

HERIBERT TOMMEK

***Die Durchsetzung einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz.
Der Aufstieg des Dichters Durs Grünbein in den neunziger Jahren****

Einführung

Die Sublimierung und Verschleierung der symbolischen Gewalt, die in der Anerkennung einer klassifizierenden Regel, Ordnung oder Form als ‚selbstverständliche‘, ‚natürlich-notwendige‘, ‚wesenhafte‘ liegt, wodurch ihr arbiträrer Charakter verkannt wird, zeigt sich in besonderer Weise im Feld der kulturellen Produktion in der erfolgreichen Durchsetzung der Position des ‚desinteressierten Interesses‘, wie sie Bourdieu in seinen Studien zur ‚politischen Ontologie Martin Heideggers‘ (1988) hinsichtlich des philosophischen Feldes und zur Genese der *l'art pour l'art*-Position im literarischen Feld am Beispiel Baudelaires und Flauberts aufzeigte (1999).

In dieser Perspektive soll im Folgenden der ‚einzigartige‘ symbolische Aufstieg und Erfolg Durs Grünbeins in den 1990er Jahren skizziert werden. Die Studie versteht sich als Beitrag zur Untersuchung der Durchsetzung einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz, verstanden als Instrument symbolischer Gewalt, die hier in sublimierter, *ästhetischer* Form auftritt. Die erfolgreiche Durchsetzung einer Exzellenz-Position soll hier zum einen innerhalb des literarischen Feldes, zum anderen im Kontext eines die Felder übergreifenden ‚Zeitgeistes‘ untersucht werden. In beiden Fällen geht es um Abgrenzungen und um Konvergenzen von Habitus-, Feld- und Diskursstrukturen, die in sublimierter Form zum Ausdruck kommen und sich *ins literarische Werk (über-)setzen*. Dabei werden insbesondere drei Verfahren der ‚stillen‘ symbolischen Gewalt begegnen: die mythologisierenden Oppositionsbildungen, durch die geschichtliche und soziale Abstände in eine Generierung ‚naturhafter‘ Äquivalenzketten transformiert werden, die souveräne Formgebung des Autors, durch die die *sozialen* Prägungen und Spannungen des *modus operandi* in einem Akt symbolischer Magie verschleiert und in ein sich selbst auf innere Autorität (Form) gründendes Werk (*opus operatum*) transformiert werden, und eine wechselseitige symbolische Ermächtigung durch homologe dominante Positionen und homogenisierte hegemoniale Diskurse.

* Il presente testo è apparso la prima volta in Schmidt, R., Woltersdorff, V. (Hrsg.) (2008) *Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu*. Konstanz. UVK. pp. 147-67.

Ausgangspunkt ist die plötzlich steil aufsteigende Karriere: Auf Vermittlung Heiner Müllers mit dem ersten Gedichtband 1988 auf Anhieb zum Suhrkamp-Autoren erkoren, erhielt der junge Dichter 1992 den Bremer Förderpreis und den Hauptpreis der Stadt Marburg, 1993 den Nicolas-Born-Preis für Lyrik. Der Aufstieg erreichte einen vorzeitigen Höhepunkt 1995, als Grünbein erst mit dem Peter-Huchel-Preis (Januar) und dann mit dem symbolisch bedeutendsten deutschen Literaturpreis, dem Georg-Büchner-Preis (Mai), als einer der jüngsten Preisträger ausgezeichnet wurde. Hinzu kam noch im selben Jahr die Aufnahme in die deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt.

Der kumulativen Auszeichnung und schlagartigen Kanonisierung im Jahr 1995 folgte – nach einer Phase der Neuorientierung – eine sich zunehmend etablierende Wertschätzung des Autors und seiner Werke, so vor allem des Bandes *Nach den Satiren* (1999), der mit seiner Anverwandlung der Antike einen wichtigen symbolischen Konsolidierungspunkt markiert. Den Abschluss dieses Artikels bildet ein Ausblick auf das Werk *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005), da es für die literarische Durchsetzung einer repräsentativen symbolischen (Selbst-)Bemächtigung steht.

Zum erfolgreichen Lyriker tritt auch der literarische Essayist. Die Essays Grünbeins, die zum Teil vorab in verschiedenen Feuilletons veröffentlicht wurden, stehen in einer Komplementärstellung zu seiner Lyrik. Es handelt sich um poetologische Reflexionen und um Stellungnahmen ‚auf der Höhe der Zeit‘, in denen eine reflexive *Zeitgenossenschaft* zum Ausdruck kommt.

Alles in allem kann Grünbein also auf eine außergewöhnlich erfolgreiche Karriere als Dichter, Essayist und auch Übersetzer zurückblicken, die sich bis heute fortsetzt¹. Zu diesen Preisauszeichnungen kommt die strukturelle, die Kanonisierung als „Klassiker der Gegenwart“ in Literatursendungen und Lehrbüchern (vgl. Heudecker [2007, 51]). Im Folgenden gilt es nun näher zu untersuchen, wie die skizzierten Daten mit der Durchsetzung einer symbolischen Exzellenz in den neunziger Jahren konvergieren.

¹ So erhielt er 2004 den Friedrich-Nietzsche-Literaturpreis, 2005 den Hölderlin-Preis, 2006 den römischen Pasolini-Lyrikerpreis und schließlich im selben Jahr den Berliner Literaturpreis.

Das Begehren nach dem neuen, ‚gesamtdeutschen‘ Dichter: ein Stellenprofil

Die plötzlich steil, dann kontinuierlich aufsteigende, kumulativ ausgezeichnete Laufbahn und die langfristige, symbolisch auf hohem Rang situierte Etablierung der Autorposition Grünbeins, ablesbar an der Einschätzung, er sei der „tauglichste Anwärter auf das Amt des Nationaldichters“², sind in der Entwicklung des deutschen literarischen Feldes seit der Wiedervereinigung beachtlich, wenn nicht gar ‚einzigartig‘. An einem anderen Ort (Tommek [2006, 401-11]) wurden einige Kennzeichen des Strukturwandels skizziert, so vor allem die Delegitimierung der „Gesinnungsästhetik“ sowie die Diskreditierung der Autorposition einer engagierten, „nonkonformistischen“ Literatur (in BRD und DDR): ein Wandlungsprozess, der sich spätestens seit „68“ nachweisen lässt und in den 1990er Jahren an Dynamik und Konsensfähigkeit innerhalb der in der Öffentlichkeit dominanten Diskurse zur (Neu-)Bestimmung der legitimen Literatur deutlich zugenommen hatte. Mit dieser Diskreditierung einer lange Zeit in der deutschen Nachkriegsliteratur dominanten, *repräsentativen* Autorposition und der mit ihr verbundenen gesellschaftskritischen Funktion der Literatur, die strukturell mit der Auflösung einer homogenen literarischen Öffentlichkeit und genauer: mit der Verschiebung der verschiedenen, am literarischen Auszeichnungsprozess beteiligten Legitimationssphären zusammenhängt³, zeigte sich immer deutlicher eine „Leerstelle“: die „Leerstelle“ einer gesamtgesellschaftlich repräsentativen Literatur bzw. einer repräsentativen Autorposition mit Universalanspruch. So dürfte bis heute eine zentrale Antriebskraft der Evolution des literarischen Feldes diese Konstellation einerseits der strukturellen Leerstelle innerhalb einer pluralistischen, sich dynamisch nach verschiedenen Milieus auffächernden oder auch kurzfristig in den Massenmedien hergestellten, Milieus übergreifenden, ‚breiten‘ Öffentlichkeit sein – andererseits ein massenpsychologisches, institutionell und (massen-)medial vermitteltes *Begehren* nach dem ‚gesamt deutschen‘ „Super-Autor“ (Bogdal 2004), der am

² Katharina Döbler: Von Zeit zu Zeit nach Pompeji. In *Die Zeit*. 11/7/2002. Zit. nach HEUDECKER (2007).

