

Ralf Simon

Szenographie und Zeitverlauf

Zur Bildlichkeit der Lyrik Durs Grünbeins

(*Erklärte Nacht: Traktat vom Zeitverbleib*)

1 Das lyrische Bild als Textkategorie

Wenn der Terminus des lyrischen Bildes eine für die Literaturwissenschaft analytisch einlösbare Dimension haben soll, dann muss er als Textkategorie denkbar sein. Er kann mithin keinesfalls vom Terminus des inneren Bildes ausgehen, wengleich er mit diesem die Bestimmung des Unsichtbaren teilt. Ebenso wenig wird die intermediale Szene weiterhelfen, also die Verknüpfung des sichtbaren Bildes mit dem Text über die Kopula ‚und‘ (Text ‚und‘ Bild), weil darin das Problem, was poetische Bildlichkeit sei, auf das visuelle Bild zuerst ausgelagert und dann durch eine bloße Kopula mit dem Text als etwas anderem verknüpft wird. Das lyrische Bild ist vielmehr eine Formierung der Sprache hinsichtlich einer bestimmten, sehr komplexen Verwendungsweise. Es ist nicht sichtbar, aber textuell nachweisbar.

Das lyrische Bild ist in dem Maße sinnlich, wie man textuelle Gegebenheiten ‚sinnlich‘ nennen mag. Was man anhand eines Textes imaginiert, der inneren Anschauung beiträgt oder auf vorher Angesehenes zurückführt, dies alles betrifft außertextuelle Gegebenheiten. Vielleicht mag man daran glauben, dass der Autor glaubt, das Gedicht führe „das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vor“.¹ Vielleicht. Aber zunächst lesen wir einen Gedichttext. Wird man ihn gut lesen, wenn man, anstatt die Sprache zu beobachten, die Sprache benutzt, um sie als referierend auf physiologische Kurzschlüsse zu verstehen? Wenn uns das Gedicht überzeugt, dann nicht, weil es auf etwas verweist, dem man Interesse entgegenbringen kann (oder auch nicht). Es überzeugt, sofern es eine sprachliche Präsenz hat, die gerade nicht von sich wegweist. Die Sprache selbst muss den Leser überzeugen, sie als eigenständige Metapher z.B. von physiologischen Kurzschlüssen lesen zu wollen, und das wird sie nicht allein als Darstellung von Kurzschlüssen bewerkstelligen können.

¹ Durs Grünbein: *Mein babylonisches Hirn*. In: ders.: *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*. Frankfurt a.M. 1996, S. 18–33, hier S. 33.

Bildlich wird lyrische Sprache durch eine intensive ästhetische Verdichtung, die innerhalb des Textes nur durch solche textuelle Rekursionen erzeugt werden kann, welche den semantischen Funktionalitäten eine der Sprache selbst entwachsende ikonische Manifestation zur Seite stellt.² Sprache ‚bezieht‘ sich nicht auf (visuelle) Bilder, sie ist in ihrer eigenen Struktur mit dem Ikonischen verknüpft, und sie entlässt es aus sich durch eine Rekursionsform, die wir poetisch zu nennen uns angewöhnt haben.

Vorderhand lässt sich das Gedicht als eine Szene beschreiben, welche sich durch die vielfach in sich hineingespiegelte Textlogik solange verdichtet, bis die Differenz zwischen Semantik und Ikonizität in Bewegung gerät und die Sprache zum distinkten Oszillieren von Bild und Text³ anhebt. Das wäre der Ort des Gedichtes: Immer in und zugleich hinter der Sprache, in ihr ihr Anderes findend, um von dorthier die sprachliche Poiesis neu zu vereinbaren. Das Bildliche ist der Lyrik nur dann zuzudenken, wenn das Gedicht eine solche insistente Reflexion zulässt und also die Kraft besitzt, auf jede mit Recht gestellte Frage nach dem Bild eine gerechte Antwort⁴ geben zu können. In diesem Moment wird die Szene des Gedichtes, die vorderhand eine thematische sein kann und meist auch ist, zu einer Szene der Text-Bild-Inversion. Lyrische Szenographie ist insofern ein Suchbegriff für poetologische Inversionsbewegungen. Wird sie mit dem Zeitbegriff in Verbindung gebracht, dann ist damit gesetzt, dass Zeit hier als Rekursionsfigur zu denken ist, also gegen die Vorstellung einer nur chronometrisch verlaufenden Linie.

