
Mario Zanucchi

Das Diorama und der sarkastische Blick

Kritische Betrachtungen zur Poetik Durs Grünbeins¹

I. »Es geht, denkt man Büchner zu Ende, um einen Wendepunkt in der Literatur, um eine Drehung der Perspektiven in genau dem Augenblick, da ein deutscher Philosoph ein Gespenst an die Wand malte. Und dieses Gespenst hieß *Der Tod der Kunst*. Wenn der Urteilspruch stimmt, dann war Büchner einer der ersten am Grab, dann ist sein Werk der früheste Kommentar zum eröffneten Testament. Büchner hat [...] einen Ausfall gewagt, einen Befreiungsschlag in höchster Bedrängnis. Mit einem Salto mortale hat er die Dichtung von der Zumutung befreit, hinwegspielen zu müssen gleichermaßen über das elende Reale wie über das reale Elend. Was ihm gelang, war nichts Geringeres als eine vollständige Transformation: Physiologie aufgegangen in Dichtung. Und es war nicht ein Sonderweg, wie sich herausgestellt hat, es war der Anfang einer Versuchsreihe, die bis zum heutigen Tag fortgeführt wird. [...] Zum Vorschein kam eine härtere Grammatik, ein kälterer Ton: das geeignete Werkzeug für die vom Herzen amputierte Intelligenz.«² Die Beziehung, die Durs Grünbein zwischen Naturwissenschaft – insbesondere Physiologie und Medizin – einerseits und ästhetischer Erfahrung andererseits erblickt, ist für das Verständnis seiner Poetik von entscheidender Bedeutung. Sie entzündet sich an der Kritik des ästhetischen Scheins. In der *Ästhetik* bestimmt Hegel den Schein als eine Überwindung des sinnlich Unmittelbaren durch die ästhetische Formverleihung, die das Sinnliche zur Manifestation von Wahrheit macht und dadurch vom vor-ästhetisch Sinnlichen abhebt, das in einem Zustand opaker Faktizität verbleibt, unfähig, an sich das Wahre durchschimmern zu lassen: »In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usw. [...] die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit.«³ Dadurch entkräftet Hegel meisterhaft die Vorwürfe von Unwahrheit und Betrug, die an die Adresse des ästhetischen Scheins erhoben werden, indem er zeigt, daß die »ganze Sphäre der empirischen inneren und äußeren Welt [...] in strengem Sinne als die Kunst ein bloßer Schein und eine härtere Täuschung zu nennen ist.«⁴

Soweit er Statthalter des Absoluten sein will, tritt der ästhetische Schein indes-

sen bereits mit der Romantik in eine Krise ein, die Hegels *Ästhetik* zu registrieren nicht unterläßt. Die romantische Zerrüttung des Scheins durch die formale Reflexion der Ironie macht auf die Beschränktheit, den Ding-Charakter des ästhetischen Gebildes, aufmerksam, die der Schein gerade verhüllen will: Jenes rettet sich nur noch insofern, als es einen Prozeß über den Unterschied zwischen Idealem und Realem in sich anstellt und ihre emphatische Identität, welche der Schein meint, zurücknimmt. Dadurch wird dem Werk die sinnliche Vergegenwärtigung von Wahrheit verwehrt: Wahr wird es nur *e contrario*, indem es seinen Wahrheitsanspruch durchstreicht. Dieser Gestus, der die ästhetische Unmittelbarkeit zerrüttet, ist eine Leistung der Reflexion und stellt für Hegel den Übergang in Philosophie und das Ende der Kunst dar, die wohl nur im Schein ihr *ubi consistam* hat.

Die ästhetische Moderne, die in der Frühromantik ihre ideellen Wurzeln hat und Hegels Position nicht teilt, bezieht gerade aus dem Tod der Kunst deren Lebensmöglichkeit. Der Tod der Kunst ist für sie »die moderne Weise ihres Lebens« (Adorno). Diese kann nur noch an sich glauben, indem sie jedem Glauben an sich abschwört und in ein Spannungsverhältnis zu dem tritt, was sie unerbittlich negiert, dem real Unversöhnten. Was dadurch unter ihre Kritik fällt, ist der ideologische, verschleiernde Aspekt des Scheins, das heißt der Glaube, daß die analogische Harmonie, die im Gebilde zwischen Ich und Natur, Form und Inhalt, Idealem und Realem herrscht, veranstaltet sei, sondern dieser realiter walte.

Bereits die Romantik hatte sich, um die analogische Harmonie zwischen Stoff und Form im Werk heraufzubeschwören, genötigt gesehen, die Stoffe selbst a priori durch die Form hervorzubringen. Beteuerungen wie die des Novalis, Kunst sei Natur, konnten indessen den höchst vermittelten Charakter romantischer Unmittelbarkeit, deren formale Chiffre, ebensowenig verheimlichen wie die wirkliche Divergenz, die außerästhetische Kollision zwischen der Form und den sinnfremden, disqualifizierten Stoffen. In der Moderne kehrt sich insofern das Verhältnis zwischen Schein und Scheinlosem um, als die Kunst nicht länger darum bemüht ist, dem Scheinlosen durch Schein Sinn abzurufen⁵ und einem hinter der entfremdeten Erscheinungswelt Ansichseienden zu lauschen. Vielmehr wird die Kunst zum Ort, an dem das Scheinlose und Sinnwidrige, die *disiecta membra* der Empirie erst recht sichtbar werden: Dadurch erhält sie den Charakter einer negativen Offenbarung. Es ist der von Hegel verworfene Schein des sinnlich Unmittelbaren, der versprengten und zufälligen Faktizität, der auf einer vermittelteren Ebene wiederkehrt und nominalistisch gegen den metaphysischen Anspruch des ästhetischen Scheins mobilisiert wird. Um einen Prozeß gegen die Kunst handelt es sich, der in der Kunst ausgetragen wird.

Die Synthese zwischen Kunst und Wissenschaft, die Grünbein bei Georg Büchner feststellt, ist im Rahmen dieser Verhandlung zu lesen, welche die Kunst in sich gegen sich selbst führt. In den Werken des Physiologen und Arztes Büchner vernimmt Grünbein nicht nur die eigene Revolutionssepsis, sondern auch Ansätze

einer antimetaphysischen Ästhetik, die sich mit dem Nominalismus der Wissenschaft solidarisch weiß und den ästhetischen Schein als metaphysischen Überrest verwirft. In Grünbeins Rede zur Verleihung des Büchner-Preises wird deutlich gemacht, wie der nihilistische Grundton des Werkes Büchners sich nicht zuletzt aus den Erfahrungen des Dichters als Arzt und Physiologe speist: »Autopsie ist der sicherste Weg zum Verlust des Glaubens [. . .] Das Zerlegen der Körper ist der Königsweg zum Absurden genauso wie zur äußersten pragmatischen Demut [. . .] Was Goethe den gebührenden Euphemismus nannte, fehlt bei ihm völlig. Die Sprache beschönigt nichts mehr, sie ist genauso zerrissen und nervlich angespannt wie die Lage, aus der sie sich strauchelnd erhebt [. . .] Der *Riesenarbeit der Idealisierung*, die Schiller noch glaubte leisten zu müssen, setzt Büchner seinen anthropologischen Realismus entgegen.«⁶

Nachdem Kunst und Wissenschaft, Anschauung und Reflexion im Zuge der Entwicklung der abendländischen Zivilisation auseinandergefallen sind, wie Grünbein im Aufsatz über Galilei festgestellt hatte⁷, kann der moderne Versuch ihrer Vermittlung nur ein gegenüber dem romantischen umgekehrtes Zeichen tragen. Nicht sollen die Wissenschaften poetisiert werden, wie die Romantik es forderte, sondern es ist die Poesie, die in Wissenschaft übergehen und sich ihre unerbittliche Idealismus-Feindlichkeit aneignen soll. In der entzauberten Welt kann sich die Kunst nur noch insofern retten, als sie Pseudomorphose an der Wissenschaft betreibt und dem eigenen metaphysischen Gehalt, der im Schein vertreten ist, abschwört. Anstatt die Verdinglichung zu verschönern, bekennt die Kunst sich zu ihr, zum vertrauten Fremden, das dem gegenwärtigen Bewußtsein inzwischen vertrauter als Unmittelbarkeit ist, das fremd gewordene Vertraute.⁸ Die Kunst soll sich ihrem eigenen illusionären Charakter entwinden, der sie zu metaphysischem Überrest und ideologischem, falschem Bewußtsein macht. In diesem Sinne ist ihr die Beziehung zur Wissenschaft heilsam. Sie ist das Erwachen aus dem Traum der Form.