³ Bourdieu hat in *Zur Soziologie der symbolischen Formen* folgende Sphären zur Herstellung der Legitimität kultureller Produkte unterschieden: a) die „Legitimationssphäre mit Anspruch auf universelle Anerkennung“, b) die von Konkurrenz geprägte „Sphäre potentieller Legitimation“ und c) die in der Alltagskultur situierte „Sphäre willkürlicher Bevorzugungen in Beziehung zur Legitimität“ der „nicht legitimierten Legitimationsinstanzen“ (vgl. BOURDIEU [1970, 75-124]). Die jeweils historisch spezifische Verteilung symbolischen Kapitals lässt sich über die Bestimmung der (Dominanz-)Verhältnisse der Sphären zueinander bestimmen. Allgemein kann seit den siebziger Jahren eine Ausweitung der „Sphäre potentieller Legitimität“ und der „nicht legitimierten Sphäre segmentarischer Legitimität“ im Zeichen des kulturellen Pop und der Pluralisierung der kulturellen Stile feststellen (vgl. TOMMEK [2006, 399-409]; BOGDAL [1998]). Komplementär dazu scheint sich seit den neunziger Jahre eine neue Abkoppelung der „Legitimationssphäre mit Anspruch auf universelle Anerkennung“ zu vollziehen, mit der eine Nobilitierung des Bildungswissens sowie neue soziale Segregationen einhergehen.

nobilitierten Pol des literarischen Feldes die Form und Funktion eines neuen Nationaldichters annimmt.

Das institutionalisierte *Begehren* nach einer neuen, ‚gesamtdeutschen‘ Dichterstimme als besonderer Ausdruck eines allgemeinen Zeitgeistes lässt sich nun besonders deutlich am Beispiel des überschwänglichen Feuilletonartikels von Gustav Seibt vom 15. März 1994 in der *F.A.Z.* aufzeigen. Der Literaturkritiker und damalige Feuilleton-Redakteur der *F.A.Z.* präsentiert hier einen neuen Dichter, der quasi „über Nacht“ kam. Im Anschluss an Frank Schirrmachers (1990) Versuch einer Nullpunkt-Setzung der deutschen Literatur koppelt Seibt hier, mit dem Gestus des plötzlich auftretenden ‚ganz Neuen‘, den Fall der Berliner Mauer mit der Erscheinung eines *neuen* Dichtertyps, der für eine *Entgrenzung* der ideologisch belasteten alten und für den Anbruch einer *neuen* Literaturepoche stehe.

Auf das lyrische „Telegramm“ „12/11/89“ (im Gedichtband *Schädelbasislektion*) Bezug nehmend, dessen neuer Ton „jung“, „frech“ und frei“ sei, wird die ‚fröhliche Zersplitterung eines ‚Weltsystem[s]‘ festgestellt. Im Gegensatz zu den etwa zur gleichen Zeit für den ‚neuen Sound‘ einer Generation auftretenden Popliteraten ist aber Grünbein *belesen* und sein Auftreten wird mit dem „ersten Auftreten Hugo von Hofmannsthals in der deutschsprachigen Lyrik“ verglichen.

Durch diesen Vergleich wird die Position des neu zu präsentierenden Dichters symbolisch besetzt. Seibt geht es um die Schaffung einer *exklusiven* Position, denn er erklärt Grünbein kurzerhand zum „Götterlieblich“, zum „erste[n] Dichter, der die Spaltung der deutschen Literatur überwindet“. Damit ist der Fluchtpunkt der symbolischen Setzung benannt. Die symbolische Gewalt zeigt sich hier in der Klassifizierung, in der Abgrenzung vom lange Zeit in der Nachkriegsliteratur dominanten Modell der universalen Autorposition der sog. „non-konformistischen“ Literatur: Die Überwindung des repräsentativen Dichters alten, deutsch-deutschen Typs sei laut Seibt „keine Frage nationaler Gefühle oder politischer Einstellungen, keine der Ideologien oder gar des muffigen Identitätsdiskurses, mit dem eine ideenlose Politik eine phantasielose Literatur infiziert“. Die Überwindung des Alten sei vielmehr, „eine Frage der Erfahrungen und der daran geknüpften Sprache“.

Die Oppositionsbildung: national, politisch, ideologisch, ideen- bzw. Phantasielos versus nicht-national, unpolitisch, nicht-ideologisch, von der Erfahrung bestimmt bzw. ‚erfahrungsgesättigte Sprache‘ ist topisch und symptomatisch für die symbolische Durchsetzung einer repräsentativen *l'art pour l'art*-Position. Sie findet auf der Grundlage einer Matrix

diskursleitender ‚Großkategorien‘ bzw. Ideologeme⁴ statt, die sich seit den siebziger Jahren durchsetzten und in den 1990er Jahren konsolidierten, wie etwa der *Desillusion* oder des *Endes der Ideologien und Utopien*. Die sich hier äußernde Ideologie der ‚nachideologischen Epoche‘ zeigt sich in einer mythologisierenden Verkettung. Die ideologisch und historisch belastete Dichtung könne sich nun endlich befreien und zu ihrem ‚Wesen‘ zurückkehren, das den direkten Zwängen der sozialen Zeit enthoben ist.

Zur symbolischen Durchsetzung einer neuen ästhetisch-anthropologischen Autorposition tritt die ostentative Ablehnung einer Adressierung an ein allgemeines Publikum: Zwar repräsentiere Grünbein den ersten ‚gesamtdeutschen Dichter‘, aber seine Dichtung sei „nicht öffentlich“, sondern nur für einen Kreis von „Interessierten“ bestimmt, womit der Topos einer privilegierten *Gemeinde* lanciert wird – dies komplementär zu einem unterschweligen Begehren nach einem exklusiven *Zirkel* und nach *Initiation*, die der Steigerung des „symbolischen Kredits“ sowohl der Produktion als auch des Konsums, der an spezifische Kompetenzen gebunden ist, dient (vgl. Bourdieu [1999, 190]).

Aus Seibts Präsentation, die sich als diskursiv institutionalisiertes System von symbolischen Präferenzen lesen lässt, kann man nun das Stellenprofil des gesuchten neuen Dichteramts extrapolieren. Der Kandidat für das neue ‚Dichteramts‘ sollte angesichts der unveränderten, legislatorischen Position der Westdeutschen als ‚Initiationskandidat‘ aus dem Osten kommen. Er sollte zwar das Unrechtsregime noch bewusst und als Individuum leidend, d.h. als existenzielle Eingrenzung erfahren haben, darf aber nicht ‚verstrickt‘ (wie etwa Wolf oder auch Müller) oder zeitlebens traumatisiert sein (wie etwa Hilbig), weder zur Larmoyanz⁵ noch zur Nostalgie (wie etwa Braun) neigen. Der neue, ‚gesamtdeutsche‘ Dichter darf nicht politisch-historisch, d.h. in der Tradition der deutsch-deutschen intellektuellen Auseinandersetzung, sondern er soll ästhetisch-sprachlich und exklusiv auf die ‚Wende‘ reagieren, wodurch, ‚geänderte Zeitmaße‘ zum Ausdruck gebracht werden. Die ‚geänderten Zeitmaße‘ der ästhetisch-anthropologischen Reaktion zielen auf eine Enthebung von sozialen und historischen Bestimmungen, also auf ästhetische Autonomie.

⁴ Ideologeme werden hier verstanden als positionsbedingte Elemente einer Weltsicht bzw. Strategien, die (bewusst/unbewusst) ein spezifisches Interesse verfolgen und diese Bedingtheit und spezifische Ausrichtung verschleiern oder verneinen. Ein konstitutives Ideologem zur Charakterisierung der *l'art pour l'art*-Position ist die den weltlichen und zeitlichen Interessen entgegen gesetzte „Interesselosigkeit“ (vgl. BOURDIEU [1999, 360-5, 449ff., 515-9]).

⁵ 1993 bekannte Grünbein auf der Leipziger Buchmesse vom Podium aus: „Ich kann keinen Ossi mehr jammern hören!“ (zit. n. BÖTTIGER [2000, 62]).

Zugleich soll der Kandidat Träger eines (nationalen) Aufbruchs sein und mondäne Lust auf Neues, auf die Erkundung und kulturell-ästhetische ‚Neubelebung‘ des Westens und ihrer ‚Leser‘ besitzen.

Als Sohn eines ‚gescheiterten‘ (Flugzeugbau-)Ingenieurs ein Jahr nach Mauerbau und damit in die historisch ‚festgefahrene‘, zweigeteilte deutsche Welt des Kalten Krieges geboren, im brachliegenden Randbereich des ‚Tals der Ahnungslosen‘ und einstigen ‚Florenz an der Elbe‘ aufgewachsen, objektiv und subjektiv der individuellen Entfaltungsmöglichkeiten beraubt, drei Jahre vor dem ‚Mauerfall‘ nach Berlin gezogen, wo er am Rande an der Prenzlauer-Berg-Kulturszene teilnahm, zwar geprägt, aber nicht verbittert von seiner Vergangenheit, noch jung und ‚energisch-zornig‘ genug, um zum Zeitpunkt der ‚Entgrenzung‘ zu ‚neuen Ufern‘ (in Westberlin, Rom, Paris, Toronto, New York etc.) aufzubrechen, erfüllte Grünbein gleichsam ‚märchenhaft‘, ‚ritterlich-sagenhaft‘ oder ‚bildungsromanhaft‘ die Voraussetzungen, Träger des Begehrens nach dem neuen, vitalen und weltgewandten ‚gesamtdeutschen‘ Dichter zu werden.

