetige Wechsel, der Wechsel

⁵⁴⁶ Grünbein 2002a, S. 57.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 59.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 57.

der Jahreszeiten, blieb aus, „wo Parkanlagen Parteitag glichen“⁵⁵¹. Die Anspielung auf einzelne Begriffe und Ereignisse im Konnotationsfeld der DDR-Wirtschafts- und Sozialgeschichte wird mit der Ideologie-Abrechnung des lyrischen Subjekts verbunden. Mehrmals kommt die Sprecher-Instanz daher zu fast DDR-anthropologischen Aussagen, wenn sie bilanziert: „Eh sich die Füße, die Zungen verstrickten, / Hielt man lieber die Marschrouten ein, das Familienprogramm“⁵⁵². Und mit einem sprachlichen Bild, das den ‚Faktor N 400‘ abermals reizt, hält das lyrische Subjekt fest: „Nein, man hatte nicht Magen-, nur Seelenknurren“⁵⁵³. Untrennbar sind in diesem Gedicht lyrisches Subjekt und Autobiographie miteinander verbunden. Abermals findet sich das Motiv des Rasiert-Seins als eine der vielen Zugangsmöglichkeiten zur autobiographischen Lesart wieder. Auch die ‚Unzeitmäßigkeit‘ des Gedichts ist autobiographisch zu lesen, sie ragt aus vielen Gedichten von DDR-Autoren, die direkt nach dem historischen Umbruch von 1989/90 eine – teils sehr persönliche – Bilanz aufmachten. Unzeitgemäß erscheint das Gedicht auch, weil es einen nach *Schädelbasislektion* scheinbar verloren gegangenen Topos der polithistorischen Betrachtung wieder aufgreift und ihn in seinem unmissverständlich abrechnenden Duktus weiter vorantreibt, als es die Texte aus den Bänden *Grauzone morgens* und *Schädelbasislektion* zuließen. Und trotz dieser eindeutigen persönlichen Abrechnung mit dem System DDR lässt sich die nicht nur zeitliche Distanz des lyrischen Subjekts zu seiner eigenen Vergangenheit ablesen. Das Subjekt distanziert sich doppelt: Es distanziert sich in der Form der Abrechnung mit dem System der DDR, indem es sich der DDR ein letztes Mal – unzeitgemäß – nähert, und es distanziert sich von der eigenen Vergangenheit, wenn zu Beginn die Haltung der Selbstdistanz auf der zeitlichen Schiene festgemacht wird: „Der hier spricht, stand früh auf

⁵⁵¹ Grünbein 2002a, S. 58.

⁵⁵² Ebd.

⁵⁵³ Ebd.

seinerzeit“. In ähnlichem Sinn lässt sich auch die Bilanz des Gedichts lesen, in der die Selbstdistanz des lyrischen Subjekts aus dem ersten Vers wieder aufgenommen und zugleich mit dem Begriff der „Verachtung“ ein Strich unter die persönliche Abrechnung mit dem DDR-System gesetzt wird:

„Der so spricht, hat oft lieber Scheiben behaucht. Warum hinaussehen, / Wenn das alles war draußen? Gewöhnt an das Drängeln und Schieben, / War er früh verliebt in das Verschwinden, in den Straßenbahnen und Zügen. / Noch war kein Haar ergraut, blies in den Nacken ihm keine der Eisefen. / Ins Gesicht stand, sehr rundlich, in Schulschrift Verachtung geschrieben“⁵⁵⁴.

Die Geisteshaltung des Abrechnens drücken auch jene zwei dramatischen Versatzstücke – zwei Dramolette – aus, die aus einem in Arbeit befindlichen Stück *Lemuren* stammen und 2002 in der Literaturzeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* als Vorabdruck veröffentlicht wurden. Das erste der beiden Stücke thematisiert eine Begegnung des ‚abgedankten‘ Erich Honecker mit einem Pfarrer und wird von einem Prolog eröffnet, der die zynische Sprechweise der *Drei unzeitgemäße[n] Gedichte* aufnimmt:

STIMME

*Nach vierzig Jahren ist man dran gewöhnt.
Verleumdung ist das täglich Brot der Medien
Im Westen, und bis gestern waren sie immun
Dagegen, unsre Menschen. Die Partei
Hat sie geschützt vor diesem Gift, die Mauer.
Ich weiß nicht, unsereins hat doch gelernt,
Daß man sich wäscht von Kopf bis Fuß,
Wenn man im Dreck gespielt hat. Heute
Soll alles anders sein dank Gorbatschow.
Seit Glasnost redet jeder wie er gerade denkt,
Und merkt nicht, wer so spricht: der Klassenfeind.
WEIBLICHE STIMME sehr höflich
Wie geht es Ihnen heute?“⁵⁵⁵*

⁵⁵⁴ Grünbein 2002a, S. 59.

⁵⁵⁵ Grünbein 2002b.

Den Raum betritt an dieser Stelle die Figur Honecker, die den neuen Geist der Zeit nach dem Fall der Mauer voll Unverständnis betrauert. Der Pfarrer spricht Honecker auf die Beweggründe eines Mauerbaus an, wobei doch zu reflektieren sei, wen man dort „aussperrt und wen ein“, egal ob im „biblischen Jerusalem“ oder im „irdischen Berlin“. Honecker antwortet:

„Gott, wie naiv Sie sind. Mal angenommen, / Sie hätten einen Garten, und der Rasen / Wär eines Tages ein Wühlmausparadies - / Überall Tunnel, Gänge, alles unterkellert: / Dann sitzen Sie nicht da und beten still / Und legen Ihre Hände in den Schoß. / Sie räuchern die Parasiten aus / Mit Feuer und mit Wasser und mit Gas. Das ist es, was Sie tun, Sie spielen Gott“⁵⁵⁶.

Der Pfarrer entpuppt sich im weiteren Verlauf als ehemaliger Häftling der Staatssicherheit, und die Figur Honecker steigert sich in einen Rausch, will mit Krenz telefonieren, brüllt: „Wo ist Mielke?“ und ist längst von der Zeit überholt. Ein zynisch-groteskes Stück, das durch das *Clownspiel I*, eine Zirkusszene, in der sich „Clown Chruschtschow und Clown Ul[bricht]“⁵⁵⁷ gegenüberstehen, vervollständigt wird. Im Gegensatz zum Gedicht *Abschied vom Fünften Zeitalter* verlassen die beiden Dramolette jedoch die Geisteshaltung der persönlichen Abrechnung und skizzieren in ihrer Groteske eher ein Bild, das Grünbein 2004 in einem Gespräch mit Aris Fioretos zeichnet, in dem er die Bedeutung und die Entstehung des Fernsehturms am Alexanderplatz thematisiert:

„Der Sozialismus und alles, was er hervorgebracht hat, waren so widernatürlich wie Siliconbrüste, Broccoli oder die Bauhaus-Ästhetik“⁵⁵⁸.

„Unzeitgemäß“ ist auch das dritte Gedicht des Zyklus, welches im Kleide einer Negativ-Vision den abrechnenden Duktus abermals vorführt. *Obszöne Brötchen* werden hier gebacken, obszön deshalb, weil sich die Sprecher-Figur mit genügend zeitlicher Distanz eine Negativ-Vision vor

⁵⁵⁶ Grünbein 2002b, S. 257f.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 263.

⁵⁵⁸ Fioretos/Grünbein 2004, S.16.

Augen führt: „Stell dir vor, es wär gar nichts vom Fleck gekommen. Der jüngste Tag / Sei noch immer das Fischzuchtbecken mit all den Arten von Grau“⁵⁵⁹. Indem sich das lyrische Subjekt die eröffnete Situation imaginiert, zeichnet es eine Gedankenlandschaft, die den real existierenden Sozialismus bis in die Gegenwart fortführt:

“Jeder zupft am Kalender, murmelnd: Ich lebe, ich lebe nicht“⁵⁶⁰.

Das Bild des Gänseblümchens, welches das Liebesglück vorauszusagen vermag, ist hier projiziert auf den Kalender, dessen Gezupft-Werden Leben und Nicht-Leben einander gegenüberstellt. Im Bild der fortlaufenden Zeit, dem Kalender, ist hier das Bewusstsein der Bewegungslosigkeit als *contradictio in adjecto* festgehalten. Und wieder stellt das Sprecher-Subjekt eine Anthropologie des DDR-Bürgers auf, wenn es bilanziert: „Automatenhaft zog man mit, eingeklemmt zwischen Noch und Schon“⁵⁶¹. Andernorts wird das automatenhafte lyrische Subjekt als „*Müder Prolet*“⁵⁶² entworfen, der Särge trägt, die mit Parolen des Aufbruchs umhüllt sind: abermals ein groteskes Bild. Aufgelöst wird die anthropologische Dimension der DDR-Abrechnung mit der These „Mensch und Umgebung erfassen einander wie Mutter und Schraube“, so dass das hier sprechende lyrische Subjekt, den Autor Durs Grünbein an dieser Stelle fest im Blick, am Ende fast schon rechtfertigend andeutet, warum die Abrechnung mit der DDR bis heute andauert:

“Aus und vorbei, weg damit, in den Orkus. Nur, wie stellt man das an, / Soviel Metall herunterzuspülen, all diese Hundemarken, Patronen? / Wer trägt schon die passende Menge Alkohol immer am Mann? / Nur Asketen schaffen es, zwischen verhängten Spiegeln zu wohnen“⁵⁶³.

⁵⁵⁹ Grünbein 2002a, S. 61.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Ebd., S. 63.

5.3 Exkurs: Heiner Müller: Andenken und Auseinandersetzung

Die Grünbeinsche Technik des Resümierens regt in zweierlei Hinsicht dazu an, dem Andenken Durs Grünbeins an Heiner Müller in einem Exkurs nachzugehen. Die persönliche Abrechnung des Dichters mit der DDR ist immer auch mit der Persönlichkeit und dem Werk Heiner Müllers verbunden. Begriffliche Nähen, z. B. der Lemuren-Begriff⁵⁶⁴, die Auseinandersetzung mit der Utopie, vor allem aber der Dialog mit den Toten, den Müller v. a. in der *Hamletmaschine* durch Zitate und Allusionen zelebriert hat, lassen immer auch ein Stück Müller in Grünbeins Gedichten präsent erscheinen. Zum Zweiten hat Grünbein die Technik des Resümees genutzt, um nach dem Tod Müllers das Leben und Werk des Autors zu bilanzieren. Im Zusammenspiel von Poetik und Poesie – zwei Müller-Essays und drei Heiner Müller gewidmeten Gedichten sowie der Herausgabe der letzten Müller-Gedichte *Ende einer Handschrift* – entsteht ein Raum des Gedenkens und Andenkens innerhalb der hier betrachteten Werkphasen Durs Grünbeins.

Die zunächst konkretesten Bezüge liefern die drei Gedichte *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter, Brief an den toten Dichter* und das auf den Todestag Müllers am 30. Dezember 1995 datierte Gedicht *Zum Abschied Heiner Müller*.⁵⁶⁵ Alexander Müller hat diese Gedichte bereits ausführlich

⁵⁶⁴ Der Lemuren-Begriff zeigt intertextuelle Verbindungslinien zwischen Grünbein und Müller auf. Neben dem im vorherigen Kapitel angedeuteten – noch entstehenden – Theaterstück *Lemuren* gibt es auch in der Poesie Nähen: Der Begriff spielt im dritten Gedicht des Zyklus *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter* in Reaktion auf den Tod Müllers eine Rolle. Dort heißt es: „Die erste Nacht kalt auf dem Friedhof / Umgeben von Lemuren, Toter“ – vgl. Grünbein 1999, S. 61. In Müllers Gedicht *Mommsens Block* heißt es: „Zwei Helden der Neuzeit speisen am Nebentisch / Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler“. – Vgl. Müller 1998, S. 262.

⁵⁶⁵ Grünbeins Art des Toten-Gedenkens findet sich in diesem Umfang nur bei Volker Braun wieder. Braun widmete Müller das am 16.1.1999 im *Neuen Deutschland* veröffentlichte Gedicht *Plinius grüßt Tacitus*, in welchem er im Gewand der Historie Plinius den Jüngeren Tacitus Tod seines Onkels, Plinius dem Älteren, berichten lässt. Ferner veröffentlicht Braun 1996 den Text *Müllers Abgang*, ein bisweilen sehr persönlicher Abschied, der zum Ende hin Müller selbst aufgreift: „Der Weg ist nicht zuende, wenn das Ziel explodiert.“ – Vgl. Braun 1998, S. 125 f. und Braun 1999, S. 17f.

in seiner Dissertation *Das Gedicht als Engramm*⁵⁶⁶ analysiert, weshalb in dieser Arbeit hauptsächlich auf die Verbindungslinien der Essays zu den Gedichten, v. a. zu *Zum Abschied Heiner Müller* und *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter* und darüber hinaus zu den intertextuellen Bezügen Grünbeins zum Werk Heiner Müllers eingegangen wird, um Motive und Traditionslinien aufzuzeigen und Alexander Müllers Analysen in einen größeren Zusammenhang zu stellen.

Bei den beiden Essays handelt es sich um *Das Lächeln des Glücksgotts*, ein Text, den Grünbein als Katalogbeitrag anlässlich der Eröffnung des Heiner-Müller-Archivs 1998 beigetragen hat, und um *Bogen und Leier*, eine Arbeit, die als Nachwort zu *Ende einer Handschrift* im Jahr 2000 veröffentlicht wurde.

Betrachtet man zunächst die augenscheinlichen Unterschiede der Essays und der Gedichte, so fällt auf, dass die Essays wesentlich später entstanden sind als die Gedichte und daher mehr Distanz, möglicherweise auch den umfassenderen Blick auf Heiner Müller bieten. Naheliegender wäre ebenso, wenn den Essays und den Gedichten je unterschiedliche Funktionen im Gedenken an Heiner Müller zukämen. Von den Gattungseigenschaften her betrachtet, erschiene es logisch, wenn die Gedichte den persönlichen Zugang zum Tode Müllers liefern würden und die Essays dem Werk Müllers gewidmet wären. So nutzt Grünbein den Essay der zweiten Werkphase zunehmend zur Werkschau der Dichtergrößen, darunter Bertolt Brecht (*Der Einzelgänger als Kollektiv*), Johann Wolfgang von Goethe (*Anatomie im Todesjahr, Mazeration Goethe, Weimar von hinten*), Friedrich Nietzsche (*Die Stimme des Denkers*) und Juan Carlos Onetti (*Hinter der spanischen Wand*). Doch solche schematischen Vermutungen, die wie logische Schlüsse aus dem Kenntnis von Grünbeins Arbeiten erscheinen, bewahrheiten sich bei der genauen Betrachtung der Texte nicht. Den konkreten Einstieg in die Form

⁵⁶⁶ Müller 2004.

des Ge- und Andenkens an Heiner Müller soll deshalb der Essay *Das Lächeln des Glücksgotts* eröffnen. Dieser Essay ist einer der interessantesten im bisherigen Werk Grünbeins. Er stellt sich den elaborierten poetologischen Essays, spitzfindig-sarkastischen Zeitgeistbetrachtungen und philologisch anspruchsvollen Werkschauen ‚alter Meister‘ diametral durch seine Einfachheit, seinen teils erzählerischen Duktus und seine Haltung der Persönlichkeitsoffenbarung entgegen. Selten wird die menschliche Nähe so stark zum Gegenstand der essayistischen Betrachtung wie in *Das Lächeln des Glücksgotts*. Diese Nähe folgt einem Leitmotiv, das Grünbein durch ein Zitat Ossip Mandelstams – freilich im Bild des Hundes – benennt:

“The small dogs look at the big dogs; / They observe unwieldy dimensions”⁵⁶⁷.

Grünbein deutet hier ein persönliches Verhältnis zu Müller an, welches den gesamten Essay dominiert. Es ist ein Lehrer-Schüler-Verhältnis, das Grünbein in seinem Essay zeichnet. Er beschreibt in *Das Lächeln des Glücksgotts* den Menschen Müller, von dessen Persönlichkeit Grünbein gelernt und profitiert hat. Grünbein berichtet von der ersten Einladung Müllers in dessen Friedrichsfelder Plattenbauwohnung und skizziert Schlüsselerlebnisse der „paar Jahre in seiner Nähe“⁵⁶⁸. Die Lehrer-Schüler-Konstellation manifestiert sich dabei immer wieder in Begriffen wie „Lehrstunde“ oder in der beschriebenen Orientierungslosigkeit, die das Ich als richtigen Zeitpunkt der Begegnung mit Heiner Müller definiert, „eine Phase völliger Selbsttäuschung und Resignation“⁵⁶⁹. Auch die für die Konstellation typische Ehrerbietung dem Lehrer gegenüber erbringt Grünbein, wenn er Müller als „das Maximum an geistiger Existenz auf dem Territorium der ehemaligen DDR“⁵⁷⁰ charakterisiert.

⁵⁶⁷ Z.n.: Grünbein 2005a: *Das Lächeln des Glücksgotts*, S. 81.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 81.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 83.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 83.