Durs Grünbein, der Vielen als der bedeutendste deutschsprachige Lyriker der Gegenwart gilt, hat in seinem Gedichtband *Erklärte Nacht* einen aus 22 Gedichten bestehenden *Traktat vom Zeitverbleib*⁵ veröffentlicht. Bedenkt man die intensiven essayistischen Überlegungen Grünbeins zur Möglichkeit einer dritten, präzisen ebenso wie sinnlichen Sprache zwischen Naturwissenschaft und Belletristik,⁶ dann gibt der Titel dieser Gedichtfolge das Versprechen, Zeit und

² Vgl. zur Unterscheidung von semantischer Funktionalität und ikonischer Manifestation sowie zur Frage einer Bildtheorie des Textes: Ralf Simon: *Der poetische Text als Bildkritik*. München 2009.

³ Vgl. Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*. Berlin 2006, S. 109–133.

⁴ Vgl. Anselm Haverkamp: *Figura cryptica*. Frankfurt a.M. 2002, S. 149–162.

⁵ Durs Grünbein: *Erklärte Nacht. Gedichte*. Frankfurt a.M. 2002: Der *Traktat vom Zeitverbleib* findet sich auf den Seiten 97–118. Zitiert wird hier nach dieser Ausgabe unter Nennung der Gedichtnummer und der Verszeile.

⁶ Vgl. dazu Olav Krämer: Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe. In: *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Hrsg. von Kai Bremer u.a. Freiburg i.Br. u.a. 2007, S. 241–257.

lyrische Poesis zu bedenken: durchaus philosophisch (*Traktat*), aber in der Sprache des Gedichts.

Der exegetische Gang durch die Gedichte gestaltet sich im Folgenden als Gang antithetisch gesetzter Analyseschritte. Zuerst (2) steht die irritierende Reduktion der Zeit, so wie sie in den Gedichten thematisch formuliert wird, zur Debatte. Die Irritation besteht darin, dass eine entleerte Zeit keinen Anschluss an eine gehaltvolle Lyrik erlaubt. Im Gegenzug (3) entdeckt sich dann aber die Sequenz der ersten drei Gedichte als Formulierung eines dichten Wahrnehmungsmodells, in dem die Stimme als Ordnungskraft im Feld einer synästhetischen Wahrnehmung verstanden wird und das Gedicht, als eine solche Stimme, selbst zum Wahrnehmungsvollzug wird. Das vierte Kapitel thematisiert die lyrische Szenographie, indem die in der Sammlung nach den Eingangstexten folgenden Gedichte in zwei Gruppen eingeteilt werden: Gedichtgruppe der metonymischen Mimesis und Gedichtgruppe der *vanitas*-Semantik. Hier verflacht offenkundig die lyrische Intensität und fällt auf den entleerten Zeitbegriff zurück, der im zweiten Kapitel analysiert wurde. Abschließend (5) wird der Widerstreit von starken und schwachen Gedichten, von entqualifizierter Zeit und dichtem Wahrnehmungsmodell noch einmal vertieft, indem die Selbstaussagen der Gedichte (enge Textur) in den Kontrast zu ihrer lyrischen Praxis gestellt werden.

2 Formalisierungen, Reduktionen: Zeit und Selbstbezug

Das Wort *Zeitverhalt*⁷ erinnert an Klopstock. In seiner metriktheoretischen Hauptschrift *Vom deutschen Hexameter* steht „Zeitausdruck“ für die langsame oder schnelle Bewegung der Worte, also für die quantitative Dimension des prosodischen Materials, „Tonverhalt“ aber für die Beschaffenheit der Silben, je nachdem, ob sie steigend oder fallend sind.⁷ ‚Zeitverhalt‘, quasi die Summenformel der beiden genannten Termini, ist ein Begriff, den Voß in seiner Metriktheorie⁸ und in einem Brief an Klopstock (Juni 1785) benutzt. Dass auf Klopstock verwiesen wird und folglich die weitgehende Alliteration von Grünbeins ‚Zeitverbleib‘ auf den Terminus ‚Zeitverhalt‘ naheliegt, mag man den

7 Friedrich Gottlieb Klopstock: *Vom deutschen Hexameter*. In: ders.: *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a.M. 1989, S. 126f.

