
MonoLogische Gedichte? Über Durs Grünbeins Rezeption von
Gottfried Benn und Ossip Mandelstam

DANIELE VECCHIATO

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht. (Celan 39)

Einleitung

Der 1962 in Dresden geborene Autor Durs Grünbein¹ gehört ohne Zweifel sowohl in Deutschland als auch international zu den bedeutendsten Autoren der Gegenwart. Von manchen Kritikern vehement kritisiert², von anderen dagegen sogar als „Götterliebbling“ (Seibt) zelebriert, wird er allgemein als der erste Dichter des wiedervereinigten Deutschlands anerkannt, als „der erste Dichter, der die Spaltung der deutschen Literatur überwinde“ (Unger-Soyka), „die erste genuine Stimme der neuen Republik“ (Schirmacher). Fünf poetologische Gedichte, die in einem Zyklus mit dem Titel *MonoLogische Gedichte* in seinem Debütbuch *Grauzone morgens* (1988) versammelt sind, und seine vor allem in den Gedichtbänden *Schädelbasislektion* (1991) und *Falten und Fallen* (1994) gezeigten Vorliebe für (neuro-)biologische Bilder und medizinische Fachtermini lassen Grünbein fast auf gleicher Höhe mit Gottfried Benn sein – dies stellt quasi einstimmig die Literaturkritik fest. Dass es sich um eine vielleicht zu flüchtige Zusammenstellung handelt, wird erkennbar, wenn man die dichterische Entwicklung des Autors nachzuvollziehen und besonders seine in Essays und Interviews

geäußerten Positionen über den monologischen oder dialogischen Charakter der Lyrik zu rekonstruieren versucht.

Inwiefern kann man den jungen Grünbein als eine Art Epigone Benns betrachten? Welche Wege und Irrwege der Exegese haben Literaturwissenschaftler zu diesem übereilten Schluss geführt? Sicherlich stellt der Autor der *Statischen Gedichte* eine wichtige Orientierungsfigur in der poetischen Bildung des Dresdner Dichters dar, eine Bildung, die durch einen außerordentlichen, in der lyrischen Produktion kräftig widergespiegelten Eklektizismus³ gekennzeichnet ist. Produktionsästhetisch – es ist mehrmals und mit Recht gezeigt worden⁴ – spielt die Lyrik Benns im grünbeinschen Werk eine bedeutende Rolle. In zwei Gedichten, *Persona non grata*⁵ aus der Sammlung *Erklärte Nacht* (2002) und *Bayerischer Platz*⁶ aus den *Strophen für Übermorgen* (2007) zeichnet Grünbein sogar amüsiert zwei Benn-Porträts, in denen er ihn jedoch nicht namentlich nennt, sondern lediglich auf seine Tätigkeit als Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten hinweist. Obwohl es plausibel erscheinen mag, sprachlich-stilistische Gemeinsamkeiten mit Zügen der bennschen Lyrik herauszudestillieren, kann man auf einer theoretisch-poetologischen Ebene erhebliche Differenzen erkennen, die nicht unbetrachtet bleiben können. Wenn man zum Beispiel das aufschlussreiche Gespräch mit Helmut Böttiger (2002) in Betracht zieht, das den viel sagenden Titel *Benn schmort in der Hölle* trägt, wird sofort deutlich, dass ein Vergleich mit dem Dichter-Arzt als problematisch dargestellt werden kann und fortgeführt werden muss: Obwohl Benn als einer der „Wortführer der Poesie der Moderne“ zu den „Sternbildern“⁷ Grünbeins zählt, möchte der Dichter aus Dresden *de facto* sich lieber in eine Tradition verorten, die der Lyrik und Poetik Ossip Mandelstams folgt.

Im vorliegenden Aufsatz soll der Versuch unternommen werden, die grünbeinsche Reflexion über die polare Dialektik von Dialogizität und Monologismus der Lyrik zu erörtern. Dabei wird – auch durch eine neue Interpretation des Zyklus *MonoLogische Gedichte* – erklärt, wie seine vermeintlich zwischen Benn und Mandelstam schwankende Position nur scheinbar widersprüchlich ist. Aussagekräftige Äußerungen wie: „Ich hoffe doch, dass die Zukunft Mandelstam gehört und nicht Benn“ (Grünbein, *Benn* 84) werden uns in der Beschreibung einer glatten Distanzierung von Benn zu Gunsten der mandelstamschen Position begleiten, eine Tendenz, die – wie sich zeigen wird – eigentlich schon im frühen Werk Grünbeins ausfindig zu machen ist.

 Radikaler Monologismus in der späten Poetik Gottfried Benns

In seinem für die wichtigen poetologischen Inhalte schnell zum Manifest gewordenen Vortrag *Probleme der Lyrik*, den Gottfried Benn am 21. August 1951 an der Philipps-Universität Marburg hielt, analysiert der Autor die Lage der Lyrik seiner Zeit und skizziert seine eigene Auffassung moderner Dichtung. Diese sei hauptsächlich mit dem kreativen, fast handwerklichen *poiesis*-Vorgang in Verbindung zu bringen: Von Anfang an tritt das „neue“ Gedicht im bennschen Text als „ein Kunstprodukt“ (10) auf, als das konkrete Resultat eines demiurgischen Schaffensprozesses. „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht“ (ebd.), heißt es weiter. Die moderne Lyrik ist also nach Benn an erster Stelle etwas mit Kalkül Gemachtes, das sich durchaus unter dem Begriff der Künstlichkeit – auch in Gegensatz zur romantischen Darstellung von genialer Natürlichkeit als dichterische Voraussetzung – lesen lässt. Doch nicht nur das Produkt, das sorgfältig gemacht wird, scheint von Bedeutung zu sein, sondern auch der schöpferische Prozess, die ganze Performance, die Lust beim Herstellen werden bei Benn zentral: „Bei der Herstellung eines Gedichtes beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber. Die Herstellung des Gedichts selbst ist ein Thema“ (ebd.). Und in seinem Gedanken fühlt sich der Dichter nicht allein:

Außer Valéry nenne ich Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe, und dann die Surrealisten. Sie waren und sind alle an dem Prozeß des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst. Einer von ihnen schreibt: „Ich gestehe, ich bin viel mehr an der Gestaltung oder Verfertigung von Werken interessiert als an den Werken selbst“. Dies, ich bitte es zu beachten, ist ein moderner Zug. ... Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen. (11)

Indem er auf den Begriff des Machens insistiert, zeichnet Benn auf dezidierte Weise die Konturen seines Monologismus⁸, denn das Kunstwerk – sei es ein Gedicht oder ein Bild – erweist sich sofort als vollkommen autonome Einheit, die in dem Moment existiert, in dem es hergestellt (und nicht etwa rezipiert) wird. Diese Haltung entzieht sich

jenem traditionellen, auf duale Positionen basierenden Kommunikationsschema, das nicht nur einen Sender, sondern auch einen Empfänger als Vorbedingungen für das sprachliche Miteinander verlangt⁹.