Literarische Positionierungen

Grünbein hat sich freilich gegen Seibts symbolische Exzellenz-Setzung als „Götterlieblich“, die letztlich auf den Nationaldichter zielt, gewehrt und erkannt, dass damit „Politik“ gemacht wurde (zit. n. Müller [2004, 19]). Er selbst sah sich als solitären Beobachter im urbanen Raum, der dem „kritischen Augenblick“, den Zeichen der Krisen der Menschen in der Gesellschaft aufspürt (vgl. Böttiger [2000, 76]). Schließlich sah er sich in der Nachfolge Georg Büchners, den er in seiner Preisrede programmatisch nicht als sozialkritischen Autor, sondern als Verfasser der „Schädelnerven“-Schrift, als poetisch-naturwissenschaftliches Junggenie vorstellte, dessen „Sphinxhaftes“ und „meteorhafte Erscheinung“ ihn – nicht ohne Selbstbespiegelung seines eigenen steilen Aufstiegs – faszinierte (1996, 86). Anliegen der folgenden Untersuchung ist es nun, das „Sphinxhafte“ Grünbeins analytisch aufzuhellen und die „meteorhafte Erscheinung“ vor dem Hintergrund der Verschiebungen symbolischer Klassifikationen einerseits spezifisch innerhalb der Entwicklung der deutschen literarischen Feldes seit den neunziger Jahren und andererseits im Horizont einer allgemeinen *Zeitgenossenschaft* und ihrer ‚Orchestrierung‘ diskursiver Stimmen zu verorten (vgl. Bourdieu [1988, 38]).

Die künstlerischen Anfänge Grünbeins liegen in der weitläufigen Verbindung von Literatur und Performanz bzw. bildender Künste, wie sie in Dresden in der Gruppe der „Autoperforationsartisten“ und dann nach dem Umzug nach Berlin 1987 in der künstlerischen Szene des Prenzlauer

Bergs zum Ausdruck kam. In beiden Fällen gehörte Grünbein aber nur am Rande zur ‚Szene‘: Gegen die performative und ‚spielerisch-chaotische‘ Auflösung des Subjekts und seiner sprachlichen Spiegelungen sollte er schon bald um 1989-1990 das ‚naturwissenschaftliche‘ Programm einer ‚Nervenkunst‘ setzen.

Mit seinem Gedichtband *Grauzone morgens*, entstanden zwischen 1985 und 1988, platzierte sich Grünbein im deutsch-deutschen literarischen Feld: in der Vertikalen im subkulturellen, im Verhältnis zur offiziellen Literatur dominierten Raum – in der Horizontalen jedoch am avantgardistisch-avancierten⁶ Pol des symbolischen Kapitals, der vor allem von der plötzlich einsetzenden Aufmerksamkeit durch die Publikation bei Suhrkamp im Westen profitierte. Mit diesem Gedichtband trat Grünbein schlagartig als legitimierte neue ostdeutsche, für die westdeutsche literarische Öffentlichkeit faszinierende und gleichsam *fremde Stimme im Eigenen* auf: die Stimme eines Dichters, die zwar von den zerfallenden industriellen Randzonen eines erkennbar ostdeutschen urbanen Raums ausging, aber zugleich eine die Ost-West-Grenze überschreitende Problematik der (Post-)Moderne zum Ausdruck brachte.

Mit dem zweiten, zwischen 1988 und 1991 entstandenen Band *Schädelbasislektion* wird die Positionierung am avantgardistisch-avancierten Pol fortgeführt – zugleich werden aber auch erste Absetzbewegungen in der Vertikalen sichtbar. Geschrieben in der Zeit der rasanten Umbrüche, der ‚Massenbewegungen‘ im Osten und der emotionsgeladenen Auseinandersetzungen um die Sicht und Bewertung der ‚Wende‘, der Wiedervereinigung und der zukünftigen Identität Deutschlands, demonstriert *Schädelbasislektion* eine auffällige Distanz zum aufgewühlten Zeitgeschehen und ‚Zeitgeist‘: Diese äußert sich einerseits im Gestus des emotionskühlen, quasi-naturwissenschaftlichen Abstandes zur allgemein verbreiteten Emotionalität, andererseits in der über das aktuelle Zeitgeschehen hinausgehenden *grundlegenden* Infragestellung der Fundamente des Menschen und seines Verhaltens in der ‚posthumanen Moderne‘.

Die mit der *Schädelbasislektion* allgemein und gattungsspezifisch zum Ausdruck gebrachte Distanzierung (von der Lyrik als traditionelle Gattung der ‚Gefühlsnähe‘) lässt sich tendenziell mit Helmut Lethen als eine von der Anthropologie Plessners abgeleitete ‚Verhaltenslehre der Kälte‘ verstehen, die sich in Weiterführung des ‚Pathos der Distanz‘ (Nietzsche) von der ‚Tyrannei der Intimität‘ (Sennett) absetzt und Anfang der neunziger Jahre eine charakteristische neue Wertschätzung im wiedervereinigten Deutschland als ‚verspätete Nation‘ erfuhr (vgl. Lethen [1995]).

⁶ Die Doppelbezeichnung ‚avantgardistisch-avanciert‘ verweist auf die Problematik der strukturellen Möglichkeit einer literarischen Avantgarde angesichts der horizontalen, milieu-förmigen Ausdifferenzierung des literarischen Feldes, seiner Medialisierung und Ökonomisierung und der damit verbundenen heteronomen Reproduktionslogik.

Die Bedrohung des ‚zu Intimen‘, der ungeschützten Emotionalität, tritt in der ‚Wendezeit‘ einerseits in Form der umstandslosen Bejahung der deutsch-deutschen ‚Verbrüderungsgemeinschaft‘ wie auch andererseits in der leidenschaftlichen politischen Kritik der Vereinigung durch die Linke auf: Beide Positionen verhindern aus der Sicht derjenigen, die sich dagegen an Plessners Anthropologie einer grundlegenden ‚Künstlichkeit der Natur des Menschen‘ und ihrem „Kompendium nobler Verhaltensregeln“ orientieren, den gesellschaftlichen Aufstieg, die Nobilitierung der politisch unverhofft zu neuer Souveränität gelangten Nation (ebd. 175).

Dieses allgemeine Spannungsfeld zwischen ‚Wärme-‘ und ‚Kältepolen‘ des Verhaltens äußert sich unterschwellig auch in Grünbeins *Schädelbasislektion*. Innerhalb des literarischen Feldes zeigt sich die Distinktion als weitere Profilierung am avantgardistisch-avancierten Pol über die Aufnahme naturwissenschaftlicher, insbesondere neurophysiologischer Diskurselemente und Denkfiguren. Zu dieser ‚kalten‘ Profilierung der avancierten Position kommt die Abgrenzung von sowohl ‚empfindsamem‘ als auch ‚diskursiv-politischen‘ Positionen⁷, die beide für das illusionäre und gewissermaßen angreifbare ‚Gemeine‘ der unmittelbaren Authentizität und/oder des leidenschaftlichen Engagements stehen.

Der im Titel und im ersten Zyklus der *Schädelbasislektion* angelegte anatomisch-sezierende Gestus des Bandes zielt darauf, „das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor[zuführen]“⁸. Das „Vorführen“ ist hier im doppelten Sinne zu verstehen. Radikaler als in allen denkbaren politischen und gesellschaftlichen Debatten und Reflexionen soll hier der Mensch von seinen rationalen und alltäglichen, gesellschaftlich geprägten Gewissheiten, Wahrnehmungen und Meinungen, die ihm bislang Sicherheiten gaben, gelöst und auf seinen ‚kalten Kern‘ zurückgeführt werden. Diese radikale *Reduktion* kommt paradigmatisch zum Ausdruck in der Rückführung des Cartesianischen Denkens, mit dem einst die Epoche des modernen, rationalen Subjekts begann, auf die Reflexe des (pawlowschen) Hundes⁹.

