und setzt damit Maßstäbe: »gegen das sterile Jahrhundert«, heißt es in einer frühen Entwurfsstufe.[48]

Und so macht das Fragment dem Leser auch im Hinblick auf die anderen Figuren Mut, egal ob es sich dabei um »Antilyrik«[49] oder um ein »Interwjuhu mit einem sterblichen Dichter«[50] handelt, das zur Karikatur von Zensur und Öffentlichkeit gerät.

»[D]ie Versetzungsgefährdeten / sollten sich / bessere Lehrer suchen / Als mich.«[51] So der Schluss eines Gedichts. Aber die Versetzungsgefährdeten, die rebellisch Aufsässigen, haben sich keinen anderen Autor gesucht als Georg Seidel.

> Was willst du überhaupt? Babucke zuckte die Schultern, raus wollte er, raus aus diesem Kaufhaus und überhaupt raus aus allem, vielleicht wollte er in die Alpen oder noch weiter weg ins Himalaja, irgendsowas finden, ein Refugium, ein Refugium der Freiheit. [...] Babucke sah an sich herunter: Vom Scheitel bis zur Sohle alles Bügelfalte. Er kam sich wie in eine Uniform gesteckt vor. Anzüge sind gemilderte Uniformen, oder der Anzug ist die Gewöhnung an die Uniform. Nein, diesen Anzug wollte Babucke nicht, aber er wußte, was er jetzt wollte, er wollte sich den häßlichsten Anzug aussuchen. Und dann fand er einen Anzug, hellgrün und kariert. [...] Zieh das Ding aus, sagte sein Vater. Wenn ich jetzt nachgebe, dachte Babucke, dann ist es aus.[52]

Hellgrün kariert also, doch garantiert ohne Bügelfalte.

48 AdK, GSA, Nr. 749.
49 So waren Szenenentwürfe zu »Jochen Schanotta« betitelt, vgl. AdK, GSA, Nr. 781.
50 AdK, GSA, Nr. 646.
51 AdK, GSA, Nr. 352.
52 Seidel: In seiner Freizeit las der Angeklagte Märchen (wie Anm. 11), S. 74 f.

Judith Ryan

Grünbeins »antike Dispositionen«

Als Durs Grünbein mit seinem zweiten Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991) fast schlagartig zum »Dichter der Wende« wurde, erschien er als Nachfolger einer Reihe von Dichtern, die – wie Gottfried Benn – in ihren Werken Literatur und Naturwissenschaft koppelten. Er wurde jedoch nicht nur wegen seiner Verwendung naturwissenschaftlicher Kenntnisse, sondern auch aufgrund seines Interesses an der klassischen Antike als Poeta doctus bezeichnet.[1] Mit *Nach den Satiren* (1999) situiert sich Grünbein sowohl durch den Buchtitel als auch durch eine Reihe von »Historien«-Gedichten zu Episoden und Figuren der altrömischen Geschichte ausdrücklich als Epigonen der antiken Tradition. Die Sammlung *Der Misanthrop auf Capri* (2005) druckt die meisten dieser Gedichte wieder ab. Mit der Hinwendung zur alten Geschichte lässt Grünbein jedoch sein früheres Interesse für die kognitiven Wissenschaften keineswegs zurück. Im Gegenteil: Bei diesen neuen Themen lässt sich eine Art Kontinuität unter anderem Vorzeichen erkennen. Genauso wie der primitive Hirnstamm noch lebenswichtige Funktionen des menschlichen Körpers steuert, bleiben auch weitere Aspekte einer früheren Welt in der Gegenwart bestehen. Für Grünbein ist die lateinische Sprache geradezu paradigmatisch dafür: »Latein steckt, ganz gleich, was der einzelne Kehlkopf davon spürt, fast jeder der europäischen Sprachen noch in den Knochen.«[2]

1 Vgl. Leeder, Karen: The »Poeta Doctus« and the New German Poetry: Raoul Schrott's »Tropen«, in: The Germanic Review 77 (2002) 1, S. 51–67, zu Grünbein siehe S. 53. Leeder weist darauf hin, dass Schrotts »Pamphlet wider die modische Dichtung« hauptsächlich gegen Grünbein gerichtet sei (S. 65, Anm. 1).
2 Grünbein, Durs: Im Namen der Extreme, in: An Seneca. Postskriptum, Frankfurt a. M. 2004, S. 75 f. Auch in: ders.: Antike Dispositionen. Aufsätze, Frankfurt a. M. 2005, S. 385. Weitere Referenzen aus diesen Ausgaben werden im Folgenden unter den Siglen AS (An Seneca) bzw. AD (Antike Dispositionen) zusammen mit der Seitenzahl angegeben.

I

Da drängt sich die Frage auf: Was wusste Grünbein von den alten Sprachen? In seinem Aufsatz »Im Namen der Extreme« schrieb er von seinem ersten Kontakt mit der lateinischen Sprache während eines Zeitraums von »anderthalb Jahre[n]« (AS, S. 77; AD, S. 386). An der Erweiterten Oberschule, die er in Dresden besuchte, waren Plätze in Lateinkursen schwer zu erhalten; den Vorzug hatten angehende Mediziner und zukünftige Kunstgeschichtler.[3] Zum Glück befand sich direkt gegenüber seiner Oberschule eine Volkshochschule, an der er Latein lernen konnte.[4] Rückblickend beschrieb Grünbein in seinem Essay »Zwischen Antike und X« (Erstveröffentlichung 2002) diese Nachmittagsstunden, in denen ihm zum ersten Mal deutlich geworden sei, dass unsere Verbindung, »wie lose auch immer, mit den Autoren der Antike« in den etymologischen Überresten des Lateinischen in den modernen Sprachen zu finden ist: Latein »ist die Wirbelsäule im Inneren unserer Sprachen« (AD, S. 385).[5] Das in der DDR benutzte Lehrbuch zur Einführung ins Lateinische betonte diese Einsicht auf fast jeder Seite.[6] Dort werden nämlich in den Wortschatzlisten linguistische Verwandtschaften zwischen lateinischen Vokabeln und englischen, russischen oder französischen Wörtern angeführt. Den Schülern sollte Latein im größeren Zusammenhang der indoeuropäischen Sprachgeschichte beigebracht werden. Die Lesestücke, von denen die meisten vermutlich speziell für das Lehrbuch geschrieben wurden, behandeln wichtige Aspekte der römischen Geschichte und Kultur, einschließlich solcher Themen wie »Rom wird Weltmacht«, »Römer und Germanen«, »Die Weltstadt Rom«, »Verkehr und Handel im Römischen Reich« und als Schlusskapitel »Das Weiterwirken antiker Kultur«[7] – alles auf Latein. Im Laufe des Kurses wächst selbstverständlich der Schwierigkeitsgrad dieser Lesestücke. Nur zwei ›authentische Texte‹ befinden sich in dem schmalen Bändchen, wobei es sich in beiden Fällen um Gedichte von

3 Private Mitteilung von Durs Grünbein, 5.7.2013.

4 Das Schulsystem der DDR erlebte mehrere Revisionen. Obgleich die alten Sprachen im Allgemeinen stark zurückgingen, gab es durchaus Oberschulen, an denen Latein angeboten wurde, allerdings oft mit den von Grünbein erlebten Einschränkungen. Vgl. Mieskes, Hans: Die Pädagogik der DDR in Theorie, Forschung und Praxis. Entwicklung und Entwicklungsstand, Oberursel (Taunus) 1971, S. 264f. Bei der Umgestaltung der Schulbildung in den neuen Ländern nach der »Wende« wurde eine »echte Lücke« im Fach Latein festgestellt (Der Spiegel 34/1990, S. 48). Vgl. auch Roswitha Wisniewskis Bemerkung, dass es nicht leicht gewesen sei, »sich das in der DDR vorenthaltene Wissen selbst zu erarbeiten«. Wisniewski, Roswitha: Das Bildungssystem der DDR und sein Vermächtnis, in: Barker, Peter (Hg.): The GDR and its History: Rückblick und Revision. Die DDR im Spiegel der Enquete-Kommissionen (German Monitor), Amsterdam/Atlanta, GA, 2000, S. 129–144, hier S. 140.