Gleichzeitig hebt Benn die extreme Ernsthaftigkeit der eigenen künstlerischen Tätigkeit auf und lässt sich auf keinen Fall in die Reihen der „durchschnittliche[n] Ästhet[en]“ (14) einordnen:

Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust. So gesehen, umschließt dieser Begriff ... die ganze Problematik der Ausdruckswelt. (ebd.)

Das schreibende Subjekt wird zum Hauptinhalt des Gedichtes, indem es das Du seines Geistes zu überbrücken versucht und nur Form – nicht Spaltung – sein will: „So ist das Du ganz Stoff, ganz Sprache geworden. Wenn das Gedicht fertig ist, ist dieses Du überwunden, der Dichter ist darin aufgegangen“ (Uhlig 72).

In dem *Vortrag in Knokke*, den Benn am 11. September 1952 in der flämischen Kleinstadt Knokke-Le Zoute anlässlich eines europäischen Dichtertreffens hielt, formuliert er eine interessante und zugleich extreme Definition für das moderne lyrische Ich: Das lyrische Ich sei in der Dichtung unserer Zeit „nicht brüderlich, sondern egozentrisch, nicht kollektiv, sondern anachoretisch, nicht religiös, sondern monoman“ (76). Es habe den Verfall geistiger und wissenschaftlicher Tätigkeiten registriert, im Bereich der Theologie, der Biologie, der Philosophie, der Soziologie usw., und habe sich demzufolge nur an eines klammern können, nämlich „an seine Arbeit am Gedicht“ (75). Das lyrische Ich arbeitet fleißig in seinem Laboratorium mit Worten, es modelliert und fabriziert Worte, es „öffnet sie, sprengt sie, zertrümmert sie, um sie mit Spannungen zu laden“ (ebd.). Diese Betonung der praktischen, materiellen Herstellung von Poesie durch das Zusammensetzen von Wörtern – wie sie uns schon in *Probleme der Lyrik* begegnet – bekräftigt Benn gegen den Schluss seines Vortrags, indem er seine definitive Position nochmals proklamiert: „Kein Zweifel, das moderne Gedicht ist monologisch, es ist ein Gedicht ohne Glauben, ein Gedicht ohne Hoffnung, ein Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren“ (77).

Kälte und Wärme: Die Temperatur des Gedichtes

Durs Grünbeins lyrischer Zyklus *MonoLogische Gedichte* hat bereits seit seiner Veröffentlichung allein durch seinen Titel den Literaturwissenschaftlern Anlass gegeben, mögliche Anknüpfungspunkte mit dem poetischem Autismus Benns, der gerade skizziert wurde, zu entdecken. Hermann Korte beobachtet zum Beispiel, wie Grünbeins Gedichte „im Bild des *kalten Mediums* auf das Konstruierte, Fabrizierte, Modellerte moderner Lyrik“ (201f.) verweisen. Im *MonoLogischen Gedicht No. 1* heißt es nämlich:

Es gibt heiße Medien und es
gibt kalte Medien Gedichte

egal in welchen Brüchen auf
was für Zeug immer GEDRUCKT

bleiben kalt. (Grünbein, *Gedichte* 81)

Verwirrend können ja tatsächlich die vorliegenden Verse erscheinen und verständlicherweise wurden sie in erster Linie als Zeichen einer von Bewunderung geprägten Verwandtschaft mit Benn gedeutet, vor allem wegen zweier auffälliger Elemente: Die Auffassung des Gedichtes als etwas Gemachtes, Ausgedrucktes, zum Lesen Produziertes und eine gewisse Kälte als struktureller Bestandteil und Voraussetzung des dichterischen Mediums. Man könnte feststellen, dass Grünbein mit Rekurs auf das Kapitälchen hervorheben möchte, dass ein Gedicht „gedruckt“ werden muss, was ja an die Leidenschaft Benns für den Prozess der Herstellung eines Gedichtes erinnern und implizite Bezüge auf Textstellen von *Probleme der Lyrik* wie die folgende etablieren könnte: „Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äußere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt“ (41). Was dagegen die Temperatur (!) der modernen Lyrik betrifft, erkennt Korte in diesem Gedicht von Grünbein ein explizites „Bekenntnis zu einer Poetik der Modernität, die Dichtung nicht unter die Rubrik ‚heiße Medien‘ einordnet, sondern der ‚kalte[n] Medien‘ zurechnet“ (200). Hier wird also angenommen, Grünbein verdanke Benn die Idee einer modernen Dichtung, die sich an

den „kalten, zerebralisierten‘ Dichter-,Typen‘ des frühen 20. Jahrhunderts“ (Korte 200) orientiert.

Nach der Erklärung dieser Parameter scheint die Argumentation von Korte alles in allem plausibel und akzeptabel zu sein. Wenn wir uns aber eines anderen Interpretationsarsenals für die Deutung des *MonoLogischen Gedichtes No. 1* bedienen, nämlich eines medientheoretischen und keines literaturgeschichtlichen, bemerken wir sofort, dass die bensche Ästhetik der Kälte hier keine gewichtige Rolle spielt. Ganz im Gegenteil scheint es am einleuchtendsten, wenn man mit Florian Berg (119) in diesem ersten poetologischen Gedicht eine Anspielung auf die Thesen von Marshall McLuhan annimmt, der im zweiten Kapitel seines Basiswerkes *Understanding Media* den Unterschied zwischen heißen und kalten Medien umreißt. Nach McLuhan sprechen heiße Medien nur einen Sinn des Menschen an, sie sind material- und detailreich und fordern vom Rezipienten nur geringe persönliche Beteiligung; dagegen involvieren kalte Medien mehrere Sinne, sie gehen sparsam mit Daten und Informationen um und erfordern eine größere Deutungsleistung des Rezipienten¹⁰. Indem er die Gedichte unter dem Begriff der „kalten Medien“ klassifiziert, möchte also Grünbein suggerieren, dass die Lyrik im Vergleich zur Prosa oder zum insignifikanten Geschwätz mit verschiedenen Sinnesorganen – z. T. synästhetisch – arbeitet und besonders interpretationsbedürftig ist. Vor allem insistiert er auf der konzisen Präzision der Gedichtform, auf die verdichtende Anstrengung der poetischen Notation: Obwohl bei McLuhan das gedruckte Wort als „heiß“ gilt, betont Grünbein mit diesen Versen, dass Dichter sein in erster Linie Abkürzungen machen bedeutet. Weiter im Gedicht lesen wir:

Dabei liegt Heiß und Kalt
oftmals gar nicht sehr weit

auseinander und manchmal
schlägt eins ins andere um:

Aus dem fauligsten Pathos
wird das belebende Sprudeln

der Luftblasen auf einer
Seele auf Tauchstation. (Grünbein, *Gedichte* 81f.)

Als „heiß“ scheint hier die unmittelbare Ebene der Gefühle und Emotionen bezeichnet zu werden, die dann im kompendiarischen

Medium des Gedichtes ihren Ausdruck findet, aber damit zugleich die gegenseitige verschwimmende Durchdringung von Heißem und Kaltem zustande kommen lässt.

