

BENJAMIN SPECHT

»(ES GIBT / KEINE LEERE)«

Ostasiatische Philosophie und Dichtung  
in Durs Grünbeins Lyrikband *Grauzone morgens* (1988)

In einem Gespräch aus dem Jahr 1992 bringt Durs Grünbein (\*1962) sein frühes Dichtungsverständnis mit einer Metapher auf den Punkt, die zu dem traditionsreichen etymologischen Bildfeld des ›Textgewebes‹ gehört: »Das Gedicht als Ding hat mich [...] beschäftigt als textuelle Netzflickerei.«<sup>1</sup> Mit dieser Charakteristik hebt Grünbein den intertextuellen Impetus seines Schaffens hervor. Für die Erstellung von neuen ›Netzen‹ aus bereits vorhandenen einzelnen ›Flicken‹ braucht es schließlich einzelne ›Textfetzen‹, und es braucht poetische ›Nähte‹, die sie miteinander verbinden. Allen beiden Aspekten ist die Grünbein-Forschung nachgegangen: den intertextuellen Schreibverfahren, die seine Gedichte von Anfang an durchziehen, sowie vor allem den zahlreichen und diversen Wissens-elementen, mit denen sie gespickt sind.<sup>2</sup> Grünbein ist ein Autor, der viel weiß – und der weiß, dass er viel weiß. Relevante Wissenskontexte seiner Lyrik sind naturwissenschaftliche Erkenntnisse aus Hirnforschung, Genetik, Ethologie, Paläontologie, aber auch kulturwissenschaftliche aus Archäologie, Altphilologie bis hin zur jüngeren Zeitgeschichte. Daneben finden sich stete Bezüge auch zu bedeutenden Autoren der Weltliteratur quer durch die Jahrhunderte, allen voran Dante, Baudelaire und Pound,<sup>3</sup> sowie zur neuzeitlichen Erkenntnistheorie, ja zur Philosophiegeschichte

- 1 Durs Grünbein, »Poetry from the bad side«. Gespräch mit Thomas Naumann Berlin/Oktober 1991, in: Sprache im technischen Zeitalter, 30, S. 442–449, S. 445.
- 2 So untersucht Matuschek verschiedene Formen der Intertextualität bei Grünbein (Stefan Matuschek, Assoziativ, konsekutiv, parasitär. Formen und Funktionen der Intertextualität bei Durs Grünbein, in: Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945, hg. von Jan Röhnert u. a., Heidelberg 2008, S. 237–244). Mit den verschiedenen Wissenskontexten befasst sich der unverzichtbare Herausgeberband *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein* (2007), konzise resümiert im Vorwort der Herausgeber. Siehe Kai Bremer, Fabian Lampart, Jörg Wesche, Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Einführende Überlegungen, in: Dies: Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2007, S. 7–16.
- 3 Dass sich Grünbein besonders Ezra Pound und den *Cantos* verbunden fühlt, verwundert nicht. Der Autor selbst meint zu seiner ersten Begegnung mit dem Vorbild: »Aber das Beste

überhaupt. Viele dieser Interessen sind bereits von Beginn an, nämlich in seinem Erstling *Grauzone morgens* (1988), in Grünbeins Schaffen nachweisbar, und sie sind in unterschiedlicher Intensität bereits von der Literaturkritik sowie -wissenschaft bemerkt und bearbeitet worden.

Noch nicht in den Fokus der diskursiven Aufmerksamkeit gerückt ist allerdings ein weiterer Stoff- und Motivkreis, obwohl er sich über mehrere Schaffensphasen erstreckt: Grünbeins Interesse an ostasiatischer Philosophie und Dichtung. Seine Auseinandersetzung mit diesem Kontext setzt schon in seiner frühesten Lyrik ein und reicht zuletzt bis ins Jahr 2008, als Grünbein unter dem Titel *Lob des Taifuns* Reisetagebücher in Haikus und Tankas vorlegt, die über mehrere Jahre bei Aufenthalten in Japan entstanden und sich in der Tradition Bashō Matsuos (1644–1694) verorten.<sup>4</sup> Diese Spur nach Ostasien ist dabei nicht bloßes Ornament, sondern führt schon in dem ersten Lyrikband *Grauzone morgens* ins Zentrum von Grünbeins Poetik. Dies zeigt sich bereits einem flüchtigen Blick daran, dass das in vielen Lyrikbänden besonders stark semantisierte letzte Wort im Fall von *Grauzone morgens* ausgerechnet »Tao« lautet und damit einen Schlüsselbegriff fernöstlicher Philosophie exponiert.<sup>5</sup>

war, dass sich in dieser Dichtung, in diesem unerträglichen, stinkenden Redefluß das ganze Jahrhundert wieder fand. Am Ende ergab sich ein Tableau, das so anspielungsreich, so bis in alle Zeitentiefen hinein gestaffelt war, daß man sich in ihm verlieren konnte. Es war der gesamte *Western and Eastern Canon*, der dort vorüberzog.« (Durs Grünbein, Aris Fioretos, Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen, in: *Akzente*, 43, S. 486–501, S. 487). Siehe hierzu Fabian Lampart, »Jeder in seiner Welt, so viele Welten ...«. Durs Grünbeins Dante, in: *Text + Kritik*, 153, S. 49–59, S. 50. Später nennt Grünbein Pound »den wohl wichtigsten Import-Exporthändler für Weltpoesie im Zwanzigsten Jahrhundert« (Durs Grünbein, *Siebzehn Silben des Augenblicks*, in: Ders., *Lob des Taifuns. Reisetagebücher in Haikus*, Frankfurt am Main, Leipzig 2008, S. 101–109, S. 102).

- 4 In seinem Nachwort mit dem Titel *Siebzehn Silben des Augenblicks* bekundet Grünbein zwar besonderes Interesse nicht an dem älteren Haiku-Dichter Bashō, sondern an Issa Kobayashi (1763–1827), aber es ist faktisch doch ersterer, zu dem die meisten intertextuellen Spuren führen (Durs Grünbein, *Siebzehn Silben*, S. 102).
- 5 Der Begriff *Tao/dào* bestimmt in unterschiedlicher Akzentuierung alle drei großen Weltanschauungen Chinas – den Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus. Deshalb ist es auch nicht erstaunlich, dass Grünbein ihn in *Grauzone morgens* aufgreift, wo sich vielfältige Spuren buddhistischer und konfuzianischer Gedanken finden, nicht aber daoistischer wie etwa explizit bei Brecht. Wie noch zu zeigen ist, bezeichnet *dào* in der ostasiatischen Philosophie stets einen mentalen Zustand des vorreflexiven und widerstandslosen ›Sich-Einspielens‹ in eine dynamische übergreifende Ordnung der Dinge (bzw. diese Ordnung selbst). Dies kann aber *per se* nicht direkt thematisiert und ausgesprochen werden. Grünbein greift vor allem diesen poetologisch herausfordernden Aspekt der Lehre von *dào* auf, nicht den ethisch-politischen, der Brecht in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept interessiert. Dies hat Heinrich Detering in aller Komplexität aufgearbeitet. Besonders markant unterscheidet sich Grünbein von Brecht darin, dass dieser mit Hilfe des fernöstlichen

Grünbeins poetische Auseinandersetzung mit Ostasien ist dabei differenziert und unterscheidet deutlich zwischen verschiedenen Traditionsanleihen mit verschiedenen Funktionen. Während er konfuzianische Ideen in Kontrastfunktion zur eigenen Gegenwart aufgreift – als *pars pro toto* eines Ethos, das unter den Bedingungen der Moderne nicht mehr trägt –, wird das Denken und Dichten des Chan- beziehungsweise Zen-Buddhismus zum Gegenstand der poetologischen Positionsbestimmung.<sup>6</sup> Bloßer Exotismus liegt den Gedichten dabei fern, auch um ›Verfremdung‹ geht es Grünbein nicht, sondern um ein Austesten verschiedener, in der globalen Geschichte des menschlichen Denkens bereitliegender Möglichkeiten, wie ein poetischer Umgang mit den Problemen der modernen Zivilisation gefunden werden könnte.<sup>7</sup> Bei allen Sympathien kommt es aber nie zu einer persönlichen Identifikation der Textsubjekte oder gar des Autors mit fernöstlicher Weltanschauung, vielmehr zu einem facettenreichen kritischen Dialog.

Um dies im Einzelnen zu entwickeln, möchte ich in vier Schritten verfahren: Zunächst soll der allgemeine konzeptionelle Rahmen des Bandes, vor allem die darin artikulierten Kulturkritik und -diagnostik skizziert, dann die Bezugnahme auf konfuzianische Texte erläutert sowie anschließend die spezifische poetische Funktionalisierung zen-buddhistischer Vorstellungen erörtert werden. Am Ende dieser Untersuchung, wie auch von Grünbeins Band, steht das Gedicht *Perpetuum mobile*, das als Resümee und Quintessenz gelten kann.

\*

Philosophems verschiedene politische und geschichtsphilosophische Positionen konfrontiert (Heinrich Detering, Bertolt Brecht und Laotse, Göttingen 2008, zum Beispiel S. 67), wo Grünbein sich damit gerade aus diesem Kontext herausnehmen will.

- 6 Ein solcher Gegensatz der ostasiatischen Philosophien – hier die staatstragende, soziale, ethische, dort die mystische, individualistische, ästhetische – hat in ihrer europäischen Deutungsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts Tradition. Siehe Heinrich Detering, Brecht und Laotse, S. 42–45.
- 7 Ostasien, vor allem das klassische China, beschäftigt Durs Grünbein also keinesfalls als exemplarische Feudalgesellschaft und politischer Schauplatz ihrer revolutionären Überwindung, wie in der kanonisierten Geschichtsschreibung und -philosophie der DDR. Auch nutzt er fernöstliche Bezüge im genuin literarischen Zusammenhang nicht lediglich ›verfremdend‹ zur Erkenntnis des Eigenen im Anderen. Ein solcher – teils trivialisierender – Anschluss an Brechts Forderung, die unbewusste Einfühlung zu blockieren durch einen distanzierenden Transfer in fremde und exotische Kulissen, dürfte die kulturell dominante Spielart der literarischen Bezugnahme auf den fernen Osten gewesen sein, von der sich Grünbeins Umgang abhebt. Die Gedanken und Formen ostasiatischer Philosophie interessieren ihn – weil sie als Alternativen des Denkens und Dichtens nicht nur äußerlich und technisch, sondern auch in ihrem ganz eigentümlichen Gehalt für einen westlichen Dichter von Interesse sein können – als das, was sie an sich bedeuten, und nicht lediglich ›allegorisch‹.