Die Rückführung des Menschen auf seine neurophysiologischen, ‚reflexologischen‘, schließlich biologisch-zoologischen Grundlagen stellt ihrerseits einen spezifischen Reflex auf eine Zeit eminent politisch-gesellschaftlicher Umbrüche in Deutschland dar. Mit der ‚Wende‘ hat sich die Wirksamkeit dieser untergründigen Antriebe des Massenmenschen, der sich in der Wahrnehmung Grünbeins vergeblich und illusionär seiner Individualität zu vergewissern versucht, keineswegs erledigt – im Gegenteil: Die *Schädelbasislektion* lehrt die Resistenz und

⁷ Vgl. die allgemeine Darstellung der Entwicklung der lyrischen Position in den neunziger Jahren bei KORTE (2004).

⁸ *Schädelbasislektion*, 41.

⁹ Vgl. „Der Cartesische Hund“. In *Schädelbasislektion*, 181.

Universalisierbarkeit dieser körperlichen Fremdsteuerung. Durch die Übertragung der Refl extheorie vom Sowjetsystem auf die neuen, gesamtdeutschen Verhältnisse stellen die gesellschaftspolitischen Umbrüche zwar ‚äußere‘ Veränderungen da, im anthropologischen *Wesenskern* des konditionierten Menschen aber bleibt das refl exhafte Verhalten als hinreichendes Erklärungsmuster für Grünbein dominant. Die ‚Wende‘ betrifft in dieser Perspektive einen Wechsel vom *Repressionsstaat* hin zu den verinnerlichten Zwängen der repressiven *Gesellschaft* der Moderne.

Diese quasi mühelose ‚Wende‘ gelingt, da es in den Gedichten der *Schädelbasislektion* – dem Titel entgegen – nicht um ein *Verstehen* gesellschaftlicher Prozesse und der von ihnen geprägten Menschen im Medium der Literatur geht, sondern um ihre poetische *Umformung*, *Verallgemeinerung* und *Mystifizierung*: So setzen sich die lyrischen Zyklen aus vielfältigen Brüchen und Assoziationen zusammen, die programmatisch zu keinem kohärenten Verstehen mehr führen. Die Wirkungen des Zusammenbruchs eines ideologischen Systems werden so als chaotisch-fl uktuierende und zugleich rauschhafte Zeichenüberfl utung und -überlagerung, als „Inframince“, kodiert¹⁰.

Die Poetologie ist die eines Dichtens als eines in literarische Form unwillkürlich übersetzten synästhetischen, „physiologische[n] Akt[es]“¹¹ in Abgrenzung zu einem bewusst kontrollierten und sich wirklichkeitsreferentiell verstehenden Sprechen. Die „leichte und changierende Verschiebung“ in *poetologischer* Hinsicht vom „fl ächigen“, „konstellativen Schreiben am Kreuzungspunkt vieler Stimmen“ über die „neuro-romantische“ Poesie¹² hin zum ‚tiefendimensionalen Dialog mit den Stimmen‘ zur Freilegung von sprachlichen Bildräumen und Allegorien¹³ zeigt sich in *ideologiekritischer* Hinsicht als *politische* Umkehrung einer engagierten ‚Ästhetik des Widerstandes‘¹⁴. Vollzogen wird diese Umkehrung, indem die politisch-gesellschaftliche Grundlage des ästhetischen Widerstandes ‚auf den Kopf‘, d. h. auf die für Grünbein *eigentliche* Grundlage der neurologischen Epistemologie, der Reflextheorie und schließlich der Zoologie gestellt wird. Das insbesondere für die *Schädelbasislektion* geltende poetologische Selbstverständnis erläutert Grünbein in den „Drei Briefen“ qua einer Grundopposition, die an die oben aufgezeigte Oppositionskette Seibts in verschobener und sublimierter (d. h. poetologischer)

¹⁰ *Schädelbasislektion*. 106.

¹¹ *Galilei vermißt Dantes Hölle*. 44.

¹² Ebd. 45.

¹³ Vgl. das „Schlußwort zur ‚Schädelbasislektion‘“. In: *Gedichte, Bücher* I – III. 388 (mit Bezug auf Mandelstam).

¹⁴ Vgl. „Katze und Mond“. In *Galilei vermißt Dantes Hölle*. 56 f.

Form anschließt. Unterschieden werden eine „*bloße* Literatur, das so genannte ‚Thematische Schreiben‘ über dieses und jenes“, das auf die zeitgenössisch diskreditierte ‚engagierte‘, ‚deutsch-deutsche‘ Literatur verweist, von einem erstrebten synästhetischen „*wirksame[n]* Schreiben [...], das Schreiben aus einer Grundspannung heraus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind“¹⁵.

Zur ‚körperlichen Schreibweise‘ kommt das in ästhetische Form gebrachte ‚Körperlichwerden‘ des Dichters, die Bestimmung des Dichters als Hund in sarkastischer Haltung im „Portrait des Künstlers als junger Grenzhund“ und allgemein die ‚alchemistische‘ Zurückführung des gesellschaftlichen Individuums auf seine neurologisch-biologischen, vegetativen Reaktionen, die sich ‚epiphanisch‘ in ästhetischen Formen, als ‚natürlich-notwendige‘ zeigen. Diese sich auf die Erfahrung berufene ästhetische ‚Einsicht‘ in die biologische Grenze der rationalen Erkenntnis, die Rückführung des ‚neuen (Massen-)Menschen‘ auf die ihn ‚eigentlich‘ steuernden Reflexe, tritt bei Grünbein als triumphierende Umkehrung der „wissenschaftlichen“-marxistischen Theorie gesellschaftlicher Verhältnisse und kollektivistischer Verhaltenslehren durch das sich qua eigene Bildungserlebnisse (so z. B. Elias Canettis *Masse und Macht*) distanzierende Individuum auf¹⁶.

Die Dekonstruktion der Illusion einer ordnenden Instanz und die Vielfachkodierung einer verselbständigten Zeichenflut führt die künstlerische Auseinandersetzung der Moderne wie auch der Postmoderne mit Verlusterfahrungen weiter. Dahinter lässt sich bei Grünbein zur Zeit der ‚Wende‘ eine Aktualisierung der angstbesetzten Abwehr des (Massen-)Gesellschaftlichen erkennen, der für eine Bedrohung der Besonderheit, des ‚Geistesadels‘ des Individuums steht. Damit ist ein zentrales Prinzip der Autorkonstitution Grünbeins benannt, das auf der Distanzierung vom ‚Massenmenschen‘, von der ‚Vergesellschaftung‘, vom ‚Zeitgeist‘ etc., kurz: auf einem Ringen um exklusive Individualität beruht.

Die Selbstverortung im „Niemandland“, das Streben des solitären Dichters nach gesellschaftlicher Unbestimmtheit und nach einer die widersprechenden Perspektiven vereinigenden Vogelperspektive – all dies ist charakteristisch für die Einnahme einer *l’art pour l’art*-Position. Damit ist ein wesentlicher ‚Kurswechsel‘ von der offenen, prozesshaften Form in Richtung einer in sich geschlossenen, sich selbst begründenden, souveränen Werkästhetik angedeutet. Diese Zuwendung deutet sich im Band *Falten und Fallen* in dem Gedicht „Krater des Duris“ an, in dem sich dem lyrischen Subjekt ein „Ausblick auf die Antike“ bietet.

¹⁵ „Drei Briefe“. In ebd. 40 (Hervorhebungen von H. T.).

¹⁶ Vgl. den Essay „Wir Buschmänner“. In *Galilei vermisst Dantes Hölle*. 197-209.

Der Bruch mit der avantgardistischen Position

Vor der Aneignung einer Position der Exzellenz ist jedoch der Versuch eines *Paktes für ein führendes Dichteramt* im deutschen literarischen Feld und – nach dessen Scheitern – der offene Bruch mit dem avantgardistischen Pol zu skizzieren. Spätestens mit dem Gedichtband *Schädelbasislektion* strebte Grünbein an diesem Pol eine besondere Position, ja eine Übersteigerung der (de-)konstruktivistischen Dichtung an. Der Anspruch auf eine führende symbolische Position innerhalb des (deutsch-)deutschen literarischen Feldes lässt sich insbesondere in dem Gedicht „O Heimat, zynischer Euphon“ nachweisen, das Grünbein Thomas Kling gewidmet hat¹⁷. Die Generation von Grünbein und Kling, die unmittelbar nach dem Mauerbau Geborenen, sind durch die Folgen des Kalten Krieges ‚in Mark und Bein‘, durch die Gewalt des Eindrucks dieser Geschichtsbilder ins Gehirn selbst („ins zarte Fontanell drücken“)¹⁸ 18, geprägt. Eine davon befreite sinnliche Wahrnehmung, der freie synästhetische Genuss und die Erzeugung von ‚Wohlklang‘ sind damit von Anfang an historisch verstellt: ‚Deutscher Wohlklang‘ kann sich nur im gebrochenen Ausdruck äußern („Stachelgaumen“). Das einzig aktive Verb im Gedicht betrifft das ‚Gieren‘ nach Weitblick des ‚gebrochenen Auges‘. Dieses ‚Gieren‘, in dem sich ein nicht betäubter (Tier-)Trieb nach Weite äußert, lässt sich als Bestreben verstehen, die Bestimmung der ‚Erben hoher Stirnen‘ anzutreten, also neue, ‚unbelastete‘ deutsche Dichter zu werden.

