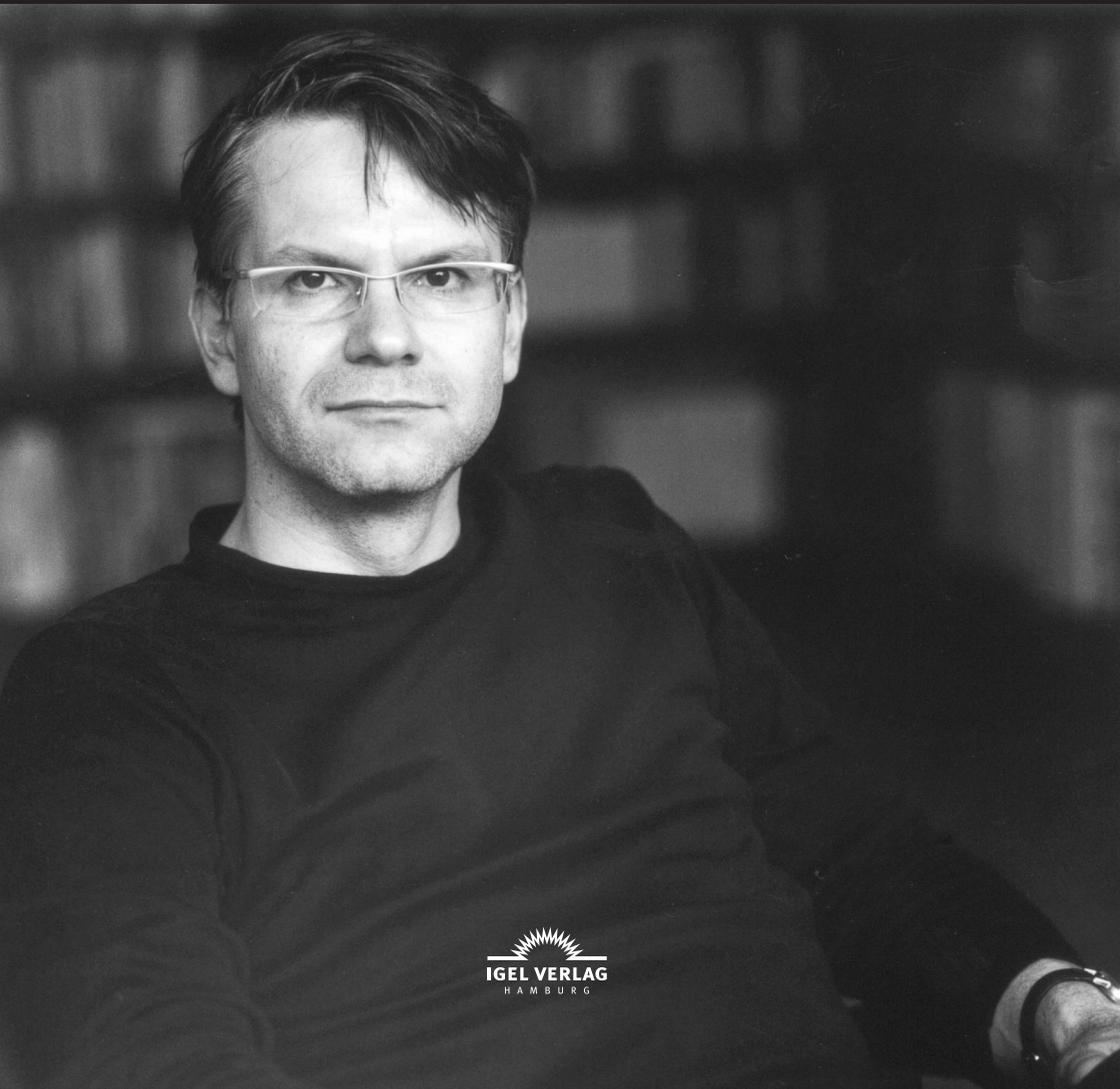


# Alexander Müller

Das Gedicht als Engramm

Memoria und Imaginatio  
in der Poetik Durs Grünbeins



**Müller, Alexander:**

Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins.

1. Auflage 2004 | 2. Auflage 2014

ISBN: 978-3-86815-676-8

© IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft, Hamburg, 2014

Alle Rechte vorbehalten.

[www.igelverlag.de](http://www.igelverlag.de)

© Umschlagfoto: Jürgen Bauer, Wiesbaden

Printed in Germany

Igel Verlag Literatur & Wissenschaft ist ein Imprint der Diplomica Verlag GmbH

Hermannstal 119 k, 22119 Hamburg

Printed in Germany

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diesen Titel in der Deutschen Nationalbibliografie.  
Bibliografische Daten sind unter <http://dnb.d-nb.de> verfügbar.

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	7
<b>Teil I: Durs Grünbeins Poetik</b> .....	9
1. Poetik im späten 20. Jahrhundert.....	9
2. Bio- und bibliographischer Abriß.....	13
3. Perspektive und Selbstdefinition des Künstlers .....	22
3. 1. „Hineingeboren“ und „Entgrenzen“ .....	22
3. 2. Der Spürhund.....	30
3. 3. Der Grenzhund .....	39
3. 3. 1. Zitierte Künstlerportraits.....	39
3. 3. 2. Implikationen des Dichtens als Hund .....	43
Exkurs über die Sprache des Hundes.....	47
3. 3. 2. Fortsetzung .....	56
3. 3. 3. Im Niemandland von Medizin und Poesie .....	60
4. Neuro-Romantik / Biologische Poesie.....	64
4. 1. Inhalt und Form der biologischen Poesie.....	64
4. 2. Die Wirkung der biologischen Poesie – Poesie, neurologisch betrachtet.....	75
<b>Teil II: Gedicht und Gedächtnis</b> .....	83
1. Einleitung .....	83
2. Quellen der antiken Mnemotechnik.....	84
3. Eingrenzung des künstlichen Gedächtnisses und seiner Methodik.....	85
4. Die Simonides-Anekdote.....	87
5. Die historische Deckerinnerung.....	89
6. Simonides .....	90
7. Simonides als Grenzgänger .....	93
8. Entmythologisierung oder Modernisierung? .....	96
9. Die Mnemotechnik .....	98
10. Die Mnemotechnik der Lyrik .....	103
10. 1. Die Beziehung von <i>memoria</i> und Poesie .....	103
10. 2. Der Zweck von Bildern in Poesie und Gedächtniskunst.....	107
10. 3. Die Differenzen der Bildfindungssysteme.....	110
11. Die Poetik der imaginären Präsenz.....	118
11. 1. Das Organ 'Imagination' .....	118
11. 2. Die Wirklichkeit von Poesie im Gehirn: Konstruktivismus.....	121
11. 3. Einwände gegen Riedels Modell einer Poetik der Präsenz.....	125
11. 3. 1. Defizite des konstruktivistischen Wahrnehmungsmodells von Riedel .....	126

11. 3. 2. Die vorpoetische Funktion von Sprache .....	131
12. Transitio .....	136
<b>Zwischenergebnis</b> .....	147
<b>Teil III: Das Gedicht als Engramm – Einzelanalysen</b> .....	151
1. Einleitung .....	151
2. Zum Abschied Heiner Müller .....	151
2.1. Formen des Erinnerns in <i>Zum Abschied Heiner Müller</i> .....	163
3. Heiner Müller, auf dann .....	165
3.1. Die Nachricht vom Tod .....	165
3.2. Der Geist der Tragödie .....	168
3.3. Ein Portrait des Toten .....	169
3.4. Das Sterben des Vaters .....	172
3.5. Lesefehler .....	174
3.6. Fragen an einen Toten .....	179
3.7. Totengedenken in <i>Heiner Müller, auf dann</i> .....	182
4. Brief an den toten Dichter .....	188
4.1. Ein vergebliches Langgedicht .....	188
4.2. Kommunikative Erinnerung .....	212
5. Lyrik und Poetik .....	217
<b>Schluß</b> .....	225
<b>Literatur</b> .....	230
Werke Durs Grünbeins .....	230
Einzelpublikationen Durs Grünbeins .....	230
Sekundärliteratur zu Durs Grünbein .....	236
Allgemeine Sekundärliteratur .....	249

## Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht sich an einer Beschreibung der Poetik Durs Grünbeins, soweit sich diese in theoretischen Essays und Gedichten explizit oder implizit äußert. Schwerpunkte sowie eventuelle interne Widersprüche der Poetik sollen geklärt werden. Dabei wird besonderes Augenmerk auf den Funktionen der Imagination und des Gedächtnisses, aber auch im strengeren Sinn der Mnemotechnik, liegen. Es wird sich zeigen, daß in dieser Hinsicht die Metaphorik einen wichtigen Untersuchungsgegenstand darstellen wird. Die umfassende Darstellung der Poetik, da sie in der Forschungsliteratur in dieser Weise noch nicht vorliegt, wird zuerst viel Raum in Anspruch nehmen, die Zusammenführung der einzelnen Aspekte wird aber belegen, daß sie alle den Konstanten von *memoria* und *imaginatio* zu- oder untergeordnet werden müssen; gleichwohl sind sie notwendiger Bestandteil der Poetik. Insgesamt sollen die erörterten Teilbereiche, so dies im Einzelfall nachzuweisen ist, auf ihre Vorbilder und Traditionen kritisch geprüft werden. Auf die literaturgeschichtlichen Leitlinien wird hingewiesen werden, um im Anschluß daran die poetologischen Äußerungen Grünbeins einer dann möglichen Kritik unterziehen zu können oder unter Zuhilfenahme eines Vergleichs zu einer Ausdifferenzierung zu gelangen.

Die Arbeit ist in drei Hauptteile untergliedert. Der erste Teil beschäftigt sich übergreifend mit Grünbeins Poetik, insbesondere allerdings mit der historischen bzw. politischen, philosophischen und künstlerischen Positionierung und Selbstdefinition des Künstlers; sie soll erste Traditionslinien und Orientierungspunkte, aber auch immanente Vorgehensweisen und Zielsetzungen der Grünbeinschen Vorstellung von Dichtung aufzeigen. Der Analyse und einer knappen Lebens- und Werkübersicht werden einige generelle Ausführungen über die Entwicklung der Poetik im 20. Jahrhundert vorangestellt. Sie sollen allgemeine Tendenzen verdeutlichen, die der Grünbeinschen Poetik zum Vergleich dienen. Die knappen Bemerkungen zur Postmoderne sollen Merkmale von zeitgenössischen Poetiken festhalten, anhand derer Kriterien für eine Bewertung der Poetik Durs Grünbeins geschaffen werden sollen. Im Anschluß daran werden produktionsästhetische Aspekte der Poetik erörtert werden.