Es sind die Gesten Müllers, die Grünbein im Essay beschreibt, die eine sehr persönliche und private Atmosphäre bieten, die das Bild des wortgewaltigen Bühnen-Preisträgers Grünbein in den Hintergrund treten lassen und die verlegene, wiss- und lernbegierige Schülermentalität des jungen Dichters pointieren. Den Müllerschen Unterarmdruck zur Begrüßung, den leichtfüßig trippelnd-tänzelnden Gang, den Grünbein beschreibt, das Glas Whisky, „*offered by Heiner Müller*“. So vermeidet Grünbein auch keinesfalls Gefühlsäußerungen, wenn er die Begegnung mit Müller beschreibt: Grünbein fühlt sich „geborgen“, registriert ein „Wohlbehagen“, als er Müller in dessen Wohnung gegenüber sitzt, und spricht vom Tod des „geliebten Menschen“, als er sich an die Situation erinnert, in der er die Nachricht vom Tod Müllers von einem befreundeten Journalisten erhielt. Und das dem Essay den Titel gebende Lächeln Müllers beschäftigt Grünbein, denn „wer über so ein Lächeln verfügt, dachte ich, braucht keine Ohrfeigen auszuteilen, er kann die Welt auf sich zukommen lassen, ohne jemals laut und mit Worten aufdringlich zu werden“⁵⁷¹. Es verwundert daher auch nicht, dass Grünbein späterhin vom mitternächtlichen Witzeerzählen berichtet, die gemeinsame Naschlust thematisiert, und dass der begeisterte Schüler Grünbein auch aus seinem Toilettengang bei Heiner Müller ein berichtenswertes Ereignis macht: Er findet komplette Jahrgänge des *Life*-Magazins, das Müller von einer westdeutschen Freundin zu ausdrücklich jenem Zweck der Lektüre am stillen Ort erhielt. Nach langem nächtlichen Gespräch stehen Müller und Grünbein am nächsten Morgen gemeinsam auf dem Balkon von Müllers Wohnung: „Wir gähnten beide, ausgiebig und ungeniert. Dann kicherte er [...]“⁵⁷². Doch bei allem Profanen, das in Grünbeins Bericht vom ersten Treffen mit Müller eine Rolle spielt, steht ein Bekenntnis am Ende des Textes: „Erst heute, nach seinem Tod und im Sog einer neuen

⁵⁷¹ Grünbein 2005a: *Das Lächeln des Glücksgotts*, S. 88.

⁵⁷² Ebd., S. 94.

Zeitrechnung, ist mir das Datum wichtig geworden“⁵⁷³. Und jene persönliche Nähe war dann in einem zweiten Schritt Grund zur Beschäftigung mit Müllers Werk, so bekennt Grünbein: „Bevor wir uns das nächste Mal trafen, hatte ich so gut wie alles von ihm gelesen“⁵⁷⁴.

Die Beschäftigung mit dem Werk Müllers mündet – und nun auch ganz im Stile eines Herausgebers – in den Essay *Bogen und Leier*. Der Duktus des Herausgebers manifestiert sich in *Bogen und Leier* im Gegensatz zum sehr persönlichen Essay *Das Lachen des Glücksgotts* in ausgefeilten philologischen Formeln, die Werk und Autor in eine Gesamtsynopse abendländischer Dichtungstradition einzuordnen versuchen. Als „manischer Monteur und clownesker Dialektiker“⁵⁷⁵ gilt er hier, dort als Hyäne, die Zeit ihres Lebens in immer enger werdenden Kreisen um den Kadaver des Kommunismus kreiste⁵⁷⁶, andernorts stilisiert ihn Grünbein als „Melange aus Blut, Stahl und Dogma“⁵⁷⁷, der alles „als Bruchstück kenntlich gemacht“⁵⁷⁸ hat, was seine Werkstatt verließ. Dies sind sprachlich zugespitzte Positionsbeschreibungen der Figur Heiner Müller, die den Essay *Bogen und Leier* bestimmen. Die Differenz zum ersten Essay ist deutlich: Müllers Hinwendung zum Gedicht in den letzten Lebensjahren beschreibt Grünbein als die Kehrseite einer unterdrückten Enttäuschung, Müllers Formel, Optimismus sei stets ein Mangel an Information, Sorge dafür, das seine Gedichte stets „von der schlimmstmöglichen Gewissheit“⁵⁷⁹ ausgingen. Für die poetologische

⁵⁷³ Grünbein 2005a: *Das Lächeln des Glücksgotts*, S. 95.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 96.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 98.

⁵⁷⁶ Ebd.: *Bogen und Leier*, S. 103.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 110.

⁵⁷⁸ Ebd., S. 111.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 117.

Auseinandersetzung mit Heiner Müller besitzt der Essay *Bogen und Leier* große Bedeutung. Er thematisiert den gemeinsamen Dialog mit den Toten:

“Bei aller Begierde nach Prominenz, blieb das Schreiben doch, was es immer gewesen war: der einsame Dialog mit den paar längst gestorbenen Wegbereitern, die per Inspiration an die Schädeldecke ihrer Nachfolger pochten, um über deren Auftragserfüllung Rechenschaft zu verlangen”⁵⁸⁰.

Die Grünbeinsche Stimmen-Poetik korreliert mit Müllers dramentheoretischen Überlegungen zum Gespräch mit den Toten, das er im Gespräch mit Wolfgang Heise thematisiert hat:

“Das Tote ist nicht tot in der Geschichte. Eine Funktion von Drama ist Totenbeschwörung – der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist”⁵⁸¹.

Was das von Grünbein beispielhaft herbeizitierte „*Motiv bei A.S.*“⁵⁸² bei Heiner Müller in *Der Auftrag* ist, stellt in Grünbeins Poetik das Fragment dar, das in der Konfabulation mit dem Fraktalen das Grundprinzip der Dichtung ausmacht. In *Mommsens Block* verstärkt Heiner Müller die Grundhaltung des Dialogs mit den Toten, indem es heißt: „Für wen sonst schreiben wir / Als für die Toten allwissend im Staub“⁵⁸³. Nicht nur, was den gemeinsamen Dialog mit den Toten angeht, eröffnet Grünbein in *Bogen und Leier* eine wesentliche Parallele, sondern auch was das Prinzip der Interdependenz von Texten angeht. Bei Grünbein ist es die Interdependenz von Poetik und Poesie, bei Müller das Zusammenspiel von Gedicht und dramatischem Text, das das je eigene Werk ausmacht. Mit dem Blick auf das Werk Müllers kommt Grünbein zum Schluss:

⁵⁸⁰ Grünbein 2005a: *Bogen und Leier*, S. 110f.

⁵⁸¹ Müller 1996, Bd. 2, S. 64.

⁵⁸² Grünbein 2005a: *Bogen und Leier*, S. 111.

⁵⁸³ Müller 1998, S. 260.

„Manches Motiv tritt zuerst im Gedicht auf, später wird es zu einer Theaterszene erweitert“⁵⁸⁴.

Mit einem vorläufigen Strich unter der essayistischen Betrachtung Heiner Müllers durch Durs Grünbein bleibt festzuhalten, dass sich die beiden Essays kaum deutlicher voneinander unterscheiden könnten: Auf der einen Seite steht dort eine fast kindliche Bewunderung für den Menschen Heiner Müller, auf der anderen Seite die nüchtern-philologische Analytik des Herausgeber-Essays *Bogen und Leier*.

An dieser Stelle sei ein Blick auf die Gedichte Grünbeins erlaubt. Heiner Müller starb am 30. 12. 1995 nach langer Krebskrankheit an den Folgen einer Lungenentzündung. Die unmittelbare dichterische Reaktion auf den Tod Müllers stellt das Gedicht *Zum Abschied Heiner Müller* dar, welches am 2. 1. 1996 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung gedruckt wurde. Die eingangs des Kapitels geäußerte Vermutung, dass die Gedichte den wohl persönlicheren Zugang liefern, lässt sich sehr deutlich an diesem Gedicht widerlegen, wenn man den Vergleich zum Essay *Das Lächeln des Glücksgotts* zieht. Folgt man Alexander Müllers Identifikation des Gedichts als oratio funebris⁵⁸⁵, die aus den drei Bestandteilen des Totenlobs, der Darstellung des eingetretenen Verlusts sowie des Trostes der Lebenden besteht, so hinterlässt das Gedicht Lücken, die Alexander Müller konkret benennt: „In Grünbeins Text sind nur die beiden ersten Faktoren explizit nachzuweisen, der Trost allenfalls implizit“⁵⁸⁶. Liest man den späteren Essay parallel, dann bleibt der eingetretene Verlust nicht auf den „Zynismus“ Müllers beschränkt („Sein Zynismus war Güte“), der Essay beschreibt den Verlust persönlicher, detaillierter und eindrucksvoller. Der sachliche, durch einfache Hauptsatzkonstruktionen dominierte Ton des Gedichts wahrt Haltung, beschreibt, analysiert, ohne dabei einen engeren Konnex zwischen dem Autor des Gedichts und seinem „Gegenstand“

⁵⁸⁴ Müller 1998, S. 260.

⁵⁸⁵ Vgl. Müller 2004, S. 152 ff.

⁵⁸⁶ Ders., S. 153.

deutlich werden zu lassen: „Jetzt ist er tot. Der Chinese in Preußen. / Der Meister ist tot“⁵⁸⁷. Einfache Thema-Rhema-Konstruktionen vermitteln den Eindruck einer sachlich gehaltenen Sprache. Das Gedicht verwahrt sich gegen den Eindruck von Subjektivität, einzig der Begriff des „Meisters“ mag auf eine Relation im Sinne des Essays *Das Lächeln des Glücksgotts* gedeutet werden. Fast steinern, berichtstonartig, klingen die Verse des Gedichts. Das Bild des Steinernen erhält auch im Hinblick auf das Werk Müllers eine wesentliche Rolle. So heißt es im Gedicht: „Sein steinernes Werk / Sinkt langsam zum Grund“⁵⁸⁸. Das Spiel mit der Metaphorik des „Steins“ ist dabei bei Müller selbst entliehen: Abermals in *Mommsens Block*, in dem Müller durch die Spiegelung der Figur Mommsens die Gedichtszeilen Grünbeins vorweg nimmt: Wer „mit dem Meißel schreibt / Hat keine Handschrift Die Steine lügen nicht“⁵⁸⁹. Diese gespiegelte Selbstauskunft Müllers hat Grünbein in vielfacher Hinsicht beschäftigt. Ihr entliehen ist der Titel des von Grünbein herausgegebenen Gedichtbandes der Gedichte Heiner Müllers *Ende einer Handschrift*, durch den Grünbein Heiner Müller eben doch eine „Handschrift“ zuweist. Darüber hinaus lassen sich in *Bogen und Leier*, dem im Gedichtband nachgelagerten Essay, Textpassagen finden, die mit Bild des ‚Meißelns‘ arbeiten: Heiner Müllers *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* rechnet Grünbein zu Müllers „monolithisch kompakten, interpunktionslosen Theaterbruchstücke[n]“⁵⁹⁰, und das Bild im weiteren Verlauf des Textes nochmals aufgreifend urteilt Grünbein, jener Text verdeutliche „den Eindruck flüsternden Felsgesteins“, er sei in „bildhauerischem Duktus“⁵⁹¹ gehalten.⁵⁹²

⁵⁸⁷ Grünbein 1996b.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Müller 1998, S. 257.

⁵⁹⁰ Grünbein 2005a: *Bogen und Leier*, S. 112.

⁵⁹¹ Ebd., S. 115.

Der 1997 veröffentlichte kurze Gedichtzyklus *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter* changiert zwischen dem starken Werkbezug des Gedichts *Zum Abschied Heiner Müller* und einem Duktus privatissime des Essays *Das Lächeln des Glücksgotts*. Es mag im Andenken an Heiner Müller daher als Bindeglied zwischen den unterschiedlichen Texten wirken. Der Zyklus enthält drei Gedichte. Der fast erzählerische Beginn, den Alexander Müller konstatiert⁵⁹³, rekonstruiert die Kulisse des Todestages von Heiner Müller. „Der Rundfunk wie immer, das Fernsehen wie immer“⁵⁹⁴, stellt das lyrische Subjekt im ersten Gedicht fest und hält in Bezug auf Heiner Müllers Tod fest: „Den meisten war es eine Nachricht nur“⁵⁹⁵. Mit den Schilderungen des ersten Gedichts stellt das lyrische Subjekt zweierlei heraus, das im Hinblick auf die persönliche Nähe des Lyrischen Subjekts zu Heiner Müller zu interpretieren ist. Zum einen erinnert sich das lyrische Subjekt genau an die Banalitäten des Tages, es erinnert sich an die Grippewelle aus Moskau oder an die Vorböten des Neujahrsfestes. Auch zwei Jahre nach dem Tod Heiner Müllers bleibt der Tag präsent. Zum anderen offenbart sich das lyrische Subjekt durch den Abschluss der erzählerischen ersten Strophe: „Den meisten war es eine Nachricht nur“, insofern diese Nachricht gerade ihm nicht nur eine Botschaft war, sondern eine ganz persönliche Zäsur, die die beschriebenen Alltagsmomente schockgefroren im Gedächtnis konserviert hat. Trotzdem stellt das erste Gedicht auch den Werkbezug wieder her, nicht ohne das Spiel mit dem angedeuteten Meister-Schüler-Verhältnis in *Das Lächeln des Glücksgotts* nochmals sprachlich aufzugreifen: „Der

⁵⁹² In der Analyse des Gedichts *Erklärte Nacht* wird auf die Bedeutung des „Steins“ für die Grünbeinsche Poetologie nochmals eingegangen.

⁵⁹³ Müller 2004, S. 165.

⁵⁹⁴ Grünbein 1999, S. 57.

⁵⁹⁵ Ebd.

Meister ist tot“⁵⁹⁶. Der Meister, so spezifiziert das Gedicht, „[d]er so lange Verbindung hielt mit den Toten“⁵⁹⁷. Die damit unternommene Anspielung auf das Werk Heiner Müllers verdeutlicht, wenn man Durs Grünbeins Poetologie der Stimmen-Poesie, des „Dialogs mit den Toten“ mit hinzuzieht, wo der Schüler Grünbein vom ‚Meister‘ Müller gelernt haben mag. An dieser Stelle offenbart sich auch die Verschränkung der einzelnen Gedichte. Der Vers „jetzt ist er tot [...] Der Meister ist tot“ ist direkt dem ersten Gedicht entnommen, im weiteren Verlauf des späteren Gedichts findet sich abermals ein wörtliches Zitat: „Bevor er hinausspähen konnte ins nächste Jahrtausend, / hat ihn sein Körper verraten“⁵⁹⁸. Aufgrund der Publikationsgeschichte von *Zum Abschied Heiner Müller* und *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter* ist zu vermuten, dass der spätere Text, der in *Nach den Satiren* erschien, das frühe poetische Zeugnis der Todesmeldung in der späteren Werkschau ersetzen sollte. Die ausgewogenere Thematisierung von Werk und persönlicher Trauer macht die Gedichte möglicherweise als vollkommeneren Formen des Gedenkens interpretierbar. So schließt das erste Gedicht im Anschluss an die pathetisch anmutende Geste: „Der Terror, von dem er schrieb, kam aus Deutschland / Der Terror, an dem er starb, kam aus den Zellen“⁵⁹⁹ mit dem persönlichen Schlussvers „Berlin im Dezember ohne ihn, das Gefühl / Von Verwaistsein“⁶⁰⁰ und setzt damit die beiden Trauerkulturen nochmals miteinander ins Verhältnis. Alexander Müller analysiert in diesem Kontext treffend den persönlichen Zugang durch die Metapher des Verwaistseins als „confessio“, die hier „in einer Weise [dargeboten wird], die über Ehrerbietung an den ‚Meister‘ hinausgeht“⁶⁰¹, und unterstreicht damit auch

⁵⁹⁶ Grünbein 1999, S. 57.

⁵⁹⁷ Ebd.; Grünbein 1996b.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 58; Grünbein 1996b.

⁵⁹⁹ Ebd.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Müller 2004, S. 174.

die in dieser Arbeit ausgearbeitete Trauerkultur des persönlich getroffenen Freundes bzw. Schülers. Alexander Müller geht in diesem Kontext über die Interpretation des persönlichen Verhältnisses von Heiner Müller und Durs Grünbein als Meister-Schüler-Verhältnis hinaus, indem er den Begriff des „Verwaistseins“ im Hinblick auf eine Vater-Sohn-Konstellation deutet. Dies soll als Indikator für die in dieser Arbeit schwerpunkthaft thematisierte Nähe der beiden Dichter zueinander gewertet werden, geht aber im Bild über die Signale des Gesamtkonvoluts als Form des Gedenkens an Heiner Müller hinaus.

Das zweite Gedicht des Zyklus und schließlich das dritte Gedicht *Nach Hadrian* weicht Stück für Stück von dem Phänomen der persönlichen Bindung ab und neigt zur werkbetrachtenden Sachlichkeit. Wiederum Alexander Müller sieht eine „Entwicklung hin zu Abstraktion und Distanz“⁶⁰², Helmut Böttiger betrachtet den Zyklus als „poetische Trauerarbeit in mehreren Stufen“⁶⁰³, die mit *Nach Hadrian* eine abstrahierende Form erreiche, welche die Trauerarbeit abschließe. Während nämlich das zweite Gedicht in fünf Strophen zu je vier Versen durch regelmäßigen Endreim auch auf der Ebene der Form kanalisierend wirkt, scheint das dritte Gedicht durch den Rückgriff auf das paratextuelle Hadrian-Zitat, das hier nochmals angeführt werden soll, den Tod als solches zu versachlichen und somit das Gefühl des „Verwaistseins“ zu stillen:

*„Du schweifendes schweichelndes Seelchen / fast meines Körpers Begleiter / In welche Fernen zieht es dich jetzt / So nackt und so blaß und schon steif / Und die fröhliche Zeit ist vorbei“*⁶⁰⁴.