Dass *Grauzone morgens* Grünbeins einziger noch vor der Wende entstandener und publizierter Lyrikband ist,<sup>8</sup> hat die Auseinandersetzung mit dem Text mehr erschwert als befördert. Viele Darstellungen zu Grünbeins Poetik übergehen sein Erstlingswerk und lassen das relevante Œuvre erst mit den Dichtungen des gesamtdeutschen Lyrikers und Dichters, nämlich mit *Schädelbasislektion* (1991), beginnen.<sup>9</sup> Wo *Grauzone morgens* dennoch eingehender diskutiert wird, dann oft lediglich als Dokument der Mentalitätsgeschichte der späten DDR.<sup>10</sup> Werden die Gedichte dagegen ästhetisch ernst genommen, so interpoliert die Forschung oft rückwärtig poetologische Interessen Grünbeins aus den 1990er Jahren – vermutlich deshalb, weil keine dichtungstheoretischen Stellungnahmen Grünbeins aus der Entstehungszeit des Bandes selbst vorliegen.<sup>11</sup> Auch der Autor selbst geht mit seinem Gedichtband auf diese Weise um: In seiner *Revision »Grauzone morgens«* (2005) spricht Grünbein von einem ›Dokument der Unmündigkeit‹,<sup>12</sup> hält den Text nur noch als Zeugnis der vergangenen ›Situation eines geschlossenen Gesellschaftsraumes‹ und als ›historisches Dokument‹<sup>13</sup> für gültig, ja spricht von formaler ›Primitivität‹, ›Willkür‹ und ›anspruchloser Simplizität‹: ›Erst mit dem folgenden Gedichtband (»Schädelbasislektion«) hielt die Farbe Einzug ins Bild‹.<sup>14</sup> Wenn er später überhaupt noch ansatzweise positiv auf seinen Erstling

- 8 Der Band des in Ost und West noch fast gänzlich unbekanntem Dichters entstand 1985 bis 1988 in Dresden und Berlin, erhielt eine Empfehlung von Heiner Müller, woraufhin Siegfried Unseld ihn auf der Stelle in die *edition suhrkamp* aufnahm. Der Autor selbst schildert diese Geschehnisse in Durs Grünbein, *Poetry from the bad side*, S. 446 f.
- 9 Auch wenn Lampart zu denen gehört, die den Erstling nicht völlig ausblenden, so präferiert doch auch er den Folgeband mit einer nicht unbedingt treffenden Begründung: ›Was die Lyrik in *Schädelbasislektion* [...] über alle Bezüge zur sozialistischen Realität hinaus von der vorhergehenden *Grauzone* trennt, ist die Reflexion über die Bedingungen des eigenen Schreibens, die immer zugleich auch eine Reflexion über die Bedingungen der eigenen Wahrnehmung und ihrer Übersetzung in Sprache ist.‹ (Fabian Lampart, ›Tropismen an den Rändern alter Formen‹, Annäherungen an Durs Grünbeins Lyrik aus den Jahren der Wende, in: *Engagierte Literatur in Wendezeiten*, hg. von Willi Huntemann u. a., Würzburg 2003, S. 133–147, S. 136 f.). Korte hingegen besteht zu Recht darauf, dass schon in *Grauzone morgens* der ›Aufschreibprozess allenthalben eingeschrieben‹ (Hermann Korte, Durs Grünbein, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 50. Nlg. 2002, S. 2) und mitbedacht ist.
- 10 So beispielsweise zuweilen Ron Winkler, *Dichtung zwischen Großstadt und Großhirn. Annäherungen an das lyrische Werk Grünbeins*, Hamburg 2000, etwa S. 43.
- 11 Das frühe essayistische Werk Grünbeins, wie es in der Aufsatzsammlung *Galilei vermisst Dantes Hölle* (1996) vorliegt, setzt schließlich erst 1989 ein, also erst nach der frühesten Lyrik.
- 12 Durs Grünbein, *Revision »Grauzone morgens«*, in: Ders., *Gedichte. Bücher I–III*, Frankfurt am Main 2006, S. 379–382, S. 379.
- 13 Ebd., S. 381.
- 14 Ebd., S. 382.

zu sprechen kommt, dann nur, weil er aktuelle Interessen retrospektiv darin vorzufinden glaubt.<sup>15</sup>

Freilich hält dieser Widerruf des Autors keinem distanzierteren Textbefund stand. Der Lyrikband präsentiert sich keinesfalls ›primitiv‹ und ›willkürlich‹, sondern reflektiert und wohlgeordnet. *Grauzone morgens* besteht aus sechs Kapiteln, die zyklische Muster andeuten und nach thematischen Kriterien zusammengestellt sind. Beim ersten und längsten Teil, der den Bandtitel in der Überschrift wiederholt, wird dies am deutlichsten. Er enthält eine Art Abriss der übergreifenden Themen und Motive (Großstadt, Zeitphilosophie, Gegenwartsbeschreibung) sowie auch der lyrischen Formensprache – der visuell besonders markanten ›zersprengten Odenstrophen‹,<sup>16</sup> der reimlosen Zweizeilern und der Andeutungen auf einige konventionellere Strophenformen wie Volksliedstrophe oder auch Terzine. Die zweite, titellose Textgruppe thematisiert die Erfahrung dieser Problemlage in Bezug auf das Individuum. Hier setzt auch die explizite Auseinandersetzung mit ostasiatischen Gedankenbeständen ein. Der im Zusammenhang dieser Untersuchung besonders wichtige dritte Teil trägt den Titel *Glimpses & Glances* und versammelt fünf kürzere Gedichte, die Beispiele von gelingenden Augenblickserfahrungen enthalten. Der vierte, erneut titellose Teil beschreibt den Menschen der Gegenwart in seinen sozialen Beziehungen – Liebe, Ehe, Familie, Staat –, die folgenden *MonoLogischen Gedichte* verhandeln poetologische Themen, und der letzte Teil umfasst nur ein einziges programmatisches Gedicht: *Perpetuum mobile*.

15 Grünbein liest seinen Erstlingsband rückblickend unter der Lupe der Hirnphysiologie, die ihn in den 1990er Jahren beschäftigt. So erklärt er das Motiv der ›Grauzone‹: »Dabei stand Grau aber auch als Begriff, als ein Codewort für die subversiven Möglichkeiten des Gehirns. Denn das Gehirn, diese ›graue Substanz‹, konnte jederzeit alles um sich herum verwandeln.« (Durs Grünbein, Gespräch über die Zone, S. 489). Ein derartiger Ansatz lässt sich am Text selbst allerdings nicht festmachen.

16 So vom Autor selbst bezeichnet in dem Essay *Drei Briefe* (1991) in Durs Grünbein, Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995, Frankfurt am Main 1996, S. 40–54, S. 51. Schon für den flüchtigen Blick ersichtlich, spielt Grünbein hierbei immer wieder die fundamentalen Einheiten des Gedichts gegeneinander aus: Der Satz als grammatische Einheit und der Vers als lyrische sind kaum je kongruent, so dass Sprachstruktur und Gedichtstruktur gegeneinander positioniert werden. Dabei ist jedoch vorausgesetzt, dass beide für sich noch einigermaßen erkennbar bleiben, um sich überhaupt aneinander reiben zu können. Laufhüttes Einschätzung, der »Gedichtcharakter« werde bei Grünbein »geradezu mutwillig zerstört« (Hartmut Laufhütte, Gedicht in Grauzonen. Zu Durs Grünbeins *Olé*, in: Liebesgedichte der Gegenwart, hg. von Hiltrud Gnüg, Stuttgart 2003, S. 70–78, S. 70), geht somit wohl etwas weit, zumal er selbst Restbestände intakter Metrik ausmacht (S. 72 f.).

Zusammengehalten wird der Band aber nicht nur durch die gemeinsamen Themen und Formen, sondern auch durch die übergreifende Sprechsituation. Das Textsubjekt adressiert aus der ersten Person Singular Präsens immer wieder Gesprächspartner, die ihrerseits mit eigenen Redebeiträgen hervortreten, welche im Text durch Anführungszeichen oder durch Parenthesen in Klammern kenntlich werden. Dadurch erhält *Grauzone morgens*, selbst wenn dies nicht explizit in jedem Gedicht markiert ist, eine dialogische Grundstruktur.<sup>17</sup> Nicht immer sind die Gesprächspartner des lyrischen Ichs leicht zu identifizieren, oft handelt es sich aber um gewichtige Stimmen aus der Literaturgeschichte. Der mehrfach angeredete ›Amigo‹ ist vielleicht César Vallejo (1892–1938), dessen Band *Trilce* (1922) in einem Gedicht explizite Erwähnung findet. Als ›mon frère‹ stellt sich kein Geringerer als Charles Baudelaire (1821–1867) heraus.<sup>18</sup> Der einzige literarische Adressat, der mehrfach explizit mit Namen angeredet wird, ist jedoch ›Meister Bashô‹.<sup>19</sup> Der nah an die Erfahrungswelt angelehnte textuelle Raum Dresdens in den späten 1980er Jahren wird durch diese spezielle Dialogizität konsequent überblendet mit einer zeitlosen virtuellen Sphäre, in der die großen Dichter durch die Jahrhunderte hinweg im Gespräch stehen.<sup>20</sup> Diese beiden Welten, in denen der Sprecher sich bewegt, sind aber aufeinander hin durchlässig. Einerseits scheinen die literarischen Gewährsmänner in verschiedenen Inkarnationen immer wieder direkt in die konkrete ›Grauzone‹ Dresdens Ende der 1980er Jahre einzutreten, ja sind häufig auf schwer auflösbare Weise mit Ansprechpartnern überlagert, die dem lyrischen Ich in seiner Dresdner Gegenwart begegnen (etwa im Auto oder in der Straßenbahn, 15, 67). Andererseits liefert die ernüchternde Erfahrung der DDR-Realität umgekehrt immer wieder die Ansatzpunkte, mit denen das autor-

- 17 Grünbeins Dichtung ist in diesem Erstlingsband also dezidiert noch nicht polyphon in dem Sinne, in dem man ihn, rückschauend von den lyrischen Verfahren der 1990er Jahre, oft gelesen hat, dass nämlich ein Gedicht eine Pluralität von ›Stimmen‹ zu Wort kommen lässt. Meist ist es hier pro Gedicht noch immer eine oder aber zwei, deren Beiträge noch dazu erkennbar gesprächsartig arrangiert sind.
- 18 Im *Lob des Taifuns* stellt Grünbein selbst diese Verbindung her: »Hier lass uns beten / Im größten der Warentempel, / *Mon frère* Baudelaire.« (Durs Grünbein, *Lob des Taifuns*. Reisetagebücher in Haikus, Frankfurt am Main, Leipzig 2008, S. 48). Zudem bestätigt er eine Baudelaire-Lektüre zur Zeit der Entstehung von *Grauzone morgens* (Durs Grünbein, *Poetry from the bad side*, S. 448).
- 19 *Grauzone morgens* wird im Fließtext um der Einfachheit willen ohne Sigle zitiert mit der Seitenzahl in Klammern nach der Ausgabe: Durs Grünbein, *Grauzone morgens*. Gedichte, Frankfurt am Main 1988.
- 20 Diese »Gastfreundschaft / der Toten« ist für das Ich das »einzige / wofür es sich lohnt / alles wegzuschmeißen« (18). Durch diese Weitwinkelperspektive erklärt sich auch das *in concreto* »durchgehende[] Desinteresse am politisch-ideologischen DDR-Diskurs als einer Weltanschauungsfrage« (Hermann Korte, Durs Grünbein, S. 3).

nahe lyrische Ich arbeitet, um sie im Gespräch mit Seinesgleichen zur kulturellen und anthropologischen Diagnose zu verallgemeinern.<sup>21</sup>

Eine resignative Situationsbeschreibung prägt besonders die ersten beiden Teile von *Grauzone morgens* und wird komprimiert dargelegt bereits in dem zweiten Gedicht, das in seinem Titel den des gesamten Bandes wiederholt und von daher programmatisch besonders exponiert wird. »Alles passiert jetzt in Augenhöhe« (10) heißt es da, und im Textzusammenhang besteht kein Zweifel daran, dass dies keine positive Einschätzung darstellt. Das Gedicht macht deutlich, dass der Zustand der allgemeinen Agonie, den das Ich in seinem Alltag vorfindet, auf eine allgegenwärtige Erfahrung der Nivellierung zurückzuführen ist, weniger auf eine Fragmentierung der Lebenswelt, wie man den Text zuweilen liest.<sup>22</sup> Die industriell-technische Wirklichkeit verschließt sich der Möglichkeit individueller Erfahrung und wird auf diese Weise monoton und ›einerlei.<sup>23</sup>