Der zweite Teil ist ausschließlich dem Zusammenhang von Gedicht und Gedächtnis in der Poetik Grünbeins gewidmet. Anhand einer Untersuchung des Mythologems um die Erfindung der ars memorativa werden in diesem Kontext poetologische, sprachreflexive und rezeptionsästhetische Fragen aufgeworfen. In der daran anknüpfenden Erörterung werden Probleme der Metaphorik und der Funktionen von *memoria* und *imaginatio* im Bezug auf Grünbeins Konzeption von Dichtung dargestellt.

Im dritten Teil wird abschließend das Verhältnis von Theorie und Praxis analysiert. Anhand ausgewählter Poeme, die dem Gedenken Heiner Müllers gewidmet sind, sollen die Konstituenten der Poetik in der Praxis nachgewiesen werden, wobei das Augenmerk selbstredend auf rezeptionsästhetische Merkmale des Zusammenspiels von *memoria* und *imaginatio* gerichtet wird, wie es sich z.B. in der Metrik oder auch der Metaphorik äußert. Im Nekrolog spiegeln sich Formen des Gedenkens, des Vergegenwärtigens und des Bewahrens, und es werden, da es nicht nur um den Freund und Mentor Müller, sondern auch um den Autor geht, in Abgrenzung von diesem eigene künstlerische Prämissen reflektiert.

# Teil I: Durs Grünbeins Poetik

## 1. Poetik im späten 20. Jahrhundert

Die Poetik als Lehre von der Dichtkunst beschäftigt sich theoretisch mit dem Wesen der Dichtung, ihren Funktionen, Wirkungsweisen und Ausdrucksmöglichkeiten. Die Regelpoetik (oder auch normative Poetik) definiert die Herangehensweise, wie *richtig* gedichtet wird, wobei sich die angestrebte Richtigkeit an diversen Leitlinien, etwa philosophischen Erkenntnismustern, moralischen Ansprüchen, produktions- und rezeptionsästhetischen Fragen, etc. orientiert. Gleichzeitig schafft die Poetik die Mittel und Richtlinien einer Dichtungskritik. Selbstredend überschneiden sich beide Bereiche in den verschiedenen Poetiken.

Es scheint überflüssig zu erwähnen, daß die über einen so langen Zeitraum übliche normative Poetik im 20. Jahrhundert nahezu völlig von einer deskriptiven Poetik abgelöst wurde. Zahlreiche Autoren und Autorinnen äußern sich zu poetologischen Detailproblemen, verarbeiten literarisch die eigenen Erfahrungen mit dem Schreiben oder erörtern in den einschlägigen Poetikvorlesungen von Frankfurt (seit 1959), München, Paderborn und Graz das eigene Vorgehen beim Dichten<sup>1</sup>, von T. S. Eliots Brücke *Von Poe zu Valéry* (1948) über Enzensbergers Frage, wie ein Gedicht entstehe (1961) und die *Poésie pure* (1927) des Paul Valéry bis zu Benns *Probleme der Lyrik* (1951), das so wirkungsmächtig für die deutschsprachige Lyrik wurde, daß es bis in die Gegenwart als stetiger Bezugspunkt dient. Dabei läßt sich literaturgeschichtlich konstatieren, daß traditionelle Normvorstellungen innerhalb der Dichtungstheorie sukzessive Untersuchungen ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit wichen, die eher Ausdruck einer spezifischen literarischen Schule oder Gruppe oder gar nur eines einzelnen Dichters waren; die individuelle Werkstattpoetik, eine Mischung aus Selbstinterpretation und Autobiographie, wurde in den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts immer bedeutsamer, einhergehend mit dem

---

1 Übersichtliche Darstellungen:

- Allemann, Beda (Hg.): *ARS POETICA*. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1966.
- Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Poetik der Autoren*. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.
- Schlosser, Horst Dieter; Zimmermann, Hans Dieter (Hg.): *Poetik*. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, etc. und andere Beitr. zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Übergang von der Moderne zur Postmoderne.<sup>2</sup> Auch wenn der Terminus gerade in der Forschungsdebatte über die Lyrik – als Abkehr vom experimentellen, absoluten, assoziativen Gedicht der Moderne – umstritten ist,<sup>3</sup> lassen sich meines Erachtens einige übergreifende Merkmale dennoch ausmachen. Gerade in der deutschsprachigen Lyrik bleibt aber die Frage nach einer neuen Form des Gedichts nach der stets an der Moderne ausgerichteten sogenannten Neuen Subjektivität, der „Form-Renaissance“ oder den epigonal modernen Texten bestehen.<sup>4</sup> Jürgen H. Petersen datiert den Beginn einer ersten Phase der deutschen Postmoderne auf die späten 60er Jahre, z. B. auf Rolf Dieter Brinkmanns *Die Piloten* (1968). In einer mißverständlichen Interpretation eines vermeintlichen „Alltagspoems“ mit dem Titel *Noch einmal*, in dem „es nichts zu interpretieren“ gebe, da alles „offen zutage“ liege und Form „keine Bedeutung“ vermittele, benennt er die Attribute des postmodernen Gedichts, zusammengefaßt als Abwendung von der Artistik der Moderne hin zu einer „allgemeinverständlichen Direktheit“.<sup>5</sup> Auch in der von ihm umgrenzten zweiten Phase, die zu Beginn der 80er Jahre mit dem Rückgriff auf traditionelle Formen überraschte, sieht er keinen Fortschritt der künstlerischen Entwicklung. Anders als in der Moderne „bleiben da keine Fragen offen, verselbständigen sich die Bilder nicht“.<sup>6</sup> Hermann Korte bemängelt in seiner *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945* vor allem Petersens undeutliche Definition von Postmoderne. In Petersens Ausformulierung taue der Begriff wenig für die Geschichte der deutschen Nachkriegslyrik.<sup>7</sup>

Etwas differenzierter jedoch wird der Begriff in der angloamerikanischen und französischen Forschung, die hinwiederum von deutschen Theoretikern aufgegriffen wurde, gebraucht. Als Kennzeichen der postmodernen Poetik werden demnach genannt: Utopie-Skepsis oder -Verlust, was den Verlust des

---

2 Vgl. dazu Paul Michael Lützeler: Poetikvorlesung und Postmoderne. In: Lützeler, Paul (Hg.): Poetik der Autoren. (s. o.) S. 7-19.

3 „Es versteht sich von selbst, daß niemand verordnen kann, wie ein adäquates Gedicht der Postmoderne aussehen soll, noch wie es in Zukunft aussehen wird.“ Petersen, Jürgen H.: Moderne, Postmoderne und Epigonentum im deutschen Gedicht der Gegenwart. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Bd. 24 (1988). Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition. Hrsg. v. Gerd Labrousse und Gerhard P. Knapp. Amsterdam: Rodopi 1988. S. 1-25. Zitat, S. 19.

4 Vgl. Hermann Korte: Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945. Stuttgart: J. B. Metzlersche Buchhandlung 1989. (= Realien zur Literatur, Bd. 250) S. 195ff.

5 Petersen, S. 8f. Dies geht soweit, daß ihm die anti-artistische Lyrik überhaupt zum Konsumartikel, zur „Dutzendware“ verkommt. Überzeugende Kritik an diesen Äußerungen übt Hermann Korte, Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945 (s. o.), S. 196.

6 Petersen, S. 22.

7 Korte, Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945, S. 197.

Glaubens an eine 'Meta-Erzählung' nach sich zieht,<sup>8</sup> Selbstreflexion, Intertextualität, Infragestellung von Originalität,<sup>9</sup> Bejahung des Eklektizismus und Thematisierung von Entropie.<sup>10</sup> Linda Hutcheon geht in *A poetics of postmodernism*<sup>11</sup> noch weiter, indem sie betont, wie sehr das Konzept der Autorschaft in Frage gestellt und zugleich der auratische Kunstbegriff Benjamins, wie er im berühmten Kunstwerk-Aufsatz (1936)<sup>12</sup> definiert wurde, herausgefordert wird, da Begriffe wie Subjektivität, Einzigartigkeit, Originalität und Autonomie fragwürdig, wenn nicht gar obsolet geworden sind;<sup>13</sup> das Vorbild für die Dekonstruktion und die Transformation des Individuums zu einer Person von interner Pluralität wird vorwiegend aus Nietzsches Philosophie extrahiert, die für diese Arbeit noch an anderer Stelle wichtig sein wird. Das Problem der Intertextualität stellt sich bei Hutcheon nur insofern, als sich die postmodernen Dichter der Intertextualität jeglichen Schreibens bewußt sind.<sup>14</sup>

Diese Einzelmerkmale gehen einher mit einem allgemeinen Plädoyer für die Pluralität, sowohl was den künstlerischen Ausdruck als auch die Theorie-

---

8 Vgl. Wolfgang Iser: *Topoi der Postmoderne*. In: Das Ende der großen Entwürfe. Hrsg. von Hans Rudi Fischer, Arnold Retzer und Jochen Schweitzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1992. S. 35-55.

9 Dies wurde in besonderer Weise hervorgerufen durch Roland Barthes' *La mort de l'auteur* (1968), der dem Leser die entscheidende Sinnstiftung für den Text zugesteht und damit den Autor verschwinden läßt. Seine These ist oft genug kritisiert worden. Ich möchte mit einer etwas entlegenen Erklärung antworten. Der US-amerikanische Autor David Foster Wallace, vor allem durch seinen 1996 erschienenen Roman *Infinite Jest* bekannt, sieht das Problem der Dekonstruktivisten in einer Rezension von H. L. Hix' Dissertation *Morte d'Author: An Autopsy* in deren Ansicht von Sprache: they „see literary language as not a tool but an environment. A writer does not wield language; he is subsumed in it. Language speaks us;“ Der logische Einwand gegen diese Betrachtungsweise ergibt sich aus einer anderen Annahme: „For those of us civilians who know in our gut that writing is an act of communication between one human being and another, the whole question seems sort of arcane.“ Jeder Leser wird hinter einem Text immer einen Autor vermuten. Der proklamierte Tod des Autors bedeutet nicht, daß der vorgefundene Text nicht von irgendjemandem geschrieben wurde.