5 In der ersten Fassung des Aufsatzes »Im Namen der Extreme« wurde dieser Gedanke etwas anders formuliert, AS, S. 76.

6 Huchthausen, Liselot/Pögl, Alois/Kleinert, Jochen: Lateinisches Lehrbuch. Einführungslehrgang, Berlin 1973. Für den Hinweis auf dieses Buch bedanke ich mich bei Ulrich von Bülow.

7 Es handelt sich um die Lektionen XVI, XXIV, XXV, XXVI und XXVII.

Catull handelt: »Cenabis bene« (Carmen 13) und »Odi et amo« (Carmen 85). Dieses Lehrbuch, das auch an der von Grünbein besuchten Volkshochschule benutzt wurde,[8] hat wohl die Weichen für Grünbeins späteres Interesse an der lateinischen Geschichte und Literatur gestellt.[9]

Auf der Basis des Volkshochschulkurses konnte Grünbein seine Leidenschaft für das Lateinische in einem einjährigen Studium an der Humboldt-Universität zu Berlin weiterpflegen. Die lateinische Sprache scheint Grünbein schon früh mit einer bestimmten Stärke verbunden zu haben: »So müßte die Schwerkraft sprechen, wären ihr Stimmbänder gegeben. In dieser Sprache war alles Augenmaß, packender Duktus, ein Maximum an Bedeutung auf engstem Raum« (AS, S. 394). Latein sei »ein Gedanken-Panzer, den Ideen fest angegossen, nach außen hin unerschütterlich, mit Raum genug für Emphasen im Innern, ein Medium wie geschaffen für Jurisdiktion und Verskunst« (AD, S. 393). Grünbein behauptet, von der lateinischen Sprache und Literatur viel gelernt zu haben, vor allem über die Schreibkunst.

Nach dem Jahr an der Humboldt-Universität pflegte Grünbein im Selbststudium Latein »aus Neugier und stille[r] Leidenschaft« weiter.[10] »Ich würde nicht einmal von Autodidaktik sprechen, da ich immer nur vor einzelnen Beispielen stehe, mit denen ich mich dann lange beschäftige. Ich lerne viel durch den Vergleich verschiedener Übersetzungen und das geduldige Wälzen der Wörterbücher.«[11] Ein Manuskript aus dem Vorlass illustriert, wenn nicht eigentlich das Wälzen der Wörterbücher, dann doch Grünbeins Arbeit am Vokabular. Auf der unteren Hälfte des Blattes befindet sich der lateinische Text eines bekannten Gedichts von Ausonius (ca. 310 – ca. 395) mit deutschen Erklärungen von zwei Schlüsselbegriffen.[12] Am Rand notierte Grünbein weitere Gedanken über die Vorstellung der »Stimme« und deren Funktion im Gedicht. Die handschriftliche Korrektur zu Vers 4 – die Einfügung »selbst geistlos« – stellt ein Ergebnis dieser Überlegung dar, das auf kompakte Weise das Paradoxon einer Stimme deutlich macht, die nicht durch den Geist gesteuert wird. Die handschriftlichen Korrekturen zum ersten Vers des Typoskripts verdeutlichen die Art und Weise, auf die sich Grünbein Gedanken über eventuelle Übersetzungsmöglichkeiten der Wörter »vane [...] pictor« machte. Schließlich sehen wir, wie er eine syntaktisch elegante Lösung des Schlussverses formulierte, die ebenfalls das Paradoxe des Gedankengangs hervorhebt.

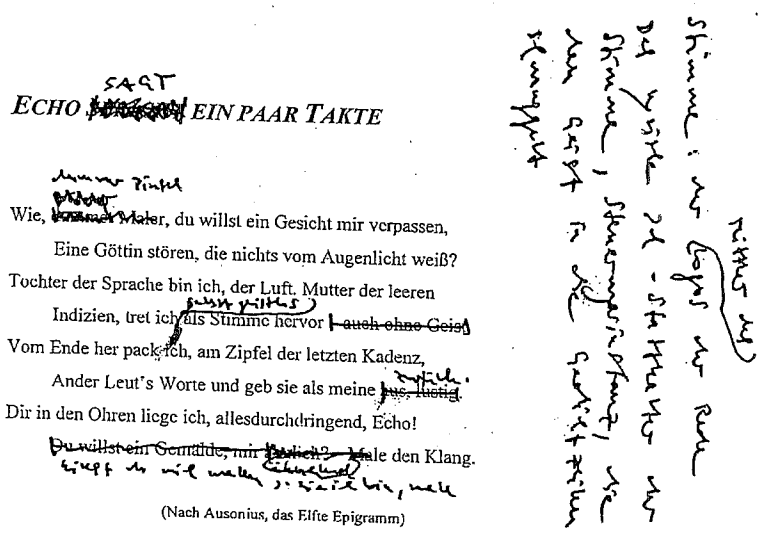
8 Persönliche Mitteilung vom 14.4.2014.

9 Für seine Übersetzungen von Catulls Carmina 5, 7 und 32 siehe Grünbein: Liebesgedichte. Mit einem Nachwort von Peter von Matt, Frankfurt a.M./Leipzig 2008, S. 54–56.

10 Persönliche Mitteilung vom 7.7.2013.

11 Ebd.

12 Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Vorlass Durs Grünbein, Gedichte, Kasten 2008. In diesem Kasten befindet sich ebenfalls eine frühere Version dieser Übersetzung.



Echo sagt ein paar Takte

Wie, Maler, du willst ein Gesicht mir verpassen,
Eine Göttin stören, die nichts vom Augenlicht weiß?
Tochter der Sprache bin ich, der Luft. Mutter der leeren
Indizien, tret ich als Stimme hervor
Vom Ende her pack ich, am Zipfel der letzten Kadenz,
Ander Leut's Worte und geb sie als meine
Dir in den Ohren liege ich, allesdurchdringend, Echo!
ale den Klang.

(Nach Ausonius, das Elfte Epigramm)

vane, quid affectas faciem mihi ponere, pictor,
ignotamque oculis sollicitare deam?
aeris et linguae sum filia, mater inanis
indicii, vocem quae sine mente gero.
extremos pereunte modos a fine reducens
ludificata sequor verba aliena meis.
auribus in vestris habito penetrabilis echo;
et si vis similem pingere, pinge sonum.

sonus (1. Laut,Ton, Klang; 2. Wort, Stimme; Sprache; 3. Art der Darstellung, Ton)
vox (urspr. Lärm, Geräusch; nach dem griech. Fremdwort *epos*; 1. Stimme, laut und leise; 2. Laut, Ton, Schall; auch Betonung, Akzent; 3. Aussprache; Sprache; Wort, Ausdruck; Äußerung, Rede, Gerede, heftige Worte; 4. Ausspruch, Sinnspruch; Zauberformel; Gebot, Befehl)