- 21 Fabian Lampart, *Tropismen*, S. 136: »Entworfen wird die Phänomenologie einer sinnentleerten und fragmentarisierten Wirklichkeit, als deren realer Hintergrund Versatzstücke der DDR-Realität auszumachen sind«. Siehe auch die Stellungnahme des lyrischen Ichs im Band selbst: »[D]ieser Ort / so gut wie ein anderer / in Mitteleuropa / nach Sonnenaufgang« (17). Siehe auch Winkler, der von Dresden spricht als »exemplarische[r] Schablone einer dystopischen Erfahrung« (Ron Winkler, Großstadt und Großhirn, S. 9). Die verdoppelte Diegese bildet im Übrigen die Voraussetzung, dass Grünbein seine Gedichte tatsächlich treffend als »lauter kleine Anti-Elegien« bezeichnen kann (Durs Grünbein, *Poetry from the bad side*, S. 444). Wie häufig in der Gattungstradition der Elegie setzt die Sprechsituation auch hier in einem konkreten Ort an, um dessen Gegenwart an seiner Vergangenheit zu messen – bestenfalls, um damit eine Vorstellung einer besseren Zukunft zu erlangen. Die Vorsilbe ›anti‹ bei Grünbein erklärt sich allerdings nicht nur formal daher, dass er natürlich keine Distichen (und auch sonst überwiegend keine gleichmäßigen Verse) verfasst, sondern dass die Gegenwart so geschlossen und verfahren erscheint, dass sich weder in Vergangenheit noch Zukunft eine passende Gegenwirklichkeit zu eröffnen scheint. Siehe auch Gerhart Pickerodt, Durs Grünbein und der Aschermittwoch der DDR, in: *Verrat an der Kunst? Rückblicke auf die DDR-Literatur*, hg. von Karl Deiritz, Hannes Krauss, Berlin 1993, S. 99–103, S. 100: »Jener Abgrund bezeichnet vielmehr in aller Deutlichkeit den Verlust utopischer oder auch nur auf Zukunft orientierter Erwartungen: daß es je anders werden könnte, als es ist«.
- 22 So aber Fabian Lampart, Durs Grünbeins *Dante*, S. 54, der diese Beschreibung von einem der *MonoLogischen Gedichte* her belegt, in dem es aber nicht zuerst um die Gesellschaft geht als vielmehr um die Eigenlogik des Dichtungsprozesses: »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.« (85)
- 23 Grünbeins *Moderne-Kritik* setzt in *Grauzone morgens*, wohl bedingt durch das Erleben des real-existierenden Sozialismus, somit an einer Erfahrung der Gleich- und Ausschaltung des Individuellen und Einzigartigen im weitesten Sinne an, nicht an einer Klage über dessen Hypertrophie, über zu starke Ausdifferenzierung und Pluralisierung.

Von dieser Nivellierung ist zunächst das zwischenmenschliche Zusammenleben betroffen. Der Sprecher beobachtet in seiner Alltagswelt keine echte Vergemeinschaftung mehr, sondern – um mit Siegfried Kracauer zu sprechen – nur noch »Massenornamente«, bei denen der Einzelne zum Element selbstzweckhafter, funktional determinierter Menschenfigurationen wird, die er selbst nicht überschaut – zum Teilglied etwa dieser »Warteschlangen sich kreuzend an / Haltestellen«, der »Staus im / Berufsverkehr« (16) oder des »Leib[s] des Tausendfüßlers« (22). Aber auch der Naturbezug der Menschen ist von einer solchen Reduktion auf das Funktionale geprägt. Dies demonstriert das Gedicht *An der Elbe*, das mit seiner Diagnose als Kommentar zu Schillers *Die Götter Griechenlandes* (1788) gelesen werden kann. Grünbeins Sprecher-Ich denkt hier im Angesicht der geschundenen, als Schutthalde missbrauchten Natur an »all / diese Flußgötter« und die »Töchter des Okeanos« nur noch so, »als hätte es sie [...] / überhaupt nicht gegeben« (35). Im Gedicht *In diesen Breiten* heißt es resümierend über die allgegenwärtige moderne Entfremdungserfahrung: »In diesen Breiten ruft man die Dinge / nicht an, jeder weiß das: kein / Grund zur Beschwörung.« (14)

Grünbeins Zentralsymbol für diese Tendenz der modernen Kultur ist eben die »Grauzone«, die sich überall hin erstreckt.<sup>24</sup> Der Autor selbst bemerkt in der Rückschau: »Im Grau steckt der Übergang, das Retardieren aller chromatischen Möglichkeiten. [...] Alles hatte sich mit dieser grauen Schicht überzogen. Die größte Angst war die, zu erblinden, ästhetisch, moralisch, politisch, in jeder Hinsicht.«<sup>25</sup> Nicht nur die Außenwelt ist also »ergraut«, das heißt nicht mehr wahrnehmbar in ihrer Besonderheit und Bedeutsamkeit. Auch das Subjekt selbst ist bedroht. Das Individuum sei, so Grünbein an anderer Stelle, »besonders im Osten bis in die Haarspitzen demontiert, überall in Sozialritualen zerrissen.«<sup>26</sup> In einer solchen Welt ist notgedrungen auch der Sprecher von *Grauzone morgens* unterwegs ohne eigenes Ziel, »heimwärts / oder zur Arbeit (was macht das

24 Ron Winkler, *Großstadt und Großhirn*, S. 23: »Die *Grauzone morgens* ist nicht die Phase der morgendlich-unvollendeten Dämmerung, die ins Helle keimt – sie ist die Grauzone, morgens betreten. Das Grau ist der Status quo. Das von Grünbein gezeichnete Universum ist eine Grauzone *bereits* morgens.«

25 Durs Grünbein, *Gespräch über die Zone*, S. 489.

26 Durs Grünbein, *Galilei vermisßt Dantes Hölle*, S. 53. In dem Gedicht *Kursiv* gerinnt solche Zeitkritik zur expliziten Klage über das politische System, das für diese Reduktion von Erlebnispotenzialen steht, wobei man im Staatswesen der DDR selbst nur ein Symptom, keine Ursache des Zustands der Gegenwartskultur sehen darf: »Amigo, was ist bloß schief / gegangen, daß sie uns derart zu Kindern / machen mit ihrer *Einsicht in die Not- / wendigkeit*, ihrer *Wachsenden Rolle des / Staates*? Die paar Verkehrskontrollen, / sagte er, bringen wir selber auf, aber der / Rest ist zuviel.« (67)



schon)« (10). Auch er ist somit oft mehr Teilfunktion im ›Massenornament‹ als autonomes Individuum und muss sich seine unabhängige Beobachterperspektive immer wieder erkämpfen.<sup>27</sup>

Diese allgegenwärtige Nivellierung ist für Grünbein allerdings nicht alleine das Ergebnis gesellschaftlicher ›Normalisierung‹, sondern hat auch allgemeinschliche Gründe, nämlich die Zeitlichkeit und die generelle Wahrnehmungsd disposition des Menschen. Erst beide Faktoren zusammen machen Grünbeins Kulturkritik in ihrer starken anthropologischen Fundierung transparent: Die menschliche Wahrnehmung der Welt ist an den regelmäßigen Gang der Zeit gebunden, der auf Gleichförmigkeit hin angelegt ist, und bereits dieses Faktum erschwert es, das singuläre Ereignis zu würdigen. Der vorfindliche Zustand der Zivilisation tut dann das Seinige, dass sich die Erlebnisfähigkeit der Menschen weiter reduziert.

Schon das erste Gedicht *Den ganzen Morgen ging* thematisiert mehr diesen zeitphilosophischen, denn zeitgeschichtlichen Aspekt, den man manchmal darin erkennen wollte.<sup>28</sup> Die Zeiterfahrung wird hier metaphorisiert als ›unterirdisches Geräusch‹ »tausender Reißwölfe einer un / sichtbaren Institution die jeden lebendigen / Augenblick frisch vom Körper weg wie Papier / kram verschlangen« (9). Die Zeit, die den Tenor aller Handlungen und Geschehnisse bildet, arbeitet also kontinuierlich an der Vernichtung von herausgehobenen Momenten, führt am Ende zu nicht genutzter, weil nicht ihrer Einzigartigkeit gewärtigen Wahrnehmung des Augenblicks. Die Eindrücke, die permanent und gleichförmig auf das Subjekt eintreffen, bewirken daher nicht Vielfalt, sondern Gleichmacherei.<sup>29</sup> In dem Gedicht *Wenn es nach einer* resümiert das Ich diesen Zusammenhang *expressis verbis* wie folgt: »Da ist dieser Trick mit der Zeit. Jeder /

27 In dem Essay *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen* wird diese so gar nicht poststrukturalistische Problematisierung des ›Subjekts‹ denn auch wie folgt pointiert: »Nicht daß das Subjekt, Hätschelkind der Geschichtsphilosophie, irgendwann, wie es heißt, verschwindet, macht ein Zusammenleben so problematisch, sondern daß es im Gegenteil nur noch Subjekte gibt ... eine Wirklichkeit, die sich schwer denken lässt. Man stelle sich vor: ein Planet, bevölkert von sechs Milliarden Subjekten – und es verschärft sich das klägliche Angstbild vom wimmelnden Termitenhaufen« (Durs Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle*, S. 89). Nicht die ›Schwäche‹ des Subjekts also, sondern die Hypertrophie an Subjekten bewirkt die Nivellierung.

28 Winkler assoziiert die ›unsichtbare Institution‹ mit der Stasi, wofür es allerdings im Text keine Anhaltspunkte gibt (Ron Winkler, *Großstadt und Großhirn*, S. 26).

29 Dieses Problem wird aber nicht nur sprachlich, sondern auch visuell thematisiert. Als einziger Text steht das Gedicht komplett im Blocksatz und füllt exakt eine Seite, wobei ein Großteil leer bleibt, so dass das Gedicht in zwei Teile zerrissen wird. Die ›leere‹ Zeit wird so auch graphisch für den Leser fasslich als weiße Fläche.

Gang durch die Vorstadt macht, daß du / älter wirst ohne dich jemals zu fühlen« (25).<sup>30</sup>

Die Zeit ist also *per se* schon ein Faktor der Einebnung von differenzierter Wahrnehmung und Erfahrung, wenn es dem Subjekt nicht gelingt gegenzusteuern. Dies aber glückt ihm unter den vorfindlichen zivilisatorischen Bedingungen in der Regel nicht, solange es sich nämlich, wie es *In diesen Breiten* heißt, seine Zeit zerstreut durch die standardisierten Reize, die die ›Grauzone‹ selbst offeriert: »Die meisten hier, siehst du, sind süchtig / nach einer Wirklichkeit wie / aus 2ter Hand ...«, meint der ›Amigo‹ des Ich, »[k]einer / kann lassen / von dieser eiskalten Reizwirthölle, den / Massen zersplitterter Bilder« (15). So bleibt die ›Grauzonenlandschaft am Morgen« ein »toter Wirrwarr abgestandener Bilder« (23), aus dem keine individuelle Erfahrung herausragt. »Alles fängt an kompliziert / zu werden / wenn dir das / Elefantengrau dieser Vor- / stadtmauern den / letzten Nerv / raubt für die Unmengen / freundlicher Augenblicke« (68), heißt es in dem Gedicht *Fast ein Gesang* als knappes Resümee.

Mit dieser Diagnose findet sich Grünbein allerdings nicht ab, auch wenn es in *Fast ein Gesang* zunächst so scheinen mag, als seien damit auch die Möglichkeiten der Dichtung an ihre Grenze gelangt, weil auch sie von der allgemeinen Nivellierung betroffen ist: »[D]ieser Vers / so gut wie ein anderer / hier / auf einer Grautonskala ...« (69 f.). Dieser scheinbaren Allgegenwärtigkeit der ›Grauzone‹ zum Trotz soll das moderne Gedicht für Grünbein aber dennoch eine Möglichkeit bereitstellen, gelingende Erfahrungen zu provozieren, auch wenn seine räumlichen wie zeitlichen Entstehungsbedingungen dem zunächst einmal entgegenzustehen scheinen.