Wallace, David Foster: greatly exaggerated. In: Ders.: *A supposedly fun thing I'll never do again*. Essays and Arguments. Taschenbuchausgabe. Boston, New York, u. a.: Little, Brown 1998. S. 138-145.

10 Lützel, S. 10.

11 Hutcheon, Linda: *A poetics of postmodernism*. History, Theory, Fiction. New York & London: Routledge 1991. (Erstausgabe 1988)

12 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 7-44. Zur Definition der Aura siehe besonders die Frage der „Echtheit“ (S. 12), aber auch den „Traditionswert“ (S. 14) des Kunstwerks oder dessen „Fundierung im Ritual“ (S. 16).

13 Vgl. Hutcheon, S. 228f.

14 Sie spricht von: „inevitable intertextuality of all writing“. Ebenda. S. 225.

bildung betrifft. Von überkommenen Totalitäts- und Absolutheitsansprüchen der Theorie, ganz gleich ob politischer oder literarästhetischer Art, wird abgerückt, und die einmalige „Einheitssehnsucht“ löst sich im „Vielheitsplädoyer“ auf.<sup>15</sup> In der Konsequenz scheint es daher nur logisch, daß auch die Literaturwissenschaft angesichts einer Vielzahl von Stimmen innerhalb des Werkkomplexes eines Dichters bei der Postmoderne weniger von einer Epoche nach der Moderne, also eines spezifisch geprägten literarhistorischen Zeitraumes, sprechen will, als vielmehr von einer großen Anzahl Schreibender, die eine andere Geisteshaltung signalisiert.<sup>16</sup>

Ein grundlegender Einwand gegen diese Deutungen einer postmodernen Theorie kommt wiederum von Hermann Korte, der gerade ihre Übertragbarkeit auf die Lyrik bestreitet:

„Eine Postmoderne, die Begriffe wie Sinn und Bedeutung und die Kategorie des Subjekts emphatisch aus den Diskursen verbannen will, begründet zumindest keine neue Epoche des Gedichts. Dieses vermag nämlich noch in dem Moment, in dem der ›Tod der Moderne‹ verkündet wird, nichts anderes als die eigene Subjektivität auszusprechen, deren sie sich nur um den Preis ihrer Abschaffung als Literaturgattung ent schlagen könnte.“<sup>17</sup>

Von einer Auflösung des Individuums könne also in der Lyrik keine Rede sein: „Konstituens der Lyrik bleibt, über alle Metamorphosen des lyrischen Ichs hinweg und trotz aller möglichen Einwände gegen den Subjektbegriff in der Philosophie, die lyrische Subjektivität selbst“.<sup>18</sup>

Diese These soll noch, wenn es um die Texte Durs Grünbeins geht, geprüft werden.<sup>19</sup> Die Frage nach einer möglichen neuen Epoche der Lyrik soll vorerst unbeantwortet bleiben:

„The question, however, remains whether the spirit of a new epoch contributes to an appropriate form of expression which might help poets to wriggle out of the rusty triangle of epigonal modernism, Viennese experimentalism, and New Subjectivity“.<sup>20</sup>

---

15 Welsch, S. 38 und S. 50.

16 Ebenda. S. 35. Welsch paraphrasiert hier eine Definition Jean François Lyotards aus *La condition postmoderne* (Paris: Minuit 1979).

17 Korte, Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945, S. 197.

18 Ebenda.

19 Ein genereller Einwand gegen Kortess Diktum sei vorweggenommen: „Korte does not consider this postmodern plentitude of styles in one poet; nor does he acknowledge the ground-breaking achievements of the 1980s, established by several poets.“ Grimm, Erk: Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technologies: Thomas Kling and Durs Grünbein. In: *Studies in Twentieth Century Literature (STCL)*, Volume 21, No. 1 (Winter 1997), Special Issue on Contemporary German Poetry. Guest Editor James Rolleston. S. 275-301. Zitat, S. 277.

20 Ebenda.

Ob sich die Attribute der Postmoderne auf das Gedicht auswirken, wird im folgenden noch deutlich werden. Dabei wird zu differenzieren sein, ob sich die Konstruktion des lyrischen Ichs, nur das Sujet oder tatsächlich auch die Form des Gedichts in irgendeiner Weise ändert.

Festzuhalten bleibt hier noch die philosophische Grundlage der oben skizzierten postmodernen Ansprüche. Als solche kann sicher eine allen Autoren der Postmoderne gemeine Erkenntnis-Skepsis gelten, die ihren Ursprung in Kants *Kritik der reinen Vernunft* (1781) hat und in dem US-amerikanischen Pragmatisten Richard Rorty ihren zur Zeit wohl bedeutendsten Vertreter innerhalb des philosophischen Diskurses findet.<sup>21</sup> Dieser Skepsis zufolge ist das Streben nach einer wie auch immer definierten 'Wahrheit' unmöglich, da nicht nur die untersuchte 'Wirklichkeit' als konstruiert zu gelten hat, sondern auch die Instrumente, mit der diese beschrieben wird, das hieße, „die Konsequenz zu ziehen aus Wittgensteins Beharren darauf, daß Vokabulare [...] von Menschen geschaffen wurden, Werkzeuge für das Erschaffen anderer menschlicher Artefakte sind, zum Beispiel von Gedichten“;<sup>22</sup> die Folgen, die diese Erkenntnis der Erkenntnisunfähigkeit für die Konzeption einer zeitgemäßen Poetik hat, werden noch darzulegen sein. Es wird sich zeigen, daß Durs Grünbein von diesen Theorien nicht unbeeinflusst blieb. Anhand seiner Poetik wird dargestellt werden, wie unter diesen Voraussetzungen Poesie möglich gemacht und was ihre Aufgabe sein wird.

## 2. Bio- und bibliographischer Abriss

Da für Gegenwartsautoren nur selten Überblicksartikel verfügbar sind, stelle ich hier eine zusammenfassende Kurzbiographie mit einer knappen Bibliographie der Werke Grünbeins den weiteren Untersuchungen voran.<sup>23</sup>

---

21 Gleich zu Beginn seiner Schrift zur Kontingenz der Sprache spielt Rorty auf Kants Kernthese an: „Vor etwa zweihundert Jahren faßte in der Vorstellungswelt Europas der Gedanke Fuß, daß die Wahrheit gemacht, nicht gefunden wird.“ Rorty, Richard: *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. Übersetzt von Christa Krüger. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. (Erstausgabe, orig. 1989) S. 21.

Zu Rortys Kritik an Kants Schlußfolgerungen aus dieser These, der Schaffung einer neuen Erkenntnistheorie, siehe: Ders.: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*. Übersetzt von Michael Gebauer. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. (Erstausgabe, orig. 1979) S. 156ff. und S. 167-183.

22 Ebenda. S. 98f.

23 Eine umfassendere Bibliographie, die allerdings auf den Nachweis der Einzelpublikationen verzichtet, die später in Sammelbände aufgenommen wurden, findet sich in der LITERATUR dieser Arbeit.

Durs Grünbein wurde in Dresden in der DDR als Sohn eines Flugzeugingenieurs und einer Chemielaborantin, beide parteilos, am 9.10.1962 geboren. Mit 15 Jahren, 1978, begann er mit dem Verfassen erster Gedichte. Mit 16, als er gerade Novalis für sich entdeckt hatte, verfaßte er einen Gedichtzyklus mit dem Titel *Die Ulmenkinder*.<sup>24</sup> Dieser erzählt die Reise-Geschichte einer Gruppe von aus dem Heim ausbrechenden Waisenkindern. Dem Beispiel des Vaters folgte Grünbein nicht und zog seine Bewerbung für ein Ingenieurstudium Elektronischer Bauelemente im damaligen Karl-Marx-Stadt, dem heutigen Chemnitz, zurück. Seinen 18-monatigen Wehrdienst leistete er als Funker bei der NVA; währenddessen las er die Werke Brechts. 1985<sup>25</sup> zog er nach Ost-Berlin, wo er an der Humboldt-Universität ein Studium der Theaterwissenschaft aufnahm, das er 1987, nach vier Semestern, frustriert abbrach, da er sich nicht für die Nebenfächer einschreiben konnte, die er studieren wollte. Sein eigentlich gewähltes Studienfach Germanistik durfte er nicht belegen, da er sich bei der NVA geweigert hatte, an der Staatsgrenze der DDR zu patrouillieren. Mit dem Ziel, in der BRD sein Studium fortzusetzen, stellte er einen Ausreiseantrag. (Gelegenheitsarbeiten als Regieassistent und als Bibliotheksaufsicht sorgten in dieser Zeit für den Unterhalt.) Seitdem arbeitet er als Dichter, Übersetzer und Essayist. Seinen ersten eigenen literarischen Arbeiten ging eine ausgiebige Lektüre voraus, u. a. der Werke von Horaz, Dante, Shakespeare, Baudelaire, Rimbaud, Michaux, Duchamp, Eliot, Pound, Olson, Lowell, Williams, Cummings, Mandelstam. Außerdem beschäftigte er sich mit ausgewählten Gebieten der Naturwissenschaft, vorwiegend mit Quantenphysik und Neurologie, und der Philosophie, vor allem mit den Theorien Wittgensteins, der Frankfurter Schule und den französischen Strukturalisten.

Für kurze Zeit ging er zurück nach Dresden, wo er eine Hilfsarbeiterstelle im Museum, am Mathematisch-Physikalischen Salon im Zwinger, bekam.

---

24 Vgl. dazu: Hamm, Peter: Vorerst – oder: Der Dichter als streunender Grenzhund. [Zum Nicolas-Born-Preis] In: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur. 33. Jg., 122. Heft der Gesamtfolge, Graz 1993. S. 103-106.

25 Diese und die folgenden Angaben verdanke ich diversen Interviews, Aufsätzen und Portraits, wobei es bemerkenswert ist, daß sich bei einem zeitgenössischen Autor bereits Unklarheiten in den Berichten ergeben. Nach Sven Michaelsens Portrait (mit Interview) im STERN anlässlich des Büchner-Preises für Grünbein lebt er seit 1985 in Berlin, Hermann Korte datiert den Umzug im KLG auf 1984. Bei beiden Autoren kann wohl davon ausgegangen werden, daß sie persönlich mit dem Autor gesprochen haben.