8 Johann Heinrich Voß: *Zeitmessung der deutschen Sprache*. Königsberg 1831 [zuerst 1802], S. 96–114 („Vom Zeitverhalt“).

Reimworten des ersten Gedichtes aus dem *Traktat* entnehmen. „Kopf – tropft – klopft“ spielt nicht nur anagrammatisch mit dem Autornamen Klopstock, sondern explizit mit der bei Clemens Brentano kreierten Verunglimpfung Klopstocks.⁹

Die metriktheoretische Pointe, die in Klopstocks Unterscheidung von Zeitausdruck und Tonverhalt zu finden wäre, wird freilich von den 22 Gedichten des *Traktats* unterlaufen. Sie zeichnen sich kaum durch eine metrische Raffinesse aus, die sich auf Klopstock zu beziehen das Recht haben könnte. Meist in den beiden alternierenden Versfüßen geschrieben, weisen sie nur wenige Irregularitäten auf, zuweilen eine zweite Senkung. Andererseits hat aber das hier an Grünbein herangetragene Wort ‚Zeitverhalt‘ einen spezifischen semantischen Wert. Indem durch die Wortneubildung die für die deutsche Metrik spezifische Differenz von quantitativer und qualitativer Prosodie nicht mehr aufrechterhalten wird, tritt die Zeit als solche, in ihrer bloßen Abstraktheit hervor. Klopstocks Begriffspaar Tonverhalt/Zeitausdruck intendiert mit seiner Spannung zwischen Zeit und Ton die durch das Gedicht performativ vollzogene Gestaltung der Zeit, während die Verschmelzung zu einem Begriff (Zeitverhalt) diese Spannung gerade auflöst. Lyrische Zeit kann sich nicht als solche in den Verhalt stellen, ihrem quantitativ-chronometrischen Ablauf kann erst der Ton eine Wahrnehmungsqualität beibringen. Die Metapher Zeitverhalt (wenn es denn eine Metapher ist) nihiliert alle metriktheoretische Qualifikation und lässt allein die abstrakte und leere Zeit übrig. In diesem Sinne wird die thematische Frage, wo die Lebenszeit verbleibt (Grünbeins Zeitverbleib), auf der Ebene der Metrik verdoppelt. An Grünbeins entfernte Klopstockreminiszenz den Terminus Zeitverhalt heranzutragen, hat also die philologisch eher assoziative, gedanklich aber genaue Pointe, eine metriktechnische Entsprechung zum Problem der leerwerdenden Zeit – dem Thema des *Traktats* – artikulieren zu können.

Das dritte Gedicht fügt dem hinzu:

Zeit aber ist nicht das Wort.
Weil es nicht zupackt, nicht beißt.

Gemeinhin wird man der Ansicht sein, dass es prominente Metaphoriken der Zeit gebe, allen voran die von ihrem Verfließen. Aber tatsächlich ist ‚Zeit‘ kein Wort, das eine Metapher bilden kann. Blumenberg hat in seinen Studien zur Metaphorologie darauf hingewiesen, dass Begriffe wie Welt, Natur, Geschichte

⁹ Vgl. Clemens Brentano: Das Märchen von dem Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen. In: ders.: *Werke*. Bd. 3. Hrsg. von Friedhelm Kemp. München 1965, S. 439–483.