\*

Um aber sondieren zu können, welche poetischen und weltanschaulichen Optionen für den modernen Dichter noch zu erproben sind, ist zunächst einmal zu fragen, welche bereits vergeben sind. Für diese Negativdiagnose greift Grünbein auf ostasiatische Philosopheme zurück, genauer: den Konfuzianismus. Dieser wird zum Inbegriff einer anachronistischen Form der Zivilisation und Wertebildung, die für Grünbein nicht mehr restaurierbar ist. In zwei Gedichten wird dies ausgiebiger diskutiert, nämlich ›Aids‹ und *Ein altes Thema*. In beiden Texten wird ein Ethos vorgeführt, das in einer auf persönliche Bindungen und individuelle Ver-

30 Diese Passage wird dabei nicht nur hervorgehoben, indem sie die einzige Partie des Gedichtes darstellt, bei der alle Zeilen linksbündig ansetzen, sondern sie ist aufgrund ihres fast durchgehend daktylischen Metrums ein Fall von ›verdecktem Versmaß‹, wie Grünbein selbst dieses Phänomen nennt (Durs Grünbein, *Galilei vermisßt Dantes Hölle*, S. 51).

antwortlichkeit gebauten sozialen Gemeinschaft Gültigkeit hatte, in der funktional bestimmten, anonymen Gesellschaft der Moderne aber nicht mehr tragfähig ist.

Das Gedicht *Ein altes Thema* demonstriert dies für die Beziehung von Mutter und Kind, die bei Grünbein gerade keine Keimzelle von moralischem Empfinden darstellt, wie in vielen Modellen ethischer Sozialisation. Dass es in dem Text, wenn er das Mutter-Kind-Verhältnis thematisiert, tatsächlich um die allgemeine Frage nach der Moralgenese geht, wird deutlich, indem das Sprecher-Subjekt schon zu Beginn ironisch das einschlägige Signalwort setzt: Es beklagt, ihm fehle, »wenn es / um Mütter und ihre Säuglinge // geht«, der Sinn für »Moral die / Gespräche darüber so recht erst / in familiären Schwung bringt« (63).<sup>31</sup>

In weiten Teilen besteht der Text aus der Wiedergabe exemplarischer Beobachtungen, einer Art ›ethnologischen‹ Bestandsaufnahme eines »ganz gewöhnliche[n] Einkauf[s]« von Müttern mit ihren Sprösslingen. Hier zeigt sich *in nuce* die in den ersten Kapiteln des Lyrikbandes attestierte Vermassung und Nivellierung menschlicher Beziehungen. Der Sprecher bemerkt im Kaufhaus »gleich am // Eingang die Doppelreihe von / Kinderwagen« (63), die ein eigenes Massenornament formieren. Außerdem hört er die Suchaufrufe verirrter Kinder per Lautsprecherdurchsage und sieht »Mütter die ihre Kinder als // Suchtorpedos in alle Etagen / abschießen.« (63 f.) Das Einkaufszentrum bildet somit die Szene, in der sich die anonyme Funktionalität der modernen Welt besonders drastisch manifestiert.

Selbst die Beziehung von Mutter und Kind wird davon affiziert. Dies belegt auch und vor allem das letzte Exempel: »Einmal sah ich // ein weinendes Baby im Draht- / verhaue eines Einkaufswagens // quäkend und strampelnd und / als die Mutter ihm einen // 20 Mark-Schein gab wurde es / mit einemmal still beinah tod- // ernst und besah ihn sich / friedlich« (64). Löst man diese Schilderung auf in ihren moraltheoretischen Gehalt, so scheint selbst die Urszene selbstloser Einfühlung, das Trösten eines Kindes durch die eigene Mutter, als Tauschgeschäft zu gegenseitigem Nutzen, als Geben und Nehmen, das nicht motiviert ist durch Empathie, sondern durch den Wechsel von ›emotionalem‹ Kapital – hier der Wunsch nach Ruhe, dort der nach Unterhaltung, die beide durch die symbolische ›Bezahlung‹ erfüllt werden können.

Die Pointe des Gedichtes besteht nun darin, diese Gegenwartsdiagnose mit der archaischen Ethik des alten China zu kontrastieren, was allerlei versteckte weltanschauliche und poetologische Implikationen mit sich bringt. Gleich im Anschluss an die Geldschein-Szene konstatiert der Sprecher in einer sarkastischen Wendung:<sup>32</sup> »Im Alten China // hielten sie eigens für sowas / ein Schrift-

31 Meine Hervorhebung, B. S.

32 Zu Grünbeins spezifischer Deutung sarkastischer Rede siehe Winkler (Ron Winkler, Großstadt und Großhirn, S. 29) und Hinrich Ahrend, Essayistische Lyrik. Grünbein Grenzgänger

zeichen bereit: // Es bedeutete *lieben* und / war zusammengesetzt aus // den beiden Zeichen für eine / *Frau* und ein *Kind*.« (64) Grünbein hat dabei richtig recherchiert: Das Schriftzeichen 好 *hào* heißt im klassischen Chinesisch tatsächlich unter anderem ›lieben‹ und setzt sich zusammen aus den beiden Bestandteilen 女 *nǚ* und 子 *zǐ*, ›Frau‹ und ›Kind‹ beziehungsweise ›Sohn‹. Gemäß dem Wertesystem im alten China, so darf man daraus schließen, war das Verhältnis von Mutter und Kind somit unmittelbar gleichbedeutend mit ›Liebe‹. Mehr noch: Dem Faktum der natürlichen Abkunft entspricht nicht nur eine ebenfalls naturgegebene soziale Praxis, diese bildet sich wiederum unmittelbar in der Schrift ab und wird in ihr visuell sinnfällig. Das Weltbild im alten China – so legt Grünbeins Kommentar nahe – zeichnete sich also aus durch die dreifache Entsprechung von natürlichen Fakten, sozialer Praxis und schriftsprachlichem Ausdruck.

Mit dieser Implikation spielt Grünbein ein durchaus kulturwissenschaftlich gedecktes Moment der altchinesischen Weltanschauung ein,<sup>33</sup> »wonach die Zeichen der chinesischen Schrift die Einheit von Kosmos und menschlicher Ordnung zum Ausdruck bringen«. <sup>34</sup> So erhält der kleine Exkurs nach Fernost auch eine sprachphilosophische Dimension, die speziell den modernen Dichter interessieren muss. Worte, Taten und Naturgegebenheiten stehen im geschlossenen Weltbild der alten Chinesen in direktem Bezug: Die Sprache sagt über die Dinge gleichzeitig, wie sie *sind* und wie sie *sein sollen*. In der Moderne dagegen herrscht nach Grünbein zwischen diesen Faktoren Zusammenhanglosigkeit. Wie ja bereits durch die vorangegangenen Beobachtungen aus dem Kaufhaus verdeutlicht, führt allein die biologische Elternschaft hier nicht mehr auch zu einer kulturellen Praxis empathischer Unmittelbarkeit zwischen Mutter und Kind. Und man wird Grünbeins Gedicht vielleicht nicht überanstrengen, wenn man auch einen Kontrast bezüglich des Zusammenhangs von Schrift/Sprache und Wirklichkeit konstatiert. Schließlich fügt Grünbein ganz im Gegensatz zu den *Cantos* seines großen Vorbildes Ezra Pound (1885–1971) nicht etwa das Schriftzeichen

zwischen Poesie und Poetik, in: Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein, hg. von Kai Bremer, Fabian Lampart, Jörg Wesche, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2007, S. 135–168, S. 153–156.

33 Siehe Helwig Schmidt-Glintzer, *Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern, München, Wien 1990, S. 19, 21: »Dieses Verständnis von der Natürlichkeit der Schrift legte den Gedanken nahe, daß es sich bei allem Geschriebenen um etwas der Weltordnung im weitesten Sinne Entsprechendes handeln müsse«, so dass die »Verbindung von Geschriebenem als Muster (*wen*) [...] der Kultivierung (*hua*) schlechthin [...] zu einem Grundzug der Kultur des älteren China geworden« ist. Das Schriftzeichen für ›Schrift‹, *wén*, ist entsprechend auch im modernen Chinesisch Bestandteil des Wortes für ›Kultur‹, *wénhuà*.

34 Ralf Moritz, *Die Philosophie im alten China*, Berlin 1990, S. 50 f.

*hào* selbst in seinen Text ein, wie es nahe gelegen hätte, sondern paraphrasiert lediglich seine Komposition, ohne sie auch vorzuführen. Dass er die visuelle Evidenz der chinesischen Schrift also gerade nicht auszuspielen versucht, könnte dann so gedeutet werden, dass Schrift und Sprache ihren besonderen normativen Wirklichkeitsbezug verloren haben, wie er in den chinesischen Zeichen noch manifest wird.

Erst in dem Gedicht ›*Aids*‹ jedoch werden die vollen Konsequenzen dieser Inkompatibilität der Weltbilder ausführlicher ausgelotet, die sich in *Ein altes Thema* andeuten. Der Text zeigt zu Beginn ein Ich in einer Imbissbude sitzend und im *Lunyu* lesend, den *Gesprächen* des Konfuzius. Die Lektüre verläuft aber keinesfalls konzentriert und kontemplativ, sondern in einer Situation permanenter Störung. Der Lesende befindet sich inmitten »erotischer Blicke, vorm / Fenster Verbrüderungsfresken« und unter Dauerbeschallung durch ein laufendes Radio (44). In dieser Situation scheint Konfuzius' Lehre seinem modernen Leser »plötzlich // absurd. Die Gesetze des Himmels und / welche Dienste die Söhne den / Vätern, die Lebenden / ihren Ahnen schulden, die Riten und / aller Kanon vom / reinen Leben: wem galt das? Uns?« (ebd.) Hier herrschen »Dauerströme von // Informationen«, dort geordneter Ritus, hier sind die Gedanken ein »Gallerthauhen aus schlaffen / Kondomen und fischgräten- / steifen Pessaren« (44 f.), dort der ›Kanon reinen Lebens‹, hier findet sich sozialistische Uniformität mit »Brave-New-World-Komfort« (45), dort klare soziale Hierarchien von Vater und Sohn, Vorfahr und Nachkomme. Konfuzius, und mit ihm jeder Ethiker, der die angemessene ethische Praxis von einer vorgängigen harmonischen Ordnung herleitet, hat dem modernen Menschen also nichts mehr zu sagen, weil diese Prämisse von seiner Erfahrung her nicht mehr gedeckt ist.

Diesen Kontrast des unmittelbar erlebten und des durch die Lektüre vermittelten Weltbildes pointiert das Ich in der Mitte des Gedichts mit einer polemischen Frage, die das Problem weiter präzisiert, wenn man der ausgelegten Spur in die *Gespräche* folgt: »Fehlt nur / die ›Richtigstellung der Worte‹, was?« (45) Mit dieser Phrase bezieht sich Grünbein auf ein fundamentales Prinzip des Konfuzianismus, *zhèng míng*, was in der Tat meist als ›Richtigstellung der Worte‹ übersetzt wird. In der für das chinesische Denken so typischen Form des Kettenarguments entwickelt Konfuzius im XIII. Buch der *Gespräche* dieses Philosophem wie folgt:

Stimmen die Namen und Begriffe nicht, ist die Sprache konfus. Ist die Sprache konfus, so entstehen Unordnung und Mißerfolg. Gibt es Unordnung und Mißerfolg, so geraten Anstand und gute Sitten in Verfall. Sind Anstand und gute Sitten in Frage gestellt, so gibt es keine gerechten Strafen mehr. Gibt es keine gerechten Strafen mehr, so weiß das Volk nicht, was es tun und was es

lassen soll. Und darum muß der Edle die Namen und Begriffe korrekt benutzen und auch richtig danach handeln können.<sup>35</sup>

Wie bereits für *Ein altes Thema* erläutert, ist die Ordnung der Sprache nach altchinesischer Vorstellung identisch mit der des Kosmos insgesamt und mit dieser sind gleichzeitig auch moralische Normen gesetzt, so dass die wohlgeordnete Sprache mehr einen Soll- als einen reinen Ist-Zustand beschreibt.<sup>36</sup> In Konfuzius' Argumentation von der Ordnung der Sprache hin zu der der Gesellschaft steckt also auch ein moralisches Postulat. Das angemessene Sprechen über die Dinge – das heißt eines, das die soziomorphe Ordnung des Kosmos repräsentiert – ist sowohl Voraussetzung als auch Effekt des richtigen moralischen Verhaltens des Menschen. Die ›richtige‹ Sprache bildet die kosmische Ordnung nicht nur ab, sie leistet auch einen Beitrag, sie herzustellen und zu gewährleisten. Deshalb ist es die Aufgabe des Menschen, vor allem natürlich des Dichters, in einer Weise zu reden, dass die Ordnungen von Dingen und Zeichen tatsächlich harmonieren.