Durs Grünbein, »Echo sagt ein paar Takte«. DLA, Vorlass Durs Grünbein

In seinem Aufsatz »Z wie Zitat« aus dem Jahr 2002 widmete Grünbein diesem Epigramm eine anderthalbseitige Interpretation, in der er über das Verhältnis zwischen Sprache, Stimme und Schrift nachdachte. Ausgangspunkt seiner Meditation bildete das raffinierte Paradoxon, mit dem Ausonius die gleichzeitige »physische Abwesenheit« und »intensive Vergegenwärtigung« der Dichtung formuliert (AD, S. 73).[13] Der Leser des Gedichts muss jedoch noch einen Schritt weiter gehen. »Hier hilft nur eines weiter«, schrieb Grünbein, »nur Schrift, die aufs neue die Lippen bewegt, Schrift, die so lange scheintot bleibt, wie keiner sich findet, der ihr zum Resonanzboden wird« (AD, S. 73). Durch die schriftliche Fixierung bleiben die Worte bestehen, jederzeit abrufbar, und zwar auch in einer viel späteren Zeit. Indem Grünbeins Gedankengang über den Schluss des lateinischen Gedichts hinausgeht, entwickelt er ein zweites Paradoxon, das zum ersten hinzukommt. »Zeile um Zeile liegt es [das Gedicht], selbst körperlos, dem leibhaftigen Leser mit seinem Lockruf im Ohr: intoniere mich, deklamiere mich! Oder lies mich wenigstens so, daß im stillen in dir eine Saite zu klingen beginnt« (AD, S. 74). So reicht der geschriebene Text, ein Überbleibsel aus früheren Zeiten, bis in die Gegenwart hinein. Das geistreiche Gedicht des Ausonius zeigt sehr deutlich, wie eine gewisse sprachliche Gewandtheit mit einer sorgfältig ausgewogenen Syntax kombiniert werden kann. Hier wird die Vorstellung vom Lateinischen als einem schweren »Gedanken-Panzer« aufs Brillanteste widerlegt.

II

In den früheren Jahren des 21. Jahrhunderts scheint sich Grünbein in die Werke eines anderen lateinischen Schriftstellers zu vertiefen, nämlich Seneca, über den er sowohl Gedichte als auch Essays schreibt.[14] In Senecas Schriften über den sittlichen Verfall seiner Zeit meint Grünbein Parallelen zu der moralischen Situation unserer eigenen Zeit zu entdecken. Über Seneca behauptet Grünbein: »Selten ist ein Mensch so janusköpfig gewesen wie dieser eine« (AD, S. 379), der zugleich einen kritischen Blick auf die eigenen Zeitgenossen geworfen habe und selbst in menschliche Schwächen verstrickt gewesen sei: »In dieser Welt [das heißt, der Welt der Korruption der römischen Kaiserzeit] bleibt Seneca ein Ehrenmann mit manchen Fehlern, aber mit großer dichterischer und philosophischer Kraft.«[15]

13 Ursprüngliche Fassung (ohne Erwähnung von Ausonius) in italienischer Übersetzung unter dem Titel »Zitat-Citazione« im Lexikon *Dizionario della libertà*. Hg. von Alba Donati und Paolo Fabrizio Iacuzzi in Zusammenarbeit mit der Accademia della Crusca, Florenz, 2002, S. 262–266. Deutsche Fassung zitiert nach: Grünbein: Antike Dispositionen (wie Anm. 2), S. 73.

14 Grünbein: An Seneca (wie Anm. 2). Dieser Band enthält ein Gedicht und drei Aufsätze von Grünbein sowie eine Übersetzung von Senecas *Die Kürze des Lebens* von Gerhard Fink.

15 Huch, Hans G.: Der Blick auf die griechischen und römischen Gründerväter westlicher Kultur. Durs Grünbeins Beziehung zur Kultur der Antike, in: Akzente 53 (2006) 1, S. 12–27, hier S. 25.

Diese Eigenschaften machen Seneca zu einer fesselnden Figur für den modernen Dichter. Dass Grünbein sich um 2002 mehrfach »in die Toga des Seneca gehüllt« hat,[16] betont die Parallele, die er zwischen sich selbst und dem römischen Schriftsteller zu erkennen meint. Den beiden Dichtern ist vor allem der kritische Blick auf die Gegenwart gemein.[17] Die moderne Diktion, die ab und zu in Grünbeins Übersetzung von Senecas *Thyestes* (2002) auftaucht, dient dazu, die lateinische Tragödie in unsere Zeit zu übertragen.[18] Was Grünbein an Senecas Charakter fasziniert, ist dessen Fähigkeit, »in die unterschiedlichsten Rollen« zu schlüpfen und »die Standorte« zu wechseln »wie die Sandalen« (AD, S. 375). Für Grünbein ist der chamäleontische Seneca der »Prototyp des zerrissenen Philosophen«, der den eigenen stoischen Idealen nicht gewachsen sei (AD, S. 385). Die bekannte marmorne Büste des Seneca wird durch das Bild eines ständig changierenden Opportunisten ersetzt.

Eine amüsante Geschichte gewährt wichtige Einsichten in Grünbeins Vorstellung von diesem römischen Philosophen. Im Lateinunterricht auf der Volkshochschule wie im späteren Lateinstudium an der Humboldt-Universität begegnete ihm der Name Seneca nicht.[19] Vielmehr tauchte der Name schon viel früher und unter ganz anderen Umständen zum ersten Mal in Grünbeins Lektüre auf, und zwar in einem Buch, »das mein ein und alles war damals, lange bevor das Vokabelbüffeln begann« (AD, S. 386). Dieses Buch war ein Roman von Karl May. Damals ahnte der junge Grünbein noch nicht, dass Seneca nicht nur der Name eines Indianerstammes ist, der bestimmte Landteile des heutigen US-Staats New York bewohnte. Noch heute, bekennt Grünbein, seien die Figuren des noblen Indianerhäuptlings und des römischen Stoikers in seiner Vorstellung verschmolzen. Dieses bemerkenswerte Bild, das die beiden Seiten des Imperialismus in eins fasst, geht nicht nur auf Karl May, sondern teilweise auch auf die stereotype – aber falsche – Vorstellung zurück, Indianer seien besonders stoisch.

Im Zuge eines historischen Rückblicks sieht Grünbein in der Verbreitung der lateinischen Sprache eine imperialistische Absicht, die neu erworbenen Territorien auch sprachlich mit Rom zu verbinden: »In den Versen ihrer Dichter wurde sie zum Requiem für die ›disiecta membra‹ all der Millionen, denen Latein einst die Muttersprache war, eine virtuose und strenge Begleitmusik für ihren Einzug ins Erdreich« (AD, S. 395). Nach dem Römischen Reich dienen sprachliche und kulturelle Bruchstücke als »Rohstoffe« für spätere literarische Werke. »Es mag

16 Ebd., S. 24.
17 Ebd., S. 25.
18 Siehe Reinhold Embachers Rezension dieser Übersetzung: Quis ille? Von Seneca zu Grünbein. Die Wiedergabe einer antiken Tragödie, https://www.phonline.ac.at/pht/voe_main2.getVollText?pDocumentNr=13912&pCurrPk=2830 (abgerufen am 8. 4. 2014).
19 Zur Seneca-Rezeption in Deutschland siehe Ziolkowski, Theodore: Seneca: A New German Icon?, in: International Journal of the Classical Tradition 11 (2004) 1, S. 47–77; zu Grünbein besonders S. 50–51 und 71–76.

übertrieben sein, von Kolonialismus zu sprechen, doch ein gewisser semantischer Raubbau, der damit einherging, läßt sich von heute aus nicht übersehen« (AD, S. 25). An diesem »Raubbau« ist Grünbein selbst allerdings nicht ganz unschuldig. Auf etwas paradoxe Art und Weise hofft er, dass die Produktion von Nachahmungen des klassischen Altertums irgendwann ins Gegenteil umschlagen wird: »Das Schmugglerwesen mochte sich eine Weile über Wasser halten, die Falschmünzerei vorübergehend profitieren, irgendwann würde die Frustration über die auflagenstarken Surrogate so mächtig werden, daß wieder wirkliche Weltliteratur gefragt sein würde« (AD, S. 31).