Fast schon den zynischen Duktus früherer Gedichte aufnehmend, fragt das dritte Gedicht des Zyklus:

⁶⁰² Müller 2004, S. 182.

⁶⁰³ Böttiger 1999.

⁶⁰⁴ Grünbein zitiert hier – gemäß *Historia Augusta* – Hadrians, kurz vor seinem Tod gefertigtes Gedicht: „Animula, vagula, blandula / Hospes comesque corporis / Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula / Nec, ut soles, dabis iocos“.

*„Die erste Nacht kalt auf dem Friedhof, / Umgeben von Lemuren,
Toter, / Wie fühlt man sich ihm Erdreich und allein / Im engen Sarg
nachdem die Trauergäste / Zurückgekehrt sind in ihr Leben, / Wie
fühlt man sich so jung im Tod“⁶⁰⁵.*

Wie sehr an dieser Stelle Essay und Gedicht ineinandergreifen, auch ganz im Sinne des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit, wird anhand von zwei Beobachtungen bewusst: Zum einen muss Böttiger entgegnet werden, dass mitnichten die Trauerarbeit des Dichters mit den Gedichten abgeschlossen ist, da der Essay *Das Lächeln des Glücksgotts* das im ersten Gedicht des Zyklus *Heiner Müller, auf dann ... Drei Blätter* benannte Gefühl des „Verwaistseins“ später grundiert und die Form des Dialogs zwischen Essay und Gedicht ausbaut. Zum anderen zeigt die genaue Betrachtung von Essays und Gedichten, dass es in beiden Gattungen aufeinander bezogene Darstellungen einer werkorientierten wie einer persönlich-familiären Sichtweise Durs Grünbeins auf Heiner Müller gibt, die zeitlich jedoch nicht als parallel verlaufender, einer Abschwächungslogik gehorchender Trauerprozess interpretierbar sind, sondern unabhängig vom Zeitverlauf einander in ihrer Intensität ergänzen.

⁶⁰⁵ Grünbein 1999, S. 60.

6 Zusammenfassung und Schluss

Auf der Basis der werksynoptischen Erkenntnisse aus der Untersuchung des Gedichtbandes *Porzellan* und dem Gedicht *Erklärte Nacht* sollen an dieser Stelle die markanten Elemente der Grünbeinschen Poetik nochmals pointiert werden, um diese daraufhin mit der eingangs angeführten Linie poetologischer Traditionen und den thematisierten Fragestellungen abschließend ins Verhältnis zu setzen.

6.1 *Erklärte Nacht* - ein poetologisch verbindendes Element der beiden Werkphasen

Erklärte Nacht

*Oder Dichtung, was war das noch? Entführung in alte Gefühle...
 Stimmenfang, Silbenzauber, ars magna im elaboriertesten Stil.
 Die Kälte der Selbstbegegnung, ein Tanz zwischen sämtlichen Stühlen.
 Nichts Halbes, nichts Ganzes also, doch das gewisse Etwas zuviel.
 Dem einen Gebet ohne Gott, dem andern das „Echt Absolut Reelle.“
 Jene Zickzacknaht – Vernunft, an Affekte und Mythen gebunden,
 Die den schläfrigen Leib präpariert mit empfindsamen Stellen.
 Rückkehr der Echos zur Quelle, zum Mund, wo die Laute sich runden.
 Atembild, hingehaucht in die Frostluft, ins taufrische nihil.
 Magisches Gängelband, Ariadnefaden durchs Dunkel der Aporien,
 Kette aus Glücksmomenten bis zurück zu den Mädchenbädern am Nil.
 Innigste Linie, nie in Zahlen zu fassen, entflieht sie den Geometrien,
 Seit die Welt als beschreibbar gilt, in Formeln auflösbar, in Gesetze.
 Vergeßt dieses schamlose Ich und sein Du, herbeigeht aus der Ferne.
 Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den Schätzen
 Am Meeresgrund, draußen im Hirn. Er konspiriert mit den Sternen.
 Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer
 Schleudert vom Ufer aus. Die trippelnd die Wasserfläche berühren,
 Drei, vier, fünf, sechs Mal im Glücksfall, bevor sie bleischwer
 Den Spiegel durchbrechen als Lot. Risse, die durch die Zeiten führen.
 Philosophie in Metren, Musik der Freundensprünge von Wort zu Ding.
 Geschenk, sagt der eine, der andere: Vom Scharfsinn gemacht.
 Was bleibt, sind Gedichte. Lieder, wie sie die Sterblichkeit singt.
 Ein Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen Nacht.*

Erwartet der Leser nach all den poetologischen Kernbotschaften der Essays der ersten Werkphase, die in sprachlicher wie inhaltlich-gegenständlicher Tiefe die Frage „Was ist ein Gedicht?“ makro- und mikrostrukturell zu beantworten versuchten, eine pointierte, fast schon knappe, den Leser durch die Greifbarkeit einer Definition in das postlektorale Nachsinnen entlassende Antwort auf die Grundfrage der Poetik, so erhält er diese im letzten Gedicht des Bandes *Erklärte Nacht*, im gleichnamigen Titelgedicht. Erwartet er ferner eine inhaltliche Klammer um die Facetten von Grünbeins Poetik und eine Verortung der Grünbeinschen Poesie in der Zeit, so muss sich der Leser dieses auf seine Weise merkwürdig abschließenden Gedichts mit Bedacht und Sorgfalt annehmen.

Der Titel *Erklärte Nacht* definiert den Anspruch des Gedichts und lotet die Tiefendimension aus, in die das anschließende Gedicht eintaucht. Über die Grenzen des Gedichts hinaus findet der Titel zunächst seinen Referenzpunkt in der Musik. *Erklärte Nacht* spielt an auf Arnold Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht*. Der 1874 geborene Komponist vertonte mit dem 1899 komponierten Sextett das gleichnamige Gedicht Richard Dehmels. *Verklärte Nacht*⁶⁰⁶ stellt einen musikgeschichtlichen Schnittpunkt zweier Entwicklungslinien zum Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar: den Schnittpunkt der Tendenzen zur einsätzigen Sonate und zur einsätzigen symphonischen Dichtung. Das zum musikalischen Genre der Programmmusik zählende Stück birgt den Anspruch, „die Natur zu zeichnen und menschliche Gefühle auszudrücken“⁶⁰⁷, wie es Schönberg einmal selbst formulierte. In diesem Punkt trifft es sich mit dem Anspruch von Dehmels Gedicht. Das 1901 im Gedichtband *Weib und Welt* veröffentlichte Gedicht behandelt eines der Hauptthemen des Dichters, der vor Beginn des Ersten Weltkrieges zusammen mit Stefan George, Rainer Maria Rilke, Hugo von

⁶⁰⁶ Dehmel 1901, S. 61.

⁶⁰⁷ Schönberg 1976, S. 453.

Hofmannsthal und Detlev von Liliencron zu den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit zählte. Das Gedicht behandelt den Themenkomplex von Liebe und Sexualität, der in *Verklärte Nacht* durchaus mit autobiographischem Hintergrund versehen ist. Es thematisiert die Verbindung Dehmels mit Ida Auerbach⁶⁰⁸, die zur Zeit der Zusammenkunft ein Kind des Konsuls Auerbach erwartet. So trifft sich das junge Liebespaar in Dehmels Gedicht zum Gang durch die kalte Winterlandschaft, bei dem die Geliebte gesteht, das Kind eines anderen Mannes zu erwarten. Die männliche Figur, durch die Liebe selbst zum Kind gemacht, möchte das Kind als seines anerkennen.

Das Motiv der *Verklärten Nacht* aufnehmend, wird im Titel von Grünbeins Gedicht *Erklärte Nacht* die Genese von der ‚Verklärung‘ zur ‚Erklärung‘ vollzogen. Damit bereitet der Gedichttitel einen bipolaren Raum, in dem sich das Gedicht zwischen romantischer Verklärung und dem Zustand der aufgeklärten, der wissenschaftlich nachvollziehbaren, erklärbaren Nacht positioniert. Allein der Gedichttitel mag daher einem poetologischen Bekenntnis gleichkommen, wenn Grünbein der ‚Verklärung‘ seine Poetologie der Erklärbarkeit entgegensetzt, die auf den Modi (natur-)wissenschaftsnaher Sprache und Konstrukte beruht.

Blickt man angesichts der im ersten Vers formulierten Frage: „Oder Dichtung, was war das noch?“ zunächst auf die Form des Gedichts, so eröffnet Grünbeins Hexameter-Dichtung einen Betrachtungswinkel, der zunächst auf den Ursprung der Hexameter-Dichtung verweist. „Entführung in alte Gefühle“ nennt dies Grünbein in seinem Gedicht, eine Entführung in die Welt der Homerschen *Ilias* und *Odyssee*, Vergils *Aeneis*, Horaz’ *Sermones* und Ovids *Metamorphosen*. Abermals gilt die Form des Gedichts als Brückenbauprojekt, spannt das Gedicht doch nicht nur den Bogen von der Verklärung der Romantik zur erklärenden, wissenschaftlichen Poesie Grünbeins, sondern bis hinein in die Antike.

⁶⁰⁸ Ida Auerbach spielte in der interessanten Dreier-Konstellation Dehmel-Schönberg-George eine wichtige Rolle. Stefan George verarbeitete seine ungelebte Liebe zu Ida Auerbach im *Buch der hängenden Gärten*, das auch Schönberg in Teilen zum op. 15 vertonte.

Wie weit sich jener Bogen spannen lässt, ist offen, daher melden sich als dichterische Engramme durch Anspielung auf die Hexameter-Dichtung auch Klopstock, Goethe und Schiller zu Wort.

Doch die bewusste Verwendung des Hexameters scheint letzten Endes gestört oder im Sinne der möglichen Verschmelzung verschiedener Dichtungstraditionen in Grünbeins Poetik bewusst durchbrochen: Das konsequente Kreuzreimschema erweitert den an sich reimlosen Hexameter und bindet die prosaische Dichtungsform in letzter Konsequenz wieder an den Reim.

Die Reihe der im Gedicht angespielten dichterischen Traditionen wird im gesamten ersten Abschnitt des Gedichts inhaltlich aufgegriffen. Ist Dichtung „Stimmenfang“, „Silbenzauber“, elaborierte „*ars magna*“ im Stile der Klassik oder doch der subjektivistische Akt der „Selbstbegegnung“? Im zuerst zitierten „Stimmenfang“ verweist Grünbein auf das eigene poetologische Konzept der Konfabulation von Fragment und Fraktal, das auf der Poetik Mandelstams basiert, und integriert damit einen wesentlichen Baustein der frühen Poetik. Der mit dem Gesamtbild der Dichtungstraditionen gespannte Bogen erhöht die Neugier des Lesers auf die pointierte Antwort des Dichters nach der Grundfrage der Poetik, doch der Leser muss sich gedulden. Statt Antworten zu geben, wirft das Gedicht weitere Fragen auf. Bis etwa zur Hälfte des Gedichts stellt das lyrische Subjekt Fragen, die die einzelnen Poetiken und Dichtungstraditionen einbeziehen. Zwei seien hier herausgegriffen. So zitiert das lyrische Subjekt die frühromantische Dichtungstheorie des Novalis, wenn es das „Echt Absolut Reelle“ thematisiert, oder bezieht sich auf den Beginn intimer Dichtung, auf Liebeslyrik im alten Ägypten, dem Auftauchen der Einzelstimme, wo es vorher nur Gesetzestexte gab, wenn es eine Kette „aus Glücksmomenten bis zurück zu den Mädchenbädern am Nil“ spannt. Definitiv wird das Gedicht erst im fünfzehnten Vers, bietet dem Leser dann aber eine sprachlich und inhaltlich komprimierte Übersicht über die wesentlichen Säulen von Grünbeins Poetik der ersten und zweiten Werkphase. Es setzt an mit dem Vers „Der Vers ist ein Taucher, er zieht in die Tiefe, sucht nach den Schätzen / Am

Meeresgrund, draußen im Hirn“ und spielt damit auf das poetologische Konzept der Dichtung als bio-chemischen Prozess an, der mithilfe mnemotechnischer Verfahren eine Konfabulation von Fragment und Fraktal ermöglicht. Über die Beschaffenheit der Sprache gibt der darauf folgende Vers Auskunft: „Metaphern sind diese flachen Steine, die man aufs offene Meer / Schleudert vom Ufer aus“. Jene berühren die Wasserfläche mehrmals, bevor sie „[d]en Spiegel durchbrechen als Lot“. Anders gesagt: Dichtung benötigt prägende Metaphern, die die Aufmerksamkeit des Lesers erringen. Erinnerung fühlt sich der Leser bei der hier zitierten Forderung an die Metaphern mit dem ‚Faktor N 400‘ aus dem Essay *Katze und Mond*. Sehr bedeutungsschwer wiegt der Nachsatz des zitierten Verses: „Risse, die durch Zeiten führen“. Jene Risse durch die Zeit verdeutlichen die zeitlichen ‚Brückenbauprojekte‘, die Historien der zweiten Werkphase, die als Risse das Kontinuum der Zeit zerbrechen und Vergangenheit und Gegenwart in einen Dialog treten lassen. „Philosophie in Metren“ verweist auf die Grünbeinsche Poetik der Wissensarchive, „Musik der Freudensprünge von Wort zu Ding“ spielt mit der Intermedialität der Dichtung. Zuletzt sind Gedichte „[e]in Reiseführer, der beste, beim Exodus aus der menschlichen Nacht“, und dies erscheint wie ein über allem stehendes Abschlussstatement, wenn mit dem Begriff „Exodus“ ein Weg beschrieben wird, der den Leser aus der „menschlichen Nacht“ hinaus führt. Die Gedichte Grünbeins haben die ‚Verklärung‘ der menschlichen Nacht überwunden, sie ‚erklären‘ und beschreiten damit den Weg, der im letzten Vers angedeutet ist. In seinem Werkstatt-Tagebuch *Das erste Jahr* hält Grünbein in einem ähnlichen Bild fest:

„Im Universum der Psychen, dem wir trotz aller technischen Fluchtversuche immer noch angehören, ist sie [die Poesie] das einzige Navigationsinstrument, das durch die laufenden Katastrophen leitet, auch wenn sie niemals aus ihnen herausführt“⁶⁰⁹.

Fast beiläufig ist zu vernehmen, dass das Gedicht auch den

⁶⁰⁹ Grünbein 2001a, S. 80.

poetologischen Streit der Moderne aufgreift, ob das Gedicht nun „geschenkt“ oder „gemacht“ sei, eine Antwort will das lyrische Subjekt auf diese dichotome Frage allerdings nicht geben, denn die Referenzen der Vorverse verweisen auf wesentliche Bausteine einer eigenen Poetik.

Die leitmotivische Beschäftigung Durs Grünbeins mit dem literarischen Thema Dresden soll in der Folge gesondert betrachtet werden. Nach der Herausarbeitung der phasenspezifischen poetologischen und poetischen Verflechtungen, sowie der Betrachtung von Verbindungslinien im Gedicht *Erklärte Nacht* dient die Analyse der phasenübergreifenden Beschäftigung mit der Heimatstadt Dresden als vorweggenommene Synopse und kann vor einer abschließenden Auswertung des Verhältnisses von Poetik und Poesie bei Durs Grünbein die wesentlichen Erkenntnisse abermals vergegenwärtigen.

6.2 Porzellan – Dresden als poetisch wie poetologischer Connex der beiden Werkphasen

Ein Dresdner unter Dresdnern ist Grünbein zu nennen, der sich durch die Beschäftigung mit seiner Heimatstadt in eine Reihe von Autoren stellt, die von Heinz Czechowski, Karl Mickel, Volker Braun und B. K. Tragelehn über Thomas Rosenlöcher bis zu Christian Lehnert und Renatus Deckert reicht. Mit jener Reihung sind verschiedene Umgangsweisen mit dem literarischen Thema Dresden verknüpft. Stellvertretend für die genannten ersten vier Dichter, die Mitte der 1930er Jahre geboren wurden, kann Czechowski an dieser Stelle mit seinem Gedicht *Ich und die Folgen* zitiert werden, in dem er die Perspektive auf das Thema Dresden und die damit verknüpfte Schreibmotivation der „ersten schreibenden Generation“ ausdrückt: „Ich / Bin verschont geblieben, aber / Ich bin gebrandmarkt“⁶¹⁰. Braun pointiert es in seinem autobiographischen Text *Dresdner Andenken* in einer Generationsformel: „Gewöhnt an den rohen Anblick der Ruinen,

⁶¹⁰ Czechowski 1990, S. 87.

abgespeist mit dem Dreck der Kriege, ausgehungert nach Schönheit“⁶¹¹. Aus Czechowskis, Brauns und Mickels Gedichten über Dresden spricht das Anliegen, das Geschehene im Bewusstsein zu halten, gemäß Thomas Manns Lehre von Coventry⁶¹², als mahnendes Zeichen präsent zu halten, um das Leid und den Schmerz jener Zeit zu verdeutlichen. Entgegen der Auftrags-Formel Bechers „Auferstanden aus Ruinen / Und der Zukunft zugewandt“⁶¹³ bestand der Anspruch der Poesie der drei genannten Dichter im Porträtieren des Untergangs. In diesem Zusammenhang sind Brauns Material-Gedicht *Dresden als Landschaft*⁶¹⁴ und Mickels *Dresdner Häuser, Die Elbe, Vox Dei 1945* und *Grundschule 2. Nach Tragelehn*⁶¹⁵ zu nennen. Czechowskis Beschäftigung mit Dresden ist durch Texte wie *Dresdner Vorstadt 1945, Auf eine im Feuer versunkene Stadt, Damals* oder *Ruinen*⁶¹⁶ bekannt, Tragelehn thematisierte den Untergang seiner Stadt in *Grundschule* oder *Das unvergessliche Jahr 1945*⁶¹⁷.

