

Vocis Imago. Zur archäologischen Dichtung Durs Grünbeins

Eve Kocziszky

Eötvös-Lorand-University Budapest

“[...] als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche.”

(Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* 158)

*I*m Rückblick auf seine Dresdener Kindheitserlebnisse führte Durs Grünbein das Diktum Boris Pasternaks über “das stolze Bedauern” um die miterlebten Verwüstungen an: “Denn uns erzog die Schönheit der Ruinen” (*Poetikvorlesung* 45). Das grundlegende Erlebnis, von den Ruinen der Geschichte erzogen zu sein, teilte der zu einer weit jüngeren Generation gehörende Dichter mit solchen “Klassikern” der Nachkriegszeit wie Erich Arendt, Heiner Müller oder Günter Kunert, und diese Schulung hat sicherlich dazu beigetragen, dass er aus seiner “persönlichen Posthistoire” auf die Antike nicht nur als Gegenbild oder als ein “Kraftreservoir für Zeitdiagnose” zurückgreifen konnte,¹ um aus ihren Trümmern Chiffren eines globalen Verfalls, einer “Entwurzelung gleichsam vom Erdreich her” (*Poetikvorlesung* 46), herauszulesen. Vielmehr ist die Antike in seiner Dichtung als ein Heer von Worten und Metaphern zu betrachten, von dem er in einem Interview mit Heinz-Norbert Jocks Folgendes sagte: “Wir werden immer nur inmitten von Bruchstücken leben, zwischen den Resten abgebrochener Projekte. [...] Die Trümmer der untergegangenen Kulturen, das ist alles, was wir an Zusammenhang haben.” (*Grünbein im Gespräch* 19).

Der 2011 veröffentlichte Zyklus *Studien in Aquamarin* gewährt uns einen Taucherblick in die Trümmerwelt solcher untergegangenen Kulturen, zu denen auch wir mit unserer Zukunft gehören. Es sind hier die Fische selbst, diese “Studenten der Altertumskunde”, die so tief in den Zeiten abgetaucht”, uns einen solchen posthumanen Blick vermitteln. Der Lippfisch etwa, “der gerne Treppen steigt / Am Riff, die porösen Treppen aus Lavagestein”. Aus der Perspektive der See, “wie sie lebt”, oder genauer, wie sie einmal doch lebte, werden archäologische Theorien vom Untergang der antiken Thera – Atlantis – reflektiert, ausschließlich vom Ende, von *unserem* Ende her:

Das ist die See, wie sie lebt. Sie feiert
Ende und Anfang einer jeden Geschichte, macht
Aus jeder Moderne eine Antike der Zukunft,
Aus jeder Antike die versunkenste aller Modernen.

Solche Trümmer bilden Grünbein zufolge den sprachlichen Stoff, aus dem die Worte der Dichtung genommen werden. Dann in seinem Essay *Mein babylonisches Gehirn* verglich Grünbein die Worte des Gedichts, diese plastischen Stücke “figurierter Zeit” mit jenen “ostraka”, gebrannten Tonscherben, auf denen unter anderem auch die Fragmente der Dichterin Sappho, dieser “zehnten Muse” der Griechen (Platon), erhalten geblieben sind:

Ist es nicht merkwürdig, daß viele der antiken Dichtungsfragmente, etwa die wenigen erhaltenen Zeilen der Sappho, in Form winziger Tonscherben, sogenannten Ostrakoi, auf uns gekommen sind? Denn um ebensolche Scherben, Bruchstücke einer früheren Erinnerung, handelt es sich im Grunde bei jedem Gedicht. (Grünbein, *Galilei* 26.)

Die Worte des Dichters sind Scherben, hinterlassene Relikte, die aus einer früheren Erinnerung dageblieben sind, archäologische Funde im Reich der Sprache. Die Poesie wird damit zur mentalen Form der Archäologie deklariert, in der eine eigenartige, tiefenwärts gerichtete Bildlichkeit herrscht. Sollten die Worte des Dichters eine fast plastische, eine dingliche Präsenz der in ihnen figurierten Zeiten verleihen, vermag in solchen Worten “der innerste Abgrund der Dinge”, d. h. eine in die Sprache des Bildes übersetzte dionysische Weisheit, vernehmlich zu werden. Es sind also – unserer poetologischen Lektüre zufolge – nicht die

Dinge selbst, denen – wie etwa bei Rilke – eine Sprache verliehen wird, es ist also nicht ihre Materialität, die uns fasziniert und weshalb etwa W. H. Auden Rilkes Poesie bewunderte. Es ist vor allem der *Abgrund der Dinge*, der vernehmbar zu sprechen beginnt, es ist eine dichterische Stimme, die im Grünbein'schen Gedicht eine fragile, paradoxe sinnliche Präsenz erhält. Somit reflektiert Grünbein das von Nietzsche postulierte ästhetische Wesen der dionysischen Kunst der Griechen, die in den *Abgrund der Dinge* drang, so dass die von ihr erzeugte Lust durch den Weg des Untergangs und der Verneinung, durch die Erkenntnis, dass alles Seiende dem Tode anheimgegeben ist, führen muss.²

In der vorliegenden Studie wird die archäologische Bildlichkeit Grünbeins mit der expliziten Poetik Dichters untersucht, insbesondere mit seinen Äußerungen zur grundlegenden Differenz zwischen Kunst und Poesie im Gespräch mit Heinz-Norbert Jockes, sowie mit seiner Bestimmung der poetischen Bildlichkeit als "vocis imago" (*Poetikvorlesung*, 37). Am Leitfaden dieses Vergilschen Oxymorons drei Gedichte werden kommentiert: *Aktiv*, *Auf der Akropolis* und *Metapher*. In allen drei Gedichten wird sich der ausgegrabene sinnlich anwesende Fund – das heißt die Antike selbst – als eine Stimme des Anderen erweisen.

1. Das Wort als archäologischer Fund: Aktiv

Da sagt jemand *Krater*, und schon stürzt du hinab.
Ein Wort aus dem Griechischen, Bruchstück, es meint
Einen Krug, in dem mischten sie Wasser und Wein.
Den vulkanischen Abgrund, Empedokles' Grab.

Ein Wort nur, ein Splitter, und du siehst die Sandalen
Am Trichterrand. Starrst durchs Loch in der Schädeldecke
Auf die graue Substanz. – Diese riesigen, fahlen,
Im Mondatlas abgebildeten, pockennarbigten Flecken.

Du hörst nur *Krater* – es knirscht, und das Ohr,
Aus Keramik und Lavaschutt, zaubert Mythen hervor.
Rotfigurige Szenen mit Hephaistos, dem Schmied.
Oder Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht.