Es ist kein Zufall, dass uns diese Ausführungen in Grünbeins Festvortrag zu Goethes 250. Geburtstag im Jahre 1999 begegnen, in dem er sich vor allem mit Goethes Begriff der »Weltliteratur« beschäftigt.[20] Etwas zynisch behauptet Grünbein, dass dieser Begriff dem deutschen Dichter geholfen habe, die deutschsprachige Literatur und somit auch sich selbst in einer Schlüsselposition zu platzieren. Der Begriff Weltliteratur habe Goethe nämlich erlaubt, »Position zu beziehen gegen alles, was den damals aufkommenden Verkehr von Gedanken in Buchform behindern konnte« (AD, S. 29). Heute dagegen sei der Begriff Weltliteratur »[i]m Nebel verschwunden« (AD, S. 28). Die Vorstellung von Meisterwerken, die sich über die Jahrhunderte und über Nationalgrenzen hinaus behaupten und als Herausforderung jedes späteren Dichters fungieren, sei im gegenwärtigen Zeitalter zunehmend fraglich geworden.[21]

III

Zu Grünbeins Beschäftigung mit der klassischen Antike durch den Filter eines anderen Dichters gehört auch sein Essay aus dem Jahr 2009 zu Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil*.[22] Für Grünbein, so erfahren wir gegen Ende dieses Aufsatzes, gehörte *Der Tod des Vergil* jahrelang zu seinen »heimlichen literarischen Schätzen«. »Ich war achtzehn, als das Buch mir in einer ostdeutschen Lizenzausgabe des Verlags Volk und Welt in die Hände fiel, mit seinem verlockenden grünen Schutzumschlag ein kostbarer Besitz.« Nun versucht er zu verstehen, warum dieser Roman, der 1945 gleichzeitig in deutscher und englischer Sprache veröffentlicht wurde, so wenig Anklang gefunden hat. Der Aufsatz geht von der Frage aus, ob es sich bei *Tod des Vergil* »um ein Meisterwerk oder um einen gran-

20 Grünbein, Durs: Weltliteratur: ein Panoramagemälde, gehalten am 28. August im Nationaltheater Weimar, in: ders.: An Seneca (wie Anm. 2), S. 23–31.
21 In den USA ist der Begriff Weltliteratur neu definiert worden, vgl. Damrosch, David: What Is World Literature?, Princeton 2003.
22 Erschienen unter dem Titel »Traue nicht der Heiterkeit, das Wahre ist ernst« in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 4. 4. 2009, S. Z3.

diosen Fehlschlag« handelt. Die bekannten Gründe – die schiere »Unlesbarkeit« des 800-seitigen Romans, die Aura der »Einsamkeit und Undurchdringlichkeit«, »schwerzüngig traumgebundene, mäandernde Sprache«, die Konkurrenz zu Thomas Manns im gleichen Jahr erschienenem *Doktor Faustus*[23] – werden hier aufgereiht. Gerade die formalen Herausforderungen des Broch'schen Romans an den Leser haben den jungen Durs Grünbein weniger abgeschreckt als angezogen.

> Nie werde ich die Woge überströmender Begeisterung beim Lesen der Eröffnungsszene vergessen. Sie bestand aus einem einzigen, in Wellenrhythmen sich aufbauenden Satz, der die Einfahrt der kaiserlichen Flotte des Augustus in den Hafen von Brundisium beschrieb. Mit nichts als Sprache war hier eine Wirkung erzielt,die etwas Musikalisches und gleichzeitig Kinematographisches hatte.[24]

Bei der Wiederlektüre erkannte Grünbein, dass die vielen Überarbeitungen des Romans »auch metrische Anpassungen, man könnte sagen, verstechnische Korrekturen innerhalb der einzelnen Konstruktionsblöcke« waren. Gerade das, was dem jungen Grünbein so verlockend war, erschien ihm im Jahre 2009 als »Todsünde«: der Versuch nämlich, die narrative Prosa zu einer Art lyrischer Ekstase umzuformen. Dieser Bewertung werden viele Leser trotz des großen experimentellen Wurfs des Romans zustimmen. Eine Frage bleibt dabei noch offen: Was hat Grünbein motiviert, sich noch einmal mit dem *Tod des Vergil* zu beschäftigen?

Einige Hinweise lassen sich in seinem Aufsatz erkennen, aber sie bleiben halb versteckt in Absätzen, in denen es hauptsächlich um etwas anderes geht. »Abgehandelt wurde hier, ins antike Gestern versetzt, die Problematik des Autors selbst, die Frage nach dem Wozu jeder Kunst.« Etwas später formuliert Grünbein das etwas anders: »Dreht sich in diesem Riesenwerk strenggenommen nicht alles nur um das eine: die Frage nach der Funktion von Geschichte und ihrer geschichtlichen Dimension?« Und schließlich: »Es war nicht nur Schöpferstolz, Broch hatte durchaus berechtigte Gründe anzunehmen, sein Buch könnte sich nach dem Krieg als nützlich erweisen für die Wiederbekehrung zur Humanität in Deutschland.«

Merkwürdigerweise erwähnt Grünbein nur an einer Stelle den springenden Punkt der Romanhandlung, die Frage nämlich, ob das noch unvollendete große Gedicht, die »Äneis«, verbrannt werden soll.[25] »Das beinah einzige Handlungsmotiv war der Kampf um die Erhaltung des Manuskripts der Aeneis, ein im Wesentlichen mit rhetorischen Mitteln geführter Ringkampf. War der Dichter anfangs fest gewillt, die kostbaren Verse zu vernichten, läßt er sich, körperlich zunehmend geschwächt, auf ein langwieriges Argumentieren ein.« Die langen, im Fieber fantasierten Gespräche versteht Grünbein als Kampf um einen »Wunschtraum, der im zwanzigsten Jahrhundert nicht wenige Künstler verlockte. Ein unfaßbarer Idealismus war am Werk, etwas verzweifelt Europäisches. Zum letzten Male drehte sich alles um den Traum von geistiger Aristokratie und großer Künstlermission, dessen Tage außerhalb dieses Buches längst gezählt waren.« In dieser Formulierung kommt Vergils Versuch, das Verhältnis von Dichtung und Politik zu begreifen, den Idealen eines Stefan George viel näher, als das bei Broch der Fall war. Die Gedanken Theodor Haeckers, dessen Arbeit *Vergil, Vater des Abendlandes* (1931) in der Tat den ersten Impuls für Broch gegeben hatte,[26] sind keineswegs mit den im Roman *Der Tod des Vergil* dargestellten Beweggründen des römischen Dichters identisch. Grünbeins Behauptung, Vergil sei für Broch »der vollkommene vaterländische Dichter, der Grundtypus des konservativen Revolutionärs«, lässt die Suche der Vergil-Figur nach einer neuen Denkweise und neuen sprachlichen Ausdrucksformen – mit anderen Worten: einem »nachmythischen Mythos«[27] – außer Acht.