Der Untergang Dresdens blieb nicht nur in den Gedichten präsent: Die Semperoper, eines der wichtigsten Identifikationssymbole Dresdens, blieb dreißig Jahre lang Ruine, bevor man sie in den späten 1970er Jahren wieder aufbaute. Die Frauenkirche, das andere zentrale Bauwerk Dresdens, blieb bis zum Ende des Jahrhunderts ein Mahnmal der Zerstörung. Das neue Dresden, die neue Prager Straße mit ihren typischen Plattenbauten, stellt die Alltagsrealität Thomas Rosenlöchers dar, der das alte Dresden nur aus Erzählungen kannte. Seine Auseinandersetzung mit seiner Heimatstadt Dresden ist geprägt vom

⁶¹¹ Braun 1998, S. 114.

⁶¹² Vgl. Mann 1987, S. 59.

⁶¹³ Becher 1973, S. 61.

⁶¹⁴ Braun 1987, S. 58.

⁶¹⁵ Mickel 1990a, S. 70, S. 144 und 1990b, S. 44.

⁶¹⁶ Czechowski 1990, S. 10, S. 13 ff., S. 119, S. 130.

⁶¹⁷ Tragelehn 1996, S.133 u. Tragelehn 2006, S. 24.

‚Grau‘ der DDR-Tristesse. Das lyrische Subjekt des Gedichts *Der Passgänger* vergleicht die Erfahrungen des Amsterdam-Besuchs, wo es auf „einem Balkon mit gedrechselten Stäben“ das Zimmer gegenüber beobachtet, „ein Zimmer, in dem eine riesige Katze, / blaßrote Gladiolen und eine Frau / den ganzen Vormittag lebten“, und findet sich anschließend vor dem Dresdner Hauptbahnhof wieder: „grauer war die Geometrie / und geometrischer das Grau“⁶¹⁸.

Die Dresden-Wahrnehmung Durs Grünbeins unterscheidet sich nicht durch ihren anderen Blickwinkel – wie bei Rosenlöcher – von der Dresden-Dichtung der Kriegsgeborenen, sie ist vielmehr als offener Bruch mit der Haltung Czechowskis, Brauns und Mickels zu verstehen. „Das beste Depressivum ist der genius loci / An einem Ort, gemästet mit Erinnerungen, / Schwammfäule, schön getönt als Nostalgie“⁶¹⁹. Der andere Blickwinkel beschränkt sich dabei nicht nur in Rosenlöchers Weise auf die Betrachtung einer anderen Zeit, vielmehr brechen Grünbeins Dresden-Gedichte mitunter Tabus, die die anderen Dresden-Autoren bewahren. Grünbein selbst äußerte im Gespräch mit dem Verfasser dieser Arbeit, dass seine Dresden-Gedichte Techniken des Infantilen nutzten und sich daher an der Schreibhaltung von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen* orientierten.⁶²⁰ So lässt sich Grünbeins Schreibhaltung zum Teil mit Worten einer Kertész-Rezensentin wiedergeben: Sie fordert „eine eigentümliche Färbung zwischen Zynismus und Naivität, die anstelle von ratlos einfühlsamem Verständnis gespannte Distanz ein[...]“⁶²¹. Verbunden mit der Poetik der beiden Werkphasen soll nun ein Blick in die Gedichte weiterführen. Die „infantile“ Perspektive, gepaart mit einer sarkastischen Schreibhaltung, wie sie die erste Werkphase mitunter

⁶¹⁸ Rosenlöcher 1998, S. 55.

⁶¹⁹ Grünbein 1991, S. 112.

⁶²⁰ Das Gespräch fand am Rande einer Autorenlesung am 30.10.2007 in Siegen statt.

⁶²¹ Veichtlbauer 1996, S. 94.

dominiert hat, ist in vielen der insgesamt 49 Gedichte wahrnehmbar, die zwischen 1992 und 2005 geschrieben wurden.

Die ersten Gedichte rekapitulieren mithilfe eines sarkastischen Sprecher-Subjekts die Ereignisse der Dresdner Bombennächte 1945. Die Gedichte nehmen nicht nur den sarkastischen Ton des Frühwerks auf, sie schaffen über eindringliche Metaphern und Bilder die Distanz des Rezipienten, die auch die Rezensentin des Kertész-Romans aufgrund des Tabubruchs einfordert: „Bombe, Bombe – blankpoliert, fiel durch den Schacht / Tonnenweise Schrott in den Mätressenschoß.“⁶²² Scheinbar infantile Begeisterung und euphemistische Bilder erzeugen hier den tiefen Sarkasmus der Zeilen. Einprägsam im Sinne des ‚Faktor N 400‘ fällt auch das Resultat des Gedichts aus: „Von der Bella *ante Bellum* – nichts mehr da“⁶²³. Diese sarkastische Verarbeitung der Bombennächte kulminiert weiterhin in Formeln wie „es braucht nicht viel, aus einer Stadt / Eine Mondlandschaft zu zaubern. Oder Kohle / Aus den Menschen, die da wohnen“⁶²⁴. Der Rezipient schreckt zurück, wenn hier von „zaubern“ die Rede ist, noch viel mehr, wenn der Tod von bis zu 40.000 Toten und die Brandverletzungen der bis zu 30.000 Verletzten der Bombennächte vom 13. bis 15. Februar 1945 hier allzu bildlich im Begriff der „Kohle“ festgehalten wird.

Die darauf folgenden Gedichte befassen sich vor allem mit der Frage des Schicksals der Stadt Dresden und der Frage nach dem ‚Warum‘. Als Fazit der Überlegungen steht das zehnte Gedicht für die Wahrnehmung einer neuen Generation nach Czechowski, Braun und Mickel:

10

*Komm, beruhig dich, greenhorn. Nicht dabeigewesen
Bist du, als die Herrlichkeit versank. Was Mutter sah,*

⁶²² Grünbein 2005c, S. 2.

⁶²³ Ebd..

⁶²⁴ Ebd., S. 3.

*Kaum fünf Jahr alt, wirst du nie in ihren Augen lesen.
 Weltkrieg, Trauma – nichts davon bewahrt die DNA.
 Lösch, was du von Kind an hörtest: „Arme Stadt“ –
 Den Familienseufzer. Du, der Unverwandte.
 Dresden, Dresden, weißt genau, wer es zerdeppert hat.
 Nicht der Tommy war es, Uncle Sam. Die eigne Bande
 Gab ihn auf, Geburtsort, für ein Linseneintopfmahl.
 Obs noch weh tut? Nur der Zaungast fragt so, Stadt im Tal.*

Das „greenhorn“ ist nicht dabei gewesen, das bio-physisch geprägte Ich stellt fest, dass die DNA unbelastet geblieben ist. Eine Poesie am Rande anatomischer Tafeln bietet das zwanzigste Gedicht, wenn es der Erinnerung bio-chemisch auf den Leib rückt: „Überhaupt, Erinnerung. Das kommt aus Hirnregionen / Und kehrt zurück dahin. Und Herkunft, Heimat sind / Ein Häuflein Sand in einer Wanderdüne aus Neuronen.“⁶²⁵ Der Mensch bleibt definiert über seinen Körper, „[d]em Skelett an der Wand / Was von Seele zu schwafeln“⁶²⁶, möchte man mit dem Titelgedicht des Zyklus *Schädelbasislektion* ergänzen, ist keine Eigenschaft des Menschen, Erinnerung kein festes Bild im Körper, sondern lediglich „ein ferner Gruß / Über Zeit und Raum hinweg – aus Hypothalamus“⁶²⁷.

Zu einem Archiv des Wissens wird das achtundzwanzigste Gedicht, wenn es der Geschichte des Porzellans, dem titelgebenden Grundmotiv für den Prunk und die Zerstörung der Stadt Dresden, nachgeht. So streift das Gedicht die Erfindung eines Verfahrens zur Fertigung von Porzellan durch den Alchemisten Johann Friedrich Böttger, der sich die Umwandlung unedler Metalle in Edelmetalle zum Ziel gesetzt hatte, und spielt mit zeitgenössischen Vergleichen wie der „Brüssler Spitze“, einem Spitzenklöppelerzeugnis, für das Brüssel um 1700 Produktionsschwerpunkt wurde, oder dem „Crêpe de Chine“, der edelsten

⁶²⁵ Grünbein 2005c, S. 20.

⁶²⁶ Grünbein 1991, S. 11.

⁶²⁷ Grünbein 2005c, S. 20.

Art der Seide. Das Gedicht deutet im Bild des „Gefangenen des Königs“ an, dass Friedrich der I. ein Kopfgeld auf Böttger ausgesetzt hatte, um von dessen Kunst zu profitieren. 1706 gelang Böttger zusammen mit zwei weiteren Alchemisten die Herstellung des Jaspisporzellans in ihrer Meißner Manufaktur. August der Starke trieb die Produktion des Porzellans voran und gründete 1710 die erste Vorläufer-Manufaktur des heute weltberühmten Meißner Porzellans (Königlich-Polnische und Kurfürstlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur). Dem Gedicht fehlt es nicht an kleinen Anspielungen, so heißt es: „Wie ein Gongschlag klingt das noch herüber: Kaolin. / Legt auf das Elbtal, seine Hügel, einen Hauch Fernost“⁶²⁸. Neben der Entstehung des Porzellans in Europa wird in den letzten beiden Versen des Gedichts die eigentliche ‚Wiege des Porzellans‘ angespielt. Kaolin, der sogenannte Weiß-Ton, ist das Material, aus dem Porzellan gefertigt wird. Es ist benannt nach dem chinesischen Ort Gaoling im Nordwesten der Provinz Jiangxi, in dem weiße Erde abgebaut wird. Wie referenziell das Gedicht ist, lässt sich einem interessanten Detail nachempfinden: Die zitierten Verse verweisen auf den Hauch von Fernost, den das Kaolin über Dresdens Hügel gelegt hat. Eingedeutscht bedeutet das Wort ‚gāo lǐng‘ hohe Bergkette. Die Dresdner Hügel und die Bergkette korrelieren im Begriff des Porzellanrohstoffs Kaolin. Das im sächsischen Börtewitzer Becken abgebaute Kaolin wird für die Produktion des Meißner Porzellans verwendet.

Des Konzepts der Historie bedient sich das achtunddreißigste Gedicht, wenn es die Archaik des Trümmerfelds mit den Bildern Trojas und Pompejis ins Licht setzt. Allusionsreich finden sich auch „Gog und Magog torkelnd unterm Blick der Gorgo“⁶²⁹ ein. In der Offenbarung des Johannes bezeichnen Gog und Magog zwei Völker, die am jüngsten Tage durch Satan befreit werden. „Torkelnd“, noch recht frisch befreit, sich noch nicht auf den Füßen haltend, bieten die Dresdner Bombennächte den mythologischen Gestalten den jüngsten Tag. Oftmals werden Gog und

⁶²⁸ Grünbein 2005c, S. 28.

⁶²⁹ Ebd., S. 38.

Magog in Verbindung mit Alexander dem Großen gebracht⁶³⁰, was die Verbindung zu Gorgo erklärt. Gorgo soll gemäß neuerer griechischer Überlieferungen die Schwester Alexanders gewesen sein. Treffender ist hier jedoch die ältere Überlieferung: Der Blick der Gorgonen, in der älteren griechischen Mythologie drei geflügelte Schreckgestalten mit Schlangenhaaren, lassen jeden, der sie anblickt, zu Stein erstarren. Die (sand-)steinerne Stadt ist zerstört, „[e]ingestürzt das meiste, manches schwankt noch, andres fällt / Erst nach Tagen“⁶³¹. Das Gedicht pendelt auch in den weiteren Versen zwischen Antike und 1945, wenn es heißt:

„Niemand singt *‘Wie liegt die Stadt so wüst’*. / Kein Aeneas,
huckepack den Vater, zukunfts froh ...“⁶³².

„Wie liegt die Stadt so wüst“ ist ein von dem Dresdner Kreuzkantor Rudolf Mauersberger komponiertes Stück, das den Bombenangriff und den Tod einiger seiner Chorschüler verarbeitet. Das Troja- Bild wird durch die Figur des Aeneas wieder aufgenommen, der sich nach Homer aus dem untergehenden Troja rettet, seinen Vater Anchises auf den Schultern tragend, und später nach Vergil mit einigen anderen überlebenden Trojanern die Stadt Lavinia gründet, aus der später Alba Longa und schließlich Rom hervorgehen. Ein Aeneas fehlt jedoch im Februar 1945. Die Zukunft scheint ausgeblendet, denn auf dem Altmarkt brennen ab dem 13. 2. 1945 aus Angst vor der Pest die Leichen der Bombennächte auf Gittern, die aus Straßenbahnschienen errichtet wurden.

Nicht zuletzt sei erwähnt, dass Grünbein mit *Porzellan* ein Stück Familiengeschichte aufarbeitet. Durch die paratextuelle Widmung für die Mutter bereits angedeutet, geben das vierzigste und einundvierzigste Gedicht die Erlebnisse der Mutter wieder, bevor sich das lyrische Subjekt im zweiundvierzigsten Gedicht selbst den Spiegel vorhält:

⁶³⁰ Alexander soll eine Mauer gebaut haben, um die Völker auf ewig einzukesseln.

⁶³¹ Grünbein 2005c, S. 38.

⁶³² Ebd.

42

*Stop, wer spricht da? Dieses Schlitzohr, ist er Sachse?
 Beißt sich durch die Gestrigkeiten, Clown und Historist,
 Scherbensammler, Freizeit-Christ. Treibt seine Faxen
 Mit der Scham, der Schande. Was uns Schicksal ist,
 Scheint ihm Hebuka, dem Pimpf da, Pionier. Das flennt
 Dicke Tränen und weiß nichts vom Heulen der Sirenen.
 Keinen Schimmer, was das ist: die Stabbrandbombe.
 Diese Brut, die Krieg nur aus den Kinossesseln kennt,
 Popcorn futternd dort im Dunkel, weit zurückgelehnt –
 Schatten, Schulstoff-Wiederkäuer, Nachkriegs-Zombies.*

Ironisch beschreibt das lyrische Subjekt hier seine Rolle in der Geschichte. Der „Pimpf“ ist „Pionier“, was in seiner Zweideutigkeit nicht nur den jungen HJler oder FDJler meint, sondern auch eine Selbstorientierung des Schriftstellers in der deutschen Literaturgeschichte darstellt. Jener Umgang, den das Lyrische Subjekt des Gedichts vorher mit „der Scham, der Schande“⁶³³ schildert, jener infantile Umgang, der durch das Bild des ‚Pimpfs‘ transportiert wird, grenzt Grünbein von der literarischen Generation der Zeugen der Bombennächte und der bisherigen Dichtung über Dresden ab. Der Rezipient fühlt sich an den jungen Grenzhund erinnert, der seine Schnauze allerdings nicht in die Müllhalden Helleraus steckt, sondern sich in den Gestrigkeiten verbeißt. Das sechsvierzigste Gedicht offenbart dem Grenzhund durch den „Mann im Ohr“: „Leicht verletzt sich, wer wie du mit alten Scherben spielt“⁶³⁴.

Zuletzt bleibt im letzten Gedicht der Dichter als Stimmen-Fänger zurück, der „lauscht, / Was die Töchter Mnemosynes ihm diktieren. / Und er lauscht die Zeiten, Räume, Maße, tauscht und tauscht“⁶³⁵.

⁶³³ Grünbein 2005c, S. 42.

⁶³⁴ Ebd., S. 46.

⁶³⁵ Ebd., S. 49.

Porzellan ist – für den werkphasenübergreifenden Vergleich – als ein eminenter Gedichtband Grünbeins einzustufen, da er in komprimierter Weise poetologische Elemente beider Werkphasen miteinander verbindet, somit eine Miniatur des Gesamtwerkes bis zum Abschluss dieser Arbeit darstellt und überdies eine eindrucksvolle Standortbestimmung einer sich abgrenzenden Schriftstellergeneration nach 1990 zeichnet.