Die Adressierung an Thomas Kling ist also ein Versuch, sich über die Grenzen hinweg als Dioskuren einer (politisch und historisch) verhinderten Avantgarde einer neuen, ‚authentischen‘, ‚körperlichen‘ Poesie zu versichern, wobei sich bei Grünbein durch die Thematisierung einer spezifischen deutschdeutschen ‚Begrenzung‘ indirekt ein gewisser nationaler Anspruch bemerkbar macht. Der praktische (feldspezifische) Sinn Grünbeins nahm zweifellos den hohen symbolischen Wert Thomas Klings am avantgardistisch-avancierten Pol wahr, an dem Grünbein als aufstrebender Dichter, dem die Überwindung der Grenzen seiner Herkunft aus der ‚Provinz DDR‘ in Richtung ‚Weltkultur‘ gleichsam poetologisch eingeschrieben war, nicht nur zu partizipieren, sondern diese über die neuro-romantische Poetik und die ihr inhärente symbolische Gewalt auch zu überbieten bestrebt war.

1995 erhält nun nicht Thomas Kling, sondern Durs Grünbein die offizielle symbolische ‚Weihe‘ durch den Büchner-Preis. Kurz zuvor kam es zu einer auffällig heftigen und teilweise sehr

¹⁷ Ebd. 401.

¹⁸ Vgl. *Schädelbasislektion*. 201 f.

polemischen Auseinandersetzung zwischen dem Lyriker Czernin, befreundet mit Kling, und Grünbein. Unter der polemischen Oberfläche ging es dabei nicht um einen persönlichen Konflikt, sondern um die legitime Definition des literarischen Ausdrucks und genauer: um die Bestimmung und ‚Weihe‘ der legitimen Form einer zeitgenössisch avantgardistisch-avancierten Lyrik, ihrem Sprachverständnis und ihrer Wirklichkeitsreferenz. In dieser poetologischen Auseinandersetzung äußerte sich in sublimierter Weise das Ringen um die Besetzung des Avantgardepols bzw. um eine avancierte, *führende* Position: ein Anspruch auf legitimierte symbolische Gewalt, der innerhalb der veränderten sozioliterarischen Verhältnisse und literarischen Evolutionslogik so nicht mehr unmittelbar zu stellen ist und daher in verschobener Weise auszutragen war.

Franz Josef Czernin, Jahrgang 1952, ist ein *pair*, d. h. selbst Verfasser von Gedichten, Essays, Aphorismen und auch Theaterstücken¹⁹. In der Mai-Ausgabe 1995 der Zeitschrift „Schreibheft“ formulierte er eine grundlegende Kritik des Gedichtbandes *Falten und Fallen* (Czernin [2004, 188]). Ausgehend von einem Maßstab literarischer Evolution (dem ein problematisches und nicht explizit reflektiertes Progressionsverständnis zugrunde liegt), unterscheidet Czernin idealtypisch zwei (Handlungs-)Pole: „Aufbruchstimmungen“ und „restaurative Momente“. Jenen ordnet er „eine bedenkenlose oder gewalttätige (und insofern oberflächliche) Bemächtigung“ zu, diesen aber „eine unbedachte und widerstandslose Unterwerfung unter bestimmte als ein für alle Male vorhanden gedachte Eigenschaften der Literatur“. Seine Diagnose der literarischen Situation ist schließlich die einer *Vermischung* oder *Überlagerung* der beiden Pole des möglichen Umgangs mit der Tradition, eine „verkürzende und vereinfachende Form, sich der Literaturgeschichte zu bemächtigen“, die insgesamt aber dominant restaurative Züge aufweise (ebd. 179).

Das in der Auseinandersetzung um literarische Wertung und Progression vorgebrachte Argument Czernins lautet, dass der poetische (insbesondere metaphorische) Sprachgebrauch Grünbeins *grundsätzlich* scheitere, weil er hinter ein schon errungenes, selbstreflexiv-konstruktivistisches Erkenntnisniveau der literarischen Entwicklung *zurückfalle*. Grünbeins Lyrik beschwöre zwar das Auseinanderfallen der Einheiten des Ichs und der Sprache, d.h. die Inkongruenz von Signifikat und Signifikant, sie tue dieses aber letztlich im vollen Vertrauen zur metaphorischen Beschwörungs- und Mimikrykraft der Sprache (ebd. 184). Im Kern lautet die Kritik, dass der modernistische Gestus des *opus operatum* dem tatsächlichen *modus operandi*, dem poetischen Generierungsprinzip und dem Umgang mit der Sprache nicht entspreche. Das Produktionsverfahren Grünbeins bestehe aus einer formalen und thematischen *Mixtur* der

¹⁹ Vgl. ebd. 369.

„Ingredienzien Feierlichkeit, lexikalische Bezeugung humanistischer Bildung und [...] naturwissenschaftliche[r] Termini“ und aus einem *Beschwörungsritual* (ebd.).

Die heftige Reaktion Grünbeins auf diese ‚Angriffe‘ Czernins sind literaturhistorisch signifikant, da sie *in nuce* eine Übergangs- bzw. Transformationssituation aufzeigt: Aus ihr lässt sich ersehen, dass sich die erfolgreiche Durchsetzung der neuen Autorposition einer ästhetisch-symbolischen Exzellenz zu diesem Zeitpunkt zwar schon deutlich anbahnt – überdeutlich wird das an dem durch die anstehende Büchner-Preis-Verleihung gesteigerten Selbstbewusstsein Grünbeins –, aber hier noch durch die (de-)konstruktivistische Avantgarde-Position Czernins angreifbar ist. So reagiert Grünbein verletzt und in der antagonistischen Haltung des in einem ‚Krieg‘ an der ‚Front‘ Stehenden²⁰.

Auffällig ist zunächst die Grundhaltung des Angegriffenen: Der Dichter, der sich bislang und kurz darauf in der Büchner-Preisrede ausdrücklich als *der neue Vivisekteur schlechthin* begreift, verweigert die Analyse seiner selbst bzw. er behauptet die Nicht-Analysierbarkeit seiner eigenen Dichtung, da sie nicht synthetisch, sondern *organisch* sei. Mit der Verweigerung der Objektivierung und dem Postulat der quasi-naturnotwendigen, organischen Einheit – beides typische Kennzeichen einer traditionellen *l'art pour l'art*-Position – wird zugleich unbekümmert, nach Art Heiner Müllers, ein ‚Schlachtfeld‘ topischer Oppositionen aufgestellt, dessen vitalistische, kulturpessimistische Herkunft nicht zu übersehen ist. Auf der einen Seite des von Grünbein eröffneten symbolischen ‚Schlachtfelds‘ steht Czernins „Konzept-Gedicht“ als Beispiel einer frühen, überholten, ja ‚abgelebten‘ Moderne. Sie stehe für das Analytische, Maschinenhafte, für eine (unfruchtbare) „Junggesellenmaschine“ und für die „saubere Kastration“, für eine „Experimentelle Kastratenlyrik“ (!). Dagegen stehe seine Lyrik als „ein Gebilde, das sich Erlebnis und körperlichem Refl ex verdankt“, für eine ‚lebendig-organische‘ Position. Hier wird gegen eine intellektualistisch-konzeptuelle Moderne provokativ die Position eines ursprünglich-animalischen Sinns als ‚höhere Wahrheit‘ eingenommen. Was einst mit Canetti entlarvender Schlüssel zum Schutz des Individuums gegen die Fremdbestimmungen einen indoktrinären sozialistischen Kollektivismus war, dient hier als *passé partout* zur ‚Bloßlegung‘ der „zivilisatorischen Maskerade“ überhaupt: Hinter dem formalen, rationalen Schein der Moderne wirken allgemein animalische Verhaltensweisen bzw. eine „zoologische Maschinerie“. Während Czernin sich noch rationalistischen Illusionen hingabe, zeuge Grünbeins Poesie offensiv von diesen ‚wahren‘,

²⁰ Zu Czernin siehe die ihm gewidmete Ausgabe von „Akzente. Zeitschrift für Literatur“. 51. Jg., H. 4. August 2004, sowie den Artikel von Thomas Eder im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (1995).