Grünbeins Gedicht *Aktiv* wurde erstmals 2004 in der FAZ veröffentlicht, dann 2005 als Schlusstext in den Band *Der Misanthrop auf Capri* aufgenommen.³ Das Titelwort “Aktiv” ist ein Adjektiv, das nicht anderes bedeutet als “aktiv” sein, “tätig”, “schaffend” sein, es bezieht sich also in erster Linie auf den dichterischen Schaffensprozess selbst. Zum Adjektiv könnten verschiedene Subjekte gehören, aber in erster Linie ist das Gehirn – der Ort der Poesie – das, was sich im Gedicht als “aktiv” erweist.

Die poetologische Eigenart des Gedichts besteht darin, dass der Dichter hier ein einziges Wort “Krater” reflektiert und aus diesem einzigen Wort die Bildwelt der drei Strophen entfaltet. Das gehörte Wort ist ein Fragment, das uns aus den zahlreichen Stimmen, die uns ununterbrochen bombardieren, zu Gehör kommt, es ist wie ein Bruchstück eines unbekanntes Gesprächs. Es ist außerdem ein Fremdwort, ein Überbleibsel aus einer ausgestorbenen Sprache. Es taucht zunächst isoliert, entkontextualisiert auf, es drängt aus der Fülle der urbanen Geräusche aus den uns umgebenden Stimmen plötzlich und unbeabsichtigt in das Ohr des Ichs.⁴ Das von allen Bindungen frei gewordene Wort ist einfach da, so dass das hörende Subjekt – um es mit Nietzsches Worten zu sagen – plötzlich “zu hören meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche”.⁵ So gibt nun das vernommene Wort dem Gehirn des lyrischen Ichs den Anstoß, aktiv zu werden, sich in Bewegung zu setzen.

An dieser Stelle kann man nicht umhin, an Gottfried Benn zu denken, mit welcher “monomanen Besessenheit” er auf das isolierte dichterische Wort, insbesondere auf Südwest, fokussierte, in denen Jahrtausende Erd- und Kulturgeschichte mitschwingen. Im Prozess des Dichtens kam es bei ihm auf das einzelne Wort an, das – seiner Ansicht nach – allein durch seine Präsenz eine Assoziationsbewegung auszulösen imstande ist. In seinem programmatischen Gedicht *Ein Wort* formuliert er:

Ein Wort, ein Satz –: aus Chiffren steigen
Erkanntes Leben, jäher Sinn,
Die Sonne steht, die Sphären schweigen,
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –,
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.
(Benn, *Gedichte* 304)

Zunächst ist man vielleicht durch dieses Echo, durch diese dichterische Wahlverwandtschaft zwischen Benn und Grünbein, fasziniert oder auch irritiert. Bei genauerem Hinsehen erkennt man aber allmählich, wie grundsätzlich anders Grünbeins Wort poetologisch fundiert ist. Bei Benn wird das einzelne Wort in seiner ureigenen schöpferischen Potenz in kosmischen Bildern und durch eine Lichtmetapher beschrieben. Somit legt das poetische Wort eine irrealen Präsenz der Totalität von Konnotationen frei und widerstrebt aller Deutung.⁶ Benn selbst hat diese Eigenart des Wortes folgendermaßen formuliert: “Das Wort ist die Selbstbegegnung der Schöpfung und ihre Selbstbewegung.”⁷ Des Weiteren werden bei Benn “Wort” und “Ich” eng miteinander verflochten, so dass nach dem Verglühen des Wortes das Ich vereinsamt in der kosmischen Leere steht: “wieder Dunkel, ungeheuer/, im leeren Raum um Welt und Ich.”

Grünbeins Worte nehmen ihre Assoziationsfülle und ihre Dynamik auch sehr oft aus ihrer Zugehörigkeit zum altmediterranen Kulturraum. In unserem Fall bezeichnet ja das Wort “Krater” nicht nur Vulkankrater, sondern auch ein griechisches Mischgefäß. Nichts steht ihm aber ferner, als sein dichterisches Wort schöpferisch und sinngebend aufzufassen, das die Welt, ja den ganzen Kosmos, erhellen sollte, aus dem “Leben” hervorginge. Seine Worte verlieren nie ihren zitathaften Charakter, den wir ansonsten am Wortspiel Krater (Vulkan) – Krater (Becher) wahrnehmen können. Der Spätklassiker Emmanuel Geibel hat dieses Wortspiel bereits in seinem Epigramm auf *Santorin* verwendet:

Hierher Zecher!
Hier reift der Gott des Feuers Feuertrauben,
Und hat das Eiland selbst geformt zum Becher.
(Geibel 54)

Außerdem stellt Grünbein das Wort – im Gegensatz zu Benn – nicht mit dem Ich, sondern entsubjektiviert, nervenphysiologisch mit dem Gehirn in enge Beziehung.

Das im Gehirn aufbewahrte Wort besitzt eine Gedächtnistiefe “von Billionen Erinnerungen” (Eskin, *Nachwort* 108). Denn das Gedichtwort ist, wie Grünbein sagt, eo ipso archäologisch, es hält “Verbindungen zu den Gedächtnisgründen, den im Erdreich versunkenen Zivilisationen, den allgegenwärtigen Toten” (Grünbein, *Galilei* 22). Er nannte seine intensivste Erfahrung das Hören auf “das durch Vereinzelung freigesetzte, in einen

Traumzustande versetzte Wort”, “das seine Echos durch Zeiten und Räume von überall her empfing” (Grünbein, *Galilei* 32). Diese energetische Beziehung zwischen Gedächtnis und Poesie, welche von den Dichtern der Moderne so unterschiedlich beurteilt wurde, bildet für Grünbein einen weder positiv noch negativ aufgefassten neurologischen und tiefenpsychologischen Tatbestand.

Mit der bloßen Nennung der zwei lexikalischen Bedeutungen des Wortes “Krater” (Vulkankrater, Mischgefäß) geht es sofort tiefenwärts. Am Wort haften sofort Erinnerungsbilder aus antikem Kulturgut: Das Wort “Krater” evoziert nicht nur “den vulkanischen Abgrund”, sondern assoziiert im Gehirn zugleich “Empedokles’ Grab.” Diese Bildsequenz erinnert an die legendäre Lebensgeschichte des Philosophen, nach der er in den glühenden Krater des Ätna gesprungen sei und seine Schuhe als Beweis dafür am Trichterrand wiedergefunden wurden, wie man es bei Diogenes Laertios überliefert findet.