oder Zeit einen eigentümlichen Zwischenstatus haben.¹⁰ Sie sind weder denotativ einlösbar noch konnotativ an spezielle Metaphoriken gekoppelt; sie haben einen kaum bestimmbar begrifflichen Gehalt, sind aber auch nicht an bestimmte Vorstellungen gebunden; sie stehen für Totalhorizonte, die sie nicht adressieren können, obwohl sie dennoch semantisch unverzichtbar sind. Ihre jeweilige Funktion entspringt aus der doppelten Bewegung einer sowohl begrifflichen als auch metaphorischen Beziehung, deren Rechtsgrund arbiträr ist. Wir veranschaulichen uns den Kollektivsingular ‚Zeit‘, indem wir eine vollständig anschauungslose, aber auch als Begriff schwer zu definierende Einheit durch Bilder und Metaphoriken in eine Konkretheit überführen, deren *fundamentum in re* dahingestellt bleibt. Blumenberg hat dafür – für die Literaturwissenschaft etwas irreführend¹¹ – den Begriff der absoluten Metapher als Grenzbezug eingeführt. ‚Zeit‘ hat keinen Bildbereich, der sich mit einem anderen zu einem *tertium comparationis* verbinden könnte; ‚Zeit‘ hat auch keine spezifische Semantik, die sich eignen würde, ihr konnotatives Feld mit dem eines anderen Begriffes zu verschränken. In diesem Sinne kann ‚Zeit‘ keine Metaphern im üblichen Sinne bilden. Die Sprache reagiert nach Blumenberg auf dieses Problem, indem sie einen vollkommen bildlosen Begriff mit einem bildlichen Vorstellungsgelände nicht über ein *tertium* verbindet, sondern beides schlechthin identifiziert. Das Verfließen der Zeit ist eine solche absolute Metapher, denn der ikonische Bereich besteht vollständig aus den Potenzialen des einen Relatums der Metapher (Verfließen), während das andere (Zeit) davon vollständig überdeckt oder ausgefüllt wird. In diesem Sinne erzeugt ‚Zeit‘ ständig absolute Metaphern, weil das Wort weder als Begriff stabil ist noch eine genuine Bildlichkeit mitbringt. Zeit kann also tatsächlich nicht das Wort sein, mit dem sich lyrische Bildlichkeit aufbauen ließe, es packt nicht zu, weil es keinen Rechtsgrund kennt, sich an ein anderes Wort zu halten. Es bleibt isoliert oder es wird in der absoluten Metapher total.

¹⁰ Vgl. die Überlegungen Hans Blumenbergs in seinem Aufsatz *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*. In: ders.: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt a.M. 1979, S. 75–93, bes. S. 81f.

¹¹ Der Begriff findet sich vor Blumenberg und in anderer Bedeutung bei Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. 6. Aufl. Hamburg 1974. Affinitäten dazu hat der Begriff der kühnen Metapher: Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 37 (1963), H. 3, S. 325–344. – Blumenbergs in seinem Aufsatz *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit* entwickeltes Konzept der absoluten Metapher meint aber nicht das Fehlen des *tertium comparationis*, sondern die vollständige Deckung eines Bildes (Verfließen) mit einem Begriff der höchsten Abstraktionsstufe (Zeit).

Damit hat sich der *Traktat vom Zeitverbleib* eine aporetische Ausgangsposition geschaffen. In der dekonstruierenden Aufnahme Klopstocks wird Zeit entqualifiziert, aber genau diese Nullposition ist dem lyrischen Text keine Handreichung. Der *Traktat* beginnt radikal, geradezu in einer gedanklichen Geste, die einer Reduktion folgt, die dem von Grünbein stets bekämpften Cartesianismus entspricht. Wo Descartes in den *Meditationes* auf ein *cogitans sum* zurückgeht und dann die Schwierigkeit hat, von dieser leeren Position aus wieder zur Welt zu kommen, referiert Grünbeins *Traktat* auf den formalsten und leersten Zeitbegriff. Die Frage, ob und wie unter diesen Startbedingungen Lyrik geschrieben werden könne, stellt sich so radikal wie analog bei Descartes die Frage nach dem argumentativen Fortgang, der aus dem Reduktionsexperiment herausführen könnte. Allerdings kann Grünbein im Unterschied zu den *Meditationes* nicht auf einen Gottesbeweis zurückgreifen. Sein Problem, lyrische Textualität erzeugen zu wollen, ist angesichts einer solchen Reduktion fast noch größer als das Descart'sche Problem, in dessen semantischer *ego-cogito*-Struktur immerhin die Voraussetzung einer göttlichen Definitionsmacht enthalten war.