II. Schwört die Kunst dem Schein ab, so wird das Bedürfnis danach in der Moderne von der Kulturindustrie durch technologische Mittel befriedigt. Einen paradigmatischen Charakter für die moderne Hervorbringung des Scheins aus der Technik, die dem Wunsch der Massen nach der verlorenen Unmittelbarkeit entgegenkommt, erhält bei Grünbein das Diorama, eine Erfindung Daguerres, die einen exemplarischen Wert für die technische Erzeugung des Scheins im 19. und frühen 20. Jahrhundert darstellt. Sie hat für Grünbein den Wert einer Zäsur: Das Diorama setzt das Prinzip der technischen Hervorbringung des Scheins wie das seiner Käuflichkeit durch Unmittelbarkeit wird im Diorama noch erfahrbar, aber als technisches Surrogat von Erfahrung und als Ware.⁹ Die Technik, die das Diorama bemüht, ist ziemlich primitiv. Sie besteht in nichts anderem als in der kunstvollen Beleuchtung der Vorder- bzw. Rückseite einer durchscheinenden Leinwand, auf welcher Bilder

aufgemalt sind, die durch Beleuchtung einzeln oder auch zusammen sichtbar werden. Um so unerklärlicher erscheint die Faszination, die diese Erfindung auf damalige Zuschauer ausübte, wie sie aus dem Zeugnis eines Berliner Zuschauers im frühen 20. Jahrhundert hervorgeht: »Der Zuschauer sitzt in einem kleinen Amphitheater; die Scene scheint ihm mit einem noch in Dunkel gehüllten Vorhang bedeckt. Nach und nach aber weicht dieses Dunkel einem Dämmerlichte und die Scene beginnt auf dem Vorhang selbst: eine Landschaft oder ein Prospect tritt immer deutlicher auf demselben hervor, der Morgen dämmert, die Scene belebt sich, Bäume treten aus dem Schatten heraus, die Conturen der Berge, der Häuser werden sichtbar, menschliche und Thierfiguren erscheinen auf dem immer mehr wie von der aufgehenden Sonne beleuchteten Vordergrund; der Tag ist angebrochen.«¹⁰ Natur wird im Diorama noch erfahrbar, allerdings durch technische Manipulation: Die verlorene Physis kehrt in ihm als künstlich erzeugte wieder.¹¹

Bei Grünbein stellt das Diorama jedoch nicht nur den technischen Ersatz für die verlorene Natur dar, sondern es repräsentiert zugleich die Vorwegnahme der Käuflichkeit des Scheins in der modernen Gesellschaft: »Zu den Coups des 19. Jh gehörte die Etablierung des Scheins aus dem Geiste der Technik. I. . . Je nachdem raffiniert oder grob spektakulär, exotisch unwahrscheinlich oder täuschend echt, war es die flüchtige Erscheinung, die in diesen Jahren verkäuflich wurde, in allen seinen Aspekten, in jeder technisch manipulierbaren Form und längst in barer Münze bezahlt, der Schein als solcher, beschworen in Wachs und als fleischfarbener Glanz, gebannt auf Gelatinesilber und später auf Zelluloid, in naturalistischer Malerei, als Abguß vom lebenden Modell und als vollendetes Präparat. Von nun an war ein Leben ohne den Spiritismus der Scheinwelt, ein Bewußtsein unabhängig von Phantasmagorien undenkbar.«¹² In seiner Kindheit stand der Dichter selbst vor einem Diorama, das sich inzwischen zu einem bühnenartigen, in die Tiefe gebauten und wirkungsvoll beleuchteten Schaubild mit plastischen Gegenständen entwickelt hatte, das zu Lehrzwecken in Naturkundemuseen ausgestellt wurde. »Hinter einem der Vorhänge, mäuschenstill wie beim Versteckspiel, stand ich und hatte die Zeit gleich vergessen, denn vor mir lag Afrika, eine hitzeflimmernde Savannenlandschaft. Oder es kam vor, daß ich fröstelnd vorn an der Glasscheibe lehnte, und vor mir türmten sich Eisschollen vor einem blaugefrorenen Horizont. I. . . Was für Großvater allenfalls eine Kopie war, ein Stück Dschungel, täuschend echt imitiert und etwa so interessant wie die Schaufensterauslage in einem Pelzgeschäft, war mir unmittelbar mit der Natur draußen identisch.«¹³ In den Augen des Kindes sind die rekonstruierten Landschaften des Diorama nicht länger Imitate, sondern mögliches Diesseits. Von daher rührt das utopische Potential, welches das Diorama unter dem kindlichen Blick entfalten kann.¹⁴ Die Bilder der Utopie, die das Diorama darbietet, sind jedoch zugleich Ausdruck eines falschen Bewußtseins, des Versuchs, durch phantasmagorische Betäubung die Negativität der Wirklichkeit zu kaschieren. Das Diorama fällt somit unter die ideologische Funktion, welche

der Schein für Grünbein im Allgemeinen ausübt. Die phantasmagorische Verklärung der Physis verdeckt ihr Abhandenkommen in der Wirklichkeit. Das verzauberte Innhalten der dioramatischen Natur ist das chiffrierte Bild des Schreckens der Schöpfung vor ihrem endgültigen Verschwinden. »Der Bann, unter dem [die Physis] steht, wiederholt nur die Schrecksekunde beim Einbruch der Katastrophe.«¹⁵ Es ist die Erinnerung an Natur als ein nicht mehr Seiendes, die im Diorama thematisiert wird. Einmal seiner Scheindimension entkleidet, die es zum Trugbild einer Präsenz macht, erweist sich das Diorama als ein Archiv der verschwundenen Natur. »Der Artentod ist die Zukunft des Dioramas, das als letztes Archiv Zeugnis ablegen wird für den verschwundenen Lebensraum und das vom Menschen verdrängte Tier.«¹⁶ Das triumphale Eintreten der Physis in die dioramatische Dimension, ihre Verklärung im Lichte der Phantasmagorie, entspricht zugleich ihrem historischen Verschwinden.¹⁷ Die Physis des Diorama kann nicht mehr sterben, weil sie nicht mehr lebt.

In einem kurzen Gedicht, das den Reflexionen zum Diorama vorangestellt ist, hallt wieder diese ihm eigentümliche Dialektik von Leben und Tod nach: »Seltsam, als Kind schon zog ihn Erstarres an. / In den Museen blieb er lange vorm Diorama / Mit den Tieren im Stillstand, natürlich gruppiert / Vor gemalte Fernen, Urwaldszenen und Himalayas. / Wie im Märchen, verzaubert, horchten die Rehe auf, / Trat man im Neonlicht näher mit funkelnden Augen / I . . I / Die schönsten Schmetterlinge, handteller groß, / Fand er auf Nadeln gespießt. Einmal schien ihm / Als ob ihre Flügel noch bebten, wie in der Erinnerung / An die gefällten Bäume, den tropischen Wind. / Vielleicht daß ein Luftzug durch Schaukästen ging.«¹⁸ Die organische Totalität des Diorama löst sich beim näheren Herantreten in ihre Komponenten auf, der Schein des Lebendigen vergeht und wird als bloßer Schein kenntlich. Nach dem Entschwinden der Naturerfahrung sieht der Dichter somit seine Aufgabe darin, die Erscheinungen nicht länger zu verzaubern, sondern zu entzaubern: das Anorganische aufzuspüren, das sich hinter dem »vegetativen Versprechen«, der Täuschung des Organischen verbirgt. Damit kündigt Grünbein zugleich die Möglichkeit von Naturlyrik, indem er letztere ad absurdum führt und ihr das Naturkundemuseum als den ihr allein noch möglichen Ort zuweist.¹⁹