Vgl.: – Sven Michaelsen: Rebell mit Röntgenblick. In: STERN, Nr. 43, 1995. S. 228-231.

– Korte, Hermann: Durs Grünbein. In: KLG. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text und kritik 1.8.2002.

– Pressemappe des Suhrkamp-Verlags, Frankfurt am Main, Stand: April 2000.

Später war er beteiligt an diversen Zeitschriften, an Egmont Hesses *Verwendung*, an der von Rainer Schedlinski und Andreas Koziol herausgegebenen *ariadnefabrik*<sup>26</sup> und anderen Verlagsprojekten des Galrev Verlags in Berlin. In Zusammenarbeit mit Aktionskünstlern, den selbsternannten „Autoperforationsartisten“, einer aus dem Studium an der Sektion Bühnenbild der Hochschule für Bildende Künste Dresden entstandenen Gruppe<sup>27</sup>, Schauspielern und Malern wurden Performances in verschiedenen Galerien und Clubs inszeniert; er bezeichnete sich als „Dichter unter Bildkünstlern“.<sup>28</sup> In diesem Zusammenhang entstand der erste privat publizierte Band, *Gettohochzeit*<sup>29</sup> (1988), der Texte Grünbeins mit anatomischen Zeichnungen und Collagen des ebenfalls in Dresden geborenen Künstlers Via (eigentl. Volker) Lewandowsky (\*1963) kombinierte; mit diesem Kunstbuch begann im Herbst 1988 eine Reihe gemeinsamer Performances. Mit Lewandowsky, einem der erwähnten Autoperforationsartisten, entwarf er 1991 eine Text-Bild-Installation mit dem Titel *Globale Läsion* für die Ausstellung *Bemerke den Unterschied* der Kunsthalle Nürnberg. 1998 konzipierten sie die gemeinsame Ausstellung *Des Künstlers Hirn* (Art & Brain II), die im Deutschen Museum in Bonn zu sehen war, und im Jahr 2000 die *Kosmos im Kopf*-Ausstellung im Dresdener Hygienemuseum; Grünbein widmete dem Künstlerfreund sein *Gedicht über Dresden*.<sup>30</sup> Besonderes Interesse erweckte in ihm jedoch auch der russische Konzeptualist Ilya Kabakow.<sup>31</sup> Er war des weiteren beteiligt an Projekten mit bildenden Künstlern, Fotografen und Performance-Künstlern, vorwiegend mit Via Lewandowsky, etwa bei den Aktionen *Hirsche sagen ab*, *Verlesung der*

---

26 Den Titel entnahmen die Herausgeber einem Gedicht von Sascha Anderson. Vgl. Michael, Klaus/Wohlfahrt, Thomas: Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989. Berlin: Edition Galrev 1992. S. 329.

27 Bestehend aus Else Gabriel, Micha Brendel, Volker (Via) Lewandowsky und Rainer Görß. Nach Grünbein handelt es sich bei deren Arbeiten um „eine Mischform aus Fluxus, theatralischem Verabredungsspiel, Gruppenkonzert, szenischer Lesung und angewandter, aktionistischer Kunst im eher zufälligen Sinne von Neo-Dada, Body-Art, Offenem Theater oder belebter Installation.“ Grünbein, Durs: Protestantische Rituale. Zur Arbeit der Autoperforationsartisten. In: Kunst in der DDR. Hrsg. v. Eckhart Gillen und Rainer Haarmann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990. S. 309-318.

28 Poetry from the bad side. Ein Gespräch mit Thomas Naumann. In: Sprache im technischen Zeitalter. Heft 142/30. Jahrgang. Hrsg. v. Walter Höllerer, Norbert Miller, Joachim Sartorius. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin e. V. Dezember 1992. S. 442-449. Zitat: S. 447.

29 Diesem Künstlerband schlossen sich weitere Publikationen, z. B. mit A. R. Penck, an.

30 *Schädelbasislektion*, S. 112.

31 Vgl. dazu: Böttiger, Helmut: Das Ich als Chirurgenwitz. [Rez. *Falten und Fallen*] In: Frankfurter Rundschau vom 16. 4. 1994, Nr. 88, S. ZB 2. Außerdem Grünbeins Aufsatz *Ilya Kabakow in Berlin*. In: *Galilei vermißt...*, S. 210-218. Kabakow ist das Gedicht *Tag X* gewidmet. *Schädelbasislektion*, S. 55.

*Befehle, Deutsche Gründlichkeit, Von Ost nach Nord* (Berlin 1989 im Rahmen des Midgard-Projekts von Rainer Görß), *An alles denken* oder der Aktion *L'autre Allemagne hors de la mur* in Paris (1990). Seit der deutschen Vereinigung 1989 reiste Grünbein unter anderem nach Amsterdam,<sup>32</sup> Paris, London, Toronto, New York, Wien und nach Südostasien. Er war Gast des German Departement der New York University und der Villa Aurora in Los Angeles.

Sein erster 'offizieller' Gedichtband, entstanden zwischen 1985-1988, *Grauzone morgens*, erschien noch zur Zeit der DDR in Frankfurt am Main 1988; den Kontakt zu Siegfried Unseld vom Suhrkamp Verlag hatte Heiner Müller, der Grünbeins Gedichte über die Schauspielerin Suheer Saleh zu lesen bekam, hergestellt;<sup>33</sup> die Gelegenheit zur „Republikflucht“ bei einem Termin in Frankfurt nutzte er nicht. – In der DDR erschienen von ihm nur sechs Gedichte in *Sinn und Form*. – Ein Jahr später erhielt Grünbein den Förderpreis des Leonce-und-Lena-Preises (gemeinsam mit Rainer Schedlinski). 1991 folgte die Publikation seines zweiten Gedichtbandes *Schädelbasislektion*,<sup>34</sup> verfaßt zwischen 1989 und 1991, der große Resonanz in der Literaturkritik hervorrief. Noch bevor ein neuer Band verlegt wurde, gab der Suhrkamp Verlag die beiden ersten Werke gebündelt in *Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991* heraus. Im selben Jahr, 1994, erschienen *Falten und Fallen* und *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*; letzterer enthielt auch einige Texte aus dem *Niemands Land Stimmen* Zyklus, der bereits in *Schädelbasislektion* zu finden war.<sup>35</sup> Vereinzelt wurden Grünbeins Essays in Literaturzeitschriften und An-

---

32 „[...] zwecks ziemlich intensiver Drogenstudien [D. G.]“. Michaelsen, S. 231. Die unter Drogeneinfluß verfaßten Verse hält Grünbein übrigens für „grotesk mißlungen“.

33 Als sein 'Entdecker' sollte Müller später auch die Laudatio für den Büchner-Preis-Träger Grünbein halten. Sie hatten sich in Friedrichshain 1986 kennengelernt.

34 In *Schädelbasislektion* erschien das Gedicht >Die meisten hier...< (*Grauzone morgens*, S. 15) mit leicht veränderter Rhythmik und zwei zusätzlichen Strophen unter dem Titel *Zerebralis. Schädelbasislektion*, S. 134-136.

35 Vgl. *Den Teuren Toten*, S. 8, 33, 35 und *Schädelbasislektion*, S. 38, 46, 47. Es handelt sich hier, wie aus der vorhergehenden Anmerkung bereits zu ersehen, um eine manchmal etwas ärgerliche Publikationspraxis der Mehrfachverwertung, aus der sich im schlimmsten Fall, bei fragwürdigen Änderungen oder Verbesserungen, Beliebigkeit ergibt. So wird aus dem „Schließfach eines Fernbahnhofs in B.“ (*Schädelbasislektion*, S. 47) auch gern ein Schließfach „in Rom“ (*Den Teuren Toten*, S. 33.). Das *MonoLogische Gedicht No. 5* (*Grauzone morgens*, S. 86f.) war in der Erstveröffentlichung in *Sinn und Form* noch das *MonoLogische Gedicht No. 7*, im Wortlaut identisch, die Strophenform jedoch anders. – In der *Sinn und Form*-Fassung werden die zweiversigen Strophen bis auf eine Ausnahme durchgehalten, die in der *Grauzone morgens*-Fassung am Ende in eine drei-, zwei- und einversige abgewandelt werden, was die Form nicht zwingend erscheinen läßt. Vgl. Grünbein, Durs: *Gedichte*. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. Hrsg. v. der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. 40. Jg., Heft 4. Berlin: 1988. Hier: S. 819.

thologien gedruckt. Grünbein erhielt unter anderem den Literaturpreis der Stadt Marburg (1992), den Förderpreis der Stadt Bremen (1992), den Peter-Huchel-Preis (1995) und schließlich 1995 den Georg-Büchner-Preis, den er, als 33-jähriger neben Peter Handke und Hans Magnus Enzensberger einer der jüngsten Preisträger, angeblich zuerst abzulehnen gedachte, zugunsten von Elfriede Jelinek oder Oskar Pastior.<sup>36</sup> Seine Dankesreden und Essays erschienen im folgenden Jahr versammelt in *Galilei vermisßt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen*. Seitdem finden sich Texte des Autors in unzähligen Einzelpublikationen; diese umfassen Vor- bzw. Nachworte (etwa zu Juan Carlos Onettis *Das kurze Leben*), Briefe (etwa ein offener *Brief über den Kriegsfilm* an Volker Schlöndorff im SPIEGEL), Gedichte (in unregelmäßigen Abständen in FAZ, Sinn und Form oder Akzente, aber auch im Internet<sup>37</sup>), Rezensionen (z.B. zur Übersetzung von Antonio Machados *Soledades*), Essays oder Poeme zu Bereichen der Kunst im weitesten Sinn (wie etwa zu Thomas Florschütz, Heribert C. Ottersbach, Andreas Slominski, Twin Gabriel, den Totenmasken des Marbacher Literaturarchivs, über die *Mazeration Goethe*, die Gemälde A. R. Pencks (eigentlich Ralf Winkler), der übrigens auch an den Zeitschriften *ariadnefabrik*, *Schaden* und *Verwendung* mitwirkte, oder zur gemeinsamen Ausstellung mit Via Lewandowsky, *Kosmos im Kopf*). 1999 erschien der über 200-Seiten starke Gedichtband *Nach den Satiren*. Im Jahr 2000 wurde Grün-

---

Noch ärger traf es aber die im *Schreibheft* veröffentlichten *Vulgaria*, die im Band *Falten und Fallen* (S. 55f.) nicht weniger präntentiös *Nach den Fragmenten* heißen. In der späteren Fassung fällt nicht nur eine Strophe vollkommen weg, sie weist auch zahlreiche Abweichungen auf, deren Sinn sich kaum erschließt. So wird beispielsweise aus der „Flora der Suggestion“, eine „Flora der Allusionen“, und die Verse „Plastik-Blumen des Bösen, im Haar / Ein Omelette“ kehren als „Kleine Blumen des Bösen, im Haar / Mona Lisas ein Stethoskop“ wieder. Die Beispiele sind nun selbstverständlich aus dem Zusammenhang gerissen, doch auch ein eingehender Vergleich erklärt nicht die 'verbesserte' Variante. Vgl.: Grünbein, Durs: Gedichte. In: *Schreibheft*. Zeitschrift für Literatur. Nr. 39, Mai 1992. Essen: 1992. Hier: S. 131-133.