6.3 Durs Grünbeins Poetik im 21. Jahrhundert

Ingeborg Bachmann wirft in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen *Probleme zeitgenössischer Dichtung* die Frage auf, „wie wohl das Neue, wie wohl das Auftreten eines wirklichen Dichters und einer Dichtung zu erkennen sei“⁶³⁶. Diese Frage ist mit Hinblick auf die einleitend skizzierte Tradition der Poetik im 20. Jahrhundert an dieser Stelle ebenso zu stellen, und sie sollte, nach den Untersuchungen des Zusammenspiels von Poetik und Poesie bei Durs Grünbein am Ende dieser Arbeit auch zu beantworten sein. Auch wenn die an dem Gedicht *Erklärte Nacht* beziehungsweise am Gedichtband *Porzellan* vorgenommene Synopse des poetologischen und poetischen Programms Durs Grünbeins bereits für sich sprechen mag, soll sie abschließend nochmals mit einigen Stichworten fokussiert werden. Zieht man abermals Ingeborg Bachmann hinzu, so ist auch der Modus des Fokussierens, des Erkennens eines neuen dichterischen Konzepts, beschrieben und kann den Rahmen für den Abschluss dieser Arbeit bilden:

*„Es wird zu erkennen sein an einer neuen gesamten Definition, an Gesetzgebung, an dem geheimen oder ausgesprochenen Vortrag eines unausweichlichen Denkens“*⁶³⁷.

Zwei Erkenntnis-Foki sind hier von Ingeborg Bachmann angeführt: Die neue gesamte Definition von Dichtung auf der einen und der „Vortrag eines unausweichlichen Denkens“ auf der anderen Seite. Resümiert man

⁶³⁶ Bachmann 1980, S. 19.

⁶³⁷ Ebd.

die poetologischen Untersuchungen dieser Arbeit im Hinblick auf ebenjene neue ‚Gesamtdefinition‘, so werden vor allem im Kontrast zum Bennischen Konzept ‚absoluter Dichtung‘ bei aller vordergründigen Nähe markante Unterschiede deutlich.

Wenn Benn „den Vorgang beim Entstehen des Gedichts“ beschreibt, ist deutlich zu erkennen, wie sich die Grünbeinsche Poetologie durch die Formel der ‚Konfabulation von Fragment und Fraktal‘, durch die Definition ‚transitorischer Poesie‘ und die Selbstdefinition des Dichters als „junger Grenzhund“ von Bennis produktionsästhetischer Wahrnehmungsweise abgrenzt:

„Das Gedicht kann gar nicht anders lauten, als es eben lautet, wenn es fertig ist. Sie wissen ganz genau, wann es fertig ist, das kann natürlich lange dauern, wochenlang, jahrelang, aber bevor es nicht fertig ist, geben sie es nicht aus der Hand. Immer wieder fühlen Sie an ihm herum, am einzelnen Wort, am einzelnen Vers, Sie nehmen die zweite Strophe gesondert heraus, betrachten sie, bei der dritten Strophe fragen Sie sich, ob sie das missing link zwischen der zweiten und vierten Strophe ist, und so werden Sie bei aller Kontrolle, bei aller Selbstbeobachtung, bei aller Kritik die ganzen Strophen hindurch innerlich geführt“⁶³⁸.

Und wenn Benn darüber hinaus sagt, der Dichter besitze einen „Ariadnefaden, der ihn aus dieser bipolaren Spannung [Benn bezieht sich auf die Spannung von „schöpferischem Keim“ und „Wort“] herausführt“⁶³⁹, so ist mit dem Konzept der transitorischen Poesie hier eine produktionsästhetische Alternative positioniert.

Ein anderes Bennisches Paradigma hat Grünbeins Poetologie ebenfalls überwunden: Die Trennung von Dichter und Denker, Gelehrtem und Künstler, wie sie Benn vorsieht, der ausschließliche Bezug auf die „innere Stimme“⁶⁴⁰, ist bei Grünbein aufgelöst. Aufbauend auf Bennis Begriff des

⁶³⁸ Benn 1951, S. 19.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Benn 1951, S. 31.

„Monologischen“ erwirft Grünbein mit der Stimmen-Poesie, mit dem Modell der ‚Konfabulation von Fragment und Fraktal‘ eine Poetik, die den Dialog, an einer Stelle sogar den Trialog des Dichters beschreibt. Grünbeins „Archive des Wissens“ bringen Dichter und Denker zusammen, verweisen auf umfangreiche Recherchen.

Beispielhaft gilt dies auch für das Selbstverständnis Durs Grünbeins als ‚politischer Autor‘, der gesellschaftliche Prozesse reflektiert, Ereignisse dokumentiert, kommentiert und resümiert. Weite Teile dieser Arbeit haben gezeigt, dass die politisch-thematischen Horizonte im Werk Grünbeins nicht nur auf die Reflexion des Unrechtsregimes der DDR in der ersten Werkphase zu beschränken sind, sondern im Sinne des eigentlichen Begriffs der *Polis* mit Fragen zum Gemeinschaftssystem, zu Hierarchien und mit Reflexionen von Gleichheits- bzw. Diversitätskonflikten ein viel weiteres Feld des Politischen eröffnen. Grünbein thematisiert diese Politikfelder jedoch auf einer Reflexionsstufe, die das Motiv politischer Einflussnahme nicht erkennen lassen, viel mehr eine analytisch-distanzierte (z.B. *September-Elegien*) oder ganz im Gegensatz dazu naive (z.B. *Für die da unten*) Zugangsweise wählen und sich somit dem Verdacht entziehen, Gebrauchsliteratur sein zu wollen. Diese Arbeit hat gezeigt, wie facettenreich Politisches in den Gedichten Durs Grünbeins dokumentiert, kommentiert und resümiert wird.

Daher ist Sonja Klein nachdrücklich zu widersprechen, wenn sie im Hinblick auf Grünbeins Poetologie verallgemeinernd feststellt: „Seine Gedichte sind Fragmente der wiedergewonnenen Erinnerung, Fragmente einer ‚schlichten Lebensrückschau‘, da sie den Gesetzen von Zeit, Raum und dem, was wir als ‚Wirklichkeit‘ bezeichnen, nicht mehr verpflichtet sind“⁶⁴¹. Für einige Texte mag dies zutreffen, nicht aber für Grünbein im Allgemeinen oder aber in der zweiten Werkphase generell. Seine Texte sind auch im Sinne Brechts „Dokumente“, die in Form des Resümees oder des Kommentars zu dem, was wir ‚Wirklichkeit‘ nennen, Teil eines

⁶⁴¹ Klein 2008, S. 241f.

öffentlichen Diskurses sind. Grünbeins Texte sind „Fragmente der wiedergewonnenen Erinnerung“, wenn sie im Modell der Historien „Brückenbauprojekte“ zwischen Antike und X in Angriff nehmen, aber selbst dann entbehren sie nicht einer Wirklichkeits- und somit auch einer Gegenwartsdimension. An dieser Stelle repräsentieren sie ganz im Sinne Bachmanns den „Vortrag eines unausweichlichen Denkens“, erwachsen sie als Gegenwartsstandpunkte eines lyrischen Subjekts an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Das „unausweichliche Denken“ in ästhetischen Wahrnehmungsphänomenen der Mediengesellschaft formiert eine neue Generation von Schriftstellern, die Paul Celans Poetik des Verstummens überwunden hat. Ingeborg Bachmann argumentiert prägnant und treffend, wenn sie im Hinblick auf das Motiv der Wiederkehr aus dem Schweigen feststellt:

„In unserem Jahrhundert scheinen mir diese Stürze ins Schweigen, die Motive dafür und für die Wiederkehr aus dem Schweigen darum von großer Wichtigkeit [...]“⁶⁴².

Das Motiv der Wiederkehr aus dem Schweigen liegt bei Grünbein in der Zeitenwende und ihren gesellschaftlichen, medialen und politischen Gegebenheiten begründet, die einer poetischen und poetologischen Einrede und des sprachlichen Aufzeigens von Kontinuitäten, Brüchen und ästhetischen Rahmenbedingungen bedürfen. In der Zeitenwende haben die Texte Durs Grünbeins ihren Ursprung, denken voraus und vor allem zurück, zeigen die unausweichlichen Faktizitäten des Menschseins. Auch dort unterscheidet sich die Grünbeinsche Poetologie von der Benns, die den zeitgeschichtlichen Rahmen im absoluten Gedicht als bedeutungslos darstellt. Im *Vortrag in Knokke* formuliert Benn: „Das absolute Gedicht braucht keine Zeitenwende, es ist in der Lage, ohne Zeit zu operieren.“⁶⁴³ Für die Poesie Durs Grünbeins ist demgegenüber festzuhalten, dass diese eine Zeitenwende zum expliziten und impliziten Thema haben kann, ohne

⁶⁴² Bachmann 1980, S. 12.

⁶⁴³ Benn 2001, S. 77.

den ästhetischen Anspruch preisgeben zu müssen.

Poesie und Poetologie Durs Grünbeins finden im Sinne Hans Magnus Enzensbergers den „schmalen Weg“⁶⁴⁴ zwischen Kritik, Antizipation und Ohnmacht. Sie stellen das Gedicht an der Schwelle zum 21. Jahrhundert neu und – um im Bild des ‚schmalen Weges‘ zu bleiben – auf ‚breiter Bahn‘ auf. Neuartig ist auch, dass sich ein so theoriehaltiger Autor wie Durs Grünbein nicht in der großen Theorie ausdrückt, sondern den poetologischen Rahmen wesentlich durch die Poesie absteckt. Darin unterscheidet sich Grünbein vor allem von Benn. Er liefert ein poetologisches Orientierungswerk für eine neue literarische Generation im Übergang zum 21. Jahrhundert. Beispielhaft seien nachfolgend einige Spuren angedeutet. Da ist zum einen Sabine Schos Gedichtband *Album*⁶⁴⁵, der, anspielend auf einen Raum zwischen dem Grünbein der *Schädelbasislektionen* und der Dichtung Thomas Klings, die Wahrnehmungspoese Grünbeins verbunden mit der Nähe einzelner Grünbeingedichte zur lyrischen Tradition Gottfried Benns einschließt. Gedichte wie – *auf Toro*, das die anschauliche Körperlichkeit einiger frühen Texte aufgreift, oder *Hartmut sucht Teneriffa*, das den Menschen als „dressiertes Tier“ thematisiert, erschließen Referenzräume.

Zum anderen sind die Gedichtbände *Einflüsterungen von seitlich* und *Dunkelströme* des 1971 geborenen Hendrik Jackson zu nennen: Sie offenbaren Zugriffe auf die Poetik und Poesie Grünbeins. Erst genannter Gedichtband befragt im Terminus der *Einflüsterungen* die Kräfte poetischer Einflussnahme, „[d]ie Wiederkehr der Toten (bis wir schlafen) – überbordend (in der) Dunkelheit: / verzweigte Jahresträume: oder Splitter [...] aus anderer Zeit“⁶⁴⁶. Er lässt Grünbeins Stimmenpoese im Zyklus *storchenschnabel* erkennen, sieht sich aber gleichermaßen mit dem

⁶⁴⁴ Vgl. Enzensberger 1962, S. 354.

⁶⁴⁵ Scho 2001.

⁶⁴⁶ Jackson 2001, S. 48.

Zyklus *ansichtskarten* in der Tradition der durch *Transit Berlin* eröffneten Wahrnehmungspoese. Das zyklische Schreiben, auch die Nähe zu Reisebildern, wie sie Grünbein in der zweiten Werkphase verfasst, legt Bezugsperspektiven nahe. Nicht zuletzt ist auch für Jackson Ossip Mandelstam ein Bezugspunkt (vgl. das Gedicht *Stele für Ossip Mandelstam*), dem in der Lyrik nach 1990 Grünbein den Boden bereitet hat. Die Nähe zu den Naturwissenschaften demonstriert Jackson mit seinem zweiten Gedichtband *Dunkelströme*, indem er den Dunkelstrom, die spontane Bildung von Ladungen durch Wärme in lichtempfindlichen Detektoren, die ein sogenanntes ‚Rauschen‘ erzeugen, als Motiv seinen Gedichten voranstellt. Der Band versammelt Gedichte und Zyklen, die abermals deutliche Bezüge zu Grünbeins Poesie aufweisen: *Verkommene Ränder* erinnert an *In den Tunneln der U-Bahn*, und wieder finden sich Reisebilder wie die Gedichte *Prag* und *Zürich, du bist mein Zwingli*. Das poetologische Modell des „Kreuzzuges der Poesie“⁶⁴⁷, das Jackson in seinem gleichnamigen Essay entwickelt, erinnert an die Dichtung als ‚Konfabulation von Fragment und Fraktal‘, wie Grünbein sie in *Mein babylonisches Hirn* bestimmt. Bei Jackson heißt es:

„Der Kreuzzug der Poesie, der aufdeckt und heranführt an das, was uns unterstromt und überstromt: im sichtbaren Zentrum des Kreuzes ein kulturelles, lebendiges Gedächtnis und Stein, fremder Wortstein, im Unsichtbaren die brausenden Bulgen“⁶⁴⁸.

Anderenorts fügt er hinzu: „Der Kreuzzug der Poesie geht aus (und ein) in verschiedene Richtungen und (kreuzweise) Stimmen“⁶⁴⁹.

Ferner ist Renatus Deckert zu nennen, 1977 in Dresden geboren, der sich in Gesprächen und Rezensionen intensiv mit Poetik und Poesie Grünbeins auseinandergesetzt hat. Bei Deckert sind vor allem sprachliche Nähen zu Grünbein festzustellen. Den ‚*Faktor N 400*‘ erreicht Deckert mit

⁶⁴⁷ Jackson 2007.

⁶⁴⁸ Ebd., S. 28f.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 30.

Metaphern und Bildern wie „Der Dunst schleift die Scheitel der Passanten: / Zäh sickert das erste Taggrau die Schläfen hinab“⁶⁵⁰ oder „Im / Ruß des Fensters ist die Pupille ein grauer Punkt, / der über die Disteln springt“, und auch die körpernahe Terminologie Grünbeins ist bei Deckert zu finden. Sie verdeutlicht die Konstanten der Vergänglichkeit und des Todes, die in Deckerts Lyrik als zentrale Motive wiederkehren. Ferner begegnen dem Leser „Pawlows Hund“ und der „Grenzgänger“, die aus Durs Grünbeins Gedichtband *Schädelbasislektion* bekannt sind⁶⁵¹.

Aus Hauke Hückstedts *Thema über eine Variation*⁶⁵² klingt Grünbeins *Variation auf kein Thema* an, Ron Winklers Gedicht *Bericht von der eigenen Gattung* ist als Echo auf Grünbeins erstes Gedicht des Zyklus *Schädelbasislektion* („Was du bist steht am Rand / Anatomischer Tafeln“) zu lesen und damit auch als Replik auf die Poetik des Körperlichen, wenn es heißt:

Bericht von der eigenen Gattung
im Raster der Philosophen warst du
meist verloren, ein Nichts, das sich
greifen lässt, Knochengraben und
Heerschaar, ... gütige Mutter,
weil eben Zeit war, warst du
vorhanden, und als Beweis galt
die Meduse Seele, ihr lieblicher Gruß:
*ich bin mir sich / ich dauere an*⁶⁵³

⁶⁵⁰ Deppert 2005, S. 32.

⁶⁵¹ Die wenigen veröffentlichten Gedichte Deckerts sind bislang noch nicht in Buchform erschienen, sie finden sich in literarischen Zeitschriften und im Internet. 11 Gedichte finden sich in Deppert/Döring 2005, S. 27-37, 4 Gedichte sind u.d.T.: *Blindgänge* in der Zeitschrift *ndl* zu finden. – vgl. Deckert 2002.

⁶⁵² Kuhligk/Wagner 2003, S. 39.

⁶⁵³ Winkler 2002.

Ron Winkler, der sich wie Renatus Deckert theoretisch mit Grünbeins Dichtung befasst hat, ist 1973 geboren. In seiner Dichtung finden sich deutlich durchscheinende Elemente von Grünbeins Körperdichtung der *Schädelbasislektion*. Der Gedichtband *Vielleicht ins Denkmal gesetzt* transportiert neben der biologischen Poesie Grünbeins (*Ecorché*) ähnlich wie bei Deckert die Grünbeinschen Motive des Pawlowschen Hundes bzw. im letzten Gedicht *Dem ersten Hund im Weltall* die Grünbeinsche Grenzhund-Poetologie. Nimmt man den 2004 veröffentlichten Gedichtband *Vereinzelt Passanten* zu Hand, so scheint dieser vom Bewusstsein des Zeitlichen geprägt, enthält fragmentarisch Lektüreerfahrungen von Grünbeins *Nach den Satiren*. So finden sich der „Schild-des-Achill“⁶⁵⁴, ein Zyklus *Septemberalbum* und ein Gedicht, *Novembertage*, die zumindest im Titel auf gleichnamige Gedichte Durs Grünbeins anspielen. Nicht zuletzt der jüngste Gedichtband von Ron Winkler *Fragmentarische Gewässer* spielt im Gedicht *Höhentraining, Hundsgeschichte* abermals mit dem frühen Motiv Grünbeins: „ich fühle mich *hund*. Kaue geduldig am zähen fleisch der erkenntnis“⁶⁵⁵.