In Brochs Roman handelt es sich nicht nur um einen Disput zwischen Augustus und Vergil: Vielmehr geht es um die verschiedenen Möglichkeiten der »imperialen Formgebung«.[28] In den Augen des Augustus soll Vergils Dichtung ein bleibendes Spiegelbild des römischen Staats abgeben. Abstrakter formuliert: Die politische Arbeit Cäsars soll durch das Meisterwerk des Dichters ergänzt werden.[29] Vergil gibt jedoch zu verstehen, dass der Begriff »Reich« von den beiden Freunden in einem unterschiedlichen Sinne verstanden wird. Während das Reich des Augustus im römischen Staat zu finden ist, schwebt dem Dichter Vergil ein »Reich der Erkenntnis« vor, das mehr sei »als eine bloß staatliche Ausdehnung über militärisch gesicherte Gebiete«.[30] Dieses Argument des Dichters ist dem

23 Manns *Doktor Faustus* wurde 1948 in den New Yorker »Book of the Month Club« aufgenommen, während Brochs Trilogie *Die Schlafwandler* – teilweise aufgrund der Meinung Thomas Manns – als zu schwer für das amerikanische Lesepublikum befunden wurde; *Der Tod des Vergil* kam für den Buchclub nicht in Frage. Zum komplizierten Verhältnis zwischen den beiden Autoren siehe Lützeler, Paul Michael: Freundschaft im Exil. Thomas Mann und Hermann Broch, Frankfurt a. M. 2004.

24 »Traue nicht der Heiterkeit, das Wahre ist ernst« (wie Anm. 22).

25 Vergils unvermittelter Entschluss, sein Manuskript nicht verbrennen zu lassen, ist in der Broch-Forschung lange ein schwer zu lösendes Rätsel gewesen. Vgl. dagegen Robert Halsalls Verständnis der Grundargumentation des Romans als einer Art negativen Theologie; Halsall, Robert: Vergil's Change of Mind: On Broch's »Der Tod des Vergil«, in: New German Studies 18 (1996) 3, S. 145–169.

26 Vgl. Patrick Eidens differenzierte Darstellung von Brochs Verhältnis zu Haecker. Eiden, Patrick: »Translatio Imperii Ad Americam«. Working through the Poetics and Politics of Empire in Hermann Broch's »The Death of Vergil«, in: Literary Imagination 8 (2006) 3, S. 441–466, besonders S. 441.

27 Spies, Bernhard: Von der Geschichtsschreibung zum Mythos: Hermann Brochs Roman *Der Tod des Vergil* (1945), in: Literatur für Leser 28 (2005) 4, S. 281–295, hier S. 294.

28 Eiden, Patrick: »Grenzenlos wird das Reich sein«. Imperiale Formgebung in Hermann Brochs »Der Tod des Vergil«, in: Hebekus, Uwe/Stöckmann, Ingo (Hg.): Die Souveränität der Literatur: Zum Totalitären der klassischen Moderne 1900–1933, München 2008, S. 259–287.

29 Vgl. ebd., S. 264.

30 Broch, Hermann: Der Tod des Vergil. Hg. von Paul Michael Lützeler (Kommentierte Werkausgabe, Bd. 4), Frankfurt a. M. 1995, S. 338. Zu diesem Teil des Dialogs zwischen Augustus und Vergil siehe Eiden: »Grenzenlos wird das Reich sein« (wie Anm. 28), S. 265.

weltlichen Herrscher ganz fremd, aber auch Vergil selbst kann seine Vorstellung von der Dichtung als Medium eines »Reichs der Erkenntnis« nicht adäquat erklären. Seine Versuche, diese Gedanken mit den Mitteln der normalen Sprache zu formulieren, antizipieren den Schluss des Romans, an dem das »reine Wort« sich irgendwie bemerkbar macht, aber letzten Endes nicht festzuhalten ist: »unerfaßlich, unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache«.[31] Erst als Vergil erkennt, dass sein Gedicht keine endgültige Lösung bieten, sondern nur richtungweisend sein kann, wird es ihm möglich, dem Cäsar die Äneis zu schenken.

Bei der Lektüre von Brochs Vergil-Roman scheint es Grünbein weniger um die komplizierten Gedankengänge zu gehen, die zu Vergils Meinungswechsel führen. Vielmehr identifiziert Grünbein den eigentlichen Beweggrund des Romans als »die Frage nach dem Wozu jeder Kunst«. Dabei scheint er eine gewisse Parallele zur eigenen Situation zu erkennen, geht es doch bei mehreren von Grünbeins Gedichten ebenfalls um eine Versetzung der Problematik des Autors »ins antike Gestern«. Beiden Autoren ist darüber hinaus ein Interesse an der Position von Kunst in einer kulturellen Endzeit gemeinsam.[32]

IV

Grünbeins kompliziertes Verhältnis zur klassischen Antike wollen wir nun anhand von drei beispielhaften Texten überprüfen. Die beiden ersten sind Grünbeins Übersetzung eines Gedichts von Catull (im Band *Aroma. Ein römisches Zeichenbuch*, 2010) und ein eigenes Gedicht zu einem verwandten Thema, »Die Grotte des Catull« (ebenfalls in *Aroma* erschienen). Der dritte ist das Titelgedicht des Bandes *Koloß im Nebel* (2012). Alle drei Gedichte haben mit Bootsfahrten zu tun: Bei Catull geht es um ein altes Segelschiff, das den Seeweg vom Schwarzen Meer an den Gardasee zurückgelegt hat, bei Grünbein um ein normales Ausflugsboot nach Sirmione und eine alte Touristenfähre nach Rhodos. Durch die verschiedenen Schiffsreisen werden nicht nur territoriale Fragen angeschnitten, sondern auch die Frage nach Entstehung und Macht von Dichtung.

Bei einer Marbacher Archivexpedition beschäftigte ich mich zunächst mit zwei kleinen schwarzen Notizbüchern, die sich in Grünbeins Vorlass befinden und die gleichsam als Anspielung auf die Notizbücher bekannter Dichter einer

31 Broch: Der Tod des Vergil (wie Anm. 30), S. 454.
32 Die ersten Anfänge von Brochs Vergil-Roman sind im Zusammenhang mit einem geplanten geschichtsphilosophischen Aufsatz »Die Kunst am Ende einer Kultur« entstanden. Siehe Heizmann, Jürgen: A Farewell to Art: Poetic Reflection in Broch's Der Tod des Vergil, in: Lützeler, Paul Michael u. a. (Hg.): Hermann Broch, Visionary in Exile: The 2001 Yale Symposium, Rochester, NY, 2003, S. 187–200, hier S. 188.