36 „Ich mußte entscheiden, ob der Büchner-Preis für mich verkehrstechnisch eine Rot-Situation ist. [D. G.]“ Michaelsen, S. 228. Seine Dankesrede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises, *Den Körper zerbrechen*, gehalten am 21.10.1995 im Staatstheater Darmstadt schließt er mit einem Hinweis auf seine Bedenken: „Ich danke der Darmstädter Akademie für einen Preis, dem ich schwer widersprechen konnte und den ich doch (so viel liegt noch vor mir) lieber in anderen Händen wüßte, verliehen für ein ganzes, ein Lebenswerk.“

Grünbein, Durs: *Den Körper zerbrechen*. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio Portrait des Künstlers als junger Grenzhund von Heiner Müller. Sonderdruck. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995. S. 23.

37 Unter <http://www.lyrik-line.de>. Die Lyrikline ist eine Initiative der Literaturwerkstatt Berlin. Das Projekt wird im Rahmen des *literaturexpress europa 2000* vom eurobylon e.V. gestaltet. Träger sind das Goethe-Institut München, das Jahrbuch der Lyrik, u. a.

bein daraufhin der Literaturpreis der Osterfestspiele Salzburg, ein zweiter Premio Nonino, verliehen.<sup>38</sup> Seine Übersetzungsarbeit beschränkte sich zuerst auf einzelne Texte von Lowell, Ashbery, Dante, Beckett, u. a.; aus dem Englischen übersetzte er schließlich den Roman *Bayamus und das Theater der semantischen Poesie* von Stefan Themerson. Aus dem Griechischen übertrug er Aischylos' Tragödie *Die Perser* wie aus dem Lateinischen Senecas *Thyestes* als Auftragsarbeit für das Nationaltheater Mannheim. 1993 gab er eine Werkauswahl von Eugen Gottlob Winkler heraus. Eine Mitarbeit an der Herausgabe der Werke Heiner Müllers lehnte er ab.<sup>39</sup> Im Jahr 2001 erschien *Das erste Jahr*, ein Arbeitsjournal oder Tagebuch des Jahres 2000, dem allerdings die Aufnahme diverser älterer Texte nachgewiesen wurde.<sup>40</sup> 2002 folgten der Gedichtband *Erklärte Nacht* und *Una storia vera*, ein schmales Bändchen mit zum Teil bereits im Tagebuch veröffentlichten Gedichten für bzw. über die zwei Jahre zuvor geborene Tochter Vera.

Es würde den Rahmen eines biographischen Abrisses sprengen, wollte man alle Aktivitäten Grünbeins, die sich außerhalb der literarischen Publikation bewegen, aufführen. Daher seien nur wenige beispielhaft genannt. So war Grünbein Teilnehmer am Symposium *Kunst als Wissenschaft – Wissenschaft als Kunst*, das in Berlin stattfand. Er gehörte zu den Szenographen des Themenparks auf der EXPO 2000 mit dem Thema „Der Mensch“. Im April 2002 unterzeichnete er (neben Herta Müller, Adolf Muschg, Oskar Pastior u.a.) einen Appell an den Berliner Kultursenator Thomas Flierl gegen die Etatkürzung des dortigen Literaturhauses.<sup>41</sup>

Selten ist ein Lyriker in den 90er Jahren so einhellig von den bundesdeutschen Feuilletons gefeiert worden wie Durs Grünbein, der allerdings bereits bei Annahme des Büchner-Preises ahnte, daß ihm diese Ehrung das Leben nicht nur angenehmer machen würde:

„Was ich jetzt zu den 60000 Mark Preisgeld gratis dazukriege, sind eine Menge Feinde. Hinter der Wahl eines Ostlers steckt auch eine

---

38 Anonym (dp): Grappa für Grünbein. Premio Nonino in Salzburg. In Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.4.2000, Nr. 82, S. 53.

39 Von diesem Angebot berichtete er mir in einem Gespräch am 27.5.2000 während der *poetry on the road*-Veranstaltung in Bremen.

40 Müller, Alexander: Reaktionen ohne Anlass. [Rez. *Das erste Jahr*] In: ([www.literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de), Ausgabe 4/2002.

41 Vgl.: Imue: Ach, Berlin. Literaturhaus: Autoren gegen Sparverordnung des Senators. In: Süddeutsche Zeitung vom 3.4.2002. dpa: Lob der Eigenwilligkeit. Autorenappell für Literaturhaus Berlin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3.4.2002, Nr. 77, S. 46.

politische Ambition: Ich soll als die erste kulturelle Integrations-Figur der Nachwendeordnung aufgebaut werden.“<sup>42</sup>

Als solche durch exzeptionelle Kritik in den Himmel gehoben, ließen polemische Stimmen – durch die auffällige Präsenz Grünbeins in den Feuilletons auch die der Satire<sup>43</sup> – nicht lang auf sich warten. Hervorgerufen wurde diese Reaktion vor allem durch Gustav Seibt, der in einer ausführlichen Besprechung Grünbein mit Hofmannsthal und Enzensberger vergleicht, ihn ohne erkennbare Ironie einen „Götterliebbling“ nennt und gar behauptet, mit Grünbeins Gedicht *12/11/89*<sup>44</sup> habe dieser eine „neue Epoche in der deutschen Literatur“ eröffnet.<sup>45</sup> Grünbein selbst sagte dazu im SPIEGEL-Interview: „Das hat mit Kritik nichts mehr zu tun. Hier wird Politik gemacht.“<sup>46</sup> Dieser verhängnisvollen Apostrophierung als Götterliebbling<sup>47</sup> schlossen sich andere phrasenhafte Charakterisierungen an: Grünbein sei ein „Lyriker für das neue Jahrhundert“, der als „strahlender Eisblock“ und „sarkastisch postbarock“ in seinen Texten „am Nerv der Zeit seziert“. Vor allem die Verwendung medizinischen Fachvokabulars wurde hervorgehoben, weshalb Grünbein etwas übereilt in die Nähe von Gottfried Benn gerückt wurde.

Die auf das geballte Lob folgenden Kritiken, teils Literaturkritik, teils Kollegenschelte, bezogen sich dann auch stets auf die angebliche Macht des FAZ-Feuilletons – „mit Preisen überhäuft [...] und von der FAZ seliggemacht

---

42 Michaelsen, S. 231.

43 Siehe LITERATUR.

44 *Schädelbasislektion*, S. 61.

45 „Seit den Tagen des jungen Enzensberger, ja, vielleicht seit dem ersten Auftreten Hugo von Hofmannsthals hat es in der deutschsprachigen Lyrik einen solchen alle Interessierten hinreißenden Götterliebbling nicht mehr gegeben. [...] Grünbein ist der erste Dichter, der die Spaltung der deutschen Literatur überwindet.“ Seibt, Gustav: Mit besseren Nerven als jedes Tier. [Rez. *Falten und Fallen*] In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.3.1994. Literaturbeilage, S. 1. Ähnlich bei Frank Schirrmacher in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 9.5.1995, S. 35: Grünbein sei „die erste genuine Stimme der neuen Republik. [...] Grünbein hat mit seinen Gedichten die deutsche Literatur schon jetzt, im Alter von 33 Jahren, bereichert und ihr einen neuen, unverwechselbaren Ton geschenkt.“ In welchem Maße Grünbein als staatstragend und repräsentativ wahrgenommen wird bzw. Grünbein diese Rolle selbst annimmt, vgl. dazu: Magenau, Jörg: Künstler mit der Narrenkappe. In: die tageszeitung vom 14.8.2002, S. 15 und Döbler, Katharina: Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. In: Die Zeit, Nr. 29, Jg. 2002, S. 42.

46 Tausendfacher Tod im Hirn. SPIEGEL-Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage. In: Der Spiegel, Nr. 41, 1995, S. 221-230.

47 Im ärgsten Fall führte es dazu, daß der aus der FAZ ausgeschiedene Kritiker Werner Fuld in *Die Woche* behauptete, Seibt hätte sich damit als Homosexueller geoutet. Vgl. Michaelsen, S. 231.

chen<sup>48</sup> – oder auf das „Modische“ in Grünbeins Dichtung, das man in gelehrten Anspielungen – vor allem der Habitus des poeta doctus störte viele Rezensenten –, dem gewählten Ausdruck und vorwiegend zeitgenössischen Redewendungen ausmachte:<sup>49</sup> Die wichtigsten Ansätze seien hier kurz zusammengefaßt:

Fritz J. Raddatz spricht vom „Lässigwerden des zu früh zu schnell Gelobten“, dessen „Kreuzworträtsel-Bildung“, der „gebildeten Attitüde“ und „aufgeschminkter Modernität“; „falsche Bilder“ und „schiefe Vergleiche“ durchzögen die neueren Werke, die teilweise vom „Disziplinlosen der Details“ oder gar dem „Zuchtlosen in der poetischen Struktur“ kontaminiert seien. Ja, viele Gedichte verdankten „ihren Bau dem Setzer“, seien „nicht Lyrik der inneren Struktur nach“.<sup>50</sup>

Franz Josef Czernin, selbst durch diverse Lyrikbände seit den 80er Jahren als extrem formbewußter Poet hervorgetreten und besonders als Auslöser des „Residenz-Literaturskandals“ berüchtigt<sup>51</sup>, rückt die Gedichte in *Falten und Fallen* in seiner peniblen Besprechung dieses Bandes indirekt in die Nähe des deutschen Schlagers, da der Dichter „unreflektiert“ mit der „traditionellen poetischen Maschinerie“ umgehe, sein hymnischer und prophetischer Ton

---

48 Nijssen, Hub: Durs Grünbein: Galilei vermißt Dantes Hölle. [Rez.] In: Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Hrsg. v. Ferdinand van Ingen, Hartmut Laufhütte, Hendrik Meijering. Bd. 26, Heft 4, Jg. 1996. S. 259-261. Zitat, S. 259.