III. Die Erfahrung des Diorama ist insofern für Grünbein zentral, als sie zu einer Art Chiffre seiner Poetik avanciert. Den dioramatischen Charakter der Erscheinungen, das heißt ihre Verdinglichung, aufzudecken, ist das Strukturgesetz seiner Lyrik. Jede Lebenserscheinung verwandelt sich unter dem Blick des Dichters zum Diorama, zum Schein des nur vorgetäuschten Lebens, das den eigenen Tod in sich trägt. In einigen Zeilen eines Gedichts aus der Sammlung *Falten und Fallen* wird dieses Verfahren programmatisch zum Ausdruck gebracht: »Wie der Raum, hinter dir zum Gedächtnis verengt, / Nach vorn sich erweitert und dich nicht kennt, / Als Diorama wiederkehrend mit jedem Augenblick.«²⁰ Als eine Phantasmagorie, als Schauspiel

des nur vorgetäuschten Lebens erscheint dem Dichter die Erfahrung, die er als Inszenierung des bereits Toten und Erstarren durchschaut. In dieser permanenten Aufhebung des Scheins liegt auch das sozialkritische Potential des poetologischen Ansatzes Grünbeins. Läßt sich die kapitalistische Gesellschaft als eine solche charakterisieren, die auf der Phantasmagorie der Ware beruht²¹, so erhält Grünbeins Absage an das Prinzip des Scheins, seine Demontage des Phantasmagorischen, eine kritische Relevanz. Seine Poetik entzündet sich an Epochen und ästhetischen Traditionen, die, wie die römische Kaiserzeit²², das Barock oder die Großstadtyrik Baudelaires, von der Krise des Scheins, der Erfahrung seiner Brüchigkeit und der metaphysischen Leere, die er verdeckt, betroffen sind. Der idealistischen Tendenz der gegenwärtigen Gesellschaft, das Materielle ins Immaterielle, das Stoffliche in die Form restlos aufzulösen, die auch die Körper mit sich reißt und sie ins Phantasmatische sublimiert, steht Grünbeins Poetik insofern konträr entgegen, als sie sich weigert, sich an der Spiritualisierung zu ergötzen und ihr statt dessen materialistisch das Verdrängte entgegenhält, die radikale Erfahrung der unverklärten und lädierten Körperlichkeit. Der ideologischen Verzauberung gegenüber ist ihre Entzauberung heilsam. Deren Chiffre ist die Haltung des Sarkasten, der danach strebt, das Organische als das Bild einer ungebrochenen Harmonie von Realem und Idealem zu destruieren. Das griechische Σαρκοζευσις, das Trennen des Fleisches von den Knochen²³, weist gerade auf diese Schicht, auf die Zerrüttung des Organischen, hin. Der Dichter als Sarkast »trennt die Bedeutungen von den Gegenständen und diese von den Gefühlen. Denn der Knochen, das ist der Rest, was vom Körper übrig bleibt, nach Jahrhunderten ein Geschenk für Paläontologen. Nichts vom Gewebe, den Eingeweiden, den Nerven bleibt wirklich erhalten. Dabei ist es aus unserer Sicht das Wichtigste, das Sichtbare des Körpers. Sentimentalisiert werden die Weichteile, die Schleimhäute, sie haben ihre Geschichte, ihren Kult, ihre Literatur. Dagegen glaube ich, daß Dichtung den Knochenbau skandiert, sie erkundet den Schädel von innen.«²⁴

In der Haltung des Sarkasten läßt sich die moderne Variante des barocken Melancholikers wiedererkennen, freilich bar des ontologischen Pathos, der diesen letzten noch auszeichnete. Der vom Melancholiker ersehnten Immanenz des metaphysischen Sinnes, die er mittels der Allegorie, durch die grübelnde Versenkung in die gefallene Kreatürlichkeit wiederzuerlangen glaubte²⁵, setzt der Sarkast seinen radikalen, aus der Wissenschaft gespeisten Nihilismus entgegen, der sich von der sinnlosen Materie keinen Sinn mehr erhofft. Beiden gemeinsam ist allerdings das Bewußtsein der Negativität, welcher die Physis zum Opfer gefallen ist: Beide teilen das Mißtrauen gegenüber dem Organischen als der Versöhnung von Immanenz und Transzendenz und die Fixierung auf das Anorganische als das Unversöhnte und Sinnverlustige. In dieser Aversion gegen das Organische ließe sich auch eine gewisse Affinität Grünbeins zu Baudelaire aufweisen, in dessen Dichtung Walter Benjamin eine Reprise der barocken allegorischen Tradition im Herzen der Moder-

ne vernahm.²⁶ Baudelaires Kult des Intimen, der Sensation – das, was Valéry die ihm eigentümliche »production du charme« nannte²⁷ –, weicht bei Grünbein allerdings der Kälte des wissenschaftlichen Blicks. Nicht länger vermag das *Idéal*, das Unbedingte, sich in der vom *Spleen* durchdrungenen Endlichkeit auch nur flüchtig zu bekunden. Selbst die erotische Erfahrung wird als Metaphysik zurückgewiesen und auf ihr physiologisches Substrat zurückgeführt: »Nachgiebig weich wie in den Kniekehlen / Fleisch – der begehrlche Traum / Wie er dem einzelnen zustößt, im Bett / Oder offenen Auges beim Gehn: / Etwas blitzt auf, macht sich rar, intrigiert, / Austernhaft kühl und feucht, / Um eine Falte, ein Büschel Flimmerhaar. / War es ein Gaumen, der Spalt / Eines Augenlids, wie in der Infrarotsicht / Wärme der Haut als Indiz für / Versteckte Leichen. Ein Hüftschwung reicht / Und von neuem beginnt was / So hinfällig endet, so wehrlos und weich.«²⁸ Wie der barocke Melancholiker überzieht der Sarkast jede mögliche Beziehung zum Objekt der Begierde mit Trauer. Sein Blick delegitimiert die erotischen Sensationen, indem er sie auf ihre physiologischen Ursachen zurückführt. Der Körper ist nicht mehr als Einheit anwesend, sondern ist in versprengte Teile zerlegt, deren anatomische Vereinzelung ihren erotischen Reizwert als bloßen Schein verblassen läßt.

Daß selbst die vermeintliche Wesenhaftigkeit des Subjekts inzwischen Objekt geworden ist, davon berichten die Epitaphe *Den Teuren Toten* (1994). Der Tod des Subjekts gleicht der Vernichtung eines bereits an sich Nichtigen: darum die Unmöglichkeit positiver, heroischer Konstellationen des Negativen, die Unmöglichkeit des hohen und emphatischen Stils des Epitaphs, welcher der Glorifizierung des Toten dient und dem Grünbein die Öde anonymer Protokolle und Todesanzeigen entgegenhält. In ihrer faktischen Gegenwärtigkeit, an die sich keine Erinnerung heften kann, sind sie Zeugnisse der Dinge, zu denen die Menschen noch vor ihrem Tod geworden sind. Das hohe, sinnerfüllte Sterben ist hier nicht mehr möglich: »Und oft wird auf halbem Wege der Tod / Unterbrochen«²⁹, wie es noch in der Sammlung *Falten und Fallen* heißt. Daß aus dem Sterben nicht mehr möglich ist, Sinn zu destillieren, folgt der Abdankung des Subjekts. Das idealistische bürgerliche Subjekt, das durch die Einverleibung des radikal Außen-Bleibenden, wie in Hegels Vorwort zur *Phänomenologie* noch gepriesen wird, seine Größe bestätigte, ist nicht mehr: »Der Tod, wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen, ist das Furchtbarste, und das Tote festzuhalten das, was die größte Kraft erfordert. I. . I Aber nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut und von der Verwüstung rein bewahrt, sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes. Er gewinnt seine Wahrheit nur, indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. I. . I er ist diese Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt. Dieses Verweilen ist die Zauberkraft, die es in das Sein umkehrt.«³⁰ Der Zauberschlag indes, durch den das Negative ins Positive verwandelt werden kann – Hegels positive Negation –, ist in der Moderne nicht mehr praktikabel. Sein Anspruch, aus der Negativität einen positiven Sinn herauszukristallisieren, war der