Grünbein steigert diese Sachlage um eine weitere, ebenfalls der philosophischen Tradition entspringende Überlegung. Die Gedichte scheinen die Zeitproblematik mit derjenigen der Selbstreflexion zu verknüpfen, wobei diese wiederum in ihrer formalen Eigenschaft der Selbstverfehlung infolge des Selbstbezuges verstanden wird. Die Paradoxie der Aktdifferenz der Selbstreflexion spaltet das sich auf sich beziehende Ich in das gedachte und das denkende Ich, in *factum* und *facere*, und verfehlt dadurch systematisch genau jene Einheit des Ich, um derentwillen die Reflexion auf sich selbst anhub. Für diesen Mangel der Reflexionslogik, der wiederum seinen Grund in der Zeitdifferenz zwischen Denkakt und Denkresultat hat – erst die kontrafaktisch angenommene unmittelbare zeitliche Identität von Denken und Gedachtem könnte Selbstidentität realisieren –, gibt es eine Reihe von topischen Formulierungen. Die Gedichte des *Traktats vom Zeitverbleib* versammeln diese gängigen Philosopheme. Es ist die Rede vom „Wunsch aufzuklären, was hinterm Rücken geschah“ (Gedicht 1, Vers 12) oder davon, „der Zeit [...] beim Fressen“ (Gedicht 2, Vers 20) zusehen zu können, „[s]olange man neben sich steht“ (Gedicht 2, Vers 19). Das Verlöschen des Ziels in der reflexiven Drehung der Erinnerung (Gedicht 3, Strophe 4), die wiederkehrende Paradoxie des Ursprungs (Gedicht 1, letzter Vers; Gedicht 2, Vers 1; Gedicht 11, letzte Strophe), schließlich die prosaische Kurzformel, dass das Gedächtnis das, „was eins war, entzweit“ (Gedicht 19, Vers 11) und dass „[j]eder [...] um den Blinden Fleck [kreist]“ (Gedicht 20, Vers 16): Grünbeins Gedichte lesen sich auf dieser Ebene als Ansammlung des Formulierungsrepertoires der Reflexionstheorie.

Die bisherigen Beobachtungen zum *Traktat vom Zeitverbleib* sind irritierend. Sie bestehen aus einer Bewegung nicht der lyrischen, sondern der philosophischen Reduktion auf die bloße Zeit und auf die formalisierte Idee des Selbstbezuges. Weder wird Zeit metrisch gestaltet, noch wird sie phänomenal gebunden. Sie ist als purer chronometrischer Verlauf oder als das ungenügende Wort bestimmt, also einer vollständigen Entqualifizierung unterworfen. Der thematische Anlass der Gedichte, der im 40. Geburtstag eines männlichen Subjekts gesucht wird, wird den Texten nicht zur Aufforderung einer ins Konkrete buchstabierten Zeiterfahrung. Er mündet vielmehr in einer sehr allgemeinen, an die *vanitas*-Semantik des Barock erinnernden elegischen Klage über die Vergänglichkeit und über das Rätsel der Zeit.

Diese Gemengelage ist ein schlechter Ausgangspunkt für eine Lyrik, die, wie aus Grünbeins essayistischem Werk zu entnehmen ist, abstrakte Trennungen von Geistes- und Naturwissenschaft unterlaufen und gerade die nomothetischen Epistemologien an eine sinnliche und präzise Beschreibungssprache rückbinden will. Fast erwecken diese Gedichte zumindest in der bislang skizzierten Ausgangslage den Eindruck, genau diejenige Abstraktion und Reduktion zu vollziehen, gegen die sich Grünbeins Intentionen formieren.

3 Blick und Erblicktwerden, Bild

Überraschenderweise bieten die Gedichte gegen diese gedanklichen Formalisierungen ein genuin inhaltliches Theorem auf, das der Responsivität des Blickes. Im dritten Gedicht ist zu lesen, dass gegen die schmerzlich ausgesprochene Silbe – „Zeit“, das einsilbige Wort ist hier gemeint – keine Predigt hilft, sondern:

Nur Aufblicken, himmelwärts.