Außerdem führt die poetologische Reflexion auf das Wort des Gedichts auch einen impliziten Dialog mit bestimmten Theorien der Sprachwissenschaft, indem es hier um die Frage nach der Beschaffenheit des Wortes, um seine sinnliche Potenz geht, die der Dichter zu aktivieren hat. Die durch Grünbein konstatierte Gedächtnistiefe des Wortes hat nämlich die Sprach- und Religionswissenschaftler des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschäftigt. Max Müller beispielweise versuchte im Wort der natürlichen Sprachen die ursprüngliche innige Einheit von Vorstellung und Begriff, von Sinnlichem und Intellektuellem, wiederzuentdecken. Diese Einheit suchte er im Akt der Benennung zu ertappen, aus dem auf die Genese des Mythos aus dem Wort folgerte: “Mythos war zuerst soviel wie Wort”. Aus dem metaphorischen, das heißt uneigentlichen Gebrauch des Wortes seien die Göttergestalten und somit auch ihre Erklärungen, die Mythen, hervorgegangen (Müller 395). Ein solcher uneigentlicher, metaphorischer Gebrauch der Sprache gehört aber zum Wesen der Dichtung. Außer Müller könnte noch sein Zeitgenosse Hermann Usener angeführt werden, der aus dem Akt des Benennens die Entstehung göttlicher Wesen ableitete. Er betrachtete zwar die sprachlichen Zeichen als arbiträr, aber sie sollten seiner Auffassung nach in ihrer Genese noch nicht willkürlich gewesen sein: Der Name sei “Niederschlag äußerer Eindrücke”, ein “Bruchstück einer Beschreibung” (Usener 4). Es genüge in der Urzeit eine Metapher, und sofort wurden “Götter” auf die Welt gebracht.

Im Gedicht *Aktiv* reichen das Wort "Krater" und der vom ihm evozierte Eigenname "Empedokles" in die Zeit der Legendenbildung hinab. Sie sind Bruchstücke die aus dichterischen Texten genommen wurden, Worte aus zweiter Hand. "Die Sandalen / Am Trichterrand" können zum Beispiel im Gedächtnis des Lesers Bertold Brechts *Der Schuh des Empedokles* evozieren. Auf die suggestive Kraft des übernommenen Bildes, des vorgefundenes Bruchstücks weisen die Verse hin:

Ein Wort nur, ein Splitter, und du siehst die Sandalen
Am Trichterrand.

Die mit dem Wort "Krater" assoziierten Erinnerungsbilder werden im Gehirn des Dichters angesiedelt, als ob sie dort sogar von außen her beobachtet werden könnten. Der Sturz in den Krater bildet einen Sturz in den Abgrund des Gedächtnisses, das heißt, in das "Loch" des eigenen *Gehirns*: "Starrst durchs Loch in der Schädeldecke/ Auf die graue Substanz." Somit werden die mythischen Erinnerungsbilder als Produkte einer "zerebralen Chemie" quasi von außen her, wissenschaftlich, betrachtet.

Da in dieser dichterischen Chemie die Wahlverwandtschaft unter den Worten auf eine neue Weise geknüpft wird, vermag der Leser wiederum die Stimme Gottfried Benns mitzuhören, etwa das Gedicht *Fleisch* oder den Prosatext *Ithaca*, in dem Rönne sagt. "ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaut. [...] Was war dann alles? Worte und das Gehirn, Worte und das Gehirn. Immer und immer nichts als dies furchtbare, dies ewige Gehirn." Das Gehirn stellt für Grünbein auch den Ort der Worte mit den in ihnen verborgenen Mythen dar. Das Gehirn ist einmal ein Vulkan, ein kochender Kessel, ein andern mal, wenn es sich abkühlt, erkaltet, wird es zu einer entfremdeten Mondlandschaft. Der Schreibakt im Moment der semantischen Lockerung der Worte wird als Entfremdung des eigenen Körpers erfahren: "Im erstbesten Moment, da sich alle semantischen Bindungen lockern, beginnt er sich interessiert zu beobachten. Es ist, als würde er seinem Hirn bei der Arbeit zusehen" (Grünbein, *Galilei* 20). Im Gegensatz zu Benn, der Gehirne "Muttersäue" nannte, aus denen die Worte wie "Wortferkel" "hervorgehurt" werden, spielt Grünbeins Reflexion ironisch auf die vulkanische Tiefe des Gehirns an. Aus Baudelaire's "babylonischem Herz" wird bei Grünbein ein *babylonisches Hirn* – ein Hirn, in dem ein "Babel" der Sprachen brodeln. Im Gehirn taucht das Wort heuristisch, augenblicklich auf. Grünbein spricht gerne

von Augenblicken, “in denen alles gesteigert erscheint, von plötzlicher und genauer Leutkraft des Wortes” (Grünbein, *Galilei* 16).

Anders als in diesem Prosazitat bleibt die Energie des Wortes in unserem Gedicht ausschließlich im Bereich des Hörens, das Grünbein den “privilegierte(n) Zugang zum Unbewussten” (Grünbein, *Galilei* 41) nannte. Der akustische Effekt wird hier sogar onomatopoesisch imitiert:

Du hörst nur *Krater* – es knirscht, und das Ohr,
aus Keramik und Lavaschutt, zaubert Mythen hervor.

Man hört (durch die Kr- und wiederum R-Laute) ein Knirschen, das Wort “Krater” wird lautmalerisch imitiert, und das Ohr “zaubert Mythen hervor”. Welche Mythen? Es wird hier kein konkreter Mythos erzählt, es werden nur “Mythen” im Plural genannt, repräsentiert durch drei Namen. Die drei Namen sind Hephaistos, Persephone und Hades. Sie sind isoliert genannt, sind narrativ nicht miteinander verbunden, sie weisen nur sehr knapp auf Szenen aus der Geschichte dieser mythischen Personen hin:

Rotfigurige Szenen mit Hephaistos, dem Schmied.
Oder Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht.

“Hephaistos”, der Name des griechischen Schmiedegottes, passt genau zum Grundwort “Krater”: setzt man doch Hephaistos mit dem lateinischen “Vulcanus” gleich. Mit dem *Wortspiel*, das in dieser mythologischen Übersetzung steckt, bleiben wir immer noch im Reich des Ohres, das – wie bei der Genese des Mythos – aus dem Wort “Krater” einen Gott “Vulcanus” hervorzaubert. Wir sind also wiederum bei den sprachwissenschaftlichen Theorien über die Entstehung des Mythos gelandet, indem der Eigenname der Person bereits ihren Mythos in sich birgt: einen Gott des Vulkans, der unter dem Ätna seine Schmiede eingerichtet hat, einen Schmiedgott, der nun als Dichter mit seinem “orphisch-dädalischem Handwerk” (Grünbein, *Galilei* 13) Worte hämmert; Vulcanus-Hephaistos ist aber außerdem auch ein Stürzender, derjenige, der vom Olymp auf die vulkanische Insel Lemnos heruntergeworfen wurde, also einer der Grünbein’schen “Höllenfahrer”.