von Tragik³¹, wie Nietzsche sie beschrieb: »Die Tapferkeit und Freiheit des Gefühls, vor einem erhabenen Ungemach, vor einem Problem, das Grauen erweckt – dieser *siegreiche* Zustand ist es, den der tragische Künstler auswählt, den er verherrlicht. [...] der *heroische* Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein.«³² Vergeht jedoch das Subjekt, so zerrinnt mit ihm auch das Erhabene und Naturbannende, das Geistige und Grandiose, worauf die Möglichkeit von Tragik beruhte: »Die Liquidation der Tragik meint die Abschaffung des Individuums.«³³ Der von Grünbein beschriebene Tod ist nicht mehr mit der Würde des absoluten Subjekts bekleidet, sondern bildet die zufällige Negation eines seinerseits absolut Zufälligen. So berichtet einer seiner Epitaphe im Stil der Todesanzeigen in der Presse: »Fahrlässiges Betreiben eines Heißluftföns / Führte im Fall Frau Helga M.'s zu einem Unfall / Mit Todesfolge. Aus nicht geklärtem Grund // Hatte die Frau ihr Bad entgegen der Gewohnheit / Zum Haarabtrocknen nicht verlassen. Schlimmer noch, / Die Wanne halbvoll und bei schwachem Deckenlicht // Benutzte sie, die noch im Wasser lag, in aller Eile / Und ungeachtet der Gefahr den Fön im Netzanschluß. / Dabei geschah's. / Sie war schon tot, als sie ihr Gatte fand. / Der Polizei erklärt er, noch unter Schock: / »Die dreizehn Ehejahre waren hin wie nichts.«³⁴

Die Liquidation des Subjekts führt auch zur Aufhebung des Unterschieds zwischen Tragik und Komik. Wie schon Adorno feststellte, ist ihre Alternative spätestens seit Beckett unhaltbar geworden³⁵: Das Heitere wird bei Beckett zum Tragischen, dieses stellt sich aber wiederum als komisch heraus, weil seine Voraussetzung, das heroische Subjekt, abhanden kam. Was bleibt, ist eine Residualkomik, die zwischen beiden oszilliert. Etwas von dieser Grenzverwischung, die einen negativen, »schwarzen« Humor hinterläßt, ist auch bei Grünbein zu spüren: »*Berlin*. Ein Toter saß an dreizehn Wochen / Aufrecht vorm Fernseher, der lief, den Blick / Gebrochen. Im Fernseh gab ein Fernsehkoch / Den guten Rat zum Kochen. // Verwesung und Gestank im Zimmer. / Hinter Gardinen blaues Flimmern, später / Die blanken Knochen. // Nichts / sagten Nachbarn, die ihn scheu beugten, denn / Sie *alle* dachten längst dasselbe: »Ich hab's / Gerochen.« // Ein Toter saß an dreizehn Wochen ... / Es war ein fraglos schönes Ende. / Jahrhundertwende.«³⁶ Der verfremdete Gebrauch des Reims führt zur Verwischung des Unterschieds zwischen Harmonie und Disharmonie, letztlich zwischen Tragik und Komik. Dies stellt letztlich die Kategorie der Verdinglichung selbst in Frage, die in der Vorstellung des Subjekts als einer festen und ungebrochenen Größe ihre Wurzeln hatte.³⁷

IV. In seinen Gedichten schildert Grünbein nicht die Revolte des Subjekts gegen das es überwältigende Allgemeine, die es noch einmal, wie im Expressionismus, emphatisch vibrieren läßt, sondern die stumme und fast überfällige Auslöschung des veralteten bürgerlichen Individuationsprinzips, dessen Voraussetzungen inzwischen ausgehöhlt worden sind: »Dieses Ich, unter uns gesagt, eine tote Person, großspurig zum Leben erweckt durch Verkehr, ist ein lausiger Trick.«³⁸ Das Abdan-

ken des Subjekts aber, das in der lyrischen Tradition über die Verdinglichung klagte,³⁹ das Verschwinden dieser obgleich negativen, dennoch *e contrario* anwesenden metaphysischen Fülle, von der aus die Verdinglichung, das Formlose in die Sphäre der Form eingeholt und gebändigt wurde, stellt Grünbeins Lyrik vor eine Aporie, die bereits Adorno als die Grundaporie moderner Kunst erkannt hatte. Verabschiedet ist der traditionelle Begriff des Lyrischen als ästhetischer Ausdruck der intimsten und subjektivsten Regungen des Subjekts. Denn nicht nur widersetzt sich die krude Stofflichkeit der Erfahrung, ihrer Einholung in den Ausdruck und dadurch in den Sinn. Der individuelle Ausdruck selbst, bisher die Voraussetzung von Lyrik, ist durch die Krise des ihn tragenden Individuums bis ins Innerste erschüttert. Der Übergang von Dichtung in die Sphäre der Wissenschaft dient gerade dazu, die Lüge der Identifikation aufzuzeigen, den Schein, zu welchem das Subjekt geworden ist, mitsamt dem Ausdruck, wodurch sich das Subjektive ästhetisch bekundet, zu demontieren. Das Ästhetische ist ein Bewußtseinszustand, welcher der Vergangenheit angehört: »Jede Wahnsinnstat der Weltraumforschung widerlegt seine [des Dichters] Klagen, jede Überraschung des Schizoiden, jedes neue mathematische Paradoxon, jede bewußtseinserweiternde Droge macht seine Stimmung lächerlich, sein apokalyptisches Wohlgefühl banal.«⁴⁰ Lyrik versucht zu verhüten, zum falschen Bewußtsein zu werden, indem sie ein reflexives Moment, das sie verneint, in sich aufnimmt, dem Wort Adornos getreu, daß Kunst in der Moderne nur weiterleben kann, indem sie sich negiert. Dennoch droht der Rekurs auf die Reflexion und auf die Wissenschaft, der das Subjekt und seinen ästhetischen Statthalter, den Ausdruck, destruieren soll, zugleich aus der Kunst zu führen. Die Verabschiedung des Subjekts und des Ausdrucks droht eine der Kunst selbst zu werden.

Prinzipiell auf zwei Arten versucht Grünbeins Lyrik dieser Aporie zu begegnen, die ihre eigenen Fundamente untergräbt: auf der Inhaltsebene durch die Mobilisierung der unterschiedlichsten Bildungstraditionen, die als Zitate dem Gedicht eine ästhetische Wesenhaftigkeit verleihen sollten, die es nicht mehr besitzt, und auf der Formebene durch den Versuch, dem Verlust der Unmittelbarkeit und der Schwächung des Ausdrucks durch rigorose konstruktive Durchformung entgegenzutreten. Das formale Niveau der Lyrik Grünbeins, die unter anderen in Juvenal, Baudelaire, Valéry, Ezra Pound ihre Vorbilder hat, ist insbesondere in der Gedichtsammlung *Falten und Fallen* bemerkbar.⁴¹ Die formale Durchbildung verbleibt jedoch nicht nur im Rahmen der Form, sondern greift auf den Ausdruck über. Die expressive Unmittelbarkeit, die im empirischen Ich wurzelte und als lyrisches Ich im Gedicht mit dem Konstruktionsprinzip vermittelt wurde, wird ebenso der Konstruktion unterworfen. Das lyrische nimmt seine Parallelität mit dem empirischen Ich zurück und spaltet sich seinerseits in vielfache lyrische Identitäten.⁴² Schwerlich wird man die Masken, die der Dichter jeweils aufsetzt, als unauthentisch bezeichnen können, da ja die Unterscheidung zwischen Authentischem und Unauthentischem, wenn sie je taugte, auf jenen Begriffen von Erlebnis und Subjekt beruhte, deren endgült-

tiges Verschwinden Grünbein registriert. Authentisch ist in der Moderne gerade die Unauthentizität des Subjekts, das in Ansätzen schon bei Baudelaire feststellbare Sich-unauffindbar-Machen des Autors, das dem geschichtlichen Zustand des Zerbröckelns des bürgerlichen Subjekts entspricht. Nicht zu unterschätzen ist dabei allerdings die Gefahr, daß der Ausdruck, bar seines spontanen Charakters, der ihm aus seiner Bindung am erlebenden Subjekt einmal erwuchs, zum bloßen rhetorischen Spiel wird.⁴³ Denn über die Expression, ein gegenüber der Konstruktion gewissermaßen Stoffliches und Irrationales, wird nun reflexiv wie über die formalen Momente verfügt. Der Ausdruck, die inwendige Physis des Subjekts, riskiert, sich in eine dioramatische Erscheinung zu verwandeln, die »wie lebendig« ist, und doch des Lebens entbehrt.