Auch, wenn von dort bald (Habacht!)

Die Augen zurückkehrn. (Gedicht 3, Vers 8–10)

Die Responsivität des Blickens ist in der Phänomenologie¹² und in der ihr folgenden Bildtheorie¹³ ein zentrales Theorem. Der Blick erkennt das, was ihn an-

¹² Vgl. Bernhard Waldenfels: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M. 2006. Im Hintergrund stehen die Überlegungen zum sehenden Sehen und zur Reversibilität im Kapitel *Die Verflechtung – Der Chiasmus* bei Maurice Merleau-Ponty: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von

schaut. In den Gesichtskreis tritt, was selbst die Intensität eines Blickenden besitzt. Indem unser Sehen über die Dinge hinwegschweift, bleibt es dort hängen, wo die Konstellation des Dinglichen eine sprechende ist. Die Grunderfahrung des Gespenstes, dass es uns immer schon erblickt hat, bevor wir es sehen und wir seinen Blick auf uns gerichtet fühlen,¹⁴ steckt in jedem Erblicken. Wir sehen nur, was wir als das Gesehen haben, das uns schon Gesehen hat. Das erste Gedicht hebt mit diesem Motiv an:

Vis-à-vis gehn die Lichter aus. Die Nacht schluckt, was sie kann.
Die Straße, ein Tankerdeck, sinkt und versinkt unter den zähen
Strudeln aus Abfall und Laub, mit denen heut Gestern begann.
Zum Meeressaum wird die Stadt. Ferne Geräusche nähern
Den Fenstern ein paar letzte, dubiose Geschichten an.

Ein Mann sitzt da und wird vierzig. Er hält sich den Kopf,
Gebeugt überm Tischrand, ein Alpinist, wie zum Biwak bereit,
Am gesicherten Seil. Er riecht seinen Körper. Ein Wasserhahn tropft.
Irgendein Dichter schrieb in den Vers was vom *Abhang der Zeit*.
Eine Formel, wofür? Ein Refrain, der ans Stirnbein klopft.

Nicht das Altern, das schlimme war diese Fragerei,
Blindlings, der Wunsch aufzuklären, was hinterm Rücken geschah.
Könnten sie winken, die Dinge, man wäre, von soviel *Bye-bye*
Ganz erschöpft. Selbst der Gruß einer Mücke ging einem nah.
Was zuerst da war? Die Stimme. Sie fragt nach der Henne, dem Ei.

„Vis-à-vis“ ist das erste Wort des *Traktats*, und es oszilliert nicht untypisch für Grünbein zwischen dem alltäglich Idiomatischen und der Blick-auf-Blick-Responsivität. Programmatisch ist das erste Gedicht auch darin, dass es sich als synästhetisches Wahrnehmungsmodell präsentiert. Man mag die Metaphern, dass die „Nacht schluckt, was sie kann“ (Vers 1) und dass ferne Geräusche den Fenstern Geschichten annähern (Verse 4f.), nicht für sehr gelungen halten, aber es wird deutlich, dass das Gedicht die fünf Sinne versammelt: Sehen (Vers 1), Schmecken (Vers 1: schlucken), Hören (Vers 4: Geräusche), Fühlen/Tasten (Vers 4: nähern) und Riechen (Vers 8). Das Sehen wird somit in den Verbund einer dichten Wahrnehmungsmatrix integriert. Das hypothetisch unterstellte

Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1986, S. 172–203.

¹³ Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999.

¹⁴ Vgl. zum Visier-Effekt: Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt a.M. 1995, S. 22–24.

„Bye-bye“ (Vers 13) der Dinge ist insofern die Weiterführung des „Vis-à-vis“. Aber erst der letzte Vers, der die Frage stellt: „Was zuerst da war?“, gibt die Antwort auf die in der Synästhesie liegende Frage. Es ist die Stimme.