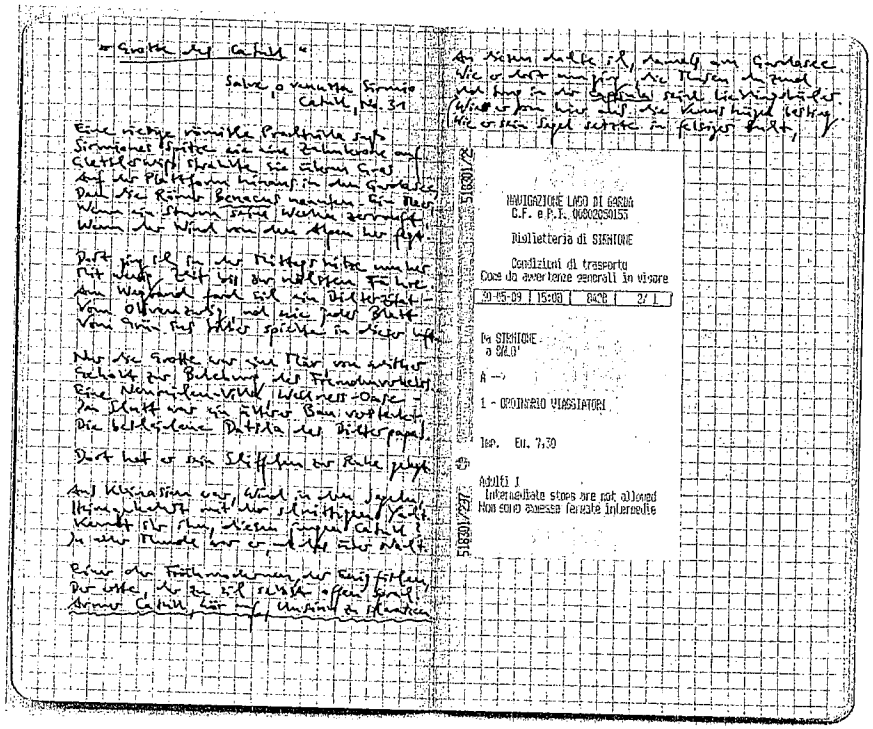
früheren Epoche – man denke an Rilke oder Kafka – erscheinen. Mit weißer Korrekturflüssigkeit hat Grünbein die schwarzen Heftdeckel mit entsprechenden Titeln – »Aroma I« und »Aroma II« – versehen. Die Texte, die später im Band *Aroma* (2010) erscheinen, hat Grünbein mit schwarzer Tinte in die kleinen Hefte eingetragen. In den meisten Fällen handelt es sich um Reinschriften oder um Handschriften mit nur wenigen Korrekturen. Im Falle des Gedichts »Die Grotte des Catull« wird zum Beispiel die Reihenfolge der beiden letzten Verse umgekehrt. Am Anfang des Gedichts steht ein Motto aus einem anderen Gedicht von Catull (Carmen 31), in dem der Dichter die Schönheit der Halbinsel preist, auf der er ein Landhaus besaß und die er als Heimat betrachtete. Das Motto »salve, o venusta Sirmio« (Vers 12) bedeutet: »sei gegrüßt, liebliches Sirmione«. Mit dieser Anspielung auf Catulls Apostrophe der Halbinsel – und zwar mit Angabe der Gedichtnummer im Gesamtwerk Catulls – weist sich Grünbein als Poeta doctus im alten Sinne des Wortes aus: als Kenner der literarischen Tradition.[33] Nach der Abschrift des Gedichts hat Grünbein eine Fahrkarte der »Navigazione Lago di Garda« eingeklebt, als wolle er beweisen, dass er selbst die Halbinsel besuchte. Mit dem Catull-Zitat am Anfang und der eingeklebten Fahrkarte am Schluss situiert sich »Die Grotte des Catull« auf sehr raffinierte Art und Weise zwischen Literatur und Wirklichkeit. Zur Enttäuschung des deutschen Besuchers stellt sich die Grotte Catulls als Erfindung des Touristengeschäfts heraus:

> Nur die Grotte war eine Mär, von weither
> Geholt zur Belebung des Fremdenverkehrs.
> Eine Neureichen-Villa, Wellness-Oase –
> Im Schutt war ein älterer Bau versteckt,
> Die bescheidene Datscha des Dichterpapas.[34]

Am Ende der vorletzten Strophe wird ein weiteres Gedicht von Catull zitiert: der erste Vers von Carmen 8, »Miser Catulle, desinas ineptire«. Im Marbacher Vorlass befinden sich Varianten, in denen Grünbein für das Verb »ineptire« zwischen »schwatzen« und »quatschen« zögert. Das Wort würde ich selbst mit »herumalbern« übersetzen, aber in dem Fall hätte Grünbein ein anderes Versmaß benutzen müssen.

Die Übersetzung von Catulls Yachtgedicht Carmen 4 enthält das Notizheft nicht. Bis jetzt habe ich keine Entwürfe dieser Übersetzung gefunden: Es kann jedoch sein, dass sie noch in Grünbeins Vorlass auftauchen. Im Band *Aroma* erscheint Grünbeins Übersetzung von Carmen 4, gefolgt von seinem eigenen Gedicht »Die Grotte des Catull« auf der gegenüberliegenden Seite.[35] Grünbeins

33 Vertieft wurden Grünbeins Kenntnisse der lateinischen Tradition durch seine Übersetzungen von Ausonius, Catull und Seneca.
34 Grünbein, Durs: Aroma. Ein römisches Zeichenbuch, Frankfurt a. M. 2010, S. 161.
35 Ebd., S. 160 f.



Durs Grünbein, »Grotte des Catull«, Notizbuch, DLA, Vorlass Durs Grünbein

Titel »Ein Yachtbesitzer spricht« weist auf die Szene hin, die wir uns bei Catulls Gedicht vorzustellen haben. Wir befinden uns am Rande eines klaren Sees, an dem unser Gastgeber stolz sein außer Dienst gestelltes Segelschiff vorzeigt. Der Segler mag alt aussehen, aber sein Besitzer lässt ihn mit eigenen Worten die Geschichte der vielen Meeresreisen erzählen, bei denen er mancher Gefahr ausgesetzt war, bis er bei der letzten Fahrt an diesem idyllischen Ort angekommen ist. Wie der letzte Vers des Gedichts deutlich macht, handelt es sich um ein Fest, bei dem Freunde zusammengekommen sind, um das Schiff den Dioskuren – den Göttern also, die von Matrosen in Seenot angerufen wurden – zu weihen. So wird die heile Rückkehr des Schnellseglers am Ende einer langen und gefährlichen Fahrt, aber auch am Ende von dessen Dienstleben gefeiert.

Phaselus ille quem videtis, hospites,
ait fuisse navium celerrimus,
neque ullius natantis impetum trabis
nequisse praeter ire, sive palmulis
opus foret volare sive linteo.
et hoc negat minacis Hadriatici
negare litus insulasve Cycladas
Rhodumque nobilem horridamque Thraciam
Propontida, trucemve Ponticum sinum,
ubi iste post phaselus antea fuit
comata silva: nam Cytorio in iugo
loquente saepe sibilum edidit coma.
Amastri Pontica et Cytore buxifer,
tibi haec fuisse et esse cognitissima
ait phaselus; ultima ex origine
tuo stetisse dicit in cacumine,
tuo imbuisse palmulas in aequore,
et inde tot per impotentia freta
erum tulisse, laeva sive dextera
vocaret aura, sive utrumque Iuppiter
simul secundus incidisset in pedem;
neque ulla vota litoralibus deis
sibi esse facta, cum veniret a mari
novissime hunc ad usque limpidum lacum.
sed haec prius fuere: nunc recondita
senet quiete seque dedicat tibi,
gemelle Castor et gemelle Castoris.[36]

Die leichte Yacht, die ihr vor euch seht, Freunde,
Kann von sich sagen: Ein Flitzer bin ich, kein
Schwimmender Balken hat je im Vorwärtsdrang
Mir den Rang abgelaufen – ob nun die Ruder,
Ob volles Segelwerk ihm zum Flug verhalfen.
Und sie bestreiten, daß die Küsten der Adria
Dies bezweifeln würden oder gar die Kykladen
Oder Rhodos, das noble, das schaurige Thrakien
Mit der Propontis, und am Pontus die Bucht,
In der mein späteres Schiffchen heranwuchs
Als grüner Laubwald. Denn auf dem Cytorus
Hat sie im Raschelrausch oft ihr Haar gelöst.

Amastris Pontica, und du, Buchsbaum-Depot
Cytorus, wißt es und habt gleich die Yacht
In ihr erkannt. Von früh an sei sie, so sagt sie,
Der anderen mit ihren Ruderblättern gestreift.
Und daß sie von da ihren Eigner durch manches
Schäumende Meer trug, ob von Luv oder Lee
Die Winde wehten oder Jupiter sich herabließ,
Beiderseits kräftig in die Segel zu pusten.
Nicht einmal um Weiterfahrt mußte
Sie betteln bei Ufergöttern auf ganzer Strecke
Vom entlegensten Meer bis an den klaren See.