Zunächst sei auf die Frage der Traditionsaneignung, dann auf die Konstruktion von Ausdruck eingegangen. Beide Komplexe aber bedingen einander als Versuche, der vor dem wissenschaftlichen Bewußtseinszustand notwendig gewordenen Verabschiedung des Ästhetischen entgegenzuwirken. Über Grünbeins Beziehung zur Tradition gibt am deutlichsten eine Kindheitserinnerung Aufschluß, die von einem programmatischen Charakter gefärbt ist. »Was dort in der Ferne auftragte, unter dichten Rauchwolken wie ein Vulkan, kegelförmig mit breitem Plateau, war ein gewaltiger Müllberg, Endlager aller unverdaulicher Reste, die die Stadt täglich abschied. Lange hatte ich ihn nur beobachtet, hatte die Leute ausgefragt und mir Warnungen anhören müssen, Geschichten zur Abschreckung, dann unternahm ich mit Freunden die ersten Expeditionen dorthin. Kein Sperrzaun, kein brüllender Platzwart konnten verhindern, daß wir uns schließlich ganz oben wiederfanden, dort wo der Müllberg dreißig Meter steil abfiel in eine Sandebene, die den Russen als militärisches Übungsgelände diente. Von hier aus sah man die Stadt, und man erkannte die Zufahrtswege, auf denen der Müll, eine andere Lava, hierher transportiert wurde, in einem umgekehrten Strom aus den Tälern. Dies war mein Kindheits Traum, eine verbotene Zone, in die wir mit Spürsinn einfielen, auf der Suche nach Glücksgefühlen, Abenteuern, verwertbarem Schrott. An ihrem Eingang warnte ein Schild *Betreten verboten - Eltern haften für ihre Kinder*. Doch unsere Neugier war stärker, alles dort zog uns an, die brennenden Autoreifen, der nützliche Sperrmüll, das Erbrochene aus den Häusern und über allem der süßliche Fäulnisgeruch. Unser Wallfahrtsort war ein Müllberg, der ohne Namen blieb, unser Instinkt galt einem Platz, den die Erwachsenen mieden, einem verdrängten, von den Wohnstätten abgetrennten Bezirk, in dem sich die städtischen Abfälle türmten, weithin sichtbar, zu einem künstlichen Vesuv.«⁴⁴ In dieser Kindheitserinnerung ist die ganze Poetik Grünbeins in nuce enthalten. Nichts anderes nämlich spricht aus ihr als die Begeisterung jenes Kindes, das sich auf den Müllberg dessen stürzt, was einmal Kultur und Sinn war, und begierig nach Fundstücken sucht, um sie in seinen Gedichten zu montieren. Die ungezählten Anspielungen, Philosopheme und Bildungsfermente, die in seiner Lyrik zusammengebaut werden, bilden in der Tat eine Art Stoff zwei-

ten Grades. Denn Bildung, die Sinn war, geistert im Zustand der Sinnlosigkeit als Information fort. Keine Erfahrung verleiht ihr länger Notwendigkeit, weil Erfahrung als Sinnstiftung nicht mehr möglich ist. Das Innere, dessen Ausdruck Kultur als umfassender Sinnzusammenhang war, ist nicht mehr: Grünbein beschreibt es unverblümt. Dennoch gebärdet sich seine Lyrik so, als ob ihre Beziehung zu den Bildungsgütern, die sie evoziert, noch intakt und substantiell wäre. Ins Gedicht gehen somit die unterschiedlichsten Kulturinformationen in der Form von Zeichen ein, die darauf warten, vom Leser erkannt und angeeignet zu werden. Eine solche Verfahrensweise teilt nichts mit dem Hermetismus, mit dem sie verglichen wurde. Denn für den Hermetismus ist die Autonomie des poetischen Gebildes, der Vorrang des Signifikats über den Signifikant, zentral. Der Rätselcharakter, die Widerspenstigkeit gegen den Sinn will im hermetischen Gedicht als solche anerkannt werden und konstituiert den Sinn *e contrario* mit. Bei Grünbein ist hingegen der Rätselcharakter lediglich ein Für-Anderes, das darauf wartet, aufgehoben zu werden. Wohl entzieht sich seine Lyrik, durch schwer entzifferbare Zitate, zuweilen dem Verständnis. Dies soll dabei aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es allgemein auf Wiedererkennung ankommt. Der Mechanismus der Wiedererkennung aber verdinglicht das zitierte Werk noch einmal und läßt es in seinem Informationscharakter erstarren.

Aus solcher Mobilisierung der Tradition erhofft sich Grünbeins Lyrik auch jene ästhetische Qualität wiederzugewinnen, die sie durch ihre radikale Kritik des Scheins zu verlieren droht. Es müssen dabei allerdings bereits anerkannte künstlerische Vorbilder sein, die dem Gedicht jene ästhetische Verbindlichkeit zurückgeben sollen, die es entbehrt. Nur sie vermögen die Garantie des Ästhetischen einer Lyrik zu verleihen, die aufgrund ihrer Voraussetzungen mit jedem Schritt ins Außerästhetische zu fallen droht. Diese »Injektionen von Kunst« bewirken jedoch das Gegenteil und sind oft für den Übergang des Gedichts in den Kitsch verantwortlich.⁴⁵ Denn wichtig in dem, was an Kunst mobilisiert wird, ist sein Status als anerkanntes ästhetisches Vorbild. Diese Art des Zitats aber, die das Werk unbefragt läßt und eben nur seine Musterhaftigkeit zitiert, das heißt das, was es im allgemeinen Bewußtsein als Stereotyp geworden ist, setzt das Werk und sich selbst eben auf das Niveau des Stereotyps.⁴⁶ Nur das Stereotyp, zu dem das zitierte Werk im allgemeinen Bewußtsein geworden ist, könnte dem Gedicht jene ästhetische Identität zukommen lassen, die es ersehnt, aber gerade das Stereotyp kann sie ihm nicht verleihen. Denn es untergräbt und zerrüttet deren einzige Grundlage, die ästhetische Autonomie.

Von einer ähnlichen Zentralität des Rezipienten ist auch bei der Frage nach der konstruktiven Durchformung und rhetorischen Steigerung des Ausdrucks auszugehen. Wie Kunstwerke zitiert werden, um die Wiedererkennung beim Leser zu veranlassen, so tastet auch der Ausdruck vielfach nach der Wirkung.⁴⁷ Durch die Kalkulation der Wirkung wird der Ausdruck allerdings in sich selbst, in seiner Unwillkürlichkeit, verfälscht.⁴⁸ Dadurch folgt zweierlei. Erstens, gemäß einer allge-

meinen Tendenz, welche die Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft charakterisiert, legt Dichtung mehr und mehr ihren Gebrauchswert ab, um zunehmend Tauschwert zu erhalten.⁴⁹ Andererseits zeugt der auf Wirkung zielende Ausdruck von der Verdinglichung des Inneren: Die rhetorische Steigerung des Ausdrucks, sein veranaltender Gestus kommt einer Technisierung des Inwendigen gleich.⁵⁰ In der Funktionalisierung des Inneren wiederholt sich somit jene Verdinglichung, welche das Außen bereits ereilt hat.