49 Die Kritik wird im folgenden noch en détail dargestellt werden, wenn es um ausgesuchte Texte oder Metaphern geht. Hervorzuheben sind folgende Artikel:

– Czernin, Franz Josef: Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, Nr. 45, Jg. 1995. Hrsg. v. Norbert Wehr. Essen: Rigodon-Verlag: 1995. S. 179-188.

(dazu die Replik von Michael Braun: Kleine verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin. In: Schreibheft, (s. o.), Heft 46, November 1995)

– Magenau, Jürgen: Durs Grünbeins anatomisches Theater. In: Der Deutschunterricht (vereinigt mit Diskussion Deutsch). Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung. Hrsg. v. Klaus Michael Bogdal. Heft 3, Jg. 1996. S. 67-71.

– Raddatz, Fritz J.: Nicht Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode. In: Die Zeit vom 22.9.1995, Nr. 39, S. 65f.

– Schrott, Raoul: Pamphlet wider die modische Dichtung. In: Ders.: Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. S. 7-25. (Zuerst Graz, Wien 1997)

50 Vgl. Raddatz, S. 65f.

51 Czernin bot gemeinsam mit Ferdinand Schmatz dem Residenz-Verlag bewußt 'schlechte' Gedichte 1987 zur Veröffentlichung an, die unter Czernins Autorschaft als *Die Reisen*. In *achtzig Gedichten um die ganze Welt* auch erschienen. Nach Aufdeckung des Skandals im SPIEGEL ließen Czernin und Schmatz im selben Jahr noch das Gegenbuch *Die Reise*. In *achtzig flachen Hunden in die ganze tiefe Grube* folgen, in dem sie den Entstehungsprozeß der Gedichte dokumentierten und in poetologischen Essays die Frage nach Qualität von Gedichten diskutierten.

„unwillkürlich zu einer Art Verschleierungsmanöver“ werde, „das die Aura von Bedeutsamkeit hervorrufen“ solle, und seine Gedichte summa summarum „Surrogate“ seien.<sup>52</sup>

Raoul Schrott, habilitierter Literaturwissenschaftler und wie Grünbein mehrfach ausgezeichnete Autor, in den vergangenen Jahren vor allem durch *Die Erfindung der Poesie* (Lyrikanthologie, 1997) und *Tropen. Über das Erhabene* (1998) sowie die Übertragung des Gilgamesch-Epos an die Öffentlichkeit getreten, außerdem Mitherausgeber des *Jahrbuch der Lyrik 1999/2000*, wendet sich in seinem *Pamphlet wider die modische Dichtung* zwar nicht ausdrücklich gegen Durs Grünbein, seine Hinweise auf ihn geraten aber allzu deutlich. Er bemängelt etwa die seiner Ansicht nach oberflächliche Beschäftigung mit der Wissenschaft, insbesondere der Neurologie, und führt zahlreiche Zitate Grünbeinscher Verse und Dikta, beispielsweise des Gedichts als „physiologischer Kurzschluß“, an. Nicht zufällig bezieht sich seine Polemik auf den Eingangsvers des von Seibt als epochemachend beschriebenen Gedichts *12/11/89*, der das „Zusichkommen des Gedichts“ verlangt,<sup>53</sup> und der von Schrott mit dem Hinweis abgetan wird, auch bei diesem programmatischen Anspruch blieben die Texte „Notate aus dem Wunderland des eigenen Ich, fern jedes anderen Anspruchs. Und dabei frei von jedem Anflug von Selbstparodie.“<sup>54</sup> Was der modernen Dichtung fehle, sei: „formal – die Musik; inhaltlich – das Bild und die Metapher.“<sup>55</sup>

Auf den Einwand, Grünbein würde relativ willkürlich Fremd- und Slangwörter, Mythologisches, Altes und Neues mischen, um seinen Lesern zu imponieren, entgegnete dieser, es sei vielleicht naiv, aber er sammle solche „Fundstücke“. Zu leichtgläubig wirke es aus seiner Sicht, weil er „manchmal

---

52 Vgl. Czernin, S. 181, 182 und 188.

53 Vgl. Schrott, S. 12 und Grünbeins *Schädelbasislektion*, S. 61: „Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt.“

54 Schrott, S. 12.

55 Ebenda, S. 16.

Zur Diskrepanz zwischen Anspruch und Praxis von Raoul Schrotts Poesie hat Jakob Stephan – ein Pseudonym des Lyrikers Steffen Jacobs – „einige Zeilen aus *Physikalische Optik I* (In: R. S. Die Erde ist blau wie eine Orange, S. 155) und *Hotels* (1995), Erster Teil, VII (S. 22), zitierend, das Nötige gesagt: „Verse, wie mit abgespreiztem Kleinfinger geschrieben. [...] Wie aber paßt solch blumiges Verswesen zu dem kernigen Image des zornigen jungen Mannes, der die Arbeit seiner Kollegen blutleer und langweilig findet? Der [...] mit seinem Hang zur Sprachpreziose doch selbst wie ein Epigone Grünbeins tönt.“

Grünbeins *Nach den Satiren* hält Stephan allerdings auch für mißlungen: „All das Sprachvermögen, all die Beobachtungsgabe: in Blendwerk verpufft, an Angebereien verschrenkt.“ Stephan, Jakob: *Lyrische Visite oder Das nächste Gedicht, bitte! Ein poetologischer Fortsetzungsroman*. Zürich: Haffmanns Verlag 2000. S. 110 und S. 244f.

gewisse Fremdwörter, die sich in der intellektuellen Kultur längst durchgesetzt haben, noch als Fundstücke behandle“, Begriffe, „die längst zu Billigpreisen auf dem Markt herumliegen.“<sup>56</sup>

### 3. Perspektive und Selbstdefinition des Künstlers

#### 3. 1. „Hineingeboren“ und „Entgrenzen“

Diverse Gedichte verleihen Grünbeins Ansicht der Verfassung eines Künstlers Ausdruck. Sein lyrisches Ich bewegt sich innerhalb vorgegebener Grenzen, anthropologischer, sprachlicher oder politischer. Die folgenden Kapitel beschäftigen sich eingehend mit den verschiedenen Grenzbestimmungen und dem Standpunkt Grünbeins bzw. seines Künstlerideals innerhalb derselben.

Will man dem politischen und damit vor allem biographischen Deutungsmuster nachgehen, so kann man Karen Leeders Interpretation folgen, die das Schicksal einer ganzen Generation von Dichtern um den Prenzlauer Berg im Spannungsverhältnis zweier diametral entgegengesetzter Pole betrachtet:<sup>57</sup> Uwe Kolbes Titel „Hineingeboren“ (Gedichte 1975-1979) im Gegensatz zu Sascha Andersons postulierter „fähigkeit einer generation, zu entgrenzen“<sup>58</sup>; Andersons ästhetische Kategorie des 'Entgrenzens' gründet auf dem Gedicht *Der Weinberg* von Erich Arendt, das in dessen letztem Werk *entgrenzen* (1981) erschien.<sup>59</sup> Die beiden Pole treffen in der Person des in der DDR geborenen, also nur diese kennenden Dichters, der den Drang verspürt, Grenzen (literarische, territoriale etc.) zu überschreiten, zusammen. Die Beispiele dafür sind Legion. Egmont Hesse faßte den Reiz, an der Zeitschrift *Verwendung* zu arbeiten, folgendermaßen zusammen:

„[...] mitzuarbeiten an der öffnung 'von innen', wenn sich die kraft 'von unten' auf dem weg zur öffentlichkeit verflüchtigt hat. [Absatz] und noch eine möglichkeit der entgrenzung will genannt sein. Lapidar aber nicht darauf zu verzichten bei dem, was ansonsten in frontaler profilierung okkupiert: ein netz, wie aufgehoben?, das

---

56 *Tausendfacher Tod im Hirn*, S. 230.

57 Leeder, Karen: 'ich fühle mich in grenzen wohl': The metaphors of boundary and boundaries of metaphor in 'Prenzlauer Berg'. In: Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin? German Monitor No. 35, 1995. S. 19-44.

58 Die problematische Diskussion um Andersons Umsiedlung nach West Berlin (1986) und die spätere Enthüllung seiner Verstrickung in Spionageakte des Staatssicherheitsdienstes geben den Gegensätzen zusätzliche Brisanz. Gemäß Jürgen Fuchs' Enttarnung war Anderson als „Inoffizieller Mitarbeiter“ (IM) und ab 1981 als „Inoffizieller Mitarbeiter zur unmittelbaren Bearbeitung von Feindpersonen“ (IMB), sogar nach seinem Umzug in die BRD, tätig.