Doch das war gestern! Soll sie auf friedlicher
Reede nun altern. Euch sei sie dankbar geweiht:
Dir, Zwilling Castor, und Castors Zwilling, auch dir.[37]

Der Sprecher des Gedichts ist der Yachtbesitzer: Die Lebensgeschichte der Yacht wird in der Oratio obliqua erzählt. Diese Lebensgeschichte zeugt von der Erweiterung des Römischen Reichs, bei der Kleinasien integriert wurde. Die Yacht ist nämlich in Pontus »geboren«, am südöstlichen Ufer des Schwarzen Meeres, an dem das römische Imperium neue Territorien gewonnen hatte. Sie fängt ihr Leben als Baum an, schließlich konnte sie damals durch das Rauschen ihrer Blätter mit anderen Bäumen ›sprechen‹. In ihren jüngeren Jahren hat die Yacht eine ganz große Reise gemacht, die sich vom Ufer des Schwarzen Meeres bis zu den Kykladen und Rhodos erstreckte. Jahre später musste sie sogar die Adria durchqueren, um

36 Goold, George P. (Hg.): Catullus Tibullus Pervigilium Veneris, 2. Aufl., Cambridge, MA/London 1988, S. 4–6.
37 Grünbein: Aroma (wie Anm. 34), S. 160.

nach Sirmione zu kommen, wo sie jetzt ihren Ruhestand genießt. Obgleich diese lange Reise als Grundlage eines Epos dienen könnte, erzählt Catull die Geschichte der Yacht in denkbar knappster Form. Trotz der Kürze erscheint die Reise der Yacht als Wiederholung der Reise der Argo, die in der kulturellen Tradition als das allererste Schiff gilt.[38] Die Argo, die übrigens auch bisweilen sprechen konnte, steckt also hinter der gesprächigen Yacht des Catull.[39] Die Eleganz von Carmen 4 besteht in der flüssigen Sprache und der gekonnten Verwendung des iambischen Trimeters[40] wie auch in den vielfältigen Bezügen und zarten Ambivalenzen, mit denen Catull das leichte Segelschiff heraufbeschwört.

Den »Geburtsort« der Yacht kannte Catull sehr gut: Dem Gedicht liegt eine Reise zugrunde, die er 57 v. Chr. mit dem Proprätor C. Memmius Gemellus zur Verwaltung der Provinz Bithynien-Pontus unternahm. Catull war einer von zwei Dichtern (der andere war Gaius Helvius Cinna) unter der Gefolgschaft von Memmius, deren Gedichte auf hervorragende Literaturkenntnisse zurückgingen.[41] Auf der Rückreise im darauffolgenden Jahr besuchte Catull das Grab seines einzigen Bruders in der Troas (vgl. Carmen 101). Demnach beschreibt das Segelschiffgedicht zugleich eine persönliche und eine imperialistische Geografie. Die anthropomorphen Selbstdarstellungen des Schiffs – es hat Hände, Füße und Haare – lassen es zu einem Sprachrohr für den Dichter als Privatmenschen werden, der jetzt nach getanem Staatsdienst seine Ruhe genießt; die Reisen des Schiffes weisen dagegen auf die jüngste Expansion des Imperiums hin. In seinem längeren Gedicht »Koloß im Nebel«, dem Titelgedicht des gleichnamigen Bandes aus dem Jahre 2012, beschreibt Grünbein eine ganz andere Reise, die sich jedoch geografisch mit einem Abschnitt der Fahrt der Yacht überschneidet. Auf einer alten Fähre unternimmt der Sprecher des Gedichts mit einer Gruppe von Touristen eine Fahrt nach Rhodos:

> Ganz sicher weiß ich nicht mehr, wann es war,
> Daß wir das Schiff bestiegen, einen Klapperkahn von Fähre.
> Die fleckig weiße Bordwand seh ich noch, das Ankerloch, ein Maul,
> Aus dem in Stößen rostig rote Brühe troff, als die Maschine anzog.[42]

38 Vgl. O'Brien, Maeve: Happier Transports to Be: Catullus' Poem 4: Phaselus ille, in: Classics Ireland 13 (2006), S. 59–95.

39 Vgl. Coleman, Kathleen M.: The Persona of Catullus' Phaselus, in: Greece and Rome, Second Series 28 (1981) 1, S. 68–72, besonders S. 69. Siehe auch O'Brien: Happier Transports (wie Anm. 38), S. 64, und Griffith, Robert Drew: Growing Old Quietly in Catullus' Poem 4, in: Latomus 69 (2010) 3, S. 702–705.

40 Eduard Mörike benutzte in seiner Übersetzung des Gedichts das gleiche Versmaß.

41 Vgl. Martin, Charles: Catullus, New Haven 1992, S. 46. Siehe auch Martins etwas trockene Bemerkung, dass Catull wohl eher wegen seiner poetischen als wegen seiner verwalterischen Begabungen zur Teilnahme an diesem Provinzialjahr ausgewählt worden war (ebd.). Am Ende des Jahres scheint Catull jedoch deutliche Ressentiments gegen Memmius gehegt zu haben (siehe Carmen 28).

42 Grünbein, Durs: Koloß im Nebel. Gedichte, Frankfurt a. M. 2012, S. 93. Alle weiteren Referenzen aus dieser Ausgabe sind im Folgenden mit der Sigle K sowie der Seitenzahl versehen.

Die Reise geht von einer unschönen Hafenstadt aus, deren Hotels, Lagerhallen, Erdöltanks und Trockendocks durch »Antennen, Sendemasten, Satellitenohren« noch hässlicher gemacht werden. Der Dunst der modernen Industrie erscheint wie ein »Warnsignal«. Statt an Catull sein Beispiel zu nehmen, denkt der Sprecher des Gedichts an Homer und an die Gefahren, denen die Matrosen des Odysseus ausgesetzt waren. Auch das Wasser erscheint grau: »Ein trüber Sud war es, dies eingesperrte Meer, Ägäis, / Das klang nach Ärgernissen, älteren Gefahren, Dissonanz« (K, S. 93).

Die homerischen Epitheta »[w]eindunkel, purpurn, traubenfarben« passen hier nicht mehr: Das eintönige Grau wirkt, »als hätte Zeitungsdruck sich der Natur bemächtigt / Und alle Odysseen unter sich begraben in gebändigter Grisaille« (ebd.). Nicht die lange Tradition von literarischen Bootsfahrten, sondern eher die ephemere Form der Tageszeitung steckt hinter dieser Fahrt eines modernen Touristen.