Die Unterdrückung des zwecklos Expressiven unter Zwecken tut jedoch dem Wahrheitsgehalt der Lyrik Grünbeins keinen Abbruch. Im Gegenteil: Sie bestätigt, wie der Zustand universaler Verdinglichung, den die Gedichte inhaltlich thematisieren, auch an ihre Form heranreicht. Dadurch kommt eine Tendenz zu sich selbst, die bei Baudelaire ihren Anfang nahm. Stand aber bei ihm die Warenwelt im dialektischen Verhältnis zur Form, zu seinem klassizistischen Gestus, welcher der Entfremdung heroisch standhalten sollte, so hat letztere inzwischen die Formen selbst angefressen, die sie hätten bändigen sollen.⁵¹

Für den Rang der Lyrik Grünbeins spricht nicht zuletzt der Umstand, daß sie es vermag, selbst über diese Aporie, die Selbstentfremdung ihrer eigenen Form, zu reflektieren. Nicht von ungefähr läßt ein Gedicht des utopiefeindlichen Dichters das Bild des Nicht-Vertauschbaren und Intransitiven mit einem utopischen Gehalt auf. Das Gedicht trägt den Titel: *Einem Pinguin im New Yorker Aquarium*. Es lautet: »Für gewöhnlich fängt es mit Kunststücken an. Eine Tierschau / Präsentiert die geordneten Reihen, Kokarden nach vorn: / Seehunde im Trio, Bälle jonglierend auf ihren Nasen, schlanke / Wendige Statuen, von Dompteuren synchron geschaltet / Wie am Broadway die Tänzer, in den Ghettos die Eckensteher, / Schlaksig verrenkt vor den Feuerleitern. Dann erst kam er, / Dieser junge Pinguin mit dem Namen des deutschen Gelehrten, / Der einfach nur dastand, nichts konnte, nichts wollte, der Held / Früher Vaudevilles, flackernder Filmkomödien, schwarzweiß / Gezeichnet, den Stufen preisgegeben, der windschiefen Welt. / Heimlicher Favorit einer Minderheit kindlicher Wähler, / War er im Frack der Hotelportier, am Beckenrand schwankend, / Fröstelnd auf Schwimmflossen, die Flügel zuckend. Wie elend, / Vollendet sein Nichtstun, bis in den Abgang, ganz ohne Knicks.«⁵² Mit ungeheurer Zärtlichkeit evoziert Grünbein die Figur des Pinguins, der durch seine liebenswürdige Unbeholfenheit die gesteuerten Synchronismen der Tierschau in Frage stellt. Vollkommen unfähig, irgendeine Funktion auszuüben, stellt er nur sich selbst, sein »elendes, vollendetes« Nichtstun dar. Was seine Affinität zu den Kindern stiftet, das Skandalon, nur um seiner selbst willen da zu sein, war einmal auch das Ideal der Kunst, nach der berühmten Formel Kants in der *Kritik der Urteilskraft* eine Zweckmäßigkeit ohne Zwecke. Im chiffrierten Bild des Tieres findet der verdrängte mimetische Impuls Unterschlupf als Hoffnung auf die Realisation jener Identität mit sich selbst, welche der Identitätszwang, die universale Unterwerfung unter das Prinzip der Verwertbarkeit, real den Menschen verweigert.⁵³

Anmerkungen

- 1 Zitiert werden die Gedichte nach den Erstausgaben: *Grauzone morgens*, Frankfurt/Main 1988; *Falten und Fallen*, Frankfurt/Main 1994; *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*, Frankfurt/Main 1994; *Nach den Satiren*, Frankfurt/Main 1999; die Aufsätze werden nach der Sammlung: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Mäßen hängen. Aufsätze 1989-1995*, Frankfurt/Main 1996, zitiert.
- 2 *Den Körper zerbrechen. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1995*, in: *Galilei*, S. 75–76.
- 3 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge, Berlin und Weimar 1965, S. 20.
- 4 Ebd.
- 5 Über den Schein als die Funktion des Sinns im Kunstwerk vgl. Adorno: »Als ein Ansichtseiendes werfen die Kunstwerke vermöge ihres Sinnzusammenhangs sich auf. Er ist das Organon des Scheins an ihnen. Indem er sie aber integriert, wurde Sinn selber, das Einheit Stiftende, durchs Kunstwerk als präsent behauptet, ohne daß er es doch wäre. Sinn, der den Schein bewerkstelligt, hat als Oberstes am Scheincharakter teil.« *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1973, Bd. 7, S. 161.
- 6 *Den Körper zerbrechen*, in: *Galilei*, S. 80; 82; 83.
- 7 *Galilei vermisst Dantes Hölle*, in: *Galilei*, S. 89–104.
- 8 »Ich glaube schon, daß sich heute viele Literaten für naturwissenschaftliche Aspekte interessieren. Ich habe früher auch begonnen, neurologische Literatur und Werke zur Quantenphysik zu lesen. I. . . I Begriffe aus der Neurologie sind mir genauso sehr oder sowenig fremd wie Naturmetaphern. Es ist doch ein Irrtum zu glauben, man wüßte, was »Moorweide« bedeutet, und bei »Stammhirn« weiß man es plötzlich nicht mehr.« *Durs Grünbein: Texte - Dokumente - Materialien (Peter-Huchel-Preis 1995. Ein Jahrbuch)*, hg. von Wolfgang Heidenreich, Baden-Baden und Zürich 1998, S. 50.
- 9 Von der Diffusion und Popularität der Dioramen in Paris während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts berichtet auch Walter Benjamin, in einigen Aufzeichnungen zum *Pas-sagen-Werk*: »Es gab Panoramamen, Dioramen, Kosmoramen, Diaphanoramamen, Navalaramen, Pleoramamen (πλεω ich reise zur See, Wasserfahrten), Fantoscope, Fantasma-Parastasen, Expériences fantasmagoriques et fantasmaparastatiques, malerische Reisen im Zimmer, Georammen; Optische Pittoresken, Cinéorammen, Phanorammen, Stereorammen, Cyklorammen, Panorama dramatique.« *Gesammelte Schriften*, Bd. V.2, Frankfurt/Main 1982, S. 655 (im folgenden GS).
- 10 Erich Stenger: *Daguerres Diorama in Berlin*, Berlin 1925, S. 11.
- 11 »Als man nach vierwöchentlicher Pause am 20. Juni 1829 das Diorama mit zwei neuen Bildern eröffnete, da zeigte man die berühmte Aussicht bei Bacharach auf den Rhein »bei Mondschein beleuchtet« und das Eismeer auf dem Grindelwaldgletscher, wozu eine weitere Überraschung ausgeklügelt war; schon eine Vorankündigung hatte darauf hingewiesen: »Es wird auch ein Mechanismus angebracht werden, welcher das eigenthümliche Geräusch der Gletscher, das Plätschern des Wassers, das Zerbersten der Eisblöcke, das entfernte Rollen der Lawinen etc. auf das Täuschendste nachahmen soll.«, Ebd., S. 35.
- 12 *Kindheit im Diorama*, in: *Galilei*, S. 118.
- 13 Ebd., S. 120.
- 14 Baudelaire beweist, davon Kenntnis zu besitzen, wenn er von der tieferen Wahrheit der