Diese Forderung ist es nun aber, der Grünbeins Ich nicht folgen kann, wie seine spöttische Frage zeigt. Die harmonische Parallelisierung von Natur, praktischer und geistiger Kultur würde nur funktionieren, wenn die einzelnen Parameter einander ordnungsstiftend beeinflussen könnten, falls ein Bereich vorübergehend aus dem Gleichgewicht gerät. Diese Möglichkeit einer positiven Wechselwirkung und Verstärkung wird jedoch durch die Szenerie, in der die Lektüre stattfindet, konterkariert. Es herrscht in der modernen Welt nicht Harmonie, und das äußere und innere Chaos lässt sich vom Subjekt durch eine sprachliche Ordnung nicht einholen oder gar korrigieren. Wenn der diffusen Wirklichkeit der ›Grauzone‹ aber nicht mehr durch eine ›Richtigstellung der Worte‹ begegnet werden kann, dann werden dadurch auch die Möglichkeiten des Handelns und Dichtens stark begrenzt.

Dies macht Grünbein in seinem Gedicht mit einem zweiten Zitat aus den *Gesprächen* deutlich. Zunächst versucht sich das Ich in der Imbissbude, trotz der bereits aufgekommenen Zweifel, noch einmal forciert auf das Gelesene zu konzentrieren: »Was du nur willst / hör ihm gut zu, [...] sei / entspannt« (45), nimmt es sich vor und liest:

35 Konfuzius, *Gespräche*, hg. und übers. von Ralf Moritz, Stuttgart 1998, S. 79 (XIII,3).

36 Siehe Ralf Moritz, Nachwort, in: Konfuzius, *Gespräche*, Stuttgart 1998, S. 161–215, S. 186: Die Sprache ist »vor allem als soziale Nomenklatur bestimmt, wobei die Wörter/Namen als Träger einer bestimmten Norm, eines jeweiligen Soll-Bildes von Verhalten ausgewiesen sind. Die Sprache ist dann konfus, wenn Wörter/Namen benutzt werden, die nicht mehr dem Begriff entsprechen, welcher das Soll-Bild zum Ausdruck bringt.«

Kung-Fu-Tse, heißt es,  
kam ohne Pathos aus, seine Lehre war  
wunderbar leicht, nur ein wenig  
Musikkult, das ›Buch der Lieder‹ und  
alles Naheliegende, das er  
mit Zähigkeit festhielt: »Bin ich ein  
Kürbis Zi-Lu, bloß zum Ansehn ...?« (45)<sup>37</sup>

In der Welt des Konfuzius war das moralisch korrekte Verhalten somit noch ›wunderbar leicht‹, das heißt unmittelbar einleuchtend mit geringem Aufwand praktikabel. Es erfordert keine besondere Anstrengung, da es ausreicht, wenn der Mensch seine eigene Kultivierung vorantreibt – durch die richtige Lektüre, durch Musik und Achtsamkeit in seinem jeweiligen, konkreten Lebenskontext. Die Moralisierung des Ganzen wird dann quasi von alleine folgen, aufgrund der prinzipiellen positiven Wechselwirkung und Ausbalancierung zwischen der Kultivierung des Einzelnen und der Harmonie des Ganzen.

Diesen Zusammenhang macht das auf den ersten Blick kryptische Zitat mit dem Kürbis deutlich:

Bi Xi [ein rebellischer Beamter im Staate Jin] wollte Konfuzius in seine Dienste nehmen. Der Meister war nicht abgeneigt, dem Ruf zu folgen. Doch Zi-lu [ein Schüler Konfuzius', B. S.] sprach: »Früher habe ich Euch reden hören, der Edle lasse sich nicht mit Menschen ein, die Unrechtes tun. Bi Xi hält in seiner Rebellion das Gebiet von Zhong-Mou besetzt. Wie könnt Ihr da jetzt die Absicht haben, seinem Ruf zu folgen?« Konfuzius erwiderte: »Ja, ich habe diese Worte gesagt. Aber heißt es nicht auch: ›Wenn etwas wirklich hart ist, dann mag es noch so sehr geschmiregelt werden, es schleift sich nicht ab. Wenn etwas wirklich weiß ist, dann kann man es noch so sehr schwärzen wollen, es gelingt nicht.‹ Bin ich denn ein Kürbis, den man aufhängen und ansehen kann, ohne ihn zu essen?«<sup>38</sup>

In dem Vergleich zwischen dem ›Edlen‹ und einem Kürbis, der nicht allein zur Zier, sondern auch zur Nahrung dienen will, wird somit eine Unverwundbarkeit des moralisch integren Einzelnen behauptet. Das einfache und pure Ethos des Edlen kann bei Konfuzius nicht korrumpiert werden, und daher kann er den Ruf des Rebellen Bi Xi annehmen, weil er immun ist gegen dessen schlechte Ein-

37 Wie auch bei den folgenden, *en bloc* zitierten Gedichten ist der Satz im Original nicht linksbündig, sondern an beiden Rändern flatternd.

38 Konfuzius, Gespräche, S. 114 (XVII,7).

flüsse. Ja, er ›regt‹ erst, indem er sich diesen aussetzt, den ›Appetit‹ seines Gegenübers an, ›verführt‹ zum richtigen Verhalten und verändert sein Umfeld zum Guten. Gerade dadurch, dass er sich im Wissen um die eigene Souveränität in die Gefährdung begibt, wird der Mensch also moralisch wirksam.

Das moderne Subjekt hingegen bleibt bei Grünbein von den negativen Einflüssen seiner Umwelt nicht mehr unberührt und wirkt daher auch nicht mehr moralisierend in sie zurück. Dies hat das Gedicht ja bereits eingangs verdeutlicht, als der Lesende den Störungen passiv ausgeliefert ist. Und auch jetzt, als das Ich eigentlich noch einmal mit Nachdruck seinen Lektüregegenstand bedenken will, bricht die Wirklichkeit ein weiteres Mal in seine Gedankenwelt ein, nämlich in Form der Nachricht von ›Aids‹: »[A]ber dann / tauchte zum ersten Mal ›AIDS‹ auf im / Radio beinah so / ›selbstverständlich‹ wie diese / Neonreklame im Schaufenster / gegenüber« (45 f.). Die Art und Weise, wie hier die Katastrophennachricht ganz ›selbstverständlich‹ und unmotiviert in die Wahrnehmung des Ichs vordringt, ist symptomatisch: Auch sonst ist das moderne Subjekt einer permanenten Entropie der Reize ausgesetzt, die einander in ihrer Überfülle und Unordnung nivellieren. In seinem Tun und Verhalten kann der moderne Mensch somit keine klar strukturierte Welt voraussetzen, und so kann er sich auch zu ihr nicht mehr in ein moralisches Verhältnis setzen. Er ist dem Chaos ausgeliefert, er kann aber nicht ordnend auf dieses einwirken. Grünbeins Sprecher-Subjekt bleibt daher am Ende auch nichts Anderes übrig, als ziel- und tatenlos die Imbissbude wieder zu verlassen. Gebracht hat die Konfuzius-Lektüre keine Anleitung für das richtige Handeln, lediglich ein sentimentalisiertes Bewusstsein, »von allen / Wespen der Erinnerung dicht / umschwärmt« (46), das heißt mit dem ›Stachel‹ einer Verlufterfahrung behaftet.

\*

Ostasiatische Gedankenbestände kommen in *Grauzone morgens* aber keinesfalls nur als Negativfolie zum Einsatz, die helfen soll, die Problemlage der modernen Kultur zu konturieren. Umgekehrt dienen sie auch der Reflexion von Möglichkeiten, wie das Subjekt dem Verhängnis der ›Grauzone‹ zumindest momenthaft poetisch entrinnen kann. Dafür muss das Gedicht aber eine Möglichkeit bieten, wie der einzelne besondere Augenblick überhaupt zur Darstellung kommen kann.<sup>39</sup> Um dies zu bewerkstelligen, greift Grünbein auf das zen-buddhistische Modell

39 Als einer der wenigen in der Forschung thematisiert dies auch Winkler: »Die Welt, die Grünbein schildert, gelangt – wenn man so will – immer wieder in ihrer Urkatastrophe an. Die Poesie des Augenblicks wird mit metronomischer Präzision von der Destruktion eingeholt.« (Ron Winkler, Großstadt und Großhirn, S. 29)



der ›plötzlichen Erleuchtung‹ (chinesisch *chǎn*, japanisch *zen* oder konkreter *satori*) zurück, wie es in der Haiku-Dichtung seit dem siebzehnten Jahrhundert eine eigene literarische Form gefunden hat. Freilich wird Grünbeins Textsubjekt deshalb nicht selbst zum Buddhisten, sondern sondiert auch hier kritisch die Potenziale und Schwierigkeiten.<sup>40</sup>

Noch ohne expliziten Bezug auf diesen Kontext setzt das Thema der ›Augenblicke‹, die aus dem Gleichmaß der Zeit herausgehoben sind, schon im dritten Gedicht des Bandes ein. Dort heißt es: »Etwas das zählt (gleich am Morgen) ist / dieser träge zu dir / herüberspringende Chromblitz eines / Motorrads« (11), der dem Ich den genauen Zeitpunkt anzeigt, an dem der Sommer in den Herbst umschlägt. Gleich an dieser Stelle werden zwei Charakteristika ablesbar, mit denen im Band auch sonst solche Momente meist thematisiert werden. Sie verbinden sich zum einen mit der Erfahrung aufblitzender Helligkeit – vom genannten ›Chromblitz‹ bis hin zu den *Glimpses & Glances* im dritten Kapitel –, sind also ganz literal schon ›plötzliche Erleuchtungen‹. Und sie bergen zum anderen die Aufhebung eines zeitlichen Widerspruchs von Dauer und Plötzlichkeit in sich, im vorliegenden Fall, indem der Blitz ›träge herüberspringt‹. Ein weiteres Beispiel bietet das Gedicht *Später dann war es*: »Später dann war es die silbrige Leucht- / spur« (19) des Dampfes eines Flugzeugs am Himmel, welche in ihrer Flüchtigkeit paradoxerweise auf eine überzeitliche Struktur verweist: »Alles schien dir / verkürzt (›Eine / Ordnung nie dagewesen ...‹)« (ebd.). Die Augenblickserfahrung ereignet sich auch hier im diachronen Verlauf der Zeit, soll aber Zeitloses verdichten, synchrone ›Verkürzung‹ einer allgemeinen Ordnung sein.