Durs Grünbein kann daher – ganz im Sinne von Hermann Kortes Vergleich mit dem jungen Enzensberger verstanden und auf eine kurze Formel gebracht – als Poetologe und Dichter verstanden werden, der die großen Poetiken des 20. Jahrhunderts, vor allem die Gegenspieler Benn und Brecht in einer neuen Poetik verbindet, das Celansche Schweigen überwunden und einen neuen poetologischen Kanon nach der Zeitenwende begründet hat.

6.4 Werkphasen und Kontinuitäten

Diese Arbeit verteidigt und bestärkt die Analyse der Unterteilung des bisherigen Werks von Durs Grünbein in zwei Phasen. Es hat die Unterschiede der beiden Werkphasen deutlich benannt, hat jedoch auch

⁶⁵⁴ Winkler 2002, S. 8.

⁶⁵⁵ Ebd., S. 40.

die Übergänge, Fortführungen und Vergleiche hervorgehoben, die diese These einschränken. Am Beispiel der Historien soll dieses Zusammenspiel abschließend nochmals pointiert werden. Wenn Sonja Klein im Hinblick auf die Periodisierung Grünbeins Werk mit Blick auf die zweite Phase festhält, dass in Grünbeins zweiter Werkphase der „Trotz und die von ihm bemängelte Hoffnung immer seltener“ zu finden und dies einher gehe „mit einer formalen und motivischen Harmonisierung, die sich deutlich von den ersten Werken unterscheidet“⁶⁵⁶, so ist dem nur eingeschränkt zuzustimmen. Denn obgleich die Hinwendung des Autors zur Historie als Abkehr von poetologischen Konzepten der ersten Werkphase angesehen werden kann, da die Antike thematisch wie auch formgebunden in Grünbeins Historien dominiert, offenbart sich doch eine Kontinuität, die die Historien als Fortführung der frühen Poetik interpretierbar machen. Michael Eskin deutet vor allem im (titelgebenden) Bild des Misanthropen Parallelen zu den poetologischen Konzepten der ersten Werkphase an:

„So wird die Reise des Dichters ins Rom der frühen Kaiserzeit gleichzeitig zur Reise des ‚wiederbelebten‘ Kaisers in die Gegenwart: Das Bild des freiwillig im Exil lebenden Misanthropen erweist sich sowohl als historische Vignette als auch als Allegorie auf den ‚neuen Künstler‘, der laut Grünbein ‚nirgends zu Hause und nie angekommen‘ ist“⁶⁵⁷.

Das Künstlerbild des „artist as a young dog“ verwandelt sich in das Bild des Misanthropen, doch wenn man des Dichters Selbstverständnis als Misanthrop hinzuzieht, werden die feinen Unterschiede der beiden poetologischen Bilder deutlich. In *Das erste Jahr* konkretisiert Grünbein die Rolle des Dichters:

„Seltsam, noch immer hätte ich in Gesellschaft von Menschen lieber mich selbst kennengelernt als die meisten meiner lieben Bekannten. [...] Schrecklicher Narzißmus, finsterer

⁶⁵⁶ Klein 2008, S. 239.

⁶⁵⁷ Eskin 2005.

*misanthropischer Dünkel. [...] Und für den Flug durch die Zeiten gibt es die Bücher, das Zwiegespräch mit den Toten*⁶⁵⁸.

Den Misanthropen kennzeichnet das Gespräch mit den Toten, das er in der Zurückgezogenheit führt. Diese Verortung außerhalb des gesellschaftlichen Normalismus verbindet ihn mit dem Grenzhund. Ihn trennt jedoch die Unbekümmertheit und die transitorische Offenheit des Grenzhundes vom bewussten Misanthropen, dessen Maximen nicht wie die des Grenzhundes beschreibbar sind: „Lernen aus Abfallhaufen, / Ein Knöchel als Mahlzeit, Orgasmen im Schlamm. / Hundsein ist was als nächstes geschieht, Zufall / der einspringt für Langeweile und Nichtverstehen“⁶⁵⁹. Hans-Günther Huch deutet auf eine Verbindung der frühen Poetik zu den Historien hin, indem er den Begriff des *Engramms* aus dem poetologischen *Brief über Dichtung und Körper* aufnimmt und ihn auf die Historien überträgt: „Die von Grünbein in die Gegenwart transportierten antiken Geschichten sind Ausfluß einer als Engramm gespeicherten Beziehung zur abendländischen Vergangenheit“⁶⁶⁰. Dieser Sichtweise ist viel abzugewinnen, da das Konzept der Stimmen-Poesie – konkret die ‚Konfabulation von Fragment und Fraktal‘ als wichtigste Formel der frühen Poetik – eine Bedingung für die ‚wechselseitig begehbaren‘ Brückenbauprojekte zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu sein scheint. Möglicherweise ist der harte Bruch der beiden Werkphasen, der thematisch und biographisch konstatierbar ist, auf der Ebene der Poetik nur ein sanfter Übergang. Fasst man das frühe Konzept der Poetik im Kontext des Körpers (Stimmen-Poesie; ‚Konfabulation von Fragment und Fraktal‘) mit dem Konzept der ‚Archive des Wissens‘ zusammen, so lässt sich eine Verwandtschaft zur Poetik der Historien erkennen. Freilich hat sich seither das dichterische Selbstbild vom Grenzhund zum Misanthropen gewandelt. Dieses Beispiel zeigt, dass die

⁶⁵⁸ Grünbein 2001a, S. 99.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 95.

⁶⁶⁰ Huch 2006, S. 14.

Übergänge von der ersten zur zweiten Werkphase nicht als harte Brüche sondern als sanfter Wandlungsprozess zu verstehen sind. Als Signale einer Periodisierung lassen sich zusammenfassend die veränderten Präsentationsmodi, die Neigung zur noch stärkeren ‚Poetologisierung der Poesie‘, die abnehmende Dichte der poetologischen Essays sowie die stärkere Formorientierung und die sanfte Modifizierung der Leitthemen der ersten Werkphase benennen.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärquellen Durs Grünbeins

7.1.1 Monographien

GRÜNBEIN, Durs/ LEWANDOWSKY, Via: *Ghettohochzeit*. Berlin: Ursus-Press, 1988a.

GRÜNBEIN, Durs: *Grauzone morgens*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988b.

GRÜNBEIN, Durs: *Schädelbasislektion*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

GRÜNBEIN, Durs: *Falten und Fallen*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994a.

GRÜNBEIN, Durs: *Den Teuren Toten*. 33 Epitaphe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994b.

GRÜNBEIN, Durs: *Den Körper zerbrechen*. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

GRÜNBEIN, Durs: *Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Aufsätze 1989-1995. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.

GRÜNBEIN, Durs: *Nach den Satiren*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

GRÜNBEIN, Durs: *Das erste Jahr*. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001a.

GRÜNBEIN, Durs: *Erklärte Nacht*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002a.

GRÜNBEIN, Durs: *Warum schriftlos leben*. Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

GRÜNBEIN, Durs: *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

GRÜNBEIN, Durs: *Antike Dispositionen*. Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005a.

GRÜNBEIN, Durs: *Der Misanthrop auf Capri*. Historien/Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005b.

GRÜNBEIN, Durs: *Porzellan*. Poem vom Untergang meiner Stadt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005c.

GRÜNBEIN, Durs: *Gedicht und Geheimnis*. Aufsätze 1990-2006. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007a.

GRÜNBEIN, Durs: *Strophen für übermorgen*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007b.

7.1.2 Artikel in Sammelbänden und Periodika

GRÜNBEIN, Durs: *Der verschwundene Dichter*. In: Peter-Huchel-Preis 1995. Durs Grünbein. Baden-Baden und Zürich: Elster-Verlag, 1998.

GRÜNBEIN, Durs: *Unter uns Hunden*. In: Fioretos, Aris: Mein schwarzer Schädel. Spurensicherung Band 14. Berlin: DAAD, 2003, S. 57-61.

GRÜNBEIN, Durs: *Nach dem Fest*. In: Abriss der Ariadnefabrik. Berlin: Druckhaus Galrev, 1990a, S. 306-312.

GRÜNBEIN, Durs: *Völlig daneben*. In: Abriss der Ariadnefabrik. Berlin: Druckhaus Galrev, 1990b, S. 258-261.

GRÜNBEIN, Durs: *Vergeblichkeit denken*. In: Steiner, George: Warum denken traurig macht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 79-90.

GRÜNBEIN, Durs: *Zwei Szenen*. In: Sprache im technischen Zeitalter, 40. Jahrgang, Heft 163, 2002b, S. 256-266.

GRÜNBEIN, Durs: *Revision „Grauzone morgens“*. In: Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt. Herausgegeben von Renatus Deckert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007c.

GRÜNBEIN, Durs: *Für die da unten*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 13.04.1999, S. 49.

GRÜNBEIN, Durs: *Leute, wollt ihr ewig sterben?* In: Der Spiegel v. 13. 11. 2000, S. 270-272.

GRÜNBEIN, Durs: *Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 19. 9. 2001b.

GRÜNBEIN, Durs: *Zum Abschied Heiner Müller. Gedicht*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 2.01.1996b.

7.1.3 Herausgeberschaft

MÜLLER, Heiner: *Ende einer Handschrift*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Durs Grünbein. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

WINKLER, Eugen Gottlob: *Die Erkundung der Linie*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Durs Grünbein. Leipzig: Reclam, 1993.

7.1.4 Übersetzungen

AISCHYLOS/ Durs Grünbein: *Die Perser*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

7.2 Sekundärquellen zu Grünbein

7.2.1 Monographien

BERG, Florian: *Das Gedicht und das Nichts*. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

HENNEMANN, Alexa: *Die Zerbrechlichkeit der Körper*. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, 2000.

JOCKS, Heinz-Norbert: *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz Norbert Jocks*. Köln: DuMont, 2001.

KLEIN, Sonja: „*Denn alles, alles ist verlorne Zeit*“. Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2008.

KORTE, Hermann: *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte*. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre. Münster: LIT-Verlag, 2004a.

MÜLLER, Alexander: *Das Gedicht als Engramm*. memoria und imaginatio in

der Poetik Durs Grünbeins. Oldenburg: Igel-Verlag, 2004.

WINKLER, Ron: *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn*. Annäherungen an das lyrische Werk Durs Grünbeins. Hamburg: Dr. Kovac, 2000.

7.2.2 Zeitschriftenartikel

APEL, Friedmar: *Ja, es tut noch weh*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 18. 2. 2006, S. 48.

APEL, Friedmar: *Pausenfüller der Vergänglichkeit*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 17. 07. 2003.

AUFFERMANN, Verena: *Söhne des Kalten Krieges*. In: Süddeutsche Zeitung v. 23. 10. 1995, S. 13.

BALTZER, Burkhard: *Lieder von der schäbigen Welt*. In: Sächsische Zeitung v. 21. /22. 10. 1995, S. 23.

BASSE, Michael: *Augen auf - und durch!* In: Süddeutsche Zeitung v. 30. 3. 1994, S. 15.

BASSE, Michael: *Körper an Hirn: Ab nach New York*. In: Süddeutsche Zeitung v. 4. /5. 5. 1996, S. 4.

BÖTTIGER, Helmut: *Das Ich als Chirurgenwitz*. In: Die Zeit v. 16. 4. 1994, Beilage „Zeit und Bild“.

BÖTTIGER, Helmut: *Das Ich und seine Verstärker*. In: Frankfurter Rundschau v. 24. 3. 1999, S. 3.

BÖTTIGER, Helmut: *Die Durchquerung des Nadelöhrs*. In: Frankfurter Rundschau v. 24. 11. 1999, Beilage „Literatur Rundschau. Ein Supplement für Bücher“.

BÖTTIGER, Helmut: *Wissen, romantisch*. In: Der Tagesspiegel v. 11. 8. 2002, S. 28. (2002a)

BRAUN, Michael: *Die Verteidigung der Poesie*. In: Neue Zürcher Zeitung v. 26. 6. 2003.

-
- BRAUN, Michael: *Fröstelnd unter den Masken des Wissens*. In: Freitag v. 18. 3. 1994, S. 19.
- BRAUN, Michael: *Gibt es eine Sprache für das Inferno?* In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe) v. 22. 9. 2005, S. 37.
- BRAUN, Michael: *Müde dieser alten Welt*. In: taz - die tageszeitung v. 25. 3. 1999.
- DETERING, Heinrich: *Hin wie nichts*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 4. 10. 1994, S. 26.
- DÖBLER, Katharina: *Forchtbar klassisch*. In: Die Zeit v. 26. 1. 2006, S. 56.
- DÖBLER, Katharina: *Von Zeit zu Zeit nach Pompeji*. In: Die Zeit v. 11. 7. 2002, S. 42.
- DOERRY, Martin/ HAGE, Volker: *Tausendfacher Tod im Hirn*. In: Der Spiegel v. 9. 10. 1995, S. 221-230.
- DRAESNER, Ulrike: *Reden vom Sterben und vom Grab*. In: Süddeutsche Zeitung v. 19. /20. 11. 1994, S. 4.
- FALCKE, Eberhard: *Ein Clown und Chorknabe, scharf auf die zynischen Witze*. In: Süddeutsche Zeitung v. 27. /28. 3. 1999, S. 4.
- FALCKE, Eberhard: *Lyrischer Landesmeister*. In: Die Zeit v. 1. 4. 1994, S. 58.
- FUHRMANN, Manfred: *Nekrolog auf eine Amsel*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 25. 3. 2000, S. 4.
- GEIST, Peter: *Überschüsse, Symptome, Mythen*. In: Freitag v. 22. 3. 2002, S. 15.
- GERHARDT, Volker: *Ein Arzt der Kultur*. In: Literarische Welt v. 28. 8. 2004, S. 7.
- GOETSCH, Monika: *Täglicher Reflex*. In: Das Sonntagsblatt v. 12. 5. 1995, S. 33.
- GÖRNER, Rüdiger: *Jetzt weide ich Weltgras*. In: Die Presse v. 17. 7. 1999, S. 4.
- HAGESTEDT, Lutz: *Die Schönheit der Hämatome*. In: Badische Zeitung v. 15. 6. 1999, S. 14.

-
- HAMM, Peter: *O Tod, wie trivial bist du*. In: Die Zeit v. 7. 10. 1994, S. 13.
- HARTMANN, Rainer: *Die verbleibende Zeit*. In: Kölner-Stadt-Anzeiger v. 10. /11. 08. 2002, S. 20.
- HARTUNG, Harald: *Tagträume in der Grauzone*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 24. 10. 1988, S. 28.
- HESKE, Henning: *Entdeckung des Fremden*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 24. 8. 2002, S. 36.
- HEYL, Tobias: *Glückwunsch an die Jury*. In: Die Weltwoche v. 11. 5. 1995, S. 70.
- HOFFMANN, Rainer: *Mit zitternden Knien*. In: Neue Zürcher Zeitung. (Internationale Ausgabe) v. 23. 10. 1995, S. 19.
- JÄHNER, Harald: *Knochensatt knirscht die Erde*. In: Berliner Zeitung v. 23. 3. 1999, S. 4.
- JANSEN, Hans: *Erkundungen im Lidschlag der Geschichte*. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung v. 23. 7. 1999.
- JANSEN, Hans: *Verstört unter den Masken des Wissens*. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung v. 11. 5. 1995.
- JENTZSCH, Cornelia: *Das Wirkliche am Ich*. In: Frankfurter Rundschau v. 13. 09. 2003.
- JESSEN, Jens: *In der Höhle der Vampire*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23. 10. 1995, S. 35.
- JOCKS, Heinz-Norbert: *Der traurige Marsch der Epigonen*. In: Frankfurter Rundschau v. 1. 3. 1997, S. ZB3.
- KAMANN, Matthias: *Entfaltung in der Falle: Durs Grünbein*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 30. 10. 1998, Beilage „Frankfurter Allgemeine Magazin“.
- KEDVEŠ, Alexandra: *Descartes' Barock, Dresdens Bombardement*. Gespräch mit Durs Grünbein. In: Neue Zürcher Zeitung v. 9. 11. 2006, S. 38.
- KOBERG, Roland: *Blutdurst sagt: Komm Leberdurst!* In: Die Zeit v. 27. 10. 1995, S. 69.
- KÖHLER, Andrea: *Asche zum Frühstück*. In: Neue Zürcher Zeitung

(Internationale Ausgabe) v. 8. /9. 5. 1999.

LANGER, Beatrix: *Neugier auf Katastrophen*. In: Berliner Zeitung v. 23. 10. 1995, S. 27.

LAU, Jörg: *Zoologisch kühler Blick*. In: die tageszeitung v. 13. /14. 5. 1995, S. 18.

LINDNER, Burkhardt: *Lyrische Schwundstufe*. In: Frankfurter Rundschau v. 5. 10. 1994, S. 13.

MAGENAU, Jörg: *Der Schatten des Körpers des Dichters*. In: Freitag v. 27. 10. 1995, S. 9.

MAGENAU, Jörg: *Schnitte, Stiche, Sezierungen*. In: Freitag v. 2. 6. 1995, S. 12.

MELLER, Marius: *Hauptsache Penis*. In: Frankfurter Rundschau v. 10. 10. 2001, S. 4.

MEYER-GOSAU, Frauke: *Assoziationsgestöber*. In: Freitag v. 29. 2. 1996, S. 23.