Nach Empedokles und Hephaistos ist der dritte Höllenfahrer Persephone, die vom Hades selbst in die Unterwelt entführt wird: “Hades, der Persephone in sein Totenreich zieht”. Der Raub der Persephone durch Hades scheint zunächst ein Mythos zu sein, der eine weitere Geschichte

vom Sturz in den Krater darstellen würde. Zu den Unterweltfahrern Empedokles, Hephaistos und Persephone gesellt sich aber bei Grünbein auch immer wieder die Figur des Dichters, der wie Orpheus oder wie Dante in die Tiefe der Zeit und des Raumes, zu den Anfängen des Wortes, in den Abgrund der Totenwelt hinunterfährt. In seinem Essay *Galilei vermisst Dantes Hölle* erklärte Grünbein Dante für eine emblematische Figur aller dichterischen Höllenfahrer, „eine gelebte Verkörperung aller Unterweltfahrer und Bergsteiger von Odysseus bis Empedokles“ (Grünbein, *Galilei* 97). Und seit Dantes *Göttlicher Komödie*, dieser „verschütteten Römerstraße von der antiken in die moderne Welt“, gehört Persephone, dieses einst blumenpflückende unschuldige Mädchen, unerlässlich zu den Unterweltfahrern der Moderne. Aus dem Namen *Persephone* könnte man mit einer spielerischen Etymologie (im Stil des Platonschen *Kratylos*) Etymologie das Wort „Phone“, „Laut“, „Stimme“ heraushören, so würde der Laut das dichterische Wort selbst, das in die Unterwelt entführt wird. Persephones Abstieg in die Unterwelt bildet eine poetologische Reise: „Lyrik ist eine Reise ins Innenohr“ – sagt Grünbein – „in die Gedächtnistiefen und phonetischen Labyrinth.“ (*Grünbein in Gespräch* 31).⁸

Die Höllenfahrt der Persephone führt in diese „phonetischen Labyrinth hinunter, erst in den „vulkanischen Abgrund“, dann in das Reich einer verschwundenen Zeit, in den Hades der Toten. Aus diesem mit Lavaschutt bedeckten Erinnerungsschichten eines Archivs kollektiver Erinnerung werden nun einige Wort-Scherben mit den Überresten von Mythen, Worten, ausgegraben, Überbleibsel einer untergegangenen, verschwundenen europäischen Kultur.

Es ist nicht nur das Gehirn, dessen „graue Substanz“ während des Schreibprozesses „aktiv“ wurde: Das Ich stürzt zuletzt in ein noch unbekannteres Reich hinab, in das Reich des aktivierten babylonischen Herzens. Die Szenen werden „rotfigurig“, also zum ersten Mal farbig, nicht nur, weil sie mit einem archäologischen Fachausdruck die Herstellungstechnik des Kraters benennen. Die „rotfigurige(n) Szenen“ kontrastieren mit der „grauen Substanz“ des Gehirns, sie sind Scherben einer Liebesgeschichte, Spuren vom Raub der Eurydike-Persephone.

Die Sinnlichkeit der Liebe ist die letzte poetologische Instanz, sie führt die Splitter der Totenwelt zusammen und verleiht ihnen neues Leben. Zur kühlen archäologischen Zusammenführung der Scherben gesellt sich ihr Kontrast, nämlich die warme Zuneigung zur schattenhaften Präsenz dieser heraufbeschworenen Vergangenheit.⁹ Somit zeigt das poetische

Wort erst hier in den Schlussversen sein Doppelwesen, als Signifikant eines abwesenden Anwesens: Es ist erstens ein Fremdkörper, ein zufälliger Fund, den man wie die befremdende kalte Tiefe des eigenen Gehirns experimentell betrachten kann. Es ist aber zugleich eine magische Stimme aus dem Hades der Vorzeit, der das Herz aktiviert. Nennen wir sie mit dem mythischen Namen Persephone. Sollte Grünbein deklariert haben, dass ihm die teuren Toten, die Schatten der Vorzeit weit anwesender seien als seine lebende Zeitgenossen, lässt sich doch die traurige Erfahrung dieses Gedichts so resümieren, dass diese Schatten, diese Stimmen genauso wenig umarmt werden können, wie auch Odysseus verwehrt war, den Schatten ihrer toten Mutter zu umarmen. In der Nekya-Szene der *Odyssee* wollte er nämlich ihr Gespenst dreimal umarmen, sie entflog aber dreimal ihren Armen, „als sei sie ein Schatten /oder ein Traum“ (Od. XI ; 205ff).

Gegen die Kälte des Wortes als Fremdkörper, als bloßes Objekt nüchterner sprachwissenschaftlicher Beobachtung oder als Artefakt (wie es etwa bei Benn war), setzt also Grünbein die ereignishafte Wärme der Stimme aus der Tiefe der Zeit entgegen. Die vernommene Stimme ist aber zwiespältig, anwesend und abwesend zugleich, die durch einen Lebenden vernommene Stimme eines Toten.

2. *Die Antike ist die Stimme des Anderen: Auf der Akropolis*

Das Gedicht *Aktiv* hat es gezeigt: Für Grünbein ist die Antike – wie es bereits für Keats war – immer die Stimme des Anderen. Hier zufällig ins dingende Stimmen, anderswo, so zum Beispiel im Gedicht *Auf der Akropolis* Stimmen deutscher Klassiker.

Auf der Akropolis

“Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?”

Friedrich Schiller

Er war nie hier. Auch diese nicht, und jener –
Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.
Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux. In Jena
Durchdachte einer, was er seit der Schulzeit kannte,
Und blieb doch fern. Wie Diener tuschelnd vor der Tür,
Berieten sie, die Kenner, sich in Philosophensprache.

Die Steine, von Touristen, Kodakjägern heut berührt,
Sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,
Und schweigen doch, die Säulen, abgewetzt, die Stufen.
Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.
Ein Andres immer suchend, darbt er, an fernen Ufern.
Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.
Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.
Was er da sieht, verstört, ist das alters her Gewohnte:
Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian.
(Grünbein, *Gedichte* III, 173)

Den Versen wurde ein Schiller-Motto vorangestellt: “Aber bist du mir jetzt näher und bin ich es dir?” Die Frage stammt aus Schillers Gedicht *Die Antike an den nordischen Wanderer* und wird dort von der personifizierten Antike selbst an den Wanderer gestellt, der sich über Ströme und Meere hinwegsetzte, um die Antike “in der Nähe zu schau’n” (Schiller, Bd. 2, S. 88). Somit fingiert Grünbein durch das Zitat ein Gespräch mit einem toten Klassiker und reflektiert zugleich selbstironisch auf seine eigene physische Nähe zur Antike, anlässlich seines Besuchs auf der Akropolis. Die Technik des Zitierens gehört bekanntlich zu den wichtigsten poetischen Mitteln Grünbeins, wodurch mehreres erzielt wird. Erstens wird der Effekt einer Überzeitlichkeit oder – wie eben in diesem Gedicht – einer Verbindung mehrerer Zeitebenen erzeugt; zweitens wird dem Text der Effekt des Dialogischen, also ein dramatisches Prinzip, beigefügt (Alexander Müller 36).