‚eigentlichen‘ Grundlagen menschlichen Verhaltens. Czernins Kritik wird schließlich als Gebaren einer rationalen ‚Ordnungsmacht‘ abgelehnt²¹. Dagegen nimmt Grünbein eine demonstrativ anti-rationalistische, aus Erfahrung ‚klüger‘ gewordene, desillusionierte Haltung ein, die die ‚überlebte‘ analytische Moderne zu überwinden sucht hin zu einer ‚modernerer Moderne‘.

Konsolidierung und Nobilitierung der souveränen Autorposition

Nach *Falten und Fallen* ist bei Grünbein ein vier bis fünf Jahre währender ‚Rückzug‘ zu beobachten. In dieser Zeit entwickelte er Umstellungsstrategien, die der Konsolidierung und Nobilitierung seiner Autorposition dienen werden. Der 1999 erschienene Band *Nach den Satiren* stellt nun durch die demonstrative Hinwendung zur Geschichtsbetrachtung und genauer: zur Spätantike einen signifikanten Wechsel für die Durchsetzung einer Position der symbolischen Exzellenz dar. Der hier markant auftretende Formgebungswille steht für eine Überwindung der offenen, ‚impulsiven‘ Form der vorausgehenden Werke. Nach der Naturwissenschaft als ‚Anatomie‘ wird nun die Antike als ‚Archäologie‘ zum zentralen Paradigma (vgl. Korte [2002]). Das Subjekt tritt deutlicher denn je als souveränes Bildungssubjekt hervor. So ist *Nach den Satiren* mehr noch als die *Schädelbasislektion* Ausdruck eines neuen Typs des gelehrten Dichters, des *poeta doctus* der 1990er Jahre. Dieser setzt die Prämisse einer diffizilen Sprach- und Textchiffrierung für die moderne Lyrik und geht zugleich von einem „geheimen Einverständnis zwischen Dichter und Publikum“ aus (ebd. 19). Es sei daher im Folgenden eine symptomatische Stimme eines ‚idealen‘, komplementären Lesers²² vorgestellt.

Nach den Satiren fand beim gebildeten, akademischen Publikum große Anerkennung, so auch beim renommierten Altphilologen und Latinisten Manfred Fuhrmann, der sich in gleich zwei Aufsätzen mit dem Band auseinandersetzte. Fuhrmann, der eine grundlegende Geschichte der römischen Spätantike und später einen Reclam-Band über die Genese und Aktualität der antiken-humanistischen Bildung schrieb (1994; 2002), stellt zunächst eine legitime formale Nachfolge fest (Fuhrmann [1999, 276]). Grünbeins Bezugnahme auf den spätrömischen Satiriker Juvenal ist nach seinem Urteil stimmig und überzeugend, nicht nur in formaler, sondern auch in inhaltlicher Sicht, denn in beiden Fällen gehe es um eine „Zeitdiagnose am Widerpart Rom“, auf die es Fuhrmann – verbunden mit der Wertschätzung ihrer Form – ankommt. Von Juvenal stamme das Muster der

²¹ Seine Entgegnung trägt den Titel „Feldpost“ und die Angriffe Czernins werden mit einem ‚Maschinengewehrangriff‘ verglichen.

²² Vgl. *Feldpost*. 191 f.

rasch aufeinander folgenden Szenen, was die „überreife griechisch-römische Zivilisation einerseits und die neue Religion mit ihren Zumutungen andererseits“ repräsentiere. Der Nachdruck des Bandes liege auf Rom als Hauptstadt eines kulturell untergehenden Reichs (Fuhrmann [2002, 60]). Juvenal gilt als erster Großstadtdichter in kultur- bzw. zivilisationskritischer Hinsicht. So sei auch, nach Fuhrmann, die Hauptintention der „Historien“, die den ersten Gedichtzyklus von *Nach den Satiren* bilden, das späte Rom als „Modell der Dekadenz, als Menetekel eines ausweglosen Endes“ zu deuten, so wie Grünbeins Lyrik allgemein als „Praeparatio mortis, im stoischen oder existentialistischen Sinne“ zu verstehen sei (Fuhrmann [1999, 277-9])²³.

Vor dem Hintergrund einer Dichtung des Zerfalls erkennt nun Fuhrmann in dem Gedichtband eine Zivilisationskritik mit aktuellem Zeitbezug: eine „bravouröse Schilderung der eiskalten City-Konsumwelt“ (Fuhrmann [2002, 67]). Über die spätantike Referenz erkennt Fuhrmann also in *Nach den Satiren* eine aktuelle Thematisierung eines problematischen „Völkergemisch[s] der Metropole“ und einer „Konkurrenz der Ausländer“ (ebd. 61f.) – ein Thema, bei dem man im Kontext der neunziger Jahre an die Debatten im Zusammenhang mit der Verschärfung des Asylrechts und der angstbesetzten Wahrnehmung zunehmender ‚Migranten-Ströme‘ in Deutschland denken könnte. Doch diese ‚Überfremdungsängste‘ in einem realhistorischen Kontext werden nicht direkt benannt, sondern allein über die spätrömische Referenz, also über den gebildeten Diskurs sublimiert und verschoben thematisiert.

An der Lektüre Fuhrmanns lässt sich die Komplementarität von *Nach den Satiren* und seiner bildungsbürgerlichen Lektüre und Selbstvergewisserung ablesen. Diese Selbstvergewisserung durch Bildung funktioniert qua ‚Anverwandlung‘ (auf Seiten der Produktion) und Wiedererkennung (auf Seiten der Rezeption) antiker Formen und Stile.

Die allgemeine Zivilisationskritik sichert sich über die transhistorische Analogisierung mit dem spätantiken Dekadenzmodell ab: Rom und die moderne, innerlich zerfallende Stadt – egal ob in der Spätantike, am *fi n de siècle* oder am Ende des ‚Jahrhunderts der Katastrophen‘ – lassen sich für Fuhrmann (wie auch für Grünbein) unmittelbar in Verbindung bringen über das Modell der kulturellen Archäologie, der Überlagerung der kulturellen Schichten. Historische Entwicklungen sind so nur als graduelle Abweichungen von letztlich der sozialen Zeit enthoben,

²³ 23 Der ‚ideale Leser‘ wird hier als komplementäre Figur zum *poeta doctus* verstanden, d. h. Er verfügt über die notwendigen Bildungsdispositionen zur Erkenntnis und Wertschätzung der textuellen Formgebung und Kodierung.

anthropologischen, ästhetischen und kulturellen, hier: zivilisationskritischen Mustern zu verstehen (vgl. Fuhrmann [1999, 283f.])²⁴.

Den hermeneutischen ‚Grundvertrag‘, auf dem sich die ‚ideale‘ Lektüre gründet, lässt sich nun mit Korte problematisieren. Er liest diesen Band (ebenso wie schon die *Schädelbasislektion*) als Dokument des in den neunziger Jahren neu auftretenden *poeta doctus*. Während sich in *Schädelbasislektion* Chiffren zur poetologischen Konstruktion und Simulation von Wirklichkeitsmodellen finden, werde in dem Band *Nach den Satiren* eine neue Qualität des Wissensrekurses der Poesie erreicht. Diese neue Qualität des Rekurses auf historische Wissensfelder in einem „bunten Mix aus römischer Kulturhistorie, Kunst-, Literatur- und Zeitgeschichte (von Tiberius bis Stalin, von Horaz bis Heiner Müller)“ bestehe laut Korte darin, dass dieser Wissens- und Bildungsrekurs zu einem das einzelne Gedicht übersteigendes *Strukturelement* wird. Diese ‚Übersteigerung‘ habe nun eine bestimmte Funktion: Sie verleihe dem lyrischen Subjekt eine Haltung der Souveränität, die mit der Zusammenfügung des Geschichtlichen geradezu spielerisch umzugehen weiß, im Gegensatz zum „verstörende[n] anthropologische[n] Blick der *Schädelbasislektion*“. Damit entstehe *das souveräne Subjekt bzw. die souveräne Sprecherstimme*, die eine gewisse ‚Vogelschau‘²⁵ einnehme und die entlegenen Wissensressourcen *wie selbstverständlich* präsentiere (Korte [2002, 23f.]).