Bei der dichterischen Darstellung solcher Erfahrungen ergeben sich jedoch poetologische Schwierigkeiten, die Grünbein sehr bewusst sind. Die Erfahrung

40 Natürlich liegt es nahe, die ›gelingenden Augenblicke‹, die Grünbein in seinem Band beschreibt, nach dem Muster der ›Epiphanien‹ zu erläutern, wie sie die moderne Lyrik und Dichtung insgesamt von Baudelaire über Hofmannsthal bis Proust und Joyce geprägt hat. Auch hier dienen oft einfachste Gegenstände wie Prousts Madeleine oder Hofmannsthal's Gießkanne als Auslöser von Erfahrungen einer immanenten (das heißt ohne Transzendenzbehauptung auskommenden) *unio mystica*, die in einen vorkategorialen Bewusstseinszustand versetzt. So wird man die ›Augenblicke‹ nicht allein und ausschließlich mit Hilfe der ostasiatischen Philosopheme deuten dürfen. Dennoch ist die Tatsache erklärungsbedürftig, dass Grünbein in seinem Lyrikband diese Erfahrungen dezidiert nicht mit dem Vokabular und der Bildlichkeit der europäischen Tradition erfasst, die ihm nicht unbekannt gewesen sein dürfte, sondern ostasiatische Begriffe, Vorstellungen und Techniken aufgreift. Dies mag seinen Grund darin haben, dass Grünbein nicht (nur) in der eigenen Kultur nach Lösungen suchen will, sondern nach allgemeinen Möglichkeiten des Denkens, die – wie im Falle der zen-buddhistischen ›Erleuchtung‹ – noch ›unverbraucht‹ und von der ›Grauzone‹ der westlichen Moderne nicht beeinträchtigt sind, auf die Proust, Joyce und Hofmannsthal mit ihren Epiphanien ja bereits reagieren.

des gelingenden Augenblicks ist wegen der geschilderten Monotonie der Zeitwahrnehmung *per se* schon nur schwer zu machen, und sie ist in ihrer Flüchtigkeit überdies kaum adäquat sprachlich zur Darstellung zu bringen. Schließlich ist Sprache selbst ein Medium, das – wie unter anderem *Fast ein Gesang* gezeigt hat – von der allgemeinen Nivellierung durch die ›Grauzone‹ betroffen ist und zudem etwas Nachträgliches, zur genuinen Erfahrung des Augenblicks Sekundäres hat.

Eine mögliche Lösung dieser Problemstellung sieht Grünbein schon in *Grauzone morgens* in der Poetik des Haiku, ausformuliert hat er dies jedoch erst zwanzig Jahre später in dem Aufsatz *Siebzehn Silben des Augenblicks*, den er dem *Lob des Taifuns* beifügt. Das Haiku reduziert sprachliche Mittelbarkeit sowohl durch die Instantanität und Kürze des Äußerungsakts als auch dadurch, dass die Sprache dezidiert nur Auslöser, nicht Träger des Einheitserlebnisses ist. Als auf äußerste Konzision verpflichtete »mentale Sofortreaktion« bietet das Haiku »eine Methode, die es einem erlaubte, Vergänglichstes einzufangen in Form von mikrosemantischen Intervallen«, und somit »etwas festhalten zu können, was im Augenblick seines Erscheinens einen packenden Eindruck gemacht hatte und doch nur flüchtig aufscheinen konnte, bevor es verging«. <sup>41</sup>

Die traditionellen poetischen Techniken, mit denen das Haiku dies bewerkstelligen soll und mit denen auch Grünbein arbeitet (ohne dass er freilich in *Grauzone morgens* tatsächlich formgerechte Haikus verfasst hätte), gehen auf die Reform des Genres durch Bashō Matsuo zurück, der es zum literarischen Komplement des Zen-Buddhismus entwickelte. Entscheidend ist dabei zum einen die spezifische Personal-, Zeit- und Raumdeixis, zum andern das Sujet. Alles, was das Aussagesubjekt näher charakterisieren könnte, oder überhaupt explizit sein Vorhandensein lokal oder temporal thematisieren würde, wird bei Bashō aus dem Text verbannt. <sup>42</sup> Der Sprecherstandpunkt bleibt unspezifisch, ein grober Zeitraum wird zwar angegeben, <sup>43</sup> aber in diesem vagen Rahmen behandelt das Haiku rein präsentisch einen einzigen intensiven Augenblick. Diese Erfahrung wiederum kann sich anhand der Wahrnehmung eines Gegenstandes einstellen, der ganz gewöhnlich und nebensächlich ist, <sup>44</sup> die Hauptsache ist nur, dass der identische, an ihn geknüpfte Stimmungswert auch beim Leser evoziert wird. Die

41 Durs Grünbein, *Siebzehn Silben*, S. 108.

42 Jane Reichhold, Introduction, in: Matsuo Basho, *Basho. The Complete Haiku*, hg. und übers. von Jane Reichhold, Tokyo, New York, London 2008, S. 7–17, S. 9: »One of the goals of poetry is to penetrate this essence, to grab hold of it in words and pass it on to the reader, so purely that the writer as author disappears.«

43 Dies geschieht im Wesentlichen durch das Gattungsscharakteristikum eines sogenannten ›Jahreszeitenworts‹, das in keinem klassischen Haiku fehlen darf.

44 Jane Reichhold, Introduction, S. 10. Schon bei Bashō können die Gegenstände durchaus nicht nur unscheinbar, sondern auch dezidiert hässlich sein.

Worte müssen folglich so gewählt sein, dass sie aufgrund der ihnen anhaftenden Suggestion von Vorstellungen und Empfindungen eine analoge Erlebnisqualität initiieren, wie die unmittelbare Gegenstandserfahrung es tut.<sup>45</sup>

Aufgrund dieser Charakteristika der Textsorte eignete sich das Haiku als literarische Form zur Darstellung zen-buddhistischer Überzeugungen. Diese Variante des Buddhismus stammt ursprünglich aus China, fand aber in Japan die größte Resonanz, wobei der zentrale Unterschied zur orthodoxen Lehre aus Indien darin liegt, dass der Zustand der Erlösung aus der Erfahrungswelt in einer plötzlichen Erkenntnis der ›Nichtigkeit‹ der Dinge besteht und nicht erst am Ende einer unendlichen Kette der Wiedergeburt erreicht werden kann, sondern im Prinzip jedem jederzeit offensteht.<sup>46</sup> Dieser Zustand ist nicht eine nihilistische Negation, sondern eine Art ›Rückkehr‹ zu einer ursprünglichen Bewusstseinsform,<sup>47</sup> die noch keinerlei Unterschiede zwischen den Phänomenen zieht, ja nicht einmal zwischen Erfahrendem und Erfahrenem, Subjekt und Objekt. All dies ist nur eine Oberflächenvariation derselben Buddha-Natur in allen Dingen, die oft *dào*/Tao genannt wird.<sup>48</sup> Dem Intellekt sowie der Sprache ist dieser Zustand aber prinzipiell nicht zugänglich, weil die diskursive Erkenntnis schon wieder ein Akt thetischen Bewusstseins wäre, das Differenzierungen voraussetzen würde, die ja gerade überwunden werden sollen. Aus demselben Grund kann diese ›Erleuchtung‹ sich nur augenblickhaft einstellen<sup>49</sup> und nicht willentlich hervorgebracht werden, weil sich in jedem Akt der Intentionalität noch, »und sei es auch als Streben nach Wahrheit, eine Begierde des Selbst vernehmlich macht.«<sup>50</sup> Das Subjekt jedoch soll im Moment der Erleuchtung nur noch klarer Spiegel der Welt sein, ganz ohne Verzerrungen wie Wünsche und Triebe. Dazu muss es zunächst einmal alle Bestrebungen überwinden und selbst ›leer‹ werden. Dann kann es auch die ›Leere‹ der Objektwelt erkennen,<sup>51</sup> bis es schließlich sogar die Nichtig-

45 Ebd., S. 16: »Instead of telling the reader what to think or feel, words describing images were used as signposts. The placement of these signs caused the reader to form certain pictures almost like memory.«

46 Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, hg. von Hans van Ess, München 2009, 2. Aufl., S. 213.

47 Yu-lan Fung, *A Short History of Chinese Philosophy*, hg. von Derk Bodde, New York u. a. 1976, S. 261: »Comprehension of the *Tao* is the same as being one with it. Its wide expanse of emptiness is not a void; it is simply a state in which all distinctions are gone.«

48 Ebd., S. 261.

49 Jan Ulenbrook, Nachwort, in: *Haiku. Japanische Dreizeiler*, hg. und übers. von Jan Ulenbrook, Stuttgart 1995, S. 237–270, S. 248.

50 Ebd., S. 246 f.

51 Auch bei Grünbein wird in einem der *MonoLogischen Gedichte* diese erste, rein negative ›zen-buddhistische Einsicht‹ in die Leere der Oberflächenwirklichkeit ins Bild gebracht, hier versinnbildlicht in einer platzenden Fernsehöhre: »Seltsam was mich noch immer /

keit dieser Erkenntnis selbst einsieht, also überhaupt keinen Unterschied mehr empfindet zwischen Subjekt und Objekt der Erfahrung.<sup>52</sup> Erst dann hat es den höchsten Standpunkt der Einsicht erreicht.

Einen solchen Zustand des *dào* will auch das Haiku provozieren, und Grünbein bringt dies selbst in einem Haiku im *Lob des Taifuns* zum Ausdruck: »Das Ich aufgelöst, / Indifferent die Natur: / Willkommen, Haiku.«<sup>53</sup> Aber auch schon Jahrzehnte zuvor in *Grauzone morgens* spricht Grünbein von der »Untrüglichkeit der Haikus« (39) und meint damit ihr Potenzial, eine nicht ›trügerische‹ Erfahrung der ›Wirklichkeit‹ aus erster, statt nur aus zweiter Hand zu ermöglichen. Solche plötzlichen Erleuchtungen gelingen vor allem in den fünf Gedichten der *Glimpses & Glances*. Im Rückblick meint Grünbein zu dieser Textgruppe: »Damals hatte ich die Vorstellung, daß alles, was ich wirklich sehe, eine Aneinanderreihung von Momenten ist, die ich *glimpses* nannte. Momente, in denen das Reale emblematisch erstarrt.«<sup>54</sup> Wie die Haikus identifizieren Grünbeins ›Glimpses‹ also einzelne Momente im Strom der Zeit, die eine überzeitliche, tiefere und diskursiv unaussprechliche Bedeutsamkeit aufscheinen lassen sollen und über die Begrenzungen des Ichs und seiner erfahrungsweltlichen Umgebung hinausweisen.

Am ungetrübtesten zeigt sich eine solche Augenblickserfahrung im zweiten Gedicht der Rubrik *Eine Regung*, das eine Szene schildert, die von Bashō selbst stammen könnte: Ein einzelnes Blatt folgt dem Windstoß, den ein auffliegender Spatz verursacht hat. Diese ›Regung‹ innerhalb der Diegese des Gedichts wird dabei völlig unkommentiert vor Augen gestellt, weil sie vor allem zu einem dienen soll, nämlich eine poetische ›Regung‹ auszulösen auch in der Welt ihres Lesers, also durch die evokative Kraft der Sprache und die Zurücknahme des Textsubjekts zu wirken wie die Haikus von Bashō.<sup>55</sup> Das Gedicht will nicht eigentlich über die thematische ›Regung‹ sprechen, sondern sie auslösen. Und auch die folgen-

umhaut ist diese Plötz- // lichkeit mancher Augenblicke. [...] // wenn eine 61er Bildröhre auf / einen Schlag implodiert und // dir erst über den Splittern / klarwird daß da immer schon // kein Gedächtnis war (was also / sollte verlöschen?)« (86).