Der Sprecher des spätmodernen Reisegedichts gedenkt mit seinem Schreiben des von Griechensehnsucht erfüllten jungen Klassikers Schiller, des Dichters der *Götter Griechenlands*, der, wie im ersten Vers ausgesprochen wird, doch nie in Griechenland war: “Er war nie hier”:

Er war nie hier. Auch die nicht, und der und jener –
Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland.

“Die Kleinstaatdeutschen mit dem Herz in Griechenland” sind Schiller, Goethe und Hölderlin. “Bis nach Sizilien kamen sie, Bordeaux”, wie Goethe und wie Hölderlin. Goethe wird aber dann nicht mehr erwähnt. Es ist ironisch genug, dass man vom Olympier eben in diesem Kontext nur noch schweigt. Also die Lebenswege Schillers und Hölderlins

werden einander entgegengesetzt. In einer Anspielung auf Hölderlins Brief an Casimir Böhlendorff (Hölderlin, 2, 921), in dem der Dichter den Einbruch seiner plötzlichen psychischen Zerrüttung mit dem Bild, vom Apoll geschlagen zu sein, umschrieb, wird Hölderlins *leibliche* Erkenntnis des Griechischen erinnert, die ihm auf einer Station seiner unruhigen Wanderexistenz, die ihn “an fernen Ufern”, vielleicht an den Ufern des in das Meer mündenden Garonne als, “Apollons Schlag” traf. Wenn irgendwo, dann in diesen referentiell durchaus belasteten Versen¹⁰ würde der Terminus “essayistische Lyrik” auf Grünbein zutreffen:

Nur einer hat ihn noch gespürt im Leib, Apollons Schlag.
Ein Andres immer suchend, darbt er an fernen Ufern.

Wie der geistige Vater Hölderlin weiß der verlorene Sohn Grünbein auch, “jedes wirksame Schreiben” geht “vom Körper aus” (Grünbein, Galilei 40). Die bloß intellektuelle, philosophische und untertänige Haltung Schillers kontrastiert aber deutlich mit einer solchen Erkenntnis. Er wird wie ein Kammerdiener charakterisiert, der nur anderen die Tür öffnet, selbst aber draußen bleibt und “tuschet” in abstrakter “Philosophensprache”. Sollten diese entgegengesetzten Grundhaltungen einander widersprechen, haben sie trotzdem etwas Wichtiges gemein: Sie – Schiller und Hölderlin – gehören zu den “Vätern”, auf die sich der spätmoderne *poeta doctus*, als ‘verlorener Sohn’, zurückbesinnt:

Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.

Diese emphatische neutestamentliche Metaphorik vom Vater und vom verlorenen Sohn enthält einen krassen ironischen Zug. Der Sohn kehrt dort ein, wohin die Väter nie gelangen konnten, aber “heimatlos” ihre vermeintliche wahre Heimat suchten. Das väterliche Haus sei somit mit der verkommenen Ruine der Akropolis identisch. Die Verwandtschaft von Vater und Sohn zeigt sich außerdem darin, dass der “Sohn” mit den Worten der “Väter” reden darf.

Der Besuch allzu vertexteter Orte mag das Gefühl der Überflüssigkeit eigener Autopsie manchmal sehr vehement zum Ausdruck bringen.¹¹ Dem alten Topos der fragwürdigen Autopsie gibt aber Grünbeins Gedicht eine neue Wendung. Er weiß, dass der Dichter nicht an dem realen Ort, sondern

an einem literarischen Ort ankommt, wenn er auf die Akropolis hinaufsteigt. Seine Poetik steigert die in den vorangehenden Kapiteln vielfach erörterte Spannung zwischen dem Ort (Topos) und dem literarischen Topos ins Extreme. Der Dichter weiß wohl, dass wir uns nicht am Ort selbst, sondern in der Schilderung des Ortes befinden, dass wir in unserer Begegnung mit touristischen Plätzen immer ein *déjà vu* erleben, da der fremde Ort bereits aus literarischen Quellen, aus dem Fernsehen und aus den Photographien auf vielfache Weise bekannt ist (*Grünbein im Gespräch* 72).

Die Besinnung auf die Dichterpersönlichkeiten der deutschen Klassik verwandelt die Akropolis zu Athen zu einem besonderen Ort der literarischen Erinnerung. Topographie ist die Verzeichnung, Beschreibung, Darstellung oder Aufzeichnung einer Lokalität, die ihre Besonderheiten, Zusammenhänge und Ordnungen feststellt; auf ähnliche Weise weist die dichterische Topographie auf die literarischen Topoi in ihren Zusammenhängen hin. Der Sprecher erinnert sich und uns an die fragwürdige Realität des Ortes, die sich teils aus der *Utopie* "Athen" der deutschen Klassiker, teils aus ihrem Gegenpol, aus dem Atopie eines modernen Nicht-Ortes des Tourismus zusammengesetzt ist. Die dialogisch aufgebauten Verse lassen das Einst und das Jetzt, das pathetische "Schwärmen" und die nüchterne "Realität" aufeinanderprallen, so dass sie einander in ihrer Verquickung gegenseitig auslöschen:

Die Steine, von Touristen und Kodakjägern heut berührt,
Sie sind noch da, streng nummeriert, gefallne Pracht,
Und schweigen doch die Säulen, abgewetzt, die Stufen.

[...]

Ein Tempelberg, und ringsum Reisebusse, Tag für Tag.
Die Väter schwärmten, heimatlos, und der verlorne Sohn,
Vom Zufall hergeweht, kommt eines Tages dort oben an.
Was er da sieht, verstört, ist das von alters her Gewohnte:
Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian.