- dioramischen Erfahrung spricht: »Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai.« (*Œuvres*, hg. von Claude Pichois, Paris 1976, Bd. 2, S. 668 (*Salon de 1859 VIII Le Paysage*). Die tiefere Wahrheit des Diorama liegt für Baudelaire in seiner Falschheit, weil seine Falschheit die der Träume ist. Als falsche sind sie, wie das Diorama, »dem Wahren unendlich näher«. Nicht anders als in den Träumen liegt im Diorama auch für Grünbein das Bild der Utopie: »Das Naturtheater ist eröffnet, wenn aus den endlosen Korridoren künstlichen Laubs, den Panoramen gemalten Blaus ihm Szenen einer gemeinsamen Kindheit entgegentreten und er sich wiederfindet wie am ersten Wandertag, ein von Pflanzen und Tieren umzingeltes Kind.« *Kindheit im Diorama*, in: *Galilei*, S. 128.
- 15 Ebd., S. 125.
- 16 Ebd., S. 119.
- 17 »Phänomenologisch gesehen, ist das Diorama im wahren Wortsinn eine Augenweide, in der beides, Schaubild und gespiegelter Naturausschnitt, in einer Totale verschmelzen. In seinem Illusionsraum vollendet sich der Schein des Natürlichen als perfekte Erinnerung an Natur. Indem Montage, obgleich als Mittel hier angewandt, als Prinzip unsichtbar bleibt, hilft sie, mit dem Wahrscheinlichen zu spekulieren. Der Naturalismus als Gesamteffekt folgt aus der bruchlosen Gruppierung plastischer Einzelheiten: jeder Zentimeter ein Imitat und das Ganze *wie aus dem Leben gegriffen*. Das Biotop kehrt im Diorama wieder als Genreszene, der draußen verlorene Raum als gefrorene Bühne, auf der Tiere und Pflanzen wie verzaubert einen Augenblick innehalten. Erst bei längerem Hinschauen beginnt man zu ahnen, daß dieser Augenblick ewig währt.« Ebd., S. 123.
- 18 Ebd., S. 116.
- 19 »Vielleicht wird erst heute, mit dem Abstand ungeheurer Verwüstungen der Erde, die Trauer erkennbar, die hinter der Magie des Dioramas bereitlegt. Dessen stille Feier des Augenblicks ist das memento mori einer Natur vor der Ankunft des Menschen.« Ebd., S. 127.
- 20 *Hälfte des Ohres*, in: *Falten und Fallen*, S. 123.
- 21 Vgl. Walter Benjamin: *Passagenwerk*, in: *GS*, Bd. V, Frankfurt/Main 1982. Siehe auch: G. Debord: *Commentari alla società dello spettacolo*, Milano 1990. Zur Problematik vgl. auch Mario Pezzella: *Narcisismo e società dello spettacolo*, Roma 1996 (Manifestolibri Nr. 9).
- 22 Möglicherweise folgt hierin Grünbein einem Impuls Benjamins, der in den Aufzeichnungen *Zentralpark* die Affinitäten zwischen Juvenal und Baudelaire aufspürte: »Baudelaire und Juvenal. Das Entscheidende ist: wenn Baudelaire die Verworfenheit und das Laster schildert, so begreift er sich immer mit ein. Er kennt nicht die Geste des Satirikers.« *GS*, Bd. I.2, Frankfurt/Main 1974, S. 689. Der Titel von Grünbeins Gedichtsammlung *Nach den Satiren* wäre dann unter Umständen auch als Eingeständnis der Unmöglichkeit zu interpretieren, im gegenwärtigen Zustand eine satirische Haltung zu beziehen, weil diese eines gesellschaftlichen Konsenses über die Diskrepanz der Wirklichkeit von der Wahrheit bedarf, der nicht mehr gegeben ist. Dazu vgl. auch eine Aufzeichnung Adornos zur Satire in den *Minima Moralia*: »Schuld an der Unmöglichkeit von Satire heute hat nicht, wie Sentimentalität es will, der Relativismus der Werte, die Abwesenheit verbindlicher Normen. Sondern Einverständnis selber, das formale Apriori der Ironie, ist zum inhaltlich universalen Einverständnis geworden. I. . J Kein Spalt im Fels des Bestehenden, an dem der Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte.« *Juvenals Irrtum*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, Frankfurt/Main 1980, S. 239.

- 23 »tear flesh like dogs«, *A Greek-English Lexicon*, compiled by Henry George Liddel and Robert Scott, Oxford 1953.
- 24 Aris Fioretos / Durs Grünbein: *Gespräch*, in: *Akzente. Zeitschrift für Literatur*, 6/1996, S. 500 f.
- 25 Vgl. die Charakterisierung des barocken Melancholikers und des allegorischen Verfahrens in Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *GS*, Bd. I.1, Frankfurt/Main 1974.
- 26 »In der Opposition, die Baudelaire gegen die Natur anmeldet, steckt zuvörderst ein tiefer Protest gegen das Organische. Im Vergleich zum Anorganischen ist die Werkzeug-Qualität des Organischen gänzlich eingeschränkt.« *GS*, Bd. I.1, S. 675 f. (*Zentralpark*) »Die allegorische Anschauung, die im 17. Jh. stilbildend gewesen war, war es im 19. ten nicht mehr. Baudelaire ist als ein Allegoriker isoliert gewesen.« Ebd., S. 690. Einige Gedichte Grünbeins verstehen sich auch als offenkundige Variationen auf die *Fleurs du Mal*. So die *nature morte* *In der Provinz I* aus der Sammlung *Nach den Satiren*, die das Gedicht *Une charogne* aus *Spleen et Idéal* variiert, oder das Gedicht *Eine Regung*, eine Variation auf das berühmte Sonett *A une passante* aus den *Tableaux parisiens*.
- 27 Paul Valéry, *Situation de Baudelaire*, in: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, Paris 1957, Bd. 1, S. 610 (*Variété*).
- 28 *Falten und Fallen*, S. 18.
- 29 Ebd., S. 35.
- 30 G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/Main 1970, S. 36.
- 31 Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 606.
- 32 Friedrich Nietzsche: *Götzendämmerung*, München 1988, S. 128.
- 33 Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*, in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, S. 177.
- 34 *Den Teuren Toten*, S. 15.
- 35 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 605.
- 36 *Den Teuren Toten*, S. 8.
- 37 Vgl. Adorno: »Daß der Kategorie der Verdinglichung, die inspiriert war vom Wunschbild ungebrochener subjektiver Unmittelbarkeit, nicht länger jener Schlüsselcharakter gebührt, den apologetisches Denken, froh materialistisches zu absorbieren, übereifrig ihr zuerkennt, wirkt zurück auf alles, was unter dem Begriff metaphysischer Erfahrung geht«, in: *Negative Dialektik*, Frankfurt/Main 1970, S. 367. Mutatis mutandis kommt auch Gilles Deleuze zu einer Infragestellung des Ursprungs als Vollkommenheit, worauf der Begriff der Verdinglichung beruht. Vgl. *Differenz und Wiederholung* (1968).
- 38 *Falten und Fallen*, S. 86 (*Aus einem alten Fahrtenbuch*).
- 39 Das Gedicht *Vor einem alten Röntgenbild* definiert seine Tränen »Stoff für Romane«, vgl. *Nach den Satiren*, S. 199.
- 40 *Galilei*, S. 15.
- 41 Wie Herman Korte beobachtet hat: »Der Akademismus ist in *Falten und Fallen* offensichtlich. Wer kann wie Grünbein noch Elegien schreiben, die bis ins Metrum und in den Rhythmus hinein eine Gattung zitieren und gleichzeitig mit ihr spielen? Und wer verfügt über ein weitverzweigtes Vers- und Strophenrepertoire, das mit Hexametern und Terzinen zu gefallen weiß?« In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 6.
- 42 Obwohl der Unterschied zwischen empirischem und lyrischem Ich ein »kategorialer« ist (vgl. etwa Dieter Bursdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart 1997, S. 138), darf allerdings nicht vergessen werden, daß zumindest in der Lyrik der Zeit »etwa zwischen Klopstock und Storm« (ebd.) eine große Parallelität zwischen den Erlebnissen des lyri-

schen Ich und dem empirischen Ich des Autors herrschte, die bei Dilthey mit dem Begriff des Erlebnisses erfaßt wurde, aus dem das Kunstwerk hervorgegangen war. Bei Käthe Hamburger (*Die Logik der Dichtung*, München 1987) wird die Kategorie des Erlebnisses erneut aufgegriffen. Hamburger stellt analytisch sogar eine logisch verbürgte Identität zwischen dem Ich des Gedichts und dem Autor auf, welche der geschichtlichen Entwicklung der Lyrik keine Rechnung trägt. Denn in der modernen Lyrik wird die Parallelität von empirischem und lyrischem Ich, nicht zuletzt aufgrund der Verkümmerng der Erfahrung und des damit verbundenen Erlebnisses, immer stärker in Frage gestellt.