Dafür, dass sich Grünbein in diesem Gedicht bestimmt nicht auf Benn bezieht, sprechen auch einige Stellen aus dem erwähnten Gespräch mit Helmut Böttiger, in denen der Autor sich über die lyrische Kälte Benns mit Worten äußert, die sicherlich nicht durch den ehrfürchtigen Ton eines Lehrlings seinem Meister und Vorbild gegenüber gekennzeichnet sind: Die zynische Haltung des Dichter-Arzt – obwohl sie vielleicht realistischer erscheinen mag als etwa die wärmere, utopischere Position von Mandelstam – könne nur „für die Erköhlten, die im Frost Erstarrten“ (80) suggestiv sein. Und weiter polemisiert er:

Benn führt vor, wie man schreibt, wenn man weiß: Es wird nie Gerechtigkeit, Gleichheit, Brüderlichkeit und damit Wärme geben. Es gibt nur das, was wir seit Jahrhunderten erleben, den fortgesetzten Alptraum. Wer so denkt, braucht keinen Gesprächspartner. Was bleibt, ist die Sehnsucht, haltbare Wortgebilde zu schaffen: das Gedicht als funkelndes Meteoritenstück, das da draußen im kalten All herumfliegt und aus den Bullaugenfenstern der Raumschiffe betrachtet werden kann.¹¹ (80f.)

Grünbein beobachtet mit Bitterkeit, dass Benns statisches Gedicht „derart abgeschlossen [ist], dass es den Leser tatsächlich nicht mehr braucht“ (79). Indem Benn, „desillusioniert bis in die Knochen“, sich mit seinen Versen ins Private zurückzieht, wird das Gedicht „zum Splitter im Fleisch der Gesellschaft, etwas für Ärzte und Spezialisten. Es lässt sich dann nur noch operativ entfernen, aber aufheben und ins Gespräch verstricken lässt es sich nicht“ (ebd.). Grünbein stellt sich also in diesem Gespräch ganz konsequent als Befürworter des Dialogismus vor: Er verneint explizit Benn als Modell und versucht sogar, jede Assoziation mit ihm zu beseitigen. Auf die Feststellung Böttigers reagierend, er sei früh als „Bennscher Hirnhund“ bezeichnet worden, antwortet er, dass ihm einfach die mandelstamsche Auffassung des dialogischen Wesens der Lyrik „von Anfang an viel näher gewesen“ (ebd., Hervorhebung des Autors) sei. Die Betonung dieser zeitlichen Angabe kann nicht zufällig sein: Eine solche Klarstellung Grünbeins macht die Positionierung seines frühen, enigmatischen Zyklus für den heutigen Literaturwissenschaftler, der ihn überhaupt im Sinne eines bennschen Epigontums deuten will, mit Sicherheit problematisch.

MonoLogische Gedichte?

Die wenigen Arbeiten, die sich mit dem Verhältnis von Grünbein und Benn befassen, haben merkwürdigerweise kaum Aufmerksamkeit auf die besondere Schreibweise des Titels dieses zentralen Zyklus gelenkt: Dort wird „monologisch“ mit einem großen „L“ geschrieben, als solle *mono-* von *-logisch* getrennt werden. Warum tut der Dichter das? Man könnte vermuten, dass er das Wort *logos* etymologisch versteht, und zwar als Überlegung, als Rede, als Diskurs, ganz unabhängig von der herkömmlichen Bedeutung des Monologs als Akt des Mit-sich-selbst-Sprechens. Diese Gedichte könnten also „monologisch“ in dem Sinne sein, dass sie als einzelne Reflexionen, als allein stehende Texte gelten, die als vereinzelt Diskurse poetologische Fragen behandeln. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit für die sonderbare Überschrift des Zyklus, die ebenso gegen eine Affinität Grünbeins zu Benn sprechen würde, könnte der Wunsch sein, durch einen graphischen Verfremdungseffekt – das großgeschriebene „L“ eben – Ironie zu erwecken und damit auch eine Abstandnahme von Benn zu inszenieren. Eine mögliche Deutung der *MonoLogischen Gedichte*, die wir hier suggerieren und uns recht überzeugend erscheint, basiert also auf einer aufmerksameren Lektüre zwischen den Zeilen und auf der Entdeckung eines poetischen Prozesses ironischer Umwertung. Die Ironie, die – etwas schematisch gefasst – darin besteht, das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint, gilt ohne Zweifel als eines der bevorzugten rhetorischen Ausdrucksmittel bei Grünbein. Damit der ironische Vorgang funktioniert, ist aber Aufgabe des Lesers, das Gedichtete als Ironie zu verstehen und damit zum Komplizen des Lyrikers zu werden, indem er den kritisch gestimmten Ton des unausgesprochen Gemeinten zu begreifen vermag.

Nicht nur im Titel, sondern auch innerhalb der Gedichte kann man weitere Elemente erkennen, die die Deutungsperspektive einer ironischen Haltung des Autors unterstützen würden, wie zum Beispiel die Erwähnung des Zufälligen in der Dichtung: „Es darf nichts zufällig sein in einem Gedicht“ (36), heißt es bei Benn. Grünbein öffnet diese allzu radikale Einstellung auf grotesk-ironische Weise nach, indem er von den „maßlos zufälligen kleinen / Tricks eines Gedichts“ (Grünbein, *Gedichte* 82) und von der fatalen „Plötz- / lichkeit mancher Augenblicke“ (Grünbein, *Gedichte* 86) spricht. Im *MonoLogischen Gedicht No. 4* schildert er sogar eine Art anarchische Rebellion des Gedichtes selbst gegen den

Lyriker, eine tumultuöse Revolte, deren atemloses Pathos auch im (fast) kompletten Fehlen von Interpunktion evoziert wird:

Du verfolgst deine eigen-
sinnigen Pläne du stellst

die Bilder um ordnest die
Augenblicke aber du hörst

ihnen nicht zu wie sie
ganz anders ordnend ihre

eigensinnigen Pläne ver-
folgen wie sie die Bilder

umstellen zufällige Gesten
zeigen in denselben Räumen

sich anders bewegen bemüht
dir nicht zuzuhören. Das

ist der springende Punkt. (Grünbein, *Gedichte* 85)

Der arme Dichter, der sich Mühe gibt, um das Wort, den „Phallus des Geistes“ (Benn 24), durch die Form zu dominieren, erkennt resigniert im Moment der Revolution von Bildern und Augenblicken gegen den wehrlosen Schreibenden den Geburtsakt von Gedichten, die also fast willkürlich und unabhängig vom Autor *entspringen* (und nicht *gemacht* werden!). Grünbein spielt amüsiert mit der Idee einer ordnenden Tätigkeit, die im künstlerischen Ringkampf gegen das Arbiträre zum Scheitern bestimmt ist.