MEYER-GOSAU, Frauke: *Dichter mit Spitzhacke*. In: Die Woche v. 19. 5. 1995, S. 37.

MICHAELSEN, Sven: *Rebell mit Röntgenblick*. In: Der Stern v. 19. 10. 1995, S. 228-231.

MOSER, Gerhard: *Im Fach der Orchidee*. In: Die Presse v. 20. 5. 1995.

MÜLLER, Burkhard: *Ein nicht uneitles Ich im Babyjahr*. In: Süddeutsche Zeitung v. 20. /21. 10. 2001, S. 4.

NENTWICH, Andreas: *Der strahlende Eisblock*. In: Die Zeit v. 8. 4. 1999, S. 47-48.

NEUBAUER, Michael: *Sezierer, Sprachspieler, Satiriker*. In: Grauzone. Zeitschrift für neuere Literatur, Heft 3/1995, S. 9-11.

OSTERKAMP, Ernst: *Nach dem Glückskind*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23. 3. 1999, S. 5-6.

OVERATH, Angelika: *Genaueres Vermessen vermisst*. In: Neue Zürcher Zeitung (Internationale Ausgabe) v. 23. 4. 1996, S. 35.

PEUCKERT, Tom: *Bedrängender Sog*. In: Der Tagesspiegel v. 19. 9. 1995a, S.

21.

PEUCKERT, Tom: *Falten, Fallen und Lektionen*. In: Badische Zeitung v. 20. 10. 1995b, S. 6.

PEUCKERT, Tom: *Metaphern für eine neue Wildnis*. In: Der Tagesspiegel v. 17. 5. 1992, S. 9.

PFEIFFER, Annette: *Der Jugend den Vorzug*. In: Stuttgarter Zeitung v. 23. 10. 1995, S. 14.

PFEIFFER, Annette: *Streunen auf beiden Seiten*. In: Stuttgarter Zeitung v. 13. 3. 1996, S. 25.

PLATH, Jörg: *Bilder blitzen auf*. In: Berliner Zeitung v. 20. 10. 1995, S. 26.

RADDATZ, Fritz J.: *Nicht der Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode*. In: Die ZEIT v. 22. 9. 1995, S. 65-66.

RÄKEL, Hans-Herbert: *Bald bin ich vierzig, Sir*. In: Süddeutsche Zeitung v. 10. 6. 2002.

RITTER, Henning: *Wolken, vermessen*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 2. 4. 1996, S. 24.

SARTORIUS, Joachim: *Grünbein schöner Götterfunke!* In: Die Weltwoche v. 19. 10. 1995.

SCHAFFROTH, Heinz F.: *Auf den cartesischen Hund gekommen*. In: Frankfurter Rundschau v. 8. 4. 1992, S. 24.

SCHIRRMACHER, Frank: *Jugend*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 9. 5. 1995, S. 35.

SCHIRRMACHER, Frank: *War da irgendein Mythos?* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 28. 3. 1992.

SCHLAFFER, Hannelore: *Zwei Augen bei guter Sicht*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 20. 2. 2002, Literaturbeilage, S. 7.

SCHMIDT, Thomas E.: *Aufhorchen und Weitergehen oder: Die Fallgesetze der Poesie*. In: Frankfurter Rundschau v. 27. 3. 1996, S. 14.

SCHMITZ, Helmut: *Schädel, Nerven und Köpfe*. In: Frankfurter Rundschau v. 23.

10. 1995, S. 9.

SCHULTE, Bettina: *Requiem für den Höhlenmenschen*. In: Badische Zeitung v. 4. 4. 1995, S. 8.

SEEWALD, Berthold: *Büchner-Preis '95: Viel Ehr und Schacher*. In: Die Welt v. 21. 10. 1995, S. G2.

SEIBT, Gustav: *Mit besseren Nerven als jedes Tier*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 15. 3. 1994, Literaturbeilage, S. 1.

SIEDENBERG, Sven: *Der Dichter hat Nerven*. In: Süddeutsche Zeitung v. 13. 5. 1998, S. 18.

SOROKIN, Vladimir/ Grünbein, Durs: *Deutschland und Russland – eine Liebe ohne Orgasmus*. In: ZEITmagazin v. 19. 2. 1998, S. 10-16.

STADTBIBLIOTHEK BREMEN (Hrsg.): *Bremer Literaturpreis 1992. Förderpreis Durs Grünbein*. Hauseigene Herstellung, 1992.

STEINERT, Hajo: *Horaz in der Kneipe*. In: Focus v. 23. 10. 1995, S. 168.

STEINFELD, Thomas: *Bomben, blankpoliert*. In: Süddeutsche Zeitung v. 6. 10. 2005, S. 16.

TREICHEL, Hans-Ulrich: *Ein Grabstein für die Zukunft*. In: Die Welt v. 8. 10. 1991.

VERDOFSKY, Jürgen: *Trauer mit Goldrand*. In: Frankfurter Rundschau v. 19. 10. 2005, Literaturbeilage, S. 15.

VERDOFSKY, Jürgen: *Vom Ruhm verwöhnt und davon unberührt*. In: Stuttgarter Zeitung v. 9. 5. 1995, S. 22.

VON MATT, Peter: *Reflexion im gesteigerten Aggregatzustand*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 9. 10. 2001, S. 27.

VON TÖRNE, Dorothea: *Der traurige Blick des Rhinoceros*. In: Die Welt v. 19. 6. 1999, S. 4.

VON TÖRNE, Dorothea: *Grünbein zerdeppert Porzellan*. In: Literarische Welt v. 24. 12. 2005, S. 5.

WICHNER, Ernest: *Halb Zombie, halb enfant perdu*. In: Süddeutsche Zeitung v.

9. /10. 11. 1991, S. 4.

WIDMANN, Arno: *Jeder Zeitungsläser ist Schillerianer*. In: Berliner Zeitung v. 25. /26. 9. 2004, S. 4-5.

WILD, Thomas: *Bewusstseinsplitter eines anderen Lebens*. In: Berliner Zeitung v. 19. 8. 2002.

7.2.3 Artikel in Sammelbänden und Periodika

BEKES, Peter: *Von Invasionen in der Tier- und Menschenwelt*. Ausgewählte Gedichte Durs Grünbeins im Unterricht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes (2004), Heft 4, S. 438-449.

BÖTTIGER, Helmut: „*Manches Wort war ein Altersfleck*“. In: *aufgerissen*. Zur Literatur der 90er. Herausgegeben von Thomas Kraft. München und Zürich: Piper, 2000, S. 55-66.

BÖTTIGER, Helmut: *Benn schmort in der Hölle*. Gespräch mit Durs Grünbein über dialogische und monologische Lyrik. In: Durs Grünbein. *Texte und Kritik* Bd. 153. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text + Kritik, 2002, S. 72-84. (2002b)

BÖTTIGER, Helmut: *Die Hölderlin-Linie*. In: *Sinn und Form* (2004a), 5. Heft, S. 606-620.

BRAUN, Michael: „*Vom Rand her verlöschen die Bilder*“. In: Durs Grünbein. *Texte und Kritik* Bd. 153. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text + Kritik, 2002, S. 4-18.

BRAUN, Michael: *Abwesende Ganzheit*. Lyrische Fragmente von Benn, Celan und Grünbein. In: *Hörreste, Sehreste*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002, S. 203-280.

CAMARTIN, Iso: *Die Anatomie und das Lebensgefühl*. In: Peter-Huchel-Preis 1995. Durs Grünbein. Baden-Baden und Zürich: Elster-Verlag, 1998, S. 25-32.

CZERNIN, Franz Josef: *Falten und Fallen*. In: *Schreibheft* (1995), Heft 45, S. 179-188.

DÖRING, Jörg: *Großstadtlyrik nach 89*. Durs Grünbeins *In Tunneln* der U-Bahn und Bert Papenfuß' *hunger, durst & sucht*. In: *Text der Stadt – Reden von Berlin*. Literatur und Metropole seit 1989. Herausgegeben von Erhard Schütz

und Jörg Döring. Berlin: Weidler, 1999, S. 95-118.

DÖRING, Jörg: *Von den Nachgeborenen*. In: Bertolt Brecht. (1898-1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler, 1998, S. 355-378.

DRAWERT, Kurt: *Die leeren Zeichen*. In: Neue deutsche Literatur (1992), Nr. 6, S. 132-137.

EHINGER, Claudia: *Durs Grünbein – „Ein Kind seiner Zeit“? Oder: wie politisch ist Grünbeins Lyrik?* In: Verbalträume. Herausgegeben von Andrea Bartl. Augsburg: Wißner-Verlag, 2005, S. 83-94.

ELM, Theo: *Lyrik heute*. In: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 605-620.

EMMERICH, Wolfgang: *Für eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur. Neue Kontexte, neue Paradigmen, ein neuer Kanon*. In: DDR-Literatur und Literaturwissenschaft in der DDR. Zwei kritische Bilanzen. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien, 1992, S. 15-30.

ERHART, Walter: *Gedichte, 1989. Die deutsche Einheit und die Poesie*. In: Zwei Wendezeiten. Herausgegeben von Walter Erhart und Dirk Niefanger. Tübingen: Niemeyer, 1997, S. 141-165.

ESKIN, Michael: *Bridge to Antiquity. Nostalgia, Exile and Stoicism in the Poetry of Durs Grünbein*. In: Arcadia (2004), Heft 2, S. 356-381.

ESKIN, Michael: *Risse, die durch die Zeiten führen*. In: Grünbein, Durs: Der Misanthrop auf Capri. Historien/Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, S. 107-121.

FIORETOS, Aris/ GRÜNBEIN, Durs: *Die Eroberung Berlins*. In: Akzente (2004), Heft 1, S. 12-29.

FIORETOS, Aris/ GRÜNBEIN, Durs: *Gespräch in der Wüste*. In: Akzente (2000), Heft 5, S. 393-408.

GEISENHANSLÜKE, Achim: *„Mensch ohne Großhirn.“ Durs Grünbein und das Ende der Utopien?* In: Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott. Herausgegeben von Dieter Burdorf. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2004, S. 63-78.

GÖRNER, Rüdiger: *Müll, Vulkan und Babylonisches Gehirn*. In: Schweizer

Monatshefte (1996/1997), Heft 12/1, S. 60.

GRASS, Günter: *Letzte Tänze*. Göttingen: Steidl, 2003.

HOHL, Cosima: *Endstation Weltflucht? Durs Grünbeins Gedicht VITA BREVIS*. In: Verbalträume. Herausgegeben von Andrea Bartl. Augsburg: Wißner-Verlag, 2005, S. 63-82.

HUCH, Hans Günther: *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur*. Durs Grünbeins Beziehung zur Kultur der Antike. In: Akzente (2006), Heft 1, S. 12-27.

HUCH, Hans Günther: *Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur*. In: Akzente (2006), Heft 1, S. 12-27.

HUCH, Hans-Günther: *Durs Grünbein*. In: Phantasie und Wirklichkeit. Phänomene dichterischer Imagination in der Poesie der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002, S. 105-117.

JOIST, Alexander: *Der Tod als Schicksal des Körpers im Werk von Durs Grünbein*. In: Auf der Suche nach dem Sinn des Todes. Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 2004, S. 184-227.

KIEFER, Sebastian: *Schock und klassisches Maß*. In: Neue deutsche Literatur (1999), Heft 4, S. 138-142.

KORTE, Hermann: *Durs Grünbein*. In: KLG.

KORTE, Hermann: *Zivilisationsepisteln. Poetik und Rhetorik in Grünbeins Gedichten*. In: Die eigene und die fremde Kultur. Exotismus und Tradition bei Durs Grünbein und Raoul Schrott. Herausgegeben von Dieter Burdorf. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2004c, S. 79-96.

KRÄMER, Olav: *Ich und Welt. Durs Grünbeins Zyklus Niemand's Land Stimmen und sein Gedicht Nach den Satiren I*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft (2004), S. 348-376.

LAMPART, Fabian: „Jeder in seiner Welt, so viele Welten...“. In: Durs Grünbein. Texte und Kritik Bd. 153. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text + Kritik, 2002, S. 49-59.

LAMPING, Dieter: *Bundesrepublik Deutschland / Von 1945 bis zur Wiedervereinigung*. In: Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Herausgegeben von Walter Hinderer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 327-362.

LEWANDOWSKY, Via: *Schnell gesagt ist halb zerfallen. Gespräch mit Durs Grünbein am 28. Januar 1991*. In: *Bemerke den Unterschied. Eine Publikation der Kunsthalle Nürnberg*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1991, S. 30-35 u. S. 51-53.

MAGENAU, Jörg: *Der Körper als Schnittfläche*. Bemerkungen zur Literatur der „Neuen Innerlichkeit“: Texte von Reto Hännly, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: *Baustelle Gegenwartsliteratur*. Herausgegeben von Andreas Erb. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 107-121.

MATUSCHEK, Stefan: *Moralist und Flaneur oder hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?* In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* (2004), Heft 1, S.109-116.

MÜLLER, Heiner: *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*. In: *Den Körper zerbrechen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995, S. 25-30.

NAUMANN, Thomas: *“Poetry from the bad side”*. Gespräch mit Durs Grünbein. In: *Sprache im technischen Zeitalter* (1992), Heft 124, S. 442-454.

NIJSEN, Hub: *Durs Grünbein: Galilei vermißt Dantes Hölle*. In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur* (1996). Herausgegeben von Ferdinand van Ingen u. a., Bd. 26, Heft 4, S. 259-261.

OSTERKAMP, Ernst: *Durs Grünbeins Memorandum zur Lage der Poesie nach den Utopien*. In: *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein*. Herausgegeben von Olaf Hildebrand. Köln: Böhlau, 2003, S. 324-334.

PETERSDORFF, Dirk von: *Was ist an Kitzbühel so schlimm?* In: *Neue Rundschau* (1993), Heft 3, S. 93-97.

RADDATZ, Frank M.: *Im Sinkflug*. Durs Grünbein im Gespräch. In: *Theater der Zeit* (2005), Heft 9, S. 12-16.

RIEDEL, Nicoletti: *Durs Grünbein. Schädelbasislektion*. In: *Passauer Pegasus* (1991), Heft 18, S. 105-108.

RIEDEL, Wolfgang: *Poetik der Präsenz*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (1999). Herausgegeben von Wolfgang Frühwald u.a., Bd. 24, Heft 1, S. 82-105.

RÖHNERT, Jan Volker: *Zur Freude der Marmeladenindustrie*. Amerikanische Filme – deutsche Gedichte: Brecht, Brinkmann, Grünbein. In: *ndl* (2004), Heft 9, S. 34-42.

SEIBT, Gustav: *In den Albtraum erwachen. Über Durs Grünbeins Gedicht Alba*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 7. Herausgegeben von Walter Hinck. Stuttgart: Reclam, 1997, S. 56-62.

SPRANG, Stefan: *Der Dichter als Grenzhund*. In: *Konzepte* (1991), Heft 11, S. 189-190.

VÖLKER, Klaus: *Die Schrecken der Auflösung*. Zu Durs Grünbeins Arbeiten für das Theater. In: *Durs Grünbein. Texte und Kritik* Bd. 153. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: edition Text + Kritik, 2002, S. 44-48.

VÖLKER, Ludwig: *Hilfswerk, Begleitmusik*. In: *Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 1999, S. 265-293.

VON ALBRECHT, Michael: *Nach den Satiren*. Durs Grünbein und die Antike. In: *Mythen in nachmythischer Zeit*. Herausgegeben von Bernd Seidensticker und Martin Vöhler. Berlin und New York: De Gruyter, 2002, S. 101-116.

VON BORMANN, Alexander: *Im Dickicht des Nicht-Ich*. Durs Grünbeins Anapäste. In: *Signaturen der Gegenwartsliteratur*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999, S. 171-184.

WILCZEK, Reinhard: *Randnotizen zum Tod in der Mediengesellschaft*. Durs Grünbeins Epitaphe von *Den Teuren Toten* im Deutschunterricht. In: *Literatur im Unterricht* (2003), Heft 3, S. 197-210.

WILKE, Sabine: *Vorm Telephon und auf Sendersuche*. In: *Ist alles so geblieben wie es früher war*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000a, S. 105-112.

WILKE, Sabine: *Wie kann man zwei auseinanderbrechende Jahrhunderte verbinden?* Interview mit Durs Grünbein. In: *Ist alles so geblieben wie es früher war*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000b, S. 113-122.

ZANUCCHI, Mario: *Das Diorama und der sarkastische Blick*. Kritische Betrachtungen zur Poetik Durs Grünbeins. In: *Weimarer Beiträge* (2005), Heft 2, S. 219-235.

7.2.4 Internetquellen

DECKERT, Renatus: „*Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings*“.

Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein. 2002

URL: http://www.lose-blaetter.de/S3_dres.html

zuletzt abgerufen am 15.02.2006.

RUPRECHT: „*Ich bin ein friedlicher Virus*“. Ein Gespräch mit dem Lyriker
Durs Grünbein. 1995

URL: <http://ruprecht.fsk.uni-heidelberg.de/ausgaben/36/meinung.htm>

zuletzt abgerufen am 15.02.2006.

7.3 Weitere Literatur

ADORNO, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970.

ADORNO, Theodor W.: *Engagement*. In: *Noten zur Literatur*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981b, S. 409-430.