59 Berendse, Gerrit-Jan: Sascha Anderson. In: KLG (s. o.). Stand: 1.1.1993. Auch Anderson publizierte 1988 einen ähnlichen Titel, den Katalog „entgrenzungen“.

den austausch technischer geräte, beziehungen und informationen genauso beinhaltet wie das zustandekommen gemeinsamer projekte [...].<sup>60</sup>

Selbst in den Worten Volker Brauns, Träger des Büchner-Preises 2000 und Vertreter einer älteren Generation von DDR-Autoren, der eine mißverständene Verteidigung der jungen Literaturszene der DDR, *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* (1983), verfaßte, lassen sich die Entgrenzungsmotive finden: „Aber ich bin nicht nur das zerrissene Fleisch, ich bin es auch, der es zerreißt. Ich entkomme nicht, es sei denn über die eigene Grenze.“<sup>61</sup>

Darüber hinaus überträgt Karen Leeder eine soziologische These Reinhard Mohrs auf die Autoren des Prenzlauer Bergs. Mohr bezeichnete die von ihm so genannten '78er' als eine Generation der *Zaungäste* in der BRD, die nämlich in ein historisches Vakuum hineingewachsen ist, in dem festgefügte Strukturen das Ende der Geschichte verheißen: „Read against this background, 'Entgrenzung' signals the paradoxical experience of a those who then emerge from the crumbling monoliths of ideology to face the liberating but debilitating insecurities of a postmodern present.“<sup>62</sup> In Grünbeins Poem *Du, allein* sieht sie die Folgen des historischen Vakuums für das Individuum formuliert: „Du, allein mit der Geschichte im / Rücken, ›Zukunft‹ ist schon zuviel gesagt“.<sup>63</sup> Die Geschichtslosigkeit läßt das Individuum erleichtert und heiter, aber verunsichert in der Gegenwart zurück, „in einer Zeit des / ›alles erlaubt‹“<sup>64</sup>, in der es keine Zukunft mehr gibt.<sup>65</sup> Die ersehnte Grenzüberschreitung zeigt sich im Gedicht *No. 8*, in dem das lyrische Ich seine Faszination von der „Untrüglichkeit der Haikus“ gegenüber Meister Bashō zum Ausdruck bringt, indem es eine beobachtete Entgrenzung eines scheinbar so festgefügtens Laufs schildert, nämlich wie „dieser / bleiern sich windende Fluß / die Elbe / Kloake [...] / längst ölgeworden [...] / eines Morgens wieder entufert lag – / Diese Freude der Überschwemmung!“<sup>66</sup> Die Freude wird durch den der Grenzverletzung vorangehenden Zustand der Schwere, des Schmerzes und des Gestanks, wie er sich in den zitierten Versen zeigt, noch verstärkt. Etwas leiser offenbart sich dasselbe Verlangen des lyrischen Ich in *Ohne Titel*, in dem es auf die innere Anspannung hinweist, die die Zukunftslosigkeit in ihm erzeugt: „Wir hatten das

---

60 In: *Michael/Wohlfahrt*, S. 356.

61 Ebenda. S. 286. Dort findet sich auch Material zu der von Braun ausgelösten internen Literaturdebatte wie Sascha Andersons Antwort *Fixierung einer Metapher*. S. 291ff.

62 Leeder, S. 21.

63 *Grauzone morgens*, S. 53.

64 Ebenda.

65 „[...] exile from the schemes of history leaves the individual exhilarated but uncertain.“  
Leeder, S. 21.

66 *Grauzone morgens*, S. 39.

Schweigen / gelernt mühlos vorm / Abend wie eine dunkle / Sehne zu spannen: man / sah uns nicht an wie / uns zumute war beim / Verlöschen der Ziele.“<sup>67</sup> Ganz unvermutet schließt sich an diese Reflexion die Erwähnung eines Paares westwärts ziehender Wolken an, was angesichts der 1988 noch in Blöcke aufgeteilten Welt des Kalten Krieges auch als Wunsch nach Grenzüberschreitung gedeutet werden kann, während die Stadt, in der das lyrische Ich sich befindet, den Himmel grau färbt.

Es scheint mir fraglich, ob sich aus diesen Schlüssen tatsächlich eine bestimmte Art der Metaphorik für eine Gruppe von Autoren extrapolieren läßt, wie Karen Leeder es tut. Zudem fällt auf, daß gerade Grünbeins erste Gedichte nicht als typische, so es das gibt, 'Prenzlauer-Berg-Gedichte' gelten können. Dem Grundmuster des Sprachspiels, wie es etwa in den Gedichten Bert Papenfuß-Goreks augenscheinlich wird, folgt er nicht.<sup>68</sup> Ja, er wendet sich explizit gegen diese Art des Schreibens, indem er der enervierenden „Geselligkeit der damals modischen Verbalakrobatik“ die Suche des Einzelgängers nach „dem Hermetischen“ entgegensetzt. So sieht er im sprachspielerischen Gedicht einen offenen Text, der beliebig erweiterbar sei und nicht über sich selbst hinausweise. Er selbst zieht die „rätselhafte Transparenz der Sprache“ des „italienischen *hermetismo*“ vor, dessen „scheinbare Klarheit, die plötzlich in Stottern ausbricht“, ihn begeistert. Etwas unklar, aber ganz dem nebulösen Beziehungsreichtum des Hermetismus entsprechend, nennt er diesen Moment das „Wetterleuchten der Aphasie“, das nur „im Wortwörtlichen oder Satzsätzlichen“ zu erreichen sei, wenn Sätze konträr zueinanderstehen und die Logik anfinde „zu schielen“. Sprache könne so in ihrer „Fehlerhaftigkeit“ zur Falle werden, „die über dem Sprecher zuschnappt“. <sup>69</sup> Die Absicht ist also, einen Effekt zu erzeugen, der sich dem Zugriff des Dichters eigentlich entzieht. Mit diesem Ziel grenzt sich Grünbein deutlich von den Autoren des Prenzlauer Bergs ab, so daß er diesbezüglich selbst von einem Fehler der Zuordnung spricht, was ihn betrifft: „Ich war im selben Revier, aber fern der Programme.“<sup>70</sup>

Als ein Aspekt der Erfahrung des Dichters, zumindest als wesentliches Konstituens des lyrischen Ichs, sollen die genannten Pole dennoch in Erinnerung bleiben, auch wenn Grünbein sich der Zurechnung zu einer literarischen Gruppe, genauer deren programmatischer Ausrichtung, verweigert. Er hat immer wieder abgestritten, daß seine Sozialisation in der DDR einen übermäßigen Einfluß auf seine literarische Entwicklung ausgeübt habe. Er habe zwar

---

67 *Grauzone morgens*, S. 61.

68 „Poesie als vielstimmiges Rollenspiel gefiel mir mehr als jede Chirurgie an der Sprache selbst.“ *Poetry from the bad side*, S. 445.

69 Alle Zitate aus: *Poetry from the bad side*, S. 447f.

70 Ebenda. S. 445. Vgl.: „In den literarischen Kreisen war ich nur Zaungast [sic]“. S. 447.

aufgrund der spezifischen Situation in der DDR, in der Familie über den Westen diskutieren zu können und in der Schule dem offiziellen Programm folgen zu müssen, früh gelernt, sich zu verstellen,<sup>71</sup> doch auf die Frage, ob er im Westen derselbe Durs Grünbein geworden wäre, antwortete er: „Diese Prägungen haben mit dem Ost-West-Gegensatz wenig zu tun. Landschaften spielen eher eine Rolle, Sachsen [...] war für Künstler, für Maler vor allem, immer ein guter Boden.“<sup>72</sup> Heiner Müller kommentierte diese Aussage in seiner Laudatio in Darmstadt recht widersprüchlich, indem er zuerst begründet, warum Grünbein recht habe, „wenn er im »Spiegel«-Verhör auch noch den Schatten einer Prägung durch das glücklose Experiment DDR bestreitet.“ Er gehöre einer Generation ohne Vaterland und Muttersprache an. Seine Erfahrung sei nicht an Geographie festzumachen. „Die Bilder wechseln, und die Fremdheit bleibt.“ Doch auf der anderen Seite gesteht Müller, in dieser Aussage in die Polemik des Kalten Krieges zurückfallend, dem jungen Dichter zu, gerade im Spiegel-„Verhör“ eventuelle Tatsachen abstreiten zu dürfen: „In den Höhlen der Vampire ist Leugnen ohnehin ein Menschenrecht“.<sup>73</sup>

Es bleibt daher unklar, ob Grünbein leugnet oder die Wahrheit sagt. Sicherlich lassen sich Grünbeins damaligem Schaffen, wie in den gewählten Beispielen gezeigt wurde, die angesprochenen Prägungen ablesen. Ob man soweit gehen kann, wie es Elke Sturm-Trigonakis in ihrer Untersuchung von *Grauzone morgens* vorschlägt, nämlich bei der in den Gedichten angedeuteten Erfahrung von „intrakultureller Fremdheit“, „einer sehr spezifischen Form der Alterität“ zu sprechen, sei an dieser Stelle bezweifelt.<sup>74</sup> Anhand des bereits zitierten Gedichts *No. 8* versucht sie, die „Zugehörigkeit in der Nichtzugehörigkeit“ des lyrischen Ichs, eine Reziprozität der Perspektiven von Ferne und Nähe, festzumachen. Durch eine Ästhetik der Verfremdung und Verzerrung ge-

---

71 *Tausendfacher Tod im Hirn*, S. 225f. Man darf dies gern als biographischen Hinweis auf Grünbeins beliebtes Sujet des historischen Rollengedichts lesen, von dem sich zahlreiche Beispiele in *Nach den Satiren* finden.

72 Ebenda. S. 221. Auch: „SPIEGEL: Hat Ihre Kreativität auch etwas mit der Erfahrung DDR zu tun? Grünbein: Überhaupt nicht.“ Ebenda.

73 Müller, Heiner: *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund*. In: Grünbein, Durs: *Den Körper zerbrechen*. (s. o.) S. 27. Müller spielt damit auf die eigenen Erfahrungen mit der „Journaille“ des Westens an, als er 1993 im Gespräch mit Thomas Assheuer auf die Frage, warum er in seiner Autobiographie nichts von seinen mittlerweile bekannten StaSi-Kontakten geschrieben habe, mit einem „Menschenrecht auf »Feigheit vor dem Feind«“ antwortete, und dieses Feindbild habe die „Journaille“ ja auch bestätigt. Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer* 3. Texte und Gespräche. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1996. S. 187.