Wenn man diese Richtung weiter verfolgt und auf dem ironischen Charakter dieses Zyklus beharrt, dann ist eine gewisse Distanzierung von Benn wohl schon im frühen grünbeinschen Werk zu vermuten. Eine Stelle wie die folgende aus dem *Gedicht No. 2*, die die Wahrnehmung des Rezipienten gerade in diese Sammlung „monologischer“ (!) Gedichte integriert, klingt für den schlaun Leser wenigstens befremdend:

... Gedichte

sagte mir neulich jemand
 reizten ihn nur wenn sie
 voller Überraschungen sind

aufgeschrieben in diesen
 seltsamen Augenblicken da

irgendetwas noch Ungewisses
 ein Tagtraum eine einzelne

Zeile von neuem anfängt und

dich verführt. (Grünbein, *Gedichte* 83f.)

Indem es die rezeptionsästhetische Dimension des literarischen Produkts durch die Erwähnung eines nicht weiter definierten „jemand“ anspricht, schlägt hier das lyrische Ich die Brücke zu einem Empfänger, zu einem „lyrischen Du“, zu einem Gesprächspartner, den der Dichter mit seinen Versen verführen kann, mit dem er flirten kann. Und gerade auf die Metapher einer Liebesbeziehung rekurriert Grünbein, um Mandelstams dialogische Auffassung von Poesie als Verführung und Flirt mit einem unbekanntem Gesprächspartner zu erklären. Dabei scheint er die Thesen des russischen Dichters, nach denen das Gedicht von einem Übermaß an Mitteilungsbedürfnis und zugleich von einer unverzichtbaren Gesprächsbereitschaft generiert wird, empathisch zu teilen:

Mandelstam versucht, eine Art mathematisches Gesetz aufzustellen: die Lust, sich mitzuteilen, sei umgekehrt proportional zu unserer realen Kenntnis des Gesprächspartners und direkt proportional zum Wunsch, sein Interesse an uns zu wecken. Das ist übrigens das Gesetz der Verführung. ... Man muss vom anderen, den man erobern will, erst einmal begreifen, dass er vollkommen fremd ist, eingesponnen in seine eigene Welt. Mann kennt diese Welt nicht, setzt aber voraus, dass es eine um Lichtjahre entfernte, eigenständige, faszinierende Welt ist. In dem Moment aber, da man signalisiert: ich kenne dich du, Leser oder Lebenspartner, lässt die Spannkraft sofort nach und das Gedicht bricht zusammen so wie die Beziehung. (Grünbein, *Benn* 73)

Lyrik als Dialog: Ossip Mandelstams Flaschenpost

Wir haben bis jetzt anhand textimmanenter Indikatoren nachgewiesen, wie wenig Grünbeins *MonoLogische Gedichte* mit dem poetischen Monologismus Benns gemein haben. Durch die Anspielung auf den Rezipienten der eigenen Lyrik wird das Bewusstsein von einem Empfänger evoziert: Das Gedicht ist nicht an sich selbst gerichtet, sondern impliziert immer die Existenz einer aufnehmenden Figur, mit der das lyrische Ich einen Dialog anknüpfen kann. Die Bedeutung des Gesprächspartners als substanzielle Voraussetzung und *movens* des dichterischen Schaffens hat Grünbein – wie bereits angekündigt – aus der Poetik von Ossip Mandelstam übernommen und zum Ariadnefaden seiner eigenen Produktion gemacht. An dieser Stelle scheint es also notwendig zu untersuchen, welchen Einfluss der russische Autor auf den deutschen Star-Dichter der Gegenwart ausgeübt hat.

Grünbein rezipierte das mandelstamsche Werk zum ersten Mal in den 80er Jahren durch die Lektüre einer Auswahl von Gedichten, die in der zweisprachigen Reclam-Ausgabe *Hufeneisenfinder* enthalten ist und in der u. a. die vorzügliche Übersetzung von Paul Celan besticht. Später erhielt er durch russische Bekannte auch Zugang zu den späteren Texten in der Originalfassung und fand sowohl in der unglücklichen Biographie des Dichters wie in dessen Zähigkeit gute Gründe für eine anhaltende Auseinandersetzung mit dessen Werk. In einem Gespräch erklärte mir Grünbein ziemlich eindeutig: „Mandelstam ist der einzige, nach dem ich mich richten konnte, geistig und persönlich“. Verschiedene Elemente seiner Lyrik schätzte er besonders hoch: Die Darstellung der Kindheit, das Bild der Erde, die Beziehung zwischen Mann und Frau, sowie den außerordentlichen Ausdruck innerer Freiheit unter absolutem Zwang¹². Mandelstams Epigramm gegen Stalin (1933) stelle laut Grünbein „das mutigste Gedicht des 20. Jahrhunderts“ dar. Seine Zeilen schrieb der russische Dichter „in memorisierbarer Form“, damit sie einfacher erhalten werden konnten; seine späten Gedichte, die vorwiegend im Kopf komponiert wurden – ein „reines Gedächtniswerk“ – bilden Grünbein zufolge eine Form „geistigen Überlebens“. Die Dimension des Empfängers wäre also selbst beim Schaffen poetischer Texte immer mitbedacht.

In seinem 1913 entstandenen Essay *Über den Gesprächspartner* vergleicht Mandelstam das Schreiben von Gedichten mit dem wirkungsvollen Bild einer geheimnisvollen Flaschenpost:

Ein Seefahrer wirft im kritischen Augenblick eine versiegelte Flasche mit seinem Namen und der Aufzeichnung seines Schicksals in die Fluten des Ozeans. Viele Jahre später streife ich durch die Dünen und finde sie im Sand, lese den Brief, erfahre das Datum des Ereignisses und den letzten Willen des Umgekommenen. Ich hatte das Recht dazu, habe keinen fremden Brief aufgemacht. Der Brief in der Flasche ist an denjenigen adressiert, der sie findet. Ich habe sie gefunden. Dies bedeutet, daß ich auch der heimliche Adressat bin. (Mandelstam, *Essays 13-24* 9)

Ausgangspunkt des Dichtens ist also nach Mandelstam eine Krisensituation, die etwa der des schiffbrüchigen Robinson Crusoe ähnelt¹³, ein kritischer Augenblick, unter dem Grünbein eine „schockhafte Erfahrung“ versteht, „die nicht mehr unmittelbar und vor allem nicht im munteren Plauderton weitergegeben werden kann“ (Grünbein, *Benn* 76). Dieser kritische Augenblick taucht in einem Moment gesellschaftlicher Krise auf, selbst wenn die Gesellschaft – wie die unsere – (relativ) frei von politischen Diktaturen und literarischen Zensuren ist: Es handelt sich um ein „Gefühl absoluter Einsamkeit“, von dem man durchdrungen ist, „wenn man sich allgemein von Langweile und Geschwätz umzingelt fühlt, etwa in einer vollkommen medialisierten Welt“ (Grünbein, *Benn* 76). In dieser Isolation entwickelt der Dichter ein spezifisches Mitteilungsbedürfnis, einen Wunsch nach Ausdruck, der jedoch erst durch die Botschaft an ein fernes und unbekanntes Gegenüber erfüllt werden könne: „Der Brief, genau wie das Gedicht, ist an niemand Bestimmten gerichtet. Dennoch haben beide einen Adressaten: der Brief nämlich den, der die Flasche zufällig im Sand entdeckt, das Gedicht aber den ‚Leser der Nachwelt‘“ (Mandelstam, *Essays 13-24* 9f.). Diametral entgegengesetzt zur Stellung Bennis ist also Mandelstam – und mit ihm Grünbein, genauso wie zuvor Celan¹⁴ – der Überzeugung, dass der poetische Text immer in Hinsicht auf einen unbekanntem Gesprächspartner verfasst wird, denn „[e]s gibt keine Lyrik ohne Dialog“ (14).