Aus dem Monument, das zwar uns noch mit seiner schillerischen "gefällne(n) Pracht" anzusprechen versucht, ist eine auf die Steine, auf diese strikt materielle Fragmente reduzierte numerische Präsenz geworden. Die Steine seien "streng nummeriert", anscheinend von Archäologen, die sich in ihrem Umgang mit dem antiken Kunstwerk genauso in der Wissensordnung des bloß Numerischen, des Quantifizierbaren bewegten wie einst Galilei, als er Dantes Hölle genau nach ihrem Maß durchmessen

wollte. Das Verfehlt dabei sei nicht der Versuch gewesen, kommentiert Grünbein das Ereignis, dass ein Naturwissenschaftler wie Galilei Dantes dichterische erfundene, aber theologisch existierende Hölle als einen topographisch messbaren Ort aufgefasst hatte, sondern dass sie für ihn nur noch als solches galt: "Der Blick hat sich verengt auf den Bereich des Quantifizierbaren, er kehrt zurück in die Grenzen des faktischen Wissens, die eine Wüste umschließen, wie sie am biblischen Anfang geherrscht hat." (Grünbein, Galilei 98). Mit Günter Eich zu sprechen: "Die Welt ist in ihrer Messbarkeit erweitert, in ihrer Innigkeit verkleinert worden" (Eich 348), womit sich der Blick auf den Parthenon auf das banal Verständliche, auf das fraglos Machbare des Baus verengt.

Der nüchtern registrierende Ton des ersten Verses wird mit einem schwulstigen, zitathaften Vers fortgesetzt, mit einem Gemeinplatz: "Und schweigen doch, die Säulen". Das Schweigen des Marmors bzw. der Säulen ist ein bekannter Topos in der klassizistischen Dichtung, man liest ihn u. a. bei Emmanuel Geibel: "Bei euch, ihr hohen Säulen, lasst mich weilen, /ihr stummen Zeugen..."; dann bei Heinrich Vierordt: "Aus dem Trümmerfeld verschwiegen/ Steigt der Marmorsäulen Hain".¹²

Aus dieser kleinen und sicherlich hier noch nicht vollständig aufgelisteten Referenz intertextueller Bezüge ist zu ersehen, dass die Gemeinplätze zumeist von Kleinmeistern stammen, wie Emmanuel Geibel, dem Wiesbadener Heimatdichter Heinrich Vierordt (1855-1945) oder dem Verleger Hermann Kesten. Der intertextuelle Bezug zu Geibel und Vierordt wird durch die Betitelung *Auf der Akropolis* klar akzentuiert.¹³ Im Spannungsfeld von Idealismus und ernüchternder Autopsie, von Worten verstaubter Klassiker-Väter und denen der "verlorenen Söhne" kann der Sprecher 'seine' Worte nur noch im schneidend selbstironischen Ton formulieren.

Wo kommt man also an, wenn man sich *Auf der Akropolis* befindet? Gewiss nicht am Ort der Referenz. Aber welcher literarische Ort wird sich hier als Sprachraum öffnen! Es ist kein literarischer Ort, an dem der Sprecher zu Hause wäre, wohin er wie ein verlorener Sohn einkehren könnte. Der identitätsstiftende Ort Europas, seine Heimat existiert nicht mehr. Das Ich des Gedichts kommt in ein Überall an. Man sieht nur "ein(en) Tempelberg und ringsum Reisebusse" oder das "von alters her Gewohnte". Der Blick des Besuchers wird mit Nachdruck "verstört" genannt.¹⁴ Es ist ein verstörtes, fragiles, ja diffuses Ich, das auf paradoxe Weise eben "das von alters her Gewohnte" schockiert. Es ist eine beinahe

absurde, schockierende Mischung, die das Ich dort in Sicht bekommt: "Den Müll, ein blaues Kleid, die Biene überm Thymian".

Zuerst wird mit einem Selbstzitat der "Müll" genannt. In Grünbeins Dichtung und in seinen Prosatexten kommt dem Müll eine besondere Bedeutung zu. In seiner *Frankfurter Poetikvorlesung* nannte Grünbein die von allen Menschen benutzte, ja abgenutzte Sprache selbst ein Abfallprodukt, mit dem der Dichter vorliebnehmen müsse: Seine Gedichte gedeihen auf diesem Müll. Der Müll als Selbstzitat wird in unserem Text im archäologischen Kontext wiederholt: Müll ist das, was aus unserem kulturellen Gedächtnis herausgefallen ist, was man dem Vergessen übergab, das man als relativ wertlos beurteilt.¹⁵ Der Archäologe wurde bereits in den satyrischen Gedichten eines Richard Dehmel zu einem bloßen Schuttgräber, zu einem Müllsammler degradiert, der alle Art von nutzlosen Resten aus dem Schutt zusammenkramt. Müll ist aber bei Grünbein auch Abfall anderer Natur: Die Worte und Zitate aus einer vergessenen Dichtertradition, all das, was man literarisch ausgräbt: "[...] der Pinsel des Ausgräbers, die Schaufel des Müllsammlers, dies ist der Stoff, aus dem die Gedichte sind." (Grünbein, *Gedicht und Geheimnis* 18.)

Das zweite Motiv bildet "ein blaues Kleid". Es scheint beim ersten Blick die Spur einer momentanen Sinneswahrnehmung zu bewahren. Dieser individuelle Erinnerungssplitter klingt aber bei erneuter Lektüre doch einigermaßen rilkeisch, und zwar wegen der Art, wie sich der Beobachter auf einzelnen optischen Eindruck, insbesondere auf die Farbe des Kleides konzentriert. Waren es die berühmten Verse aus Rilkes Gedicht *Das Karussell*, die im Ohr des Dichters ein Echo fanden?

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und darüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Ein Essay Grünbeins, dessen Titel *Ein kleines blaues Mädchen* heißt, verrät uns, dass er sich um 2007 intensiv mit diesem Gedicht auseinandersetzte. Ähnlich wie im Schluss des Rilkeschen Gedichts die einzelnen Farbeffekte "Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet" werden, werden im Schlussvers Grünbeins die einzelnen fragmentierten, auf einen einzigen Moment reduzierten Eindrücke schnell "vorbeigesendet". Wollten wir über diese Koinzidenz zwischen Rilkes und Grünbeins Gedicht noch eingehender nachdenken, ließe sich fragen, ob Grünbein die touristisch aus-

gebeutelte Akropolis – um sie herum mit den Reisebussen – dem ich des Gedichts nicht etwas wie ein perverser Vergnügungspark, wie ein Karussell erscheint?

Und drittens gesellt sich das Motiv der “Biene überm Thymian” zur Reihe, ein Zitat, das an die ehemalige Wahrnehmung der Akropolis in ihrer Umgebung durch Vierordt, Gerhart Hauptmann, Hermann Kesten oder Theodor Däubler erinnert. Ich führe als philologischen Nachweis bloß die folgenden Zitate an:

Vierordt: “Sind es Bienen, leise summend?”