Die Verbindung des Gedichts »Koloß im Nebel« mit der klassischen Antike wird noch durch die Erwähnung der Argo, Arions und des ganzen »toten Epenpersonals« (K, S. 94) verdeutlicht. Als die Fähre sich den Kykladen nähert (»vor uns lag im Dunst die Inselgruppe«, K, S. 96), macht sich ein älterer Mann bemerkbar, der schon von Beginn der Fahrt an auf der Fähre ist. Dem Sprecher wird bewusst, dass es sich bei diesem Mann um eine Art Hermesfigur handelt, der statt des geflügelten Helms eine Baseballkappe und statt der »Flugsandalen« Turnschuhe trägt. Bekanntlich war Hermes nicht nur der Götterbote, sondern auch der Gott der Händler und Diebe. Von den Attributen des Hermes bleiben nur sein Lächeln und, »entblößt im Lächeln, seine goldnen Zähne« (K, S. 97). Als der Mann plötzlich neben dem Sprecher des Gedichts auftaucht, zeigt er ihm »verschmitzt / Sein oft beschriebnes Lächeln, das so weitgereiste, vielbewanderte« (K, S. 96); am Ende der Fahrt grinst er wieder einmal: Er ist »der erste an der Gangway und der erste, wieselflink, an Land« (K, S. 100). Das Hochstaplerische an diesem Mann scheint auf unerklärte Art und Weise mit dem »Zwischenfall« zu tun zu haben, der sich ereignet, als die Fähre sich dem Hafen von Rhodos nähert. Spätestens an dieser Stelle werden Anklänge an Thomas Manns *Der Tod in Venedig* deutlich – so auch an die Szene, in der Aschenbach »von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit«[43] in das Innere des Dampfschiffes nach Venedig eingeladen wird. Wie die Fähre im »Koloß im Nebel« ist das Schiff »ein betagtes Fahrzeug [...], veraltet, rußig und düster«.[44] In Aschenbachs

43 Mann, Thomas: Frühe Erzählungen 1893–1912. Hg. von Terence J. Reed und Malte Herwig (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.1), Frankfurt a. M. 2004, S. 501–592, hier S. 517.

44 Ebd.

letzter Vision erscheint Hermes in verklärter Form wieder als der »bleiche und liebliche Psychagog [Führer der Seele in die Unterwelt]«.[45]

Im Gegensatz zur Vision des sterbenden Aschenbach am Schluss von Manns Erzählung scheint der mysteriöse »Zwischenfall« während der Fahrt nach Rhodos in Grünbeins Gedicht eine Art Gruppenhalluzination zu sein, bei der die Touristen das kolossale Standbild vor sich zu sehen meinen. In Wirklichkeit stand der Koloss nur 66 Jahre, bis er infolge eines starken Erdbebens einstürzte und in Stücke zerfiel. Die Gruppenhalluzination der Touristen im Gedicht hat mit einem Hauptthema des Bandes *Koloß im Nebel* zu tun, in dem Grünbein der Frage nachgeht: »Was ist Imagination und wie verändert sie unser Bewußtsein?« (Klappentext). Im letzten Teil des Gedichts »Koloß im Nebel« wird die Halluzination beschrieben:

> Dann
> Fuhren wir langsam ein in eine Schattenzone, halbe Sonnenfinsternis.
> Etwas Gewaltiges, gemessen an den Säulenschäften, schräg verankert,
> Zog alle Blicke aufwärts, dorthin, wo in großer Höhe, wie es schien,
> Die Konstruktion zusammenstrebte als ein kolossales Schenkelpaar.
> Von oben ging ein himbeerfarbnes schwaches Licht aus, das pulsierte
> Wie nie ein Leuchtturmfeuer, Sternenstrahl, kein Pentagramm. (K, S. 100)

Die Erscheinung erlischt, und der ältere Mann verschwindet im Gewühl der Passagiere, die das Schiff verlassen. Die vermeintliche Epiphanie scheint eine Täuschung zu sein, wahrscheinlich das Ergebnis irgendeiner billigen modernen Technologie, eventuell einer Art künstlicher Beleuchtung.

V

Hier wie in den anderen Bootsfahrtgedichten tritt ein wichtiges Thema zutage, nämlich die Frage nach dem ontologischen Status von Literatur. Die von der Dichtung unternommene Vermittlung zwischen Imagination und Wirklichkeit wird in der Gegenwart immer zweifelhafter. Wenn wir nun die Aufsätze zusammen mit den Gedichten ins Kalkül ziehen, wird deutlich, dass Grünbein eine Brücke schlägt: zwischen Homer, Vergil und Catull auf der einen Seite, zwischen Mann, Broch und Grünbein auf der anderen. Große und kleine Seereisen überschneiden sich palimpsestartig, und zwar so, dass die bereisten Räumlichkeiten immer wieder Fragen nach der Verbindung von Territorien, Macht und Dichtung aufwerfen. Dabei ist der Imperialismus im wörtlichen wie im metaphorischen Sinne

45 Ebd., S. 592; vgl. auch: Mann, Thomas: Frühe Erzählungen 1893–1912. Kommentarband. Hg. von Terence J. Reed und Malte Herwig (Große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Bd. 2.2), Frankfurt a. M. 2004, S. 456 f.

ein entscheidendes Motiv. Politische und ästhetische Überlegungen verbinden sich hier auf eine höchst komplizierte Art und Weise. Mindestens drei Imperien werden entweder heraufbeschworen oder angedeutet: das altrömische Imperium, das »Dritte Reich«, und die SED-Diktatur in der DDR in ihrem Zusammenhang mit der UdSSR. Schon im Gedichtband *Den Teuren Toten* hatte sich Grünbein mit den »Diktaturen der Neuzeit« beschäftigt, den »zumeist sklerotischen Regimes, brüchiger als Rom, verkalkter als Byzanz«.[46] Brochs Vergil wird zum Gegner des Augustus, dem die Konsolidierung des Römischen Reichs das allerwichtigste Anliegen darstellt. Grünbeins Seneca erscheint als »Gefangene[r] der augusteischen Marmorstadt Rom« (AD, S. 372). Während Vergil sich fast bis in die letzten Lebensstunden mit ethisch-ästhetischen Fragen beschäftigt, weicht Seneca im Alltagsleben den eigenen hochgesteckten Idealen aus. Grünbeins Broch-Aufsatz wie auch seine Seneca-Aufsätze zeugen von seinem Bewusstsein der moralischen Versuchungen, die in einer kulturellen Endzeit besonders akut werden.

Es ist wohl noch zu früh, um zu sagen, wie sich Grünbein letzten Endes zu diesen komplizierten Fragen entscheiden wird. Im selben Jahr wie *Koloß im Nebel* hat der avantgardistische Filmemacher Klaus Wyborny in Zusammenarbeit mit Grünbein den Film »Syrakus« (2012) produziert, in dem Grünbein seine Gedichte vor dem Hintergrund klassischer Landschaften rezitiert.[47] Die beiden arbeiten weiterhin zusammen. Grünbein hat außerdem eine Übersetzung von Ausonius' »Mosella« vollendet, einem fast 500 Verse langen Gedicht über die Mosel.[48] Daran wird deutlich, dass Grünbeins Auseinandersetzung mit der klassischen Antike nicht zu Ende ist. Man darf auf weitere Produktionen gespannt sein.

46 Grünbein, Durs: Den Teuren Toten. 33 Epitaphe, Frankfurt a. M. 1994, 2. Aufl. 1995, S. 46.

47 Siehe http://www.viennale.at/en/films/syrakus (abgerufen am 8. 4. 2014). »Syrakus« betrachtet Grünbein als »vorläufige Schnittfassung« eines größeren Projekts, das noch keinen endgültigen Titel hat.

48 Grünbein beschäftigt sich seit einigen Jahren mit diesem Gedicht, wie einige Bruchstücke in seinem Marbacher Vorlass deutlich machen. Die vollständige Übersetzung soll nach einer persönlichen Mitteilung Grünbeins (14. 4. 2014) demnächst erscheinen. Mein besonderer Dank gilt Durs Grünbein für die Erlaubnis, aus seinem Vorlass zwei Manuskriptseiten abzudrucken. Ich bedanke mich auch bei David Pister für seine Hilfe bei der Fertigstellung dieses Aufsatzes.

DDR-Literatur

Eine Archivexpedition

Herausgegeben von Ulrich von Bülow und Sabine Wolf
unter Mitwirkung von Helga Neumann

im Auftrag des Deutschen Literaturarchivs Marbach
und der Akademie der Künste, Berlin

Ch. Links Verlag, Berlin

Ch.Links