Grünbein versteht diesen Dialog als Kommunikation mit der Vergangenheit *und* der Zukunft, als Gespräch sowohl mit den Toten als auch mit den Nachgeborenen. Aus diesem Grund wählt er den italienischen *sommo poeta* Dante Alighieri als Modell für die Anwendung des dialogischen Prinzips auf die Dichtung. In seiner Reise durch die drei Jenseitsreiche ist der Dichter der *Divina Commedia*:

ganz Ohr für die vielen, widerstreitenden Stimmen, er lauscht den Verdammten und den Erlösten, und er lässt sich an die Hand nehmen von einem, der ihm voraus ging, der größer und weiser ist als er selbst. Vergil zeigt ihm die Reiche der Welt. [...] Erst am Fuße des Läuterungsberges¹⁵ verlässt der Lehrer den Schüler, und später nimmt ihn die tote Geliebte in Empfang, Beatrice, und zeigt ihm das schlechthin Unbekannte, das Paradies. In allem jedoch wirkt das Zwiegespräch. Es bringt im Langgedicht, im Poem, die dramatische Form zum Vorschein. Die Göttliche Komödie wird zur Inszenierung des Dialogs eines christlichen Dichters mit einem heidnischen Kollegen. Der Leser wird hier zum eingeschlossenen Dritten, indem er dem Dialog zweier großen Gestalten der Weltliteratur lauscht. (Grünbein, *Benn* 83)

Auf Dante rekurriert Grünbein ebenfalls am Ende seines Gesprächs mit Böttiger, um seine Position Benn und Mandelstam gegenüber bildhaft zusammenzufassen. Indem er eine neue *Commedia* als ein imaginäres Epos der Zukunft entwirft, lässt er den ersteren „spätestens im fünften oder sechsten Gesang in der Hölle der Monologen schmören“ (84), während dem letzteren, der sich für die paradiesische Option des Dialogs engagiert hat, ein besseres Schicksal beschert wird: „Er hat recht bald die Hölle durchquert. Nun hängt er irgendwo auf dem Läuterungsberg fest und blickt hinaus oder voraus in die Welt des Paradieses. Denn das Paradies ist der Horizont aller Dialoge. Entgegen der landläufigen Meinung wird die Flaschenpost schließlich nicht aus dem Meer gefischt, sondern aus dem gemeinsamen Himmel“ (84).

Exkurs: Das Physiologische bei Mandelstam und Grünbein

Dass sich Grünbein *von Anfang an* eher an Mandelstam orientiert, lässt sich nicht nur durch diese Liebeserklärung an die Dialogizität der Dichtung, sondern auch durch seinen anfänglichen Rekurs auf das Physiologische, auf das Biologische feststellen. Dieser poetische und poetologische Aspekt ist bei den beiden Dichtern nicht zuletzt mit einer charakteristischen Vorliebe für Dante in Verbindung zu bringen. Zentral scheint in diesem Zusammenhang die Studie Mandelstams *Gespräch über Dante* (1933), die als bedeutende Anregung für Grünbeins *Galilei vermisst*

Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen (1996) gelten darf. Michael Eskin hat mit Recht hervorgehoben: „Grünbein’s construal of Dante as a precursor to his own polyphonic and ‚somatic poetry‘ is already mediated through and indebted to Mandel’shtam’s reading of Dante“ (Eskin, *Stimmengewirr* 35). Sein Projekt einer „somatische[n] Poesie“ (Grünbein, *Büchner-Preis* 7) entfaltet Grünbein durch eine besondere Ästhetik des Sarkastischen, in der die Etymologie des Wortes „Sarkasmus“ ausschlaggebend ist: Der Sarkast ist derjenige, der das Fleisch von den Knochen trennt, wie das griechische Verb *sarkaizein* suggeriert¹⁶. Als solcher versucht der Dichter mit seiner Lyrik, alles Überflüssige programmatisch zu beseitigen und das Wesentliche – das aus seiner Perspektive nicht etwa als das Transzendente, sondern als das sinnlich Wahrnehmbare zu interpretieren ist – zu behalten. Die irreführende Metaphysik wird also bei Grünbein durch die Materialität der Sprache – ihre „Knochigkeit“ – und die tastbare Macht der physischen Bilder aufgehoben. Bei dem jungen Grünbein ist eine spezifische „Reduktion der Metaphysik“ auf das Körperliche, auf das Organische zu finden, die der Literaturkritik als mögliche Parallele zu typisch bennschen Zügen erschienen ist. In diesem Zusammenhang ist noch ein *MonoLogisches Gedicht* zu erwähnen, und zwar das *No. 2*, in dem es heißt:

Zwischendurch gibt es dann
manchmal Tage an denen

habe ich wieder Lust ein
Gedicht anzufangen der Art

wie sie noch immer nicht
sehr beliebt sind. Ich meine

eins ohne alle meta-
physischen Raffinessen oder

was als Ersatz neuerdings
dafür gilt. (Grünbein, *Gedichte* 83)

Das Schaffen solcher Texte „ohne alle meta- / physischen Raffinessen“ wird Grünbein durch die Verflechtung von Wissenschaftstermini und lyrischer Sprache später in *Schädelbasislektion* gelingen, seinem am meisten geschätzten und bejubelten Gedichtband, den Korte als „eine

verblüffende poetologische Lektion“ beschreibt, die beweisen kann, „wie mühelos sich die Sprache des Gedichts die Leitformeln von Neurobiologie und Hirnforschung anzueignen ver[mag]“ (201). Doch selbst in diesem anti-metaphysischen Elan wäre es inakkurat, eine mögliche Ähnlichkeit zwischen dem jungen Grünbein und Benn zu erblicken und darauf zu beharren, den Dresdner Dichter als einen idealen bennschen Nachfolger zu werten: Mandelstam scheint nämlich auch in diesem Zusammenhang die bedeutendste Orientierungsfigur für Grünbein gewesen zu sein. Der russische Schriftsteller, der bekanntlich als einer der Hauptvertreter der literarischen Strömung des Akmeismus gilt, die sich ab 1911 programmatisch gegen den Symbolismus und zu Gunsten einer gewissen Gegenständlichkeit und einer besonderen Klarheit der lyrischen Darstellung einsetzte, betont in seinem Essay *Der Morgen des Akmeismus* (1913/19) u. a. die Zentralität des „Organismus“-Begriffes als die „Eigenart des Menschen, das, was ihn zum besonderen Einzelwesen macht“ (Mandelstam, *Essays 13-24* 20). In einer prägnanten Textstelle heißt es: „Wir wollen uns nicht mit einem Spaziergang im ‚Wald der Symbole‘ zerstreuen, denn wir haben einen ursprünglichen, dichterischen Wald: die göttliche Physiologie, die unendliche Komplexität unseres dunklen Organismus“ (ebd.). Die Wurzeln jener „Liebe zum Organismus“ (ebd.), die er für seine eigene Lyrik herbeiwünscht, erkennt Mandelstam gerade in einem eher als ‚physiologisch‘ als als ‚metaphysisch‘ zu deutenden Mittelalter, in der Zeit von Dante aber auch von François Villon. Dem spätmittelalterlichen französischen Dichter, der in seinen rohen und düsteren Gedichten – wie etwa der *Ballade des pendus* (1462) – ein gutes Beispiel für diese Poesie des Organischen darstellt, widmet Mandelstam einen zwischen 1910 und 1913 entstandenen Essay, in dem es lautet:

Die Physiologie der Gothik ... vertrat bei Villon die Weltanschauung und entschädigte ihn im Überfluß für den fehlenden Traditionsbezug zur Vergangenheit. Mehr noch – sie sicherte ihm einen Ehrenplatz in der Zukunft, da die französische Poesie des 19. Jahrhunderts ihre Kraft aus derselben nationalen Schatzkammer der Gothik schöpfen wird. (Mandelstam, *Essays 13-24* 31f.)

Von dieser – vielleicht selbst fragwürdigen oder zumindest partiellen – Leseart eines sensuellen, empirischen Mittelalters, das sich durch präzise, manchmal krasse Darstellungen von Körperlichkeit und

Sinneserfahrungen kennzeichnet, scheint die Dichtung bei Mandelstam und – aus einem Reflex heraus – bei Grünbein stark beeinflusst zu sein. Weniger als bennsche, sondern eher als mandelstamsche und dantische Erbschaft soll also die Konzentration nach innen der biologischen Poesie Grünbeins gelesen werden, die auf der ungewöhnlichen Auffassung basiert, Lyrik sei ein „Niemandland zwischen Poetik und Medizin“ (Grünbein, *Galilei* 43) und wirksames Schreiben entstehe nur „aus einer Grundspannung heraus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind“ (ebd. 40)¹⁷.

Fazit und Ausblick

Ausgehend von Gottfried Benns Vorträge über die Wichtigkeit des Monologischen in der modernen Dichtung ist gezeigt worden, dass sich Durs Grünbein keineswegs – auch nicht in seinen *MonoLogischen Gedichten* – an Benns Monologismus orientiert. Der frühe Gedichtzyklus enthält nämlich verschiedene Anzeichen, die ihn einer solchen Interpretation entziehen: Die heißen und kalten Medien, von denen die Rede ist, beziehen sich nicht auf die Ästhetik der Kälte des Dichter-Arzttes sondern eher auf die medientheoretischen Thesen von Marshall McLuhan; die Betonung der Eigenmächtigkeit der Form und die Erwähnung der Wahrnehmung des Rezipienten verorten diese poetologischen Gedichte in einen Horizont ironischer Umkehrung der bennschen Perspektive – eine Umkehrung, die bereits durch die besondere Orthographie im Titel des Zyklus signalisiert wird. Anhand eines Gesprächs, in dem sich Grünbein mit Helmut Böttiger über das monologische und dialogische Wesen der Dichtung unterhält, haben wir seine Neigung zu Ossip Mandelstam – vor allem seine Rezeption von dessen Essays *Über den Gesprächspartner* – rekonstruiert. Mandelstam wird als ein Autor präsentiert, der für Grünbein *von Anfang an* eine bedeutende Orientierungsfigur gewesen ist. Ihm und seiner dialogischen Wärme wendet sich der Dresdner Dichter explizit zu, indem er die von ihm erarbeitete Flaschenpost-Metaphorik als Beweggrund für das dichterische Schreiben wieder aufnimmt und indem er in seinen poetologischen Schriften – man denke zum Beispiel an *Weltliteratur: Ein Panoramagemälde* (1999) und *Z wie Zitat* (2002)¹⁸ – Dichtung als „Zwiegespräch mit den Toten“ (Grünbein, *Das erste Jahr* 99), als unersättliche Kommunikation mit den großen Autoren der Vergangenheit, als „Stimmengewirr vieler Zeiten, [...] Zitate und

Sprachfetzen“ (Grünbein, *Galilei* 21) auffasst. Außerdem übernimmt er vom russischen Autor die physiologischen Prämissen seiner Poetik, die in der früheren Grünbein-Forschung vorwiegend als typisch bennsche Charakteristiken galten. Das Organische wird der Metaphysik entgegengesetzt und erhält zudem wachsende Bedeutung aus der Folie eines die Körperlichkeit hervorhebenden Mittelalters sowie einer sensuellen Interpretation von Dante Alighieri und François Villon. Indem er den Stimmen seiner geistigen Vorgänger lauscht und zugleich die eigene lyrische Produktion als eine an die Nachwelt gerichtete auffasst, definiert Grünbein, wie auch Paul Celan – jedoch weniger hoffnungsvoll – es vor ihm getan hatte, die Dichtung als Mitteilungsbedürfnis und Gesprächsbereitschaft, als einen Dialog, der sich der eigenen ethischen Motivation und Verantwortung bewusst ist. In einem 1998 veröffentlichten Gespräch mit Norbert Jocks kondensiert er seine Gedanken im folgenden Passus, der die Schlussfolgerungen des vorliegenden Aufsatzes nochmals zusammenfassen und bestätigen kann:

Es gehört zu den Grundaufträgen von Kunst und Literatur, ein Minimum an Zeugenschaft zu liefern. In dem Moment, wo sich Kunst in ihrer Autonomiebewegung als Reflexionsprozeß restlos auf sich bezieht, erlischt das allgemeine Interesse. Zum anderen geht auch die Chance verloren, irgendeiner Zukunft etwas mitzuteilen. Die Hoffnung moderner Kunst, die Welt durch den reinen Reflex innerhalb von Kunst zu ersetzen, läßt sich ja nicht verstehen. Andererseits sehe ich darin aber auch die Auswirkung der laufenden Katastrophe: Gedächtnisverlust, gegenseitige Ignoranz, Kommunikation als Partikelgestöber. Die moderne Kunst macht es sich sozusagen bequem mitten im Blinden Fleck. Erst wenn all die Spiele ausgespielt sind, wird man weitersehen. Das wirklich Neue an zukünftiger Kunst wäre die Wiederkehr der Zeugenschaft“ (235).