ADORNO, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft*. In: *Prismen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

ADORNO, Theodor W.: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In: *Noten zur Literatur*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981a, S. 49-68.

APOLLINAIRE, Guillaume: *Dichtungen*. Ausgewählt und herausgegeben von Flora Klee-Palyi. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1953.

APPEL, Alfred: *An Interview with Nabokov*. In: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* (1967), Heft 8, S. 140-141.

ARISTOTELES: *Rhetorik*. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger. Stuttgart: Reclam, 1999.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Text + Kritik Sonderband. München: edition Text + Kritik, 2000.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Heiner Müller*. Text + Kritik. München: edition Text + Kritik, 1997.

AUDEN, Wystan Hugh: *Another Time*. New York: Random House, 1939.

AUGÉ, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. München: S. Fischer, 1994.

BACHMANN, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper, 1980.

BACHTIN, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. u. eingeleitet v. Rainer Grüber. Aus dem Russ. v. Sabine Reese u. Rainer Grüber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.

BAUDRILLARD, Jean: *Subjekt und Objekt: fraktal*. Bern: Benteli Verlag, 1986.

BECHER, Johannes R.: *Gesammelte Werke*. Band 6. Herausgegeben vom Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1973.

BENJAMIN, Walter: *Gesammelte Schriften I*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980ff.

BENN, Gottfried: *Briefe an F. W. Oelze*. Wiesbaden und München: Limes Verlag, 1977ff.

BENN, Gottfried: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Herausgegeben von Dieter Wellershoff. 3. Auflage. Wiesbaden und München: Limes Verlag, 1961ff.

BENN, Gottfried: *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden: Limes, 1951.

BENN, Gottfried: *Sämtliche Werke*. Band III. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn, herausgegeben von Gerhard Schuster. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.

BENN, Gottfried: *Sämtliche Werke*. Band VI. Stuttgarter Ausgabe. In Verbindung mit Ilse Benn, herausgegeben von Holger Hof. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

BLOOM, Harold: *Einfluss-Angst*. Eine Theorie der Dichtung. Basel: Stroemfeld, 1995.

BÖLL, Heinrich (Hrsg.): *NiemandesLand*. Bornheim: Lamuv, 1985.

BÖTTIGER, Helmut: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004b.

BRAUN, Volker: *Die Zickzackbrücke. Ein Abrißkalender*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1992.

BRAUN, Volker: *Langsamer knirschender Morgen*. Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987.

BRAUN, Volker: *Tumulus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

BRAUN, Volker: *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende*. Äußerungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

BRECHT, Bertolt: *Die Gedichte*. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

BRECHT, Bertolt: *Hauspostille*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1999.

BRECHT, Bertolt: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. 1-3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.

BRECHT, Bertolt: *Stücke XI*. Bearbeitungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1959.

BRODSKY, Joseph: *Flucht aus Byzanz*. Essays. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.

BRODSKY, Joseph: *Römische Elegien und andere Gedichte*. Aus dem Russischen von Felix Philipp Ingold. München: Carl Hanser Verlag, 1985.

BÜCHNER, Georg: *Dichtungen*. Herausgegeben von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

BÜCHNER, Georg: *Über Schädelnerven*. In: *Werke und Briefe*. Nach d. histor.-krit. Ausg. von Werner R. Lehmann. Kommentiert von Karl Pörnbacher. Nachwort von Werner R. Lehmann. München: Carl Hanser Verlag, 1980, S. 235f.

BUNTING, Basil: *Complete Poems*. Newcastle: Bloodaxe Books, 2000.

BÜRGER, Jan (Hrsg.): *Ich bin nicht innerlich*. Annäherungen an Gottfried Benn. Stuttgart: Klett-Cotta, 2003.

BUSCHHEUER, Else: *www.else-buschheuer.de*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002.

CELAN, Paul: *Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Bearbeitet von Heino Schmuil und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

CELAN, Paul: *Der Meridian. Endfassung - Entwürfe - Materialien*. Tübinger

Ausgabe. Herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

CELAN, Paul: *Gedichte*. In zwei Bänden. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.

CELAN, Paul: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

CZECHOWSKI, Heinz: *Auf eine im Feuer versunkene Stadt*. Halle / Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1990.

DECKERT, Renatus (Hrsg.): *Die Wüste Stadt*. Sieben Dichter über Dresden. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 2005.

DECKERT, Renatus: *Blindgänge*. In: ndl (2002), Heft 5, S. 80-83.

DEHMEL, Richard: *Gedichte und Märchen*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1901.

DEPERT, Fritz u.a. (Hrsg.): *SpinnenNetzTage*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel, 2005.

DIETZEL, Ulrich: *Gespräch mit Heiner Müller*. In: Sinn und Form (1985), Heft 6, S. 1209-1210.

DÖRING, Christian / STEINERT, Hajo: *Schöne Aussichten*. Neue Prosa aus der DDR. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.

EMMERICH, Wolfgang: *Die andere deutsche Literatur*. Aufsätze zur Literatur aus der DDR. Opladen, Westdeutscher Verlag, 1994.

EMMERICH, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag, 2000.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Die Elixiere der Wissenschaft. Seitenblicke in Poesie und Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Ein seltsamer Krieg*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 14.4.1999, S. 49.

ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Mausoleum*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.

-
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: *Poesie und Politik*. In: Einzelheiten. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1962, S. 334-353.
- FIORETOS, Aris: *Kling*. In: Neue Rundschau (2006), Heft 1, S. 156-164.
- FRICKE, Hannes: „Niemand wird lesen, was ich hier schreibe.“ Über den Niemand in der Literatur. Göttingen: Wallstein, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Reinbek: Rowohlt, 1956.
- GELLHAUS, Axel: *Enthusiasmus und Kalkül*. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung. München: Wilhelm Fink Verlag, 1995.
- GENETTE, Gérard: *Palimpseste*. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- GERLOFF, Janet Brooks: *Zerbrechlichkeit. Bilder zu Gedichten von Durs Grünbein*. Aachen: Museen der Stadt Aachen, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust*. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 2002.
- HANDKE, Peter: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- HARTUNG, HARALD: *Masken und Stimmen*. Figuren der modernen Lyrik. München: Hanser, 1996.
- HARTUNG, Harald: *Poetische Archäologie: Zum Tod von Thomas Kling*. In: Das Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Göttingen: Wallstein, 2005, S. 153-155.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976.
- HESSE, Eva / ICKSTADT, Heinz (Hrsg.): *Amerikanische Dichtung. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. München: Beck, 2000.
- HETTICHE, Thomas/ Hensel, Jana (Hrsg.): *Null. Literatur im Netz*. Köln: Dumont, 2000.
- HILLEBRAND, Bruno: *Artistik und Auftrag*. Zur Kunsttheorie von Benn und

Nietzsche. München: Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1966.

HINDERER, Walter: *Arbeit an der Gegenwart*. Zur deutschen Literatur nach 1945. Würzburg, Königshausen & Neumann, 1994.

HÖLDERLIN, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Herausgegeben von Friedrich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1965.

HÖLLERER, Walter: *Anmerkungen zur Autorenpoetik*. In: Lyrik - von allen Seiten. Gedichte und Aufsätze des ersten Lyrikertreffens in Münster. Herausgegeben von Lothar Jordan u. a. Frankfurt a. M.: Fischer, 1981, S. 13-31.

HÖLLERER, Walter: *Theorie der modernen Lyrik*. Bd. I und II. Neu herausgegeben von Norbert Miller und Harald Hartung. München und Wien: Hanser, 2003.

HOMER: *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a. M.: Insel, 1975.

HOMSCHEID, Thomas: *Zwischen Lesesaal und Lazarett*. Der medizinische Diskurs in Gottfried Benns Frühwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.

HORAZ: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckhardt Schäfer. Stuttgart: Reclam, 1997.

HORCH, Hans Otto: *Lyrik*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994, S. 251-262.

JACKSON, Hendrik: *Dunkelströme*. Idstein: Kookbooks, 2006.

JACKSON, Hendrik: *Einflüsterungen von seitlich*. Berlin: Morpheo Verlag, 2001.

JACKSON, Hendrik: *Im Inneren der zerbrechenden Schale*. Poetik und Pastichen. Idstein: Kookbooks, 2007.

JUVENAL: *Satiren*. Übersetzung, Einführung und Anhang von Harry C. Schnur, Stuttgart: Reclam, 1969.

KAFKA, Franz: *Ein Bericht für eine Akademie*. In: *Gesammelte Werke*. Erzählungen. Taschenbuchausgabe in acht Bänden. Herausgegeben von

Max Brod. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996, S. 139-147.

KÄSTNER, Erich: *Ein Dichter gibt Auskunft*. 121 Gedichte. Ausgewählt und mit einem Essay von Marcel Reich-Ranicki. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2006.

KÄSTNER, Erich: *Gedichte*. Ausgewählt und herausgegeben von Volker Ladenthin. Stuttgart: Reclam, 1987.

KAVAFIS, Konstantinos: *Das Gesamtwerk*. Aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Robert Elsie. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001.

KERTÉSZ, Imre: *Roman eines Schicksallosen*. Berlin: Rowohlt, 1996.

KLING, Thomas: *Gesammelte Gedichte*. Herausgegeben von Marcel Beyer und Christian Döring. Köln: DuMont, 2006.

KLING, Thomas: *geschmacksverstärker*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

KLING, Thomas: *Itinerar*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

KÖHLER, Andrea/ MORITZ, Rainer (Hrsg.): *„Maulhelden und Königskinder“*. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Leipzig: Reclam, 1998.

KORTE, Hermann: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2004b.

KRAMER, Jane: *Der einsame Patriot. Die kurze Karriere eines amerikanischen Milizionärs*. Berlin: Edition Tiamat, 2003.

KRAMER, Jane: *The Politics of Memory*. In: *The New Yorker* v. 14. 8. 1995, S. 48-65.

KRISTEVA, Julia: *Probleme der Textstrukturation*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Hrsg. v. Jens Ihwe. Bd.2. Frankfurt/M.: Athenäum, 1971, S. 448-507.

KUHLIGK, Björn / WAGNER, Jan: *Lyrik von Jetzt*. 74 Stimmen mit einem Vorwort von Gerhard Falkner. Köln: DuMont, 2003.

LAU, Miriam: *Die kühle Betrachterin unserer endlosen Selbstbetrachtung*. In: *Die Welt* v. 14. 11. 2001.

LESSING, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei*

und Poesie. Stuttgart: Reclam, 1987.

LOCKE, John: *Essay über den menschlichen Verstand*. Herausgegeben von Udo Thiel. Berlin: Akademie-Verlag, 1997.

LORENZ, Otto: *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

LUHMANN, Niklas: *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutsche Verlagsgesellschaft, 1981.

LÜPERTZ, Markus / GRÜNBEIN, Durs: *Daphne – Metamorphose einer Figur*. Bad Homburg: Wienand, 2005.

MANDELSTAM, Ossip: *Gedichte*. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan. Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.

MANDELSTAM, Ossip: *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays 1925-1935*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

MANN, Klaus/ FEHSE Willi R. (Hrsg.): *Anthologie jüngster Lyrik*. Hamburg: Gebrüder Enoch Verlag, 1927.

MANN, Thomas: *Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940 bis 1945*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.

MANNHEIM, Karl: *Wissenssoziologie*. Auswahl aus dem Werk. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt H. Wolff. Berlin und Neuwied: Luchterhand, 1964.

MAYER, Brigitte Maria: *Der Tod ist ein Irrtum*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

MICHAEL, Klaus / WOHLFAHRT, Thomas (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*. Berlin: Edition Galrev, 1991.

MICKEL, Karl: *Schriften I. Gedichte 1957-1974*. Halle / Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1990a.

MICKEL, Karl: *Schriften II. Palimpsest. Gedichte und Kommentare 1975-1989*. Halle / Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1990b.

MÜLLER, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 1-3. Texte und Gespräche*.

Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 1996.

MÜLLER, Heiner: *Werke 1. Die Gedichte*. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

MÜLLER, Heiner: *Werke 3. Stücke 1*. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

MÜLLER, Heiner: *Werke 5. Stücke 3*. Herausgegeben von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

MÜNKLER, Herfried: *Imperien. Die Logik der Weltherrschaft – vom Alten Rom bis zu den Vereinigten Staaten*. Berlin: Rowohlt, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich: *Der Wille zur Macht*. Drittes und Viertes Buch. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1912.

NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-III*. Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin und New York: Walter de Gruyter, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*. Ein Buch für freie Geister. Kröners Taschenausgabe. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart: Kröner, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders: *The Essential Peirce. Selected philosophical writings*. Bd. 1 (1867-1893). Herausgegeben von Nathan Houser und Christian Kloesel. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

PERLOFF, Marjorie: *21st-Century Modernism*. Malden: Blackwell Publishers, 2002.

POUND, Ezra: *Personae – Masken*. Der ausgewählten Werke erster Teil. Zürich: Arche, 1959.

POUND, Ezra: *Pisaner Cantos*. Zürich: Arche, 2002.

PROUST, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. 7 Bände. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1953 ff.

RIHA, Karl / WALD, Hans: *Auf weißen Wiesen weiden grüne Schafe*. Parodien deutscher Lyrik und Prosa. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 2001.

ROSENLÖCHER, Thomas: *Ich sitze in Sachsen und schaue in den Schnee*.

77 Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

RÜHMKORF, Peter: *wenn aber dann. vorletzte gedichte*. Reinbek: Rowohlt, 1999.

SARTORIUS, Joachim: *Minima Poetica*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.

SCHILLER, Friedrich: *Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 5. Herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert Göpfert. München: Carl Hanser Verlag, 1993, S. 287-324.

SCHIRRMACHER, Frank (Hrsg.): *Der westliche Kreuzzug*. 41 Positionen zum Kosovo- Krieg. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002.

SCHNELL, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler, 2. Aufl., 2003.

SCHO, Sabine. *Album*. Thomas Kling entdeckt Sabine Scho. Hamburg/Wien: Europa Verlag, 2001.

SCHÖNBERG, Arnold: *Stil und Gedanken*. Aufsätze zur Musik. Herausgegeben von Ivan Vojtech. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1976.

SCHROTT, Raoul: *Die Erfindung der Poesie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997a.

SCHROTT, Raoul: *Fragmente einer Sprache der Dichtung*. Graz: Droschl, 1997b.

SEBALD, W.G.: *Austerlitz*. München: Hanser, 2001.

SEIDENSTICKER, Bernd / VÖHLER, Martin: *Mythen in nachmythischer Zeit*. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Berlin/New York: De Gruyter, 2002.

SLOTERDIJK, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bände, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

SLOTERDIJK, Peter: *Regeln für den Menschenpark*. Frankfurt. a.M.: Suhrkamp, 1999.

SLOTERDIJK, Peter: *Sphären I. Blasen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.

SOPHOKLES: *König Oedipus*. Übersetzt und für die neuere Bühne eingerichtet von Hugo von Hofmannsthal. Berlin: S. Fischer Verlag, 1911.

SOPHOKLES: *König Oedipus*. Übertragen und eingeleitet von Emil Staiger. Berlin. Eckart Verlag, 1938.

SZONDI, Peter: *Celan-Studien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972.

THOMAS, Dylan: *Portrait of the artist as a young dog*. London: J. M. Dent & Sons, (Reprinted) 1990.

TRAGELEHN, B. K.: *Das andere Ende der Geschichte*. Gedichte 1988-1998. Aschersleben: Verlag Un Art Ig, 2001.

TRAGELEHN, B. K.: *NÖSPL*. Gedichte 1956-1991. Basel / Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1996.

TRAGELEHN, B. K.: *Roter Stern in den Wolken*. Aufsätze, Reden, Gedichte, Gespräche und ein Theaterstück. Berlin: Druckhaus Galrev, 2006.

TUCHOLSKY, Kurt: *Gebrauchslyrik*. In: *Die Weltbühne* (1928), Heft 48, S. 808-811.

TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 2005.

VEICHTLBAUER, Judith: *Imre kertész: Roman eines Schicksallosen*. In: *Wespennest* 103 (1996), S. 93-94.

VON HOFMANNSTHAL, Hugo: *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe, Bd.1. Herausgegeben von Eugene Weber. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1984.

WALLRAFF, Günter: *Ganz unten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.

WINKLER, Ron: *Fragmentierte Gewässer*. Gedichte. Berlin: Berlin Verlag, 2007.

WINKLER, Ron: *vereinzelt Passanten*. Gedichte. Idstein: Kookbooks, 2004.

WINKLER, Ron: *Vielleicht ins Denkmal gesetzt*. Gedichte. Köln: parasitenpresse köln 011, 2002.

YOURCENAR, Marguerite: *Konstantinos Kavafis. Eine Einführung*. In: *Konstantinos Kavafis. Das Gesamtwerk*. Aus dem Griechischen übersetzt

und herausgegeben von Robert Elsie. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001, S. 5-49.

ZINGG, Reto: *Sophokles, König Oedipus*. Neuübersetzung in Iamben. Stuttgart und Weimar, J. B. Metzler, 2002.

Eidesstattliche Versicherung

Ich versichere, dass ich die Dissertationsschrift selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Alle Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle deutlich als Entlehnung kenntlich gemacht.

Datum, Unterschrift