Der Anspruch des souveränen *Autors* rekurriert auf die *Autorität* der Traditionen, auch wenn diese gebrochen aufgenommen werden. Dabei betont Korte, dass *Nach den Satiren* keinen Aufruf zur klassizistischen Restaurierung darstelle. Der souveräne Umgang mit den Formen und der Tonlage der (Spät-)Antike sei kein Selbstzweck, sondern der Fluchtpunkt ziele stets auf eine ästhetisch-symbolisch verschleierte Positionsnahme in der Gegenwart. Entscheidend dabei ist, dass das Subjekt des Schreibens keine ‚Leerstelle als Kreuzungspunkt vielfältigster, unverfügbarer Stimmen‘ mehr darstellt wie noch in *Schädelbasislektion*, sondern eine Möglichkeit findet, *von sich selbst im Modus des Selbstverständlichen zu sprechen*. Mit diesem „dokumentierte[n] Selbstbewußtsein“ findet eine *(Re-)Inszenierung literarischer Autorschaft* statt. Es wird ein poetologisches Programm vertreten, das in Kontinuität zu Positionen der frühen Moderne (Baudelaire) steht und Lyrik wieder den „Rang bedeutenden Sprechens zuweist“ (ebd. 29).

²⁴ Vgl. schon Durs Grünbein 1994: *Den teuren Toten. 33. Epitaphe*. Dieser Band stellt den ersten expliziten Versuch dar, sich eine antike Gattungsform ‚anzuverwandeln‘.

²⁵ WESCHE (2007) geht der Poetisierung der Orte an der Grenze zwischen Natur und Kultur in Grünbeins Dichtung nach und versteht diese „Biotopoi“ (Tiergarten, Müllberg und Tiefsee) „als Orte literarischer Regression“.

Zugleich weist dieser Befund auf den zugrunde liegenden Konnex von Autorschaft und Autorität (der Tradition und der Dichterstimme) und damit eines Anerkennungs- und Glaubensverhältnisses.

Das sich nicht zuletzt durch die Anfang der neunziger Jahre mit neuem Nachdruck rezipierten ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (Plessner) durchsetzende Pathos der Distanz äußert sich jedoch bei Grünbein weniger in einer Bejahung der Zivilisation und ihrer massenhaften Verkehrsformen als in einer deutlichen Abgrenzung von der ‚Masse‘, von der „Meute“²⁶. Während sich *Grauzone morgens* noch als der Blick eines Beobachters in der ‚Masse‘ lesen lässt, hebt sich die Autorität des Subjekts in *Nach den Satiren gerade in der Entgegensetzung* durch Wissen und Bildung von der ‚Masse‘ ab. Die ‚barbarische Masse‘ (als *Man*) ist dabei ein topischer Gegenstand der (deutschen) Zivilisationskritik vom Standpunkt des sich in seiner ‚besonderen Natur‘ (kultur-)aristokratisch abgrenzenden schöpferischen Individuums. Wenn dem Lärm der Welt die bedeutungsvolle, souveräne Stimme des lyrischen Ichs entgegensteht, so beruht dessen Souveränität (als Form legitimer symbolischer Gewalt) im Kern – trotz aller Brechungen – auf der traditionellen Subjektconstitution und Distinktion des Bildungsbürgers, die sich in einer Rhetorik des Wissens und der geistigen Nobilitierung qua Bildung äußert.

Ausblick: eine verneinte (Selbst-)Bemächtigung

Dass die vom *poeta doctus* beanspruchte und vom *idealen Leser* anerkannte Autorität, dieser wechselseitige Konstitutionsakt symbolischer Herrschaft in Form von Exzellenz, keine ‚private‘ Angelegenheit zweier Bildungsbürger ist, sondern mit überindividuellen diskursiven Präferenzen konvergieren, soll abschließend in einem Ausblick auf das *Porzellan*-Gedicht verdeutlicht werden. *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005) führt die Tendenzen und Merkmale der Wiedergewinnung des souveränen Autorsubjekts und seiner Autorität weiter und lässt sich als vorläufiger Höhepunkt innerhalb Grünbeins Entwicklung einer Position der ‚barocken Feierlichkeit‘, d. h. Der poetischen (Re-)Totalisierung der ‚zerbrochenen‘ schönen Formen und Stile und des Strebens nach *symbolischer (Wieder-)Bemächtigung* lesen, wie anhand der Gestaltung des ‚Dresden‘-Topos nun abschließend kurz aufgezeigt werden soll.

Das *Porzellan*-Poem besteht aus neunundvierzig Gedächtnisbildern von Dresden in Form von Miniaturen. Die Miniatur steht zum Panorama in einem repräsentativen Mikro- / Makrokosmos-Verhältnis (vgl. Gesang 7). Die einzelnen Gedächtnisbilder stellen imaginative

²⁶ Hier greift Korte auf die Kritik Czernins zurück und bestätigt sie.

Vergegenwärtigungen dar – Vergegenwärtigungen eines Abwesenden durch und in der Phantasie des lyrischen Subjekts. Der literarische Topos der meditativen, schwermütigen Versenkung wird aufgegriffen und modifiziert über die Figur des ‚Spurenlesens‘, das sich nicht nur auf die äußeren Gegenstände, sondern – in Weiterführung der Gedichtskonzeption als „Engramm“ – auf die ‚inneren‘ Spuren der *memoria* und *imaginatio* auf der „Netzhaut“ erstreckt²⁷. Der die Dinge selbst prägende „Schriftzug“ (hier: „im Dresdner Tal“) behauptet eine Art Objektivität. Angeschlossen wird hier an die unverfügbare Memorialtechnik, an die neurologische Prägung, die schon die *Schädelbasislektion* postulierte. Dabei wird Dresden als *genius loci* eine geheime *restaurative* Kraft zugeschrieben²⁸. Das im Inneren des Subjekts repräsentierte Sein betrifft im *Porzellan*-Poem die schöpferische *Wiederaneignung* des ‚gebrochenen‘ deutschen ‚Gesamtkunstwerks‘ oder mit anderen Worten: die neue Darstellbarkeit der deutschen Geschichte als Verlust- und Opfergeschichte, der eine ursprüngliche kulturelle Ganzheit und Fülle noch eingeschrieben ist.

Die im *Porzellan*-Poem eingenommene Position in der Auseinandersetzung um eine neue symbolische Aneignung der deutschen Geschichte grenzt sich einerseits vom Pathos der offiziellen Versöhnung mit der Verlust-Geschichte, mit den westlich-alliierten Zerstörern der ‚Kulturseele‘ Dresdens und der vermeintlichen Wiederherstellung durch städtebauliche Rekonstruktion ab. Auf der anderen Seite diskreditiert es die ‚antideutsche‘ Stimme der Antifa-Demonstranten als ‚monströs‘, als ‚Missgeburt‘²⁹. Eingetreten wird für das – erneut an Heiner Müller, aber auch an Martin Walser erinnernde – ‚Offenhalten der Wunde‘, hier: Dresden (vgl. z. B. G 11). Dieses ‚Offenhalten der Wunde Dresden‘ meint indessen nicht die demokratische Verpflichtung, die aus der nationalsozialistischen, faschistischen Vergangenheit entsteht, sondern das Gedenken des eigenen Opfers und des (welt-)kulturellen Verlusts. Das ‚Offenhalten‘ wird transformiert und zeigt sich als spezifische Leistung und Legitimation des lyrisch-schwermütigen Besingens des kulturell Verwüsteten und Verschütteten.

Die andere ‚Stimmenart‘, mit der das sinnierende Ich Zwiesprache hält, bilden die verinnerlichten Stimmen der gesellschaftlich-moralischen, der ‚politisch-korrekten‘ Diskurse, also quasi des Über-Ichs. Aus dieser doppelartigen inneren Zwiesprache entsteht die charakteristische Grundbewegung des Poems: des *Vorstoßes* einer ‚gewagten‘ Phantasie, Sehnsucht oder Begehrens,

²⁷ Vgl. Müller (2004) und *Porzellan*. G 18: „Schließ die Augen, und das erste, was du siehst: Ruinen, / Noch nach vierzig Jahren, in die Netzhaut eingebrannt“.

²⁸ „*Genius loci*, ihn, der alles restauriert, errätst du nie“ (G 12).

²⁹ Grünbein bezieht sich vermutlich hier auf einen Aufruf der Antifa-Bewegung in Dresden, der unter dem Titel „Keine Träne für Dresden“ (vgl. Motto von G 23) kursierte (siehe www.free.de/Zope/terminal/txt/250105; abgerufen am 15.7.2007).

eine Tabugrenze überschreitend, und der *Rücknahme* dieser Überschreitung durch die Stimmen des gesellschaftlich-moralischen Über-Ichs. Dieses Modell einer ‚inneren Erhitzung‘ der Phantasie und anschließenden (halb) distanzierenden ‚Abkühlung‘ durch eine poetisch und politisch legitime Ausdrucksform findet sich in mehreren Übergängen von einem ‚Gesang‘ zum folgenden oder innerhalb eines ‚Gesanges‘ selbst³⁰.