74 Sturm-Trigonakis, Elke: *Formen der Alterität in der neuen deutschen Dichtung*. José F. A. Oliver und Durs Grünbein. In: *Wirkendes Wort*, Nr. 3, 1998. S. 376-407. Zitat: S. 397.

linge der Poesie so eine Bestandsaufnahme der DDR in den letzten Phasen ihrer Existenz, wobei sich im beschriebenen Dresden die Entfremdungen des sozialistischen Systems kristallisieren sollen. Der Beobachter im Gedicht reifiziere sich selbst, indem er einen Kühlschrank, sein Herz und eine Fliege gleichberechtigt nebeneinander setze und somit sein Fremdsein in der Welt veranschauliche. Die eigentliche Heimwelt werde vom Panorama-Blick auf die Stadt, „in dieser / Talversunkenheit schwerer Kuppeln und / schmaler durchbrochener Türme – Dresden“, hin zum Betrachten der „am Fenster / magisch die beinereibende Fliege“, zur Fremdwelt verzerrt.<sup>75</sup> Daraus folgert Sturm-Trigonakis:

„Die Fremderfahrung, die das Individuum immer wieder aufs Neue in der Außenwelt macht, wirft es radikal auf sich selbst zurück, wobei aufgrund der Kontamination des Eigenen durch Fremdes auch das eigene Ich Austragungsort der Konflikte zwischen Eigenem und Fremden ist. [...] Im Ich vermengen sich Distanz und Betroffenheit, der Dichter ist zu jeder Zeit Teil der Gruppe und deren Beobachter, also nie im Einklang mit sich selbst, sondern gesplittete Persönlichkeit.“<sup>76</sup>

Der Analyse der herangeführten Passagen ist durchaus zuzustimmen. In *Grauzone morgens* werden in der Tat des öfteren die statische Lebensumgebung der DDR und die Ohnmacht des Einzelnen dieser gegenüber geschildert, doch läßt sich bei der Ent- und Verfremdung wirklich von einer gesplitteten Persönlichkeit sprechen, die nie im Einklang mit sich selbst zu sein vermag? Wichtiger noch ist die Frage, ob es, wenn dies so wäre, unbedingt seinen Grund in einer intrakulturellen Fremdheit haben muß. Die Autorin merkt an, daß neben der literarischen Methode der Verfremdung in Grünbeins Poemen auch die imaginierte Fremde als Topos eine wichtige Rolle spielt. Ist es demnach aber nicht vielmehr so, daß gerade im Gedicht, das so oft als geeignete Form des Selbstgesprächs und der Selbstbeobachtung charakterisiert wird, immer auch eine andere Perspektive eingenommen werden muß, um auf sich selbst zu blicken, ja, in diesem Fall eine imaginierte Fremde, hier New York<sup>77</sup>, einen neuen Standpunkt des Beobachters bilden kann, damit dieser in die Lage versetzt

---

75 *Grauzone morgens*, S. 40.

76 Sturm-Trigonakis, S. 397f.

77 Siehe dazu die Gedichte *Trilce*, *César* und *Grund, vorübergehend in New York zu sein* (*Grauzone morgens*, S. 31 u. S. 49) sowie den *Manhattan Monolog* (*Galilei vermißt...*, S. 129-135). In den beiden Gedichten fungiert New York als „Projektionsort aller Sehnsüchte, als stadtgewordener Mythos von individueller Freiheit und Kosmopolitismus und Großartigkeit“, aber auch, und damit dient es vor allem der Perspektivverschiebung, zum Vergleich mit den eigenen Umständen, wie Sturm-Trigonakis selbst betont, „als schärfster Kontrast zur Kleinbürgerlichkeit und Gleichmacherei in der DDR.“ Sturm-Trigonakis, S. 401.

wird, die eigenen Verhältnisse exakter durchschauen zu können? Gilt dies nicht auch generell für das Individuum, das sich selbst beschreibt? Braucht es intrakulturelle Fremdheit, da es sich selbst sowieso fremd sein muß? Merkwürdigerweise betont Sturm-Trigonakis in ihrer Synopsis, daß Grünbein und der mit ihm hinsichtlich der besonderen Form der Alterität untersuchte Dichter José F. A. Oliver Distanz „zum Gegenstand des jeweiligen poetischen Diskurses“ aufweisen, die sie ganz lapidar in einem Nebensatz „jene Fremdheit des Schreibenden, ohne die keine Literatur entsteht“, nennt.<sup>78</sup> Es geht hier also nur im ausgewählten Fall um intrakulturelle Fremdheit. Allgemein gilt, daß ohne Distanz zum Gegenstand der Poesie, sei es die DDR, die beinereibende Stubenfliege oder das eigene Ich, keine Literatur entsteht. Dann kann aber nicht von Entfremdung gesprochen werden. Entfremdung muß demnach von jedem poetischen Gegenstand ausgehen bzw., sie muß vom Autor selbst vollzogen werden, damit er überhaupt dichten kann, ist daher Voraussetzung des Schreibens. Dementsprechend bezeichnete Grünbein als einen Impuls des Aufschreibens den Gehorsam gegenüber „einer Fremdheit im eigenen Leib“.<sup>79</sup> Somit ist die These einer besonderen Alterität hinfällig, wie sie nach Erscheinen der späteren Gedichtbände Grünbeins sowieso widerlegt sein müßte, da dieser z. B. in *Nach den Satiren* doch anderen Umständen gegenüber Distanz wahrt, da die DDR als Bezugspunkt verloren ging. *Die Bilder wechseln, und die Fremdheit bleibt*.<sup>80</sup> Anders als bei vielen Autoren der älteren Generation von DDR-Schriftstellern führte das Leben im vereinigten Deutschland nicht zum Verstummen bzw. nicht zur paradoxen Thematisierung des Verstummens,<sup>81</sup> sondern zog im Gegenteil gesteigerte Kreativität nach sich.

---

78 Sturm-Trigonakis, S. 402.

79 *Mein babylonisches Hirn*. In: *Galilei vermißt...*, S. 20.

80 Entsprechend zählt ein Rezensent der *Schädelbasislektion* Grünbein zu den „Autoren aus der ehemaligen DDR, die im vereinigten Deutschland weder eine bessere noch eine schlechtere Heimat finden, sondern nur wieder keine.“ Schafroth, Heinz F.: Auf den cartesischen Hund gekommen. [Rez. *Schädelbasislektion*] In: Frankfurter Rundschau vom 8.4.1992, Nr. 84, S. 24.

81 So zum Beispiel beim bereits zitierten Heiner Müller, der nach der Wende nur noch ein Drama, *Germania 3. Gespenster am Toten Mann* (1996 erschienen), fertigstellte, das zuerst als Plagiat nicht mehr verbreitet werden durfte (Aktenzeichen: OLG München 29 U 5758/97); dieses Urteil wurde vom Bundesverfassungsgericht jedoch wieder aufgehoben (FAZ vom 26.7.2000, Nr. 171, S. 49). Beachtenswert ist aber Müllers stärkerer Drang zur Lyrik, in der er seine neue Erfahrung mit dem 'Kapitalismus' verarbeitet und gern vom Ende der Geschichte spricht. In *Mommsens Block* etwa belauscht das lyrische Ich, das unschwer als Autor Müller zu erkennen ist, „am Nebentisch / die Lemuren des Kapitals Wechsler und Händler [...] / Strikt nach dem Lehrbuch der Politischen Ökonomie / Des Kapitalismus“, deren Gespräch in ihm Ekel hervorruft: „Tierlaute Wer sollte das aufschreiben“; selbstverständlich hat der Autor das gerade getan. Daraufhin versteht dieses lyrische Ich die Schreibhemmung des Historikers Mommsen beim Verfassen des

Gleichwohl ist dies nicht zu verwechseln mit der Behauptung, das Aufwachsen im sozialistischen Teil Deutschlands habe keinerlei Folgen für Grünbeins Dichtung gehabt. So begründen sich für ihn die Konsequenzen des 'Hineingeboren'-Seins in ein diktatorisches System, z. B. der Utopieverlust, explizit in den individuellen Erfahrungen seiner Kindheit, die er mit den meisten Autoren des Prenzlauer Bergs gemein haben dürfte:

„Meine Kindheitsmuster, die ersten prägenden Erfahrungen von Drill, Repression, körperlicher Entfremdung durch Jugendorganisationen und Architektur, Schule und Militär, fangen nun einmal erst nach dem Mauerbau an. Ich war sozusagen schon für die Sache verloren, als ich geboren wurde. Der Sozialismus war mein Geburtsschock.“<sup>82</sup>

Dieser Geburtsschock schafft eine Haltung der Welt gegenüber, eine Illusionslosigkeit, die im Text nachzuweisen sein muß; sie hat also gezwungenermaßen Folgen für die Poetik. Was den anderen Pol, die ersehnte Grenzüberschreitung betrifft, so behauptet der Autor, daß sie nur extrem selten stattgefunden habe. Er faßt dieses Bild des Künstlers in die Metapher des Grenzhundes:

„Der Künstler im Osten als Grenzhund, entlang der politischen Territorien streunend. Ich fühlte mich damals entsetzlich verarscht und biographisch mißbraucht, als der Schwindel im Jahr '89 aufzog. Unfreiwillig haben fast alle Künstler in dieser oder jener Weise den Grenzhund gespielt, die einen als Wachhund, die andern als Rettungshund und indem sie beharrlich die Mauern beschnuppert haben auf der Suche nach einer Lücke. Überschreitung als solche hat kaum irgendwo stattgefunden. Der Pawlowsche Reflex war ein gemeinsamer Nenner.“<sup>83</sup>

Gleichzeitig scheint für Grünbein selbst der Dichtung an sich bereits eine Möglichkeit der Grenzüberschreitung inhärent zu sein, bildeten doch für ihn

---

vierten Bandes seiner Römischen Geschichte. Noch deutlicher wird es im Text *Ajax zum Beispiel*, in dem das lyrische Ich die Unmöglichkeit von Dichtung im Kapitalismus beschwört, seine „Schwierigkeit / Den Vers zu behaupten gegen das Stakkato / der Werbung“ anspricht, was ihn letztendlich dazu veranlaßt, sein Verstummen zu benennen: „Das letzte Programm ist die Erfindung des Schweigens“. Danach bricht das Gedicht mitten im Satz ab.

Müller, Heiner: Werke 1. Die Gedichte. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998. S. 257-263 und S. 292-297.

82 *Tausendfacher Tod im Hirn*, S. 230.

83 *Poetry from the bad side*, S. 449. Eine weitere Identifikation mit dem Künstler-Grenzhund findet sich, wiederum offenkundig biographisch, in dem Aufsatz *Chimäre Dresden*, worin „er“ – unverkennbar Grünbein – sich als „irgendein denkendes Tier [...] in dieser Grauzonenfrühe [...] streunend durch immer dieselben Passagen“ beschreibt. *Chimäre Dresden*. In: *Galilei vermißt...*, S. 145-151. Zitat, S. 145.