- 52 Wolfgang Bauer, *Chinesische Philosophie*, S. 244: »Dann kann es gelingen, die ›Leerheit‹ – dieses janusköpfige, zwischen Nichts und All angesiedelte Phänomen – existentiell unmittelbar zu erleben.«
- 53 Durs Grünbein, *Lob des Taifuns*, S. 63.
- 54 Durs Grünbein, *Poetry from the bad side*, S. 446. Siehe auch ebd.: »Wenn sich das Lid über dem Auge schließt und du hast ein Motiv im Kasten, das aber, wenn du es prüfst, aus vielen Zufallselementen besteht, die sich zusammenfügen zu einer signifikanten Konstellation, einem natürlichen Gesamtzeichen. Und alles hängt allein von deiner Wahrnehmung ab, an diesem bestimmten Ort, zu dieser Zeit, in dieser Situation.«
- 55 Gerhart Pischerodt, *Aschermittwoch*, S. 103: »Eine Regung, die zugleich eine poetische Regung zu nennen ist: eine Regung in der Grauzone blasser Alltäglichkeit und dem Ruinenzerfall eines politisch-sozialen Systems.«

den beiden Gedichte erstreben diesen Wirkeffekt, einen Stimmungswert zu übermitteln, der im Text nicht ausgesprochen wird, aber dem Sujet als begleitende Vorstellung anhaftet. Die Gegenstände, anhand derer dies bewerkstelligt werden soll, sind wie im Haiku keinesfalls für sich herausragend oder *per se* positiv besetzt, ja machen im Verlauf des Zyklus' gar eine Antiklimax durch: Ist es in *Eine Regung* zunächst noch der Spatz mit seinem Flügelschlag, so in *Anderswo* bereits lediglich eine weggeworfene Wodkaflasche und in *Wärmeplastik nach Beuys* gar die verwesenden Kadaver zweier aus dem Nest gefallener Jungvögel.<sup>56</sup>

Am deutlichsten werden die zen-buddhistischen Bezüge allerdings im ersten und letzten Gedicht der Textgruppe, nämlich *Du, allein* und *Notizblatt*. In *Notizblatt* schildert das Ich zunächst einen Moment der Leere im Sinne eines zeit- und unterscheidungslosen Zustandes, wie ihn der Zen-Buddhist erstrebt. »Leere ... mein Kopf ist nur Leere, ein / ›Schwarzes Loch‹ an diesem / Sommernachts- / wendepunkt. Tabula rasa.« (57) Wie bei einer buddhistischen Erleuchtung ›entleert‹ sich also das Subjekt zunächst, damit es als ›weißes Papier‹ mit einem unverfälschten Erlebnis der prinzipiellen Gleichheit seiner selbst und der Welt neu ›beschriftet‹ werden kann. Und auch das Gedicht selbst ist gemäß seinem Titel ja als ein solches ›Notizblatt‹ ausgewiesen. Wie in *Eine Regung* macht der selbstreflexive Gedichtstitel folglich deutlich, dass die Erfahrung der Leere, die das Ich *im* Text macht, *durch* den Text auch im Leser erzeugt werden soll. Das Ich wird herausgelöst aus dem ›Blitzgewitter‹ der Wahrnehmungen und kann sich so in eine einzige Betrachtung versenken. »›Nichts geht mehr‹ heißt ein Gefühl / von allen Seiten fotografiert / zu sein in Betrachtung der // Ameise, die einen toten Artgenossen / vorüberschleppt (in einem / Augenblick über den Zeiten).«<sup>57</sup> (57) In diesem Moment der reinen Kontemplation wird eine Nebensächlichkeit wie der Anblick des Insekts zu einer Erfahrung universeller Teilhabe.<sup>58</sup>

56 Winkler betitelt die ›Augenblickserfahrungen‹ somit nicht vollständig, wenn er von »der Suche nach dem ephemeren Schatten des Schönen« (Ron Winkler, Großstadt und Großhirn, S. 25) spricht. Nicht das Schöne wird gesucht, sondern das Besondere und Intensive.

57 Grünbein bringt diese Dimension poetischer Rede, wie sie in *Notizblatt in praxi* vorliegt, auch poetologisch auf den Punkt in dem Essay *Mein babylonisches Hirn* (1995): »Vielleicht werden die stärksten Gedichte, die rätselhafteren Stücke ja aus Reizabwehr geschrieben, als ein kurzes Aufatmen des Gedächtnisses unter dem Dauerbeschuss täglicher Eindrücke.« (Durs Grünbein, Galilei vermisst Dantes Hölle, S. 21)

58 In *Drei Briefe* wird wiederum deutlich, dass das lyrische Sprechen mit seinen besonderen graphischen und klanglichen Möglichkeiten dazu dienen soll, eine solche Erfahrung der Teilhabe, wie sie das Ich im Text erlebt, auch auf den Leser zu transferieren. Siehe Durs Grünbein, Galilei vermisst Dantes Hölle, S. 52: »Das einzelne Zeichen, die unerwartete Pause, das Leck im Sprechen, der Gedankenstrich – dies sind die Ritzen, durch die unverhofft ein anderes Licht auf das Kontinuum fällt. Plötzlich wird sichtbar, wie und ob überhaupt etwas zusammenhängt.«

Und doch folgt trotz aller Parallelen am Ende des Gedichtes – schon grammatisch durch den Wechsel vom Präsens ins Präteritum als nachträgliche Bewertung eines erinnernden Ichs kenntlich – auch eine klare Abgrenzung vom Modell zenbuddhistischer Erleuchtung. Keinerlei metaphysische oder mystische Union hat hier stattgefunden, sondern – in Vorausdeutung auf *Schädelbasislektion* – ganz ›materialistisch‹ ein hirnpfysiologischer Zustand der sensorischen Deprivation. Darauf weist Grünbein mit einem Wortspiel hin: »Geh Hirn!‹ ... Natürlich war es nicht das / was die gewitzten / Meister der Sung-Zeit // Satori nannten.« (57)<sup>59</sup> Der Unterschied der Einheitserfahrungen liegt also in ihrer Deutung: Wo der Buddhist eine Einsicht in die Buddha-Natur als mystische Wesensschau zu erleben glaubt, sieht Grünbeins Ich nur eine Reduktion von Gehirnaktivität bei intensiver Konzentration auf eine singuläre Wahrnehmung.<sup>60</sup> Diese Absage an eine wie auch immer geartete transzendente Interpretation entspricht der grundlegenden Skepsis Grünbeins und seines Sprechers. In einem der *MonoLogischen Gedichte* pointiert dieser, er wolle Gedichte schreiben »ohne alle meta- / physischen Raffinessen oder // was als Ersatz neuerdings / dafür gilt« (83). Auch die *Glimpses & Glances* folgen dieser Prämisse.

Zudem bringen solche Erlebnisse bei Grünbein nur eine Unterbrechung der Normalität, keine Erleuchtung und Erhebung von Dauer, die der Zen-Buddhist erstrebt. Das Ich muss aus den ›Augenblicken‹ stets zurückkehren in die ›Normalzeiterfahrung‹. Dies verdeutlicht Grünbein in dem Gedicht *Du, allein*.

Du, allein mit der Geschichte im  
Rücken, ›Zukunft‹ ist  
schon zuviel gesagt, ein paar Wochen  
im voraus (es gibt  
keine Leere), dazwischen die

59 Ein kleiner Recherchefehler liegt hier vor, denn die Epoche der Sung/Song-Zeit (960–1279) bezeichnet eine chinesische Dynastie, während *satori* ein japanisches Wort ist. Möglicherweise handelt es sich aber selbst um einen ›Witz‹, keinen Lapsus. Für diesen Gedanken danke ich Alexandra Tischel, Universität Stuttgart.

60 Schon hier in *Grauzone morgens* ist somit die hirnpfysiologisch inspirierte Poetik des Autors in den 1990er Jahren angelegt, wenngleich freilich noch nicht entwickelt. Dieser Komplex ist der mittlerweile wohl am besten untersuchte intellektuelle Kontext von Grünbeins Schaffen, so etwa bei Wolfgang Riedel, der Grünbeins ›Poetik der Präsenz‹ im Kontext der literarischen Anthropologie des achtzehnten Jahrhunderts verortet (Wolfgang Riedel, Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 24, S. 82–105).

Augenblicke von Einssein mit dir  
 und den anderen, die  
 seltsame Komik von Emigranten-  
 träumen in einer Zeit des  
 ›alles erlaubt‹. (53)

›Erlaubt‹ ist deshalb ›alles‹, weil es angesichts der allgemeinen Tendenz zur Nivellierung in der ›Grauzone‹, wie im Kontext der Konfuzius-Rezeption gezeigt, auf das Handeln des Einzelnen gar nicht mehr ankommt. Er kann tun, was er will, weil keine Konsequenzen für den Gang des Ganzen folgen werden.<sup>61</sup> Diese Zeitdiagnose wird aber auch gleich zu Beginn des vorliegenden Gedichts pointiert: Das Ich hat keine ›Zukunft‹, sondern nur »ein paar Wochen im voraus«, das heißt keine finale oder gar utopische, sondern eine lediglich temporale Perspektive nach vorn. Die ›Augenblicke von Einssein‹ vermögen diese Misere lediglich zu unterbrechen, aber nicht zu verändern. So erhält auch die in Parenthesen gesetzte und damit als reflexiver Kommentar hervorgehobene,<sup>62</sup> höchste Zen-Einsicht – »(es gibt / keine Leere)« (53) – eine neue resignative Bedeutung. Die Negation selbst noch des Wissens um die ›Leere‹, die den Zen-Buddhisten erst vollkommen auf eine höhere Erkenntnisebene versetzt, führt hier nach dem Muster doppelter Verneinung in die Wirklichkeit zurück. Die Zeit geht ihren Gang und jeder Augenblick, selbst der besonderste, wird durch den nächsten abgelöst, weil es keine Leere und keine Lücken in der Zeit gibt. Das Ich als eine Art ›Emigrant‹ der Normalzeit träumt zwar von der dauerhaften ›Ausreise‹ aus der Grauzonen-Welt, aber diese wird ihm nicht gelingen.

Das Gedicht enthält mit solcherlei Überlegungen eine Art Kurzversion der Problematik, wie sie am ausführlichsten in dem Text *No. 8* entwickelt wird. Wenn in *Du, allein* noch verknüpft von der ›Geschichte im Rücken‹ die Rede ist, dann wird in *No. 8* speziell die Geschichte Dresdens im und nach dem Zweiten Weltkrieg thematisiert. Angesichts der massiven historischen Erblast, die das Ich in der Ende der 1980er Jahre noch immer von Zerstörung gezeichneten Stadt empfindet, ist die buddhistische Idee einer Aufhebung von Zeit und Geschichte im besonderen Bewusstseinszustand des intensiven Augenblicks, wie sie sich in der Haiku-Dichtung artikuliert, zwar faszinierend, aber kaum möglich.

Die Sprechsituation von *No. 8* besteht durchgehend in einer Apostrophe ›Meister Bashô‹ (39), dem das Ich die Problematik der Aktualisierung der Haiku-

61 Dass Grünbein sich hier beschwert über eine Mentalität des ›anything goes‹ bedeutet also keine wirklichkeitsblinde Fehldeutung der DDR-Realität, sondern eine allgemeine anthropologische Diagnose.