Sowohl die Stimme des *Vorstößes* als auch die der *Rücknahme* sind bewusst komponiert. Der vom souverän auftretenden Autor nicht vollkommen kontrollierte ‚Überschuss‘ dieses kunstvollen Arrangements der Stimmen besteht jedoch im *Zeigen durch Verschleiern*, in dem Umstand, dass gerade durch die kunstvolle Brechung oder ‚Rücknahme‘ die Begierden und Sehnsüchte *ausgesprochen* werden können. Damit zeigt sich in der Form der Stimmen-Führung des *Porzellan-Poems* in spezifischer Weise das allgemein die *l'art pour l'art*-Dichtung kennzeichnende Prinzip der Freudschen Verneinung, der Aufdeckung in der Verdeckung, des Sprechens von der sozialen Welt im Modus ihrer Verneinung, der durch die Form ermöglichten Hervorbringung eines „entrealisierenden ‚Realitätseffekt[es]“³¹.

Das Streben nach symbolisch-kultureller (Selbst-)Bemächtigung der deutschen Geschichte nimmt jedoch nur Form an, existieren literarisch – dies sei betont – nur im Modus der Verneinung und des Verlusts, wodurch dem Dichter eine zentrale Funktion und Legitimation zufällt: die ‚Wunde‘ des Kulturverlusts offenzuhalten, d. h. die ‚Scherben‘ im Erdreich melancholisch im Gestus ihrer Wiederausführung und romantischen Totalisierung zu besingen als Botschaft und Erbe, als ‚Flaschenpost‘ für ausgewählte Zeitgenossen und Nachfahren.

Die sich in der kunstvollen Formgebung äußernde Trauer über den Verlust kultureller Größe aus der Position des feierlichen, im Gestus des desillusionierten, stoisch-weisen Autorsubjekts, das diese ‚Wunde‘ in verschlüsselten Miniaturen (‚Kultursplitter‘) an die ausgewählten Nachgeborenen adressiert, ist zeitgeschichtlich eng mit der Wiedervereinigung Deutschlands, mit einer Suche nach einer neuen nationalen Identität und genauer: diskursgeschichtlich mit der Möglichkeit eines Opferdiskurses verbunden, der sich im Verlauf der 1990er Jahre endgültig als legitimer durchsetzt – innerhalb des literarischen Feldes insbesondere durch W.G. Sebalds (1999) Züricher Vorlesung *Luftkrieg und Literatur* (vgl. Hage [2003]). Ohne diese Durchsetzung eines legitimen Opferdiskurses, der repräsentative Subjekteffekte einer bewahrten kulturell wertvollen Identität ermöglicht, wäre der Wandel von der (post modernen) Performativität hin zur

³⁰ Vgl. exemplarisch G 46, vgl. auch G 5-6, 9-10, 24-25, 34, 38, 41-42, 47.

³¹ Vgl. Bourdieu (1999: 20, 26): „Formgebung bedeutet auch Beachtung der Formen, und die durch den literarischen Ausdruck vollzogene Verneinung erlaubt die begrenzte Äußerung einer Wahrheit, die anders gesagt untragbar wäre“.

sprachalchimistischen ‚barocken Feierlichkeit‘ und konkret: das *Porzellan-Poem vom Untergang meiner Stadt* nicht möglich, nicht als *legitime* poetische Stimme möglich gewesen. Als Pose und Zitat erscheint die melancholische Vanitas-Haltung des Autors schließlich insofern, als die Selbstinszenierung Grünbeins als vereinzelter, am kulturellen Verlust leidender Großstadtdichter dem realen Aufstieg und der kontinuierlichen symbolischen Anerkennung dieser Autorposition, worin ein allgemeines nationales Repräsentanz-Begehren zum Ausdruck kommt, entgegensteht.

Literatur

Primärliteratur von Durs Grünbein

1995: Feldpost. In: Schreibheft. H. 46. 191 f.

1996: Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze

1989-1995. Frankfurt/M.

1999: Nach den Satiren. Frankfurt/M.

2001: Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen. Frankfurt/M.

2005: Antike Dispositionen. Frankfurt/M.

2005: Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt. Frankfurt/M.

2006: Gedichte. Bücher I – III (*Grauzone morgens, Schädelbasislektion, Falten und Fallen*).
Frankfurt/M.

[mit Aris Fioretos] 1996: Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen. In: Akzente. H. 6
1996. 486-501.

Sekundärliteratur

Bogdal, K.-M. (1998) Klimawechsel. Eine kleine Meteorologie der Gegenwartsliteratur. In Erb, A. (Hrsg.) *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*. Unter Mitarbeit von H. Krauss u. J. Vogt. Wiesbaden. Opladen. 9-31.

Bogdal, K.-M. (2004) Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft. In Kammler, C., Pflugmacher, T. (Hrsg.) *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanz. Analysen. Vermittlungsperspektiven*. Heidelberg. Synchron. 85-94.

Böttiger, H. (2000) „Manches Wort war ein Altersfl eck“. Durs Grünbein oder Die Verarbeitung dessen, allzu früh auf dem Olymp angelangt zu sein. In Kraft, T. (Hrsg.) *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. München u.a. Piper. 53-66.

Bourdieu, P. (1970) *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1988) *Die politische Ontologie Martin Heideggers*. Frankfurt/M. Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1999) *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt/M. Suhrkamp.

Bremer, K., Lampart, F., Wesche, J. (Hrsg.) (2007) *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg i.Br.-Berlin-Wien. Rombach.

Czernin, F.J. (1995) Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein. In *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. 45 (Mai).

Fuhrmann, M. (1999) Zeitdiagnose am Widerpart Rom. Zu Grünbeins Gedichtband „Nach den Satiren“. In *Sprache im technischen Zeitalter*. 37. 276-85.

Fuhrmann, M. (2002) Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer. In Arnold, H.L. (Hrsg.) *Text + Kritik*. 153: *Durs Grünbein*. 60-7.

Hage, V. (2003) *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essay und Gespräche*. Frankfurt/M. Fischer.

Heudecker, S. (2007) Durs Grünbein in der Kritik. In Bremer, K., Lampart, F., Wesche, J. (Hrsg.) *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg i.Br.-Berlin-Wien. Rombach. 37-56.

Korte, H. (2002) Habemus poetam. Zum Konnex von Poesie und Wissen in Durs Grünbeins Gedichtsammlung „Nach den Satiren“. In Arnold, H.L. (Hrsg.) *Text + Kritik*. 153: *Durs Grünbein*. 19-33.

Korte, H. (2004) *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*. Mit einer Auswahlbibliographie. Münster. Verlag.

Lampart, F. (2003) „Tropismen an den Rändern alter Formen“: Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende. In Huntemann, W., Lampart, F., Patri, K.H., *Engagierte Literatur in Wendezeiten*. Würzburg. Königshausen & Neumann. 33-147.

Lethen, H. (1995) Verhaltenslehren der Kälte. Helmuth Plessners Anthropologie der zwanziger Jahre. In Eggert, H. et al. (Hrsg.) *Faszination des Organischen: Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München. Iudicium. 173-97.

Müller, A. (2004) *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*. Oldenburg. Verlag.

Schirmmacher, F. (1990) Abschied von der Literatur der Bundesrepublik. Neue Pässe, neue Identitäten, neue Lebensläufe: Über die Kündigung einiger Mythen des westdeutschen Bewußtseins. In *F.A.Z.* 2/10/1990.

Seibt, G. (1994) Mit besseren Nerven als jedes Tier. Das Neue kommt über Nacht: Der Dichter Durs Grünbein, der naturgeschichtliche Blick und der Berliner Weltalltag. In *F.A.Z.* 15/3/1994.

Tommek, H. (2006) Das deutsche literarische Feld der Gegenwart, eine Welt für sich? Skizzen einer strukturellen Entwicklung, in das Beispiel der (westdeutschen) „Tristesse-Royale“-Popliteraten mündend. In Gilcher-Holtey, I. (Hrsg.) *Zwischen den Fronten. Positionskämpfe europäischer Intellektueller im 20. Jahrhundert*. Berlin. Akademie Verlag. 397-417.

Wesche, J. (2007) Biotopoi. Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression. In Bremer, K., Lampart, F., Wesche, J. (Hrsg.) (2007) *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg i.Br.-Berlin-Wien. Rombach. 213-40.