University of Venice

Anmerkungen

-
- ¹ Für die Bedeutung dieser in der Literaturkritik wiederholt erwähnten Apposition, die den Chronotopos der grünbeinschen Biografie wirkungsvoll kondensiert, siehe die Rezeptionsästhetische Analyse von Sylvia Heudecker (41-47).
- ² Hier sei wenigstens an die unbarmherzige Rezension des österreichischen Dichters Franz Josef Czernin hingewiesen, auf die Grünbein mit einem fulminanten Text geantwortet hat, der so anfängt: „Wenn ein Autor so etwas über einen anderen Autor schreibt, dann kommt er entweder aus Österreich oder er hat ein Problem. In diesem seltenen Fall liegt wohl beides vor, und ich muß damit rechnen, daß es ernst gemeint ist.“ (Grünbein, *Feldpost* 191). Zur idiosynkratischen Diatribe zwischen den zwei Schriftstellern vgl. Braun. Für weitere giftige Besprechungen des grünbeinschen Werkes vgl. Raddatz und Schrott.
- ³ Michael Eskin (*Stimmengewirr* 34) spricht in diesem Zusammenhang mit Recht von „poetic patchworks“ bei Grünbein.
- ⁴ So vergleicht zum Beispiel Hans-Günther Huch Bennis *Ein Wort* mit Grünbeins *Schädelbasislektion 5* im Zug einer „Zerebration der Poesie“ (112ff.), während Gerhard Friedrich in Grünbeins *Meditationen nach Descartes* ästhetische Ähnlichkeiten mit Bennis *Morgue*-Gedichten erkennt (238).
- ⁵ Vgl. Grünbein, *Erklärte Nacht* 144. Als *persona non grata* galt Benn „[i]n den sechziger, siebziger Jahren im Westen, als Gleichheitsgedanken und utopische Ideale das tägliche Brot waren“ (Böttiger 81).
- ⁶ Vgl. Grünbein, *Strophen* 97f. Im Bayerischen Viertel in Berlin wohnte Gottfried Benn – wie ein Gedenktafel in der Bozener Straße 20 es erinnert – „VOM 1.12.1937 BIS ZU SEINEM TODE AM 7.7.1956“.
- ⁷ Zitat aus einem persönlichen Gespräch mit Durs Grünbein am 13. Juli 2008. Der Dichter korrigierte mich, als ich von literarischen „Vorbildern“ sprach, und suggerierte den Ausdruck „Sternbilder“, der ihm treffender erschien, um T.S. Eliot, Baudelaire, Benn, Valéry usw., diese „fixen Sterne für uns alle“ zu bezeichnen. Weiter definierte er sie als „Leuchttürme“ und sich selbst als „ein Schiff auf dem Meer, das Signale empfängt“.
- ⁸ In seinem Vortrag spricht Benn sogar von „anakoretische[r] Kunst“ (16); der „monologische[...] Zug“ des modernen Gedichts steht nach seiner Auffassung „außer Zweifel“ (40).
- ⁹ Vgl. das Kommunikationsmodell von Roman Jakobson.
- ¹⁰ Vgl. McLuhan, *Understanding Media* 24ff.
- ¹¹ In ähnlicher Weise definiert Grünbein Benn in einem Gespräch mit Frank-M. Raddatz als den „Dichter der Korruptionsära, des Religionskampfes, des Atavismus an allen Fronten“, was ihn zum „Mann der Stunde“ mache (Grünbein, *We are displaced* 152). Und in seinen „Berliner Aufzeichnungen“ präsentiert er Benn als „Drogist in der Erwachsenenwelt der gescheiterten Reverien und Utopien“ (Grünbein, *Das erste Jahr* 66).
- ¹² Für eine gute Einführung zur Bedeutung Mandestams für die Lyrik Grünbeins siehe Eskin, *Stimmengewirr* 42ff. und Eskin, *Risse* passim.
- ¹³ Vgl. dazu Eskin, *Of Sailors and Poets* 322ff.
- ¹⁴ In seiner Rede anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises nimmt Celan 1958 die mandelstamsche Metaphorik der Flaschenpost wieder auf (vgl. Celan 39). Ähnlich heißt es in der berühmten *Meridian*-Rede von 1960: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“
-

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im *Geheimnis der Begegnung*“ (55). Und weiter: „Das Gedicht wird ... zum Gedicht eines ... Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch“ (56).

¹⁵ Eigentlich begleitet Vergil Dante durch das Fegefeuer hinauf bis zum Berggipfel.

¹⁶ Vgl. Grünbein, *Gespräch über die Zone* 500. Die Zentralität des Verbs *sarkazieren* erläutert der Dichter auch in anderen Texten: vgl. *Galilei* 50 und *Das erste Jahr* 61-63.

¹⁷ Es muss hier präzisiert werden, dass die Physiologisierung der Dichtung im frühen grünbeinschen Werk natürlich nicht an Mandelstam allein zurückgeführt werden kann. Die synergetische und produktive Allianz von Dichtung und Naturwissenschaften, mit der der Dresdner Schriftsteller arbeitet, basiert vor allem auf seiner langjährigen Auseinandersetzung mit der Neurophysiologie und der Quantenphysik. Mit dem Themenkomplex des Physiologischen und des Wechselspiels zwischen Lyrik und Naturwissenschaften hat sich die Grünbein-Forschung intensiv beschäftigt; hier sei auf die Beiträge von Riedel, Müller, Meyer, Stockhorst, Birtsch, und Cappellotto hingewiesen. Laut Grünbein „geht alles wirksame Schreiben vom Körper aus, oder es bleibt bloße Literatur, das sogenannte ‚thematische Schreiben‘ über dieses und jenes. Wirksames Schreiben ist dagegen das Schreiben aus einer Grundspannung heraus, in der alle physiologischen Eigenschaften enthalten sind. ... Es ist nichts im wirksamen Schreiben, was nicht vorher in den Sinnen war.“ (*Galilei* 40f.) Wie Berg (32-37) in Bezug auf Grünbeins Büchner-Preis-Rede feststellt, ist die Akzentuierung des Körpers – mit seinen Wünschen und seinen Bedürfnissen – auch als Einspruch gegen die Ideologien der Geschichte zu verstehen: Die programmatische Rückbesinnung auf die fragile Anatomie des menschlichen Leibs, der in seiner „Scheiß Sterblichkeit“ (Grünbein, *Gedichte* 101) alle Individuen gleich macht, hebt unter anderem eine Abwehrbewegung gegen Entsaugung oder Todesdrohung im Namen der Utopie hervor, denn „[d]er Körper in seiner Zerbrechlichkeit ist immer das letzte Argument gegen jeglichen Idealismus und allen Terror der Ideen“ (Grünbein, *Jocks* 54).

¹⁸ Vgl. Grünbein, *Antike Dispositionen* 23-31 bzw. 61-64.

Primärliteratur

Benn, Gottfried. *Sämtliche Werke*, Bd. 6. Hrsg. Holger Hof. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 2001. [*Probleme der Lyrik* 9-44; *Vortrag in Knoke* 72-79].

Celan, Paul. *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

Grünbein, Durs. *Den Körper zerbrechen. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

———. „Feldpost“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 46 (1995): 191f.

———. *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989-1995*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

———. „Gespräch [mit Aris Fioretos] über die Zone, den Hund und die Knochen.“ *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 43.6 (1996): 486-501.

———. “So, wie die Kunst vom Auge beherrscht wird, ist Literatur vom Ohr völlig untrennbar“. Ein Gespräch mit Norbert Jocks.“ *Kunstforum International* 140 (1998): 228-237.