“Veilchen athmen, Thymiandüfte/ Weben um das Parthenon”

Kesten: “Auf dem Hymettos summen noch die Bienen”

Mit dem Hinweis auf die “Biene überm Thymian” wird also dem als gesäubert, geräumt, verplant und entfremdet empfundenen historischen Ort ein melancholischer Sprachgestus entgegengestellt. der mit der “falschen” Erinnerung den Verlust, die Leere, demonstriert. Die einst noch lebendige Flora und Fauna der Akropolis mit den Thymianpflanzen und den Bienen als Erinnerungsbild widerspricht völlig dem wackligen, öden, steinernen Monument, einer von seiner natürlichen Umgebung gereinigten wissenschaftlichen Konstruktion mit ihrer kulissenhaften Musealisierung. “Die Erinnerung wecken, den Geist eines Ortes – für sich im Stillen, weit weg vom Geschehen, ließ sich das jederzeit machen. Was aber war, wenn der Ort längst geräumt war, hinterrücks neu verplant, mit allen Kräften verfälscht, als Kulisse musealisiert?”, fragt Grünbein in seiner *Frankfurter Poetikvorlesung* (46).

Das dichterische Ich sieht (es wird emphatisch gesagt: “was er sieht...”) das Abwesende, die Bienen, die in seiner dichterischen Erinnerung und zugleich in seiner selbstreflektierten dichterischen Aktivität immer noch Honig aus den Tälern der Musen: Die erst abgedroschenen Topoi, lose Einzeleindrücke von Farbe und Duft haben etwas von der Magie der Belebung, sie verleihen Leben dem ansonsten aus streng nummerierten Steinen wiederaufgebauten Tempel, einem Monument unserer bloß statistischen, buchhaltungsmäßig verwalteten Existenz. Somit verleiht das Abwesende, das Nicht-Existierende Leben dem, was es noch anwesend zu sein schien, an sich aber nichtig, nur funktionsloser archäologischer Müll wäre.

An der Stelle des verfallenen Monuments ist aber die Dichtung noch da, der Dichter schreibt noch ein Gedicht von der Akropolis, wenn auch nur unter Verwendung von Worten und Zitaten aus zweiter Hand. Die Akropolis mit ihrem Thymianduft und den summenden Bienen lebt nämlich in der literarischen Erinnerung des dort eben anwesenden Dichters, der sich nun als Biene betrachtet. Die Dichter wurden ja in Platons *Ion* als bienenähnliche Wesen vorgestellt, die “aus Gärten und Tälern der Musen Honig sammeln und uns so ihre Lieder bringen wie die Bienen den Honig” (*Ion*, 534a). Eben dieses letzte poetologisch selbstreferentielle Motiv der Bienen unterstreicht, mit der Energie des Schlusswortes beladen, dass das Geschäft des Dichters als Biene zugleich ein Secondhandladen geworden ist, in dem all aufgefundener benutzter, abgelegter, in den Müll geworfene Kram wieder ausverkauft wird. Man kann nicht umhin, eine künstlerische Analogie zu assoziieren, Michelangelo Pistolettos *Venere dei stracci*: eine plumpe Gipskopie einer nackten Venusstatue steht vor ihrem “Kleiderschrank”, d. h. vor einem (Müll)Berg von Secondhandklamotten.

Inmitten der selbstreferentiellen, poetologisch wirksamen Ironie des lyrischen Textes Grünbeins lässt sich aber ein melancholischer Ton vernehmen. Nicht anders verhielt es sich mit der Schlußsentenz des *Aktiv*, in der mit der Erinnerung an Persephone und Hades eine Neigung zum Totenreich zu spüren ist. Die ruinierte antike Welt wird damit nicht nur zur Chiffre für modernen Verfall, wie bei Gottfried Benn, sondern verwahrt ihre Integrität in ihrer Absenz. Sie ist das Verschwundene, das Tote, das der Dichter mit kaltem Gehirn ausgräbt, aber dessen Scherben er im Schutt doch mit einer gewissen Trauer wehmütig – aber ohne Nostalgie – betrachtet.

3. Charontische Übertragung: Metapher

Im dritten Gedicht *Metapher* ist die ausgerabene Antike eine Maske, die des sarkastischen¹⁶ Dichters Lukian und der mythischen Figur Charons, mit der der letztere redet. Das Gedicht fängt mit einem Zitat an:

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

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

Angeführt wird hier zuerst Lukians Dialog *Charon oder die Weltbeschauer*. Charon: “Soll ich dir also sagen, Merkur, wie mir die Menschen und ihr ganzes Leben vorkommen? Du mußt ja wohl oft die Blasen in einem mit Gewalt hervorsprudelnden Wasser gesehen haben, aus deren Zusammenhäufung der Schaum entsteht? Von diesen Blasen sind die meisten so klein, dass sie augenblicklich zergehen und verschwinden; andere dauern etwas länger, und indem mehrere kleine mit ihnen zusammenfließen, blähen sie sich auf und steigen mit großem Schwulste, zerplatzen aber doch bald wieder so gut wie jene, weil es ihrer Natur nach nicht anders sein kann. Geradeso kommt mir das Leben der Menschen vor. Alle werden auf kurze Zeit mit Lebensgeist angeschwellt, die einen mehr, die anderen weniger; bei vielen hat diese Aufblähung einige wiewohl sehr kurze Dauer, andere verschwinden schon im Entstehen, *zerplatzen aber müssen sie alle*.” Charon schafft hier eine poetische Metapher, das Bild der Wasserblasen, welches das Menschenleben darstellt. Indem er auf seine Weise an dieser Metapher bastelt, wird er gewissermaßen zu einem Dichter, seine Stimme verwandelt sich zur Stimme Hölderlins, der nicht nur einen Traktat über *Das Werden im Vergehen* schrieb, sondern in *Hyperions Schicksalslied* den *Vergleich* des Menschenlebens mit den Wasserblasen am Meeresufer schuf: “Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen [...]” (Hölderlin, I, 745).

Aus dem Hölderlin’schen Vergleich wird auf Charons Mund eine sarkastische Metapher, indem er ja schon wegen seines Berufs als Fährmann und als “Dichter” den Tod bejaht. Die Metapher wird herkömmlich als die rhetorische Figur der “Übertragung” des Sinnes definiert, was schon in ihren Namen angegeben ist: “Metapherein” heißt etwas “hinüberbringen”, “über-tragen”. Ein Hinüberbringer, ist aber *eo ipso* auch Charon selbst, der Unterweltsfahrer, der mit seiner Barke die Toten vom Ufer des Lebens in den Hades hinüberbringt. Bilder aus dem Bereich der Schifffahrt wurden in der europäischen Dichtung von alters her zu Metaphern für Dichten und Dichtung. “Der Dichter wir zum Schiffer, sein Geist oder sein Werk zum Kahn” – stellte Ernst Robert Curtius fest. Bei Grünbein wird jedoch diese

metaphorische Koinzidenz zwischen dem Dichter als Schiffer und Höllenfahrer, der immer schon in Charons Barke sitzt, und dem Schiffer Charon, sowie zwischen dem Zitat und dem Gedicht selbstreflexiv gebraucht. Aus dem Tatbestand der “Metapher”, des Übertragens tritt mit einem Wortspiel die mythische Figur des Übertragers, der Dichter-Charon hervor, die dieselbe tut wie die Metapher: hinüberbringt; in diesem Wortspiel bringt er aber zugleich seine Wortmetapher zum Zerplatzen.