- 43 Vgl. auch die Kritik Hermann Kortes an *Falten und Fallen*, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, bes. S. 6 f.
- 44 *Galilei*, S. 36 f.
- 45 Argumentiert wird auf der Grundlage des von Beylin entwickelten Kitsch-Begriffs. Vgl. Pawel Beylin: *Der Kitsch als ästhetische und außerästhetische Erscheinung*, in: *Die nicht mehr schönen Künste (Poetik und Hermeneutik 3)*, hg. von Hans Robert Jauf, München 1968. Kitsch gilt nach Beylin als Nachahmung authentischer Kunst, und zwar eine Nachahmung besonderer Art. Der Kitsch bezeichnet eine Konventionalität, die in das Stadium des Stereotyps eingetreten ist (S. 398). Seine Inauthentizität, zu der er durch die Stereotypisierung verurteilt ist, kommt aber den Wünschen der Konsumenten entgegen, die sich bestätigt fühlen: »Der Kitsch ist infolge seines stereotypen Charakters eine Kunst, die den Forderungen ihrer Konsumenten nicht nur entgegenkommt, sondern sie sozusagen auch *a priori* und restlos erfüllt. Von dieser Seite genommen, ist der Kitsch die Kunst der erfüllten Erwartungen in einem weit größeren Grade als jegliche authentische Kunst, die immer mehr oder weniger unerwartet ist. Der Kitsch ist in der Regel erwartet, er bestätigt seine Konsumenten in den Konventionen, an die sie gewohnt sind, in Gewohnheiten, die sie sich geschaffen haben, und macht sich damit selbst im Bewußtsein des Konsumenten »natürlich, der geneigt ist, das Leben in dem zu sehen, was reine Konvention ist.« (S. 404). Obwohl Beylin dazu neigt, den Unterschied des Kitsches von der Kunst in der Wiederholbarkeit des Kitsches zu sehen (»Das authentische Werk als Ganzheit ist unwiederholbar. Der Kitsch dagegen ist in der Regel wiederholbar. In einem authentischen Kunstwerk darf man nicht ungestraft einzelne Momente vertauschen, ohne sich einer Verletzung der Identität des Werkes auszusetzen. Im Falle des Kitsches können wir das ohne jede Folge tun, weil der Kitsch eine eigene Identität nicht besitzt. Seine Identität bezieht er aus den authentischen Werken, auf die er sich beruft«, S. 397), scheint mir Grünbeins Fall die von Beylin zunächst vorgeschlagene, dann aber verworfene These zu bestätigen, der zufolge authentische Kunst in dem Maße sich von dem Kitsch unterscheidet, als bei ihr die Kunst das Ziel ist, während im Kitsch die Kunst immer das Mittel darstellt – Vgl. auch Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 272 ff.
- 46 Genannt seien als Beispiele dieser Tendenz die Gedichte: *Grauer Sebastian*, *Mantegna vielleicht*, *Einer Ghepardin im Moskauer Zoo*, sowie die Gedichtzyklen: *Veneziana* und *Europa nach dem letzten Regen*, aus der Sammlung *Nach den Satiren*.
- 47 Das Gedicht *Novembertage II. 1918/19* (in: *Nach den Satiren*, S. 66) widerspricht allerdings dieser Tendenz völlig. Mit ungeheurerlicher Diskretion wird das Ende Rosa Luxemburgs in einer leisen Sprache evoziert, die jedes rhetorische Pathos beseitigt. Die Kraft dieses Gedichtes, das zu den gelungensten Grünbeins zählt, wächst ihm gerade aus der Scham des Wortes zu, das Leiden auszusagen und es dadurch zu verraten. Diese Scham des Wortes, das angesichts der Gewalt sich zurücknimmt und in die stumme Sprache des Berichts fast verschwinden will, verleiht ihm eine Würde, die seine Integrität bezeugt.

- 48 Vgl. etwa die banale Sentimentalität des Zyklus *Im Zweieck* aus der Sammlung *Falten und Fallen* oder das Gedicht *Bericht von der Ermordung des Heliogabal durch seine Leibgarde*, aus der Sammlung *Nach den Satiren*, in dem die sprachliche Bravour aus dem Grauen Genuß herauspreßt.
- 49 »Ein Ding kann *Gebrauchswerth* sein, ohne *Tauschwerth* zu sein. Es ist dieß der Fall, wenn sein Dasein für den Menschen nicht durch Arbeit vermittelt ist. So Luft, jungfräulicher Boden, natürliche Wiesen, wildwachsendes Holz usw. Ein Ding kann nützlich und Produkt menschlicher Arbeit sein, ohne *Waare* zu sein. Wer durch sein Produkt sein eignes Bedürfniß befriedigt, schafft zwar *Gebrauchswerth*, aber nicht *Waare*. Um *Waare* zu produciren, muß er nicht nur *Gebrauchswerth* produciren, sondern *Gebrauchswerth für andre, gesellschaftlichen Gebrauchswerth*.« Karl Marx: *Das Kapital*, Berlin 1983, S. 21–22 (Die Ware). Zum Tauschwert der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft vgl. auch die berühmte Studie Adornos zum Fetischcharakter in der Musik: »Setzt die Ware allemal sich aus Tauschwert und Gebrauchswert zusammen, so wird der reine Gebrauchswert, dessen Illusion in der durchkapitalisierten Gesellschaft die Kulturgüter bewahren müssen, durch den reinen Tauschwert ersetzt, der gerade als Tauschwert die Funktion des Gebrauchswertes trügend übernimmt. In diesem quid pro quo konstituiert sich der spezifische Fetischcharakter der Musik: die Affekte, die auf den Tauschwert gehen, stiften den Schein des Unmittelbaren, und die Beziehungslosigkeit zum Objekt dementiert ihn zugleich. Sie gründet in der Abstraktheit des Tauschwerths.« *Über den Fetischcharakter in der Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, S. 25.
- 50 »Je überlegener der Künstler sich ausdrückt, um so weniger muß er »sein«, was er ausdrückt, und in so größerem Maße wird das Auszdrückende, ja der Inhalt der Subjektivität selber zu einer bloßen Funktion des Produktionsprozesses. Das hat Nietzsche gespürt, als er Wagner, der Dompteur des Ausdrucks, der Heuchelei zieh, ohne zu erkennen, daß es dabei nicht um Psychologie, sondern um die geschichtliche Tendenz geht. Die Verwandlung des Ausdrucksgehalts aus einer ungesteuerten Regung in einen Stoff der Manipulation aber macht ihn zugleich handfest, ausstellbar, verkäuflich. I. . . Das Verkäufliche ist selber die von Subjektivität verwaltete Subjektivität. Anwachsende Herrschaft über innere Natur. Die vielberufene Schauspielerei der neueren Künstler jedoch, ihr Exhibitionismus, ist der Gestus, durch welchen sie sich als Waren auf den Markt bringen.« Adorno: *Minima Moralia*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 245.
- 51 Zu Baudelaires Heroismus vgl. Benjamin: »Es war das Unternehmen von Baudelaire, an der Ware die ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen. Er suchte die Ware auf heroische Weise zu humanisieren.« *GS*, Bd. I.2, S. 671. Die Tendenz zur Kommerzialisierung, die aus der heranwachsenden Verdinglichung der Inwendigkeit folgt, ist allerdings bereits bei Baudelaire selbst in Ansätzen feststellbar. Vgl. etwa das Gedicht *La Muse Vénale* aus *Spleen et Idéal*, oder den maliziösen Spruch aus den *Conseils aux jeunes littérateurs*: »Ce n'est que par les beaux sentiments qu'on parvient à la fortune!«, *Œuvres II*, Paris 1976, S. 15. Zu dieser Frage vgl. auch Benjamin: »Der Massenartikel hat Baudelaire als Vorbild vor Augen gestanden. Darin hat sein »Amerikanismus: das solideste Fundament.« *GS*, Bd. I.2, S. 686, und: »In Baudelaire meldet der Dichter zum ersten Mal seinen Anspruch auf einen Ausstellungswert an. Baudelaire ist sein eigener Impresario gewesen.« Ebd., S. 665.
- 52 *Falten und Fallen*, S. 116.
- 53 »Von sich aus will jedes Kunstwerk die Identität mit sich selbst, die in der empirischen Wirklichkeit gewalttätig allen Gegenständen als die mit dem Subjekt aufgezwungen und dadurch versäumt wird. Ästhetische Identität soll dem Nichtidentischen beistehen, das der Identitätszwang in der Realität unterdrückt.« Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 14.
-