-
- . „Schauder des Schaffens. Spiegel-Gespräch mit Durs Grünbein und Ernst Pöppel“. *Der Spiegel* 51 (2000): 214-220.
- . *Durs Grünbein im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks*. Köln: DuMont Buchverlag, 2001.
- . *Das erste Jahr. Berliner Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- . *Erklärte Nacht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- . „Benn schmort in der Hölle. Ein Gespräch [mit Helmut Böttiger] über dialogische und monologische Lyrik.“ *Text + Kritik. Durs Grünbein*, Bd. 153. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 2002. 72-84.
- . *Antike Dispositionen. Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- . *Gedichte. Bücher I-III (Grauzone Morgens, Schädelbasisektion, Falten und Fallen)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- . *Strophen für übermorgen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007.
- . “‘We are displaced’ oder das Epigramm als Kassiber im Blitzkrieg. Durs Grünbein über Gottfried Benn, die Kritik der Kulturindustrie und die Verlierer der Globalisierung?”. In: Raddatz, Frank-M. *Brecht frisst Brecht. Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlin: Henschel Verlag, 2007. 152-165.
- Grünbein, Durs, Wolfgang Frühwald, Wolf Singer u.a. *Das Design des Menschen. Vom Wandel des Menschenbildes unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaft*. Berlin und Köln: Dumont Buchverlag, 2004.
- Mandelstam, Ossip. *Hufeneisenfinder. Gedichte*. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan u.a. Leipzig: Reclam, 1989.
- . *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays 1913-1924*. Hrsg. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994.
- . *Gespräch über Dante. Gesammelte Essays 1925-1935*. Hrsg. Ralph Dutli. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2004.
-

Sekundärliteratur

- Arends, Isolde. *Die späte Prosa Gottfried Benns. Wirklichkeitserfahrung und Textkonstitution*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1995.
- Berg, Florian. *Das Gedicht und das Nichts. Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.
- Birtsch, Nicole. „Orientierungsversuche im Niemandsland zwischen Medizin und Poetik. Das Verhältnis zwischen Körpergedächtnis und Poesie in Texten von Durs Grünbein“. *Einschnitte. Identität in der Moderne*. Hrsg. Oliver Kohns und Martin Roussel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. 103-117.
- Braun, Michael. „Kleine, verwunderte Fußnote zu einer Polemik von Franz Josef Czernin“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 46 (1995): 192-195.
- Bremer, Kai, Fabian Lampart und Jörg Welsche. *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Freiburg im Breisgau, Berlin und Wien: Rombach Verlag, 2007.
- Cappellotto, Anna. „Sotto la scrittura agisce il nervo“. *La poesia cerebrale di Durs Grünbein*. *Verso una neuroestetica della letteratura*. Hrsg. Massimo Salgaro. Roma: Aracne editore, 2009. 107-137.
- . „Vom Pawlowschen Hund zum Grenzhund Durs Grünbeins. Berührungspunkte zwischen sozialen und ästhetischen Experimenten“. *„Ein von der Phantasie geführtes Experiment“*. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*. Hrsg. Raul Calzoni und Massimo Salgaro. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2009 [erscheint demnächst].
-

- Czernin, Franz Joseph. „Falten und Fallen. Zu einem Gedichtband von Durs Grünbein“. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 45 (1995): 179-188.
- Dechert, Jens. „Probleme der Lyrik. Die Neubestimmung der Lyrik nach 1945“. *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*. Hrsg. Walter Delabar und Ursula Kocher. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007. 211-230.
- Eskin, Michael. “Stimmengewirr vieler Zeiten’: Grünbein’s Dialogue with Dante, Baudelaire and Mandel’shtam.” *The Germanic Review* 77. 1 (2002): 34-50.
- . “Risse, die durch die Zeiten führen’. Zu Durs Grünbeins Historien.” In: Grünbein, Durs. *Der Misanthrop auf Capri*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005. 107-121.
- . “Of Sailors and Poets: On Celan, Grünbein and Brodsky.” *German Life and Letters* 60.3 (2007): 315-328.
- Friedrich, Gerhard, “Panorami cerebrali. Sulla lirica di Durs Grünbein.” *Terra di nessuno. Poesia tedesca dopo la caduta del muro*. Hrsg. Anna Chiarloni und Gerhard Friedrich. Alessandria: Edizioni dell’Orso, 1999. 234-262.
- Heudecker, Sylvia. „Durs Grünbein in der Kritik“. *Bremer Schreiben am Schnittpunkt* 37-56.
- Huch, Hans-Günther. *Phantasie und Wirklichkeit. Phänomene dichterischer Imagination in der Poesie der Moderne. Gespräche mit Gedichten von Ezra Pound bis Durs Grünbein*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Jakobson, Roman. „Linguistics and poetics“. *Language in Literature*. Hrsg. Krystyna Poromska und Stephen Rudy. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press, 1987. 62-94.
- Korte, Hermann. *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte. Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*. Münster: LIT Verlag, 2004.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The extensions of man*. London und New York: Routledge, 2005.
- Meyer, Anne-Rose. „Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling“. *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 1 (2002): 106-133.
- Müller, Alexander. *Das Gedicht als Engramm. Memoria und Imaginatio in der Poetik Durs Grünbeins*. Oldenburg: Igel Verlag, 2004.
- Müller-Sievers, Helmut. „On the Way to Quotation: Paul Celan’s ‘Meridian’ Speech“. *New German Critique* 91 (2004): 131-149.
- Raddatz, Fritz J. „Nicht Entwurf der Moderne, sondern Faltenwurf der Mode“. *Die Zeit* 22.09.1995: 65f.
- Riedel, Wolfgang. „Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 24.1 (1999): 82-105.
- Schirmacher, Frank. „Jugend. Büchner-Preis für Grünbein“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 09.05.1995: 35.
- Schrott, Raul. „Pamphlet wider die modische Dichtung“. *Fragmente einer Sprache der Dichtung. Grazer Poetikvorlesung*. Graz und Wien: Literaturverlag Droschl, 1997. 7-25.
- Seibt, Gustav. „Mit besseren Nerven als jedes Tier“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 15.03.1994: Literaturbeilage 1.
- Sideras, Agis. *Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- Stockhorst, Stefanie. „Ästhetisierung der Anatomie. Medizinische und literarische Referenzräume in Durs Grünbeins *Schadeldbasislektion*“. *Bremer Schreiben am Schnittpunkt* 191-212.
- Uhlig, Helmut. *Gottfried Benn*. Berlin: Morgenbuch Verlag, 1996.
- Unger-Soyka, Brigitte. „Übergabe des Peter-Huchel-Preises an Durs Grünbein“. *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch. 1995. Durs Grünbein. Texte, Dokumente, Materialien*. Hrsg. Wolfgang Heidenreich, Baden Baden und Zürich: Elster Verlag, 1998. 24f.
- Walkowiak, Maciej. *Kunst, Geschichte und Standort des Intellektuellen. Gottfried Benn und die Kontroverse der Moderne*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2005.