Indem der Dichter (Lukian- Grünbein) mit Charon metaphorisch gleichgesetzt wird, erweist sich seine Lyrik als ein Grenzverkehr zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten. Man dürfte fragen, ob Grünbeins “Metapher” nicht in einer ähnlichen dichterischen Logik wurzelt, welche die Antinomien der metaphorischen Komponenten so wendet, dass es zwischen den binären Oppositionen, wie etwa die Oppositionen von Leben und Tod, oder Anwesenheit und Abwesenheit auch ein Drittes gibt: ein lebendiges Totes und ein totes Lebendiges, ein Gespenst, die verkörperte Präsenz der Absenz. Unsere obige Lektüre der Grünbeinschen Topoi, ver- oder übernommenen Zitate könnte folglich so resümiert werden, dass wir in ihnen eine subversive Sinnlichkeit erkennen, eine hautnahe, gespenstische Präsenz der fernsten poetischen Stimmen. Und eben diese paradoxe, oxymoronhafte Dialektik der anwesenden Absenz charakterisiert Grünbeins Archäologie des Wortes.



- 1 Ich zitiere das Nachwort von Michael Eskin. Grünbein, *Der Misanthrop* 112.
- 2 Zur Deutung des Nietzsche-Zitats siehe den Nietzscheband von Volker Gerhardt und Renate Reschke.
- 3 Siehe zum Gedicht die Untersuchung von Sonja Klein.
- 4 Jene “urbane Trance”, in der man “ständig von einer Fülle von Geräuschen umgeben” ist, nennt Grünbein die Brutstätte seiner Dichtung. Grünbein, *Galilei* 41.
- 5 Siehe Motto.
- 6 Siehe dazu Dickhoff 180; sowie Düppe 244.
- 7 Zitiert nach Zimmermann 48 f.
- 8 Hier ist es zu bemerken, dass Grünbein die Bildlichkeit der Dichtung ganz entscheiden von der bildenden Kunst trennt, indem er betont: Die Bilder der Dichtung seien auch für Blinde verständlich.
- 9 Siehe dazu Böttiger – Grünbein, sowie Leeder, S. 277ff.
- 10 ‘Ein Andres immer suchend’ – lässt sich auch als ein verdecktes Hölderlin-Zitat lesen.
- 11 Siehe dazu Zintzen 75 f.
- 12 Emmanuel Geibel: *Auf der Akropolis zu Athen*, Heinrich Vierordt: *Die Karyatiden am Erechtheustempel*.
- 13 Über die intertextuelle Verweisfunktion der meisten Grünbein’schen Titel siehe Berg 181.
- 14 Im Wort “verstört” kann man außerdem eine Anspielung an Hölderlin hören; somit wird die vorher bereits akzentuierte Verwandtschaft zwischen dem toten Dichter (Vater) und dem Gedicht-Ich (verlorener Sohn) verstärkt.
- 15 Siehe die in dieser Hinsicht aufschlussreiche Darstellung von Sonja Klein 65 f.
- 16 Zum Sarkasmus siehe Ahrend 48f.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Ahrend, Hinrich. "Tanz zwischen sämtlichen stühlen". *Poetik und Dichtung im lyrischen und essayistischen Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2010.
- . *Essayistische Lyrik. Grünbeins Grenzgänge zwischen Poesie und Poetik*. In: Kai Bremer / Lampart, Fabian / Wesche, Jörg (Hg). *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg-Berlin-Wien 2007, 135-170.
- Benn, Gottfried. *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1982.
- Berg, Florian. *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*, Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag 2007.
- Böttiger, Helmut / Grünbein, Durs. *Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch über dialogische und monologische Lyrik*. In *Text und Kritik*, Bd. 153.
- Dickhoff, Wilfried W. *Zur Hermeneutik des Schweigens. Ein Versuch über das Imaginäre bei Gottfried Benn*. Königstein 1984.
- Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*, Köln: Dumont Verlag 2001.
- Eich, Günter. *Rede von den Kriegsblinden. Gesammelte Werke*. Hrsg. V. Axel Viereg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1991. Bd. 4.
- Geibel, Emmanuel. *Vermischte Gedichte*. In: *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Stuttgart: 1888, Bd. 2.
- Gerhardt, Volker/ Reschke, Renate (Hg.). *Friedrich Nietzsche. Zwischen Musik, Philosophie und Ressentiment*, Berlin: Akademie Verlag 2007.
- Grünbein, Durs. *Galilei vermisst Dantes Hölle. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996.
- . *Der Misanthrop auf Capri*. Mit dem Nachwort von Michael Eskin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005.
- . *Gedicht und Geheimnis*. Aufsätze 1990-2006. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.
- . *Ein kleines blaues Mädchen*. Zu Rainer Maria Rilke "Das Karussell", Detmold 2007.
- . *Gedichte*, Bde I-III, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2008.

- . *Vom Stellenwert der Worte. Frankfurter Poetikvorlesung 2008*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2010.
- . *Studien in Aquamarin*. *Mare. Zeitschrift der Meere*, Nr. 83, 12/2010-1/2011.
- Hölderlin, Friedrich. *Sämtliche Werke und Briefe*, I-III. Hg. Michael Knaupp. München: Carl Hanser Verlag 1993.
- Klein, Sonja. "Denn alles, alles ist verlorne Zeit". *Fragment und Erinnerung im Werk von Durs Grünbein*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2008.
- Leeder, Karen. *Flaschenpost. The Address of German Poetry*. Aus: *German Life and Letters*, Vol. 60, 2007, 277-293.
- Müller, Alexander. *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*. Oldenburg: Igel Verlag 2004.
- Müller, Max. *Natürliche Religion*. Leipzig 1880.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1987.
- Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe in 20 Bänden. Hrsg. v. Otto Günther und Georg Wittkowski, Leipzig 1911, Bd. 2.
- Usener, Hermann. *Götternamen*, Bonn 1896.
- Zimmermann, Christel Martha Antonie. *Gottfried Benn. Sein Werk in der Dimension von Wort" und "Gestaltung"*, Diss. Bonn 1987.
- Zintzen, Christiane. *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert*, Wien: Universitätsverlag 1998.