62 So auch Hermann Korte, Durs Grünbein, S. 2.



Dichtung und ihrer Prämissen in der Gegenwart begreiflich machen will. Eingangs werden zwei Szenarien geschildert, eine Neuschneenacht in der Dresdner Vorstadt und eine Überschwemmung des Elbufers. Diese Geschehnisse könnten an sich Anlass geben zu einer veränderten Weltwahrnehmung im Sinne der »Untrüglichkeit der Haikus« (ebd.). Angesichts der provozierenden Hässlichkeit und Zerstörungskraft des zweiten Exempels – der »Freude der Überschwemmung« (ebd.) durch die Kloake der Elbe – rechtfertigt sich das Ich jedoch gegenüber dem Adressaten und meint: »Denk nicht ich sei gehässig Bashô. / In mir / ist nicht einmal was übrig blieb / von ›alten Soldatenträumen‹ kein ›Sommergras.« (40)

Mit den beiden Ausdrücken ›Sommergras‹ und ›Soldatenträume‹ spielt Grünbein auf ein konkretes Haiku Bashôs an, das das Problem von Grünbeins Ich weiter erhellen hilft. In der englischen Gesamtausgabe des japanischen Dichters lautet das Kurzgedicht: »Summergras / the only remains of soldiers' / dreams.«.<sup>63</sup> Die Szenerie, die dieses Haiku evoziert, ist ein ehemaliges Schlachtfeld, über das im Wortsinne mittlerweile Gras gewachsen ist. Nur noch dem Wissenden zeigen sich hier andeutungsweise die Spuren des vergangenen Kampfes und der gefallenen Menschen, weil die Zeit auch über diese Phasen von Gewalt hinweggegangen ist. Eine solche poetische, melancholisch-distanzierte Versöhnung mit den Grausamkeiten der Geschichte gelingt Grünbeins Sprecher jedoch im Angesicht des eigenen Schlachtfeldes nicht mehr, nämlich Dresdens, das noch allenthalben von Narben des Krieges gezeichnet ist.<sup>64</sup> Am liebsten möchte das Ich in seiner ›Geschichtsmüdigkeit‹ zwar die Vergangenheit so weit wie möglich hinter sich lassen, sie poetisch ins Überzeitlich-Allgemeine überformen, aber es gibt für es kein ›Sommergras‹, das nur noch leise auf zerstörte ›Soldatenträume‹ verweist, sondern eine noch immer unübersehbare und laute Präsenz der Zerstörung, die eine poetische Betrachtung kaum erlaubt.

Grünbeins Alter ego weiß zudem, dass es dem historischen Ort *de facto* nur für Augenblicke entkommen kann. Die Wucht der Geschichte in Dresden erschwert einen Ausbruch aus der Zeit und eine poetisierend-zeitlose Perspektive, und wenn dies punktuell doch gelingt, dann baut das Ich damit nur Fallhöhe auf, die die Rückkehr umso härter macht. So erklärt der Sprecher die Allusion auf Bashôs Haiku wie folgt:

63 Matsuo Basho, Basho. The Complete Haiku, hg. und übers. von Jane Reichhold, Tokyo, New York, London 2008, Nr. 528.

64 In einem Gespräch meint der Autor: »[N]ach den Bombenangriffen am Kriegsende war die Stadt eine einzige Barockruine, ein Trümmerfeld, über dem die Geigen wimmerten. Dieser Klagegesang lag noch in meiner Zeit in der Luft.« (Durs Grünbein, Gespräch über die Zone, S. 486)



lauthals zu sein: ich habe es satt so ganz  
 gramgesättigt zu leben von einem  
 undurchdringlichen Augenblick an den  
 nächsten gespannt in einer Stadt alternd  
 in notgedrungenem Schweigen in dieser  
 Talversunkenheit schwerer Kuppeln und  
 schmaler durchbrochener Türme – Dresden  
 grausam zurückgebombt um ein  
 weiteres kaltes Jahrhundert (40).

Das Ich will sich lösen von dem historischen Ballast, der seine Gegenwart prägt, indem es sich im poetischen Moment punktuell herausnimmt aus dem Gang der Geschichte. Diesen herausgehobenen Erlebnissen überzeitlicher Sinnverdichtung, den ›undurchdringlichen Augenblicken‹, will es sein Dichten an sich möglichst exklusiv widmen, doch können sie die Erfahrung der Gegenwart nicht dauerhaft transzendieren, ja nicht einmal poetisch kompensieren, wie es Bashō noch gelingt. Die wenigen kurzen poetischen ›Augenblicke‹ lassen den Kontrast zur Normalität sogar nur noch deutlicher hervortreten.

Entsprechend kann auch der Schluss des Gedichtes gelesen werden, der wiederum ein Beispiel für einen ›Augenblick‹ anführt, der aber nicht nachhaltig wirkt: »Denn so regelmäßig // arbeiten der Kühlschranks mein Herz und am Fenster / magisch die beinreibende Fliege daß es / fast scheint alles sei jetzt im / Einklang Matsuo – irgendein zen- / buddhistischer Witz« (40 f.). An sich wäre der Dichter darauf hin angelegt, den Augenblick der Betrachtung einer Fliege am Fenster zum poetischen Sinnbild zu formen. Und doch befindet das Ich sich stets noch im zerstörten Dresden, das sich immer wieder zurückmeldet. Die Folgen des Zweiten Weltkriegs lassen sich nicht distanzieren durch buddhistische Seinsnegation und/oder geistreiche Aufhebung im Paradox, und sie lassen sich auch nicht poetisieren wie im Haiku. Die Dinge ›scheinen‹ gemäß dem Zitat zwar so, als seien sie ein ›zen-buddhistischer Witz‹, aber damit ist auch gesagt: Sie sind es nicht.

\*

Ostasiatische Gedankenbestände kommen in Grünbeins Lyrikband gerade an neuralgischen Punkten der Kulturkritik und Poetologie zum Einsatz. Sie helfen, den diagnostischen Blick auf die allgemeinen und konkreten Probleme der Moderne zu schärfen, und sie dienen der Suche nach Möglichkeiten, zu einem poetischen Umgang damit zu finden. Nie wird *Grauzone morgens* aber eine Bekenntnisschrift, und es werden fernöstliche Gedanken stets auf ihre Transferierbarkeit in den aktuellen kulturellen Kontext der Dichtung – mal allgemeiner

gedacht, mal historisch und lokal konkretisiert – hin untersucht. Ostasien bietet weder das exotische ›ganz Andere‹ zur mitteleuropäischen Alltagswelt noch das Allgemein-Menschliche in anderem Gewand.<sup>65</sup> Das fernöstliche Denken kann jedoch eine Option darstellen, einen Aspekt aus dem Spektrum der menschlichen Denkmöglichkeiten offenzulegen.

Dass auch der Blick nach Fernost aber, wie auch alle anderen poetischen und/oder weltanschaulichen Alternativangebote zur ›Grauzone‹, keine einfache und abschließende Lösung der Problematik bietet, zeigt noch einmal das letzte Gedicht des Bandes *Perpetuum mobile*. Dieser Text besteht aus vier dreizeiligen Strophen mit hängendem Einzug sowie einer freien Verszeile, die durch eine durchgehende gestrichelte Linie in zwei Teile geteilt werden. In den drei ersten Strophen zeichnet der Text einen utopischen Zustand vom »Ende der Eiszeit« (93), das heißt einer Überwindung der ›Grauzone‹. Relativierungen und Ironisierungen dieser Zukunftsvision gibt es jedoch bereits hier, auch wenn die explizite Brechung erst im zweiten Teil erfolgt. So kann man etwa eine implizite Distanzierung bereits daran erkennen, dass der Sprecher gleich zu Beginn in Klammern fragt, ob es sich bei dem beschriebenen »Ende der Eiszeit« nicht um einen Film handeln könnte, sprich: um Fiktion. Auch das seltsam synkretistische Personal, das die neue Welt bevölkert, weist in diese Richtung: »Tschuang-tse / trifft Ezra Pound im Hades / und schlägt ein Kreuz über ihm. // Die Glücksgötter grinsen, die neuen Menschen / blinzeln träg in die Sonne« (ebd.). Der moderne Dichter Pound befindet sich also in der griechischen Unterwelt, trifft dort auf den antiken chinesischen Dichterphilosophen Zhuangzi und wird von diesem nach christlichem Ritus gesegnet. Aber auch der sozialistische ›neue Mensch‹ ist anwesend in diesem Jenseits, hat jedoch nichts mehr zu tun, weil die Welt ja bereits an ihrem utopischen Ziel angekommen ist.

Das mag man zum einen so deuten, dass Grünbein hier sein eigenes eklektizistisches Schreiben kommentiert, das ja aus all diesen Quellen schöpft und sie oft ebenfalls hart nebeneinander montiert: Ostasien, Antike, klassische Moderne, Sozialismus. Vor allem aber sind hier von der antiken Unterwelt über das christliche Paradies, vom ›südlichen Blütenland‹<sup>66</sup> des chinesischen Philosophen zur

65 Später allerdings, im Beiwort von *Lob des Taifuns*, klingen Grünbeins Äußerungen doch nach derartiger Verallgemeinerung, und er bewegt sich bei der Auflösung von kultureller Alterität ins Allgemein-Menschliche zuweilen am Rande des Verantwortbaren: »Denn ob Geheimratsgehock oder Mönchskutte des Wanderdichters [gemeint ist Bashō, B. S.] (dem Habit des Heiligen Franziskus nicht unähnlich), letzten Endes blieben das Äußerlichkeiten vor der Tatsache unbewußter Verbundenheit im geräumigen Inneren des poetischen Menschen« (Durs Grünbein, Siebzehn Silben, S. 105).

66 Auch der Daoist Zhuangzi/Tschuang-Tse entwirft in seinem *Wahren Buch vom südlichen Blütenland* eine Art paradiesischer Gegenwelt.

sozialistischen Utopie lauter Vorstellungen von positiver Gegenweltlichkeit versammelt. Gemeinsam haben sie allesamt, dass niemand mehr den »Traum // von einem Zeitalter« träumt, »in dem die Maschinen / Köpfe tragen« (93). In jedem der Modelle ist also – so mag man diese Formulierung vor dem Hintergrund all der vorangegangenen Gedichte aus der Grauzonen-Wirklichkeit in eine begrifflichere Sprache übersetzen – die rein funktionale Existenz des Menschen, verkörpert in der Maschine mit menschlichem Kopf, überwunden.

Und doch wird diese Vision im zweiten Teil des Gedichtes als bloß fiktiver Gegenstand ausgewiesen: »Im Handumdrehn aus dem Lärm einer Stadt / fliegst du als Zeitpfeil / durch den Science-fiction-Spiegel // hinaus in das galaktische Schweigen der Dichter des Tao.« (93) Der angeredete Dichter, nämlich der der vorangegangenen Gedichte, die sich ja in weiten Teilen den in der Vision geschilderten Inspirationsquellen verdanken, entkommt nur im Rahmen der Imagination (dem ›Science-fiction-Spiegel‹ der ›Dichter des Tao‹) seiner ›lärmenden Stadt‹ (der ›Grauzone‹ Dresdens) in eine utopische Gegenwelt. Solche Erfahrungen gelingen zudem, wie die im Band zuvor versammelten Texte gezeigt haben, immer nur für den Moment. Der in die Gegenwelt Entflohene wird also immer wieder zurückgeholt in die ›graue‹ Gegenwart. Gerade deren Druck aber ist es, der ihn erneut dazu treibt, eine Wirklichkeit aus erster, statt aus zweiter Hand zu suchen usw. usf. Eröffnet ist damit das *perpetuum mobile*, von dem der Titel des Gedichtes spricht: Die Dynamik zwischen der Erfahrung der normalen und der poetischen Welt, zwischen Idee und Wirklichkeit, zwischen Sein und Sollen erhält und trägt sich selbst *ad infinitum*.

Mit dieser resignativen Diagnose endet Grünbeins erster Lyrikband, wobei ausgerechnet das »Tao« das letzte Wort behält. Kann man dies als vorsichtigen Wink deuten, dass die Grauzonenwelt am Ende vielleicht doch nicht auf Dauer die Überhand behalten muss, dass die Moderne sich auch nach der Absage an die Utopien mit Hilfe der Poesie noch auf eine bessere Zukunft hin öffnen kann? In *Grauzone morgens* selbst spricht wenig dafür, und doch sollte Grünbeins ganz konkrete ›Grauzone‹, in der der Band entstand, nämlich das Dresden und Berlin Ende der 1980er Jahre, nicht einmal ein Jahr nach der Drucklegung Vergangenheit sein.