Das Gedicht erprobt hier ein Theorem. Die These, dass die Sinne in der Wahrnehmung ursprünglich in einem ungetrennten Knäuel vereinigt seien und dass der Säugling erst die Differenzierungsarbeit in die fünf Sinne zu leisten habe, ist stets von der Spekulation begleitet, dass es einen Leitsinn gäbe.¹⁵ Gemeinhin ist es der Sehsinn, in Herders Theorie wird der Tastsinn ontologisch und der Hörsinn epistemologisch¹⁶ mit dieser Aufgabe betraut. Grünbein votiert mit der „Stimme“ für den Hörsinn. Die Frage „nach der Henne, dem Ei“ (Vers 15) ist in diesem Kontext in das Feld dichter Wahrnehmung hineingesprochen. Für das Gedicht ist es die Stimme, welche das Wahrnehmungsnotat, das dieses Gedicht ist, in eine Ordnung bringt und welche die fünf Sinne ausrichtet.

Es entsteht an dieser Stelle eine zweite Lektüre des Eingangsgedichtes. Anfangs wurden die Formel „was hinterm Rücken geschah“ (Vers 12) und die Ursprungsfrage (letzter Vers: „Was zuerst da war?“) der Aktdifferenz der Selbstreflexion zugeordnet, nunmehr aber zeigt sich, dass auch eine Deutung möglich ist, welche die Autopoiesis der Wahrnehmung betont. Hinter dem Rücken befänden sich dann die Dinge und die von ihnen ausgehenden Geräusche, Widerstände, Gerüche und Vorstellungen. Könnten diese Dinge winken (Vers 13), dann wäre das lyrische Ich dieses Gedichtes in einer permanenten Wahrnehmungsaufregung: „lebenslang Hysterie“ nennt es der achte Vers des zweiten Gedichtes, welches die Wahrnehmungstheorie konsequent weiterschreibt.

Die Wahrnehmung ist also ein synästhetisches Knäuel, welches tendenziell das Ich zu einem mannigfach verstreuten vielfachen Selbst¹⁷ dissoziieren könnte. Die Alternative bestünde zunächst darin, Ich und Welt unberührt nebeneinander her laufen (Gedicht 2, Vers 5–7) oder das Ich zum Wahrnehmungshysteriker werden zu lassen. Aber das zweite Gedicht etabliert eine Vermittlung:

¹⁵ Vgl. zu dieser Debatte: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*. Hrsg. von Hans Adler und Ulrike Zeuch. Würzburg 2002.

¹⁶ Herder denkt den Tastsinn als ontologisches Fundament der fünf Sinne und den Hörsinn (Stimme) als den die Sinne vermittelnden Sinn. Vgl. dazu Johann Gottfried Herder: *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Viertes Wäldchen: *Über Riedels Theorie der Schönen Künste* [1769]. In: ders.: *Werke*. Bd. II: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. Hrsg. von Wolfgang Pross. München, Wien 1987, S. 57–240 und die Preisschrift *Über den Ursprung der Sprache*. In: ebd., S. 251–357.

¹⁷ Vgl. zu dieser Formulierung den Bezug zum ersten Satz des §16 *Von der ursprünglichen-synthetischen Einheit der Apperzeption* der Kant'schen *Kritik der reinen Vernunft* (Ausgabe B von 1787). In: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg 1976, S. 140b.

Wann fing das an, daß sich still
 Außen- und Innenwelt trennten?
 Beides war schließlich zuviel.
 Gibst du den Indifferenten,

Zeigt sich, daß alles da draußen
 Auch ohne dich läuft, irgendwie.
 Entweder ist man hier Pause
 Oder lebenslang Hysterie.

Angesichts all der verbauten
 Umgebungen, die man bald kennt,
 Murmelt man leis erst, dann lauter.
 Murmeln macht resistent.

„Was, wenn hier alles an allem
 Einfach vorbeifällt, und nichts
 Entgeht diesem Wirbel? Im Fallen,
 Was wird gewahrt? Das Gesicht.

Bist du nicht hier, um diskret
 Furchen zu ziehn ins Vergessen?
 Solange man neben sich steht,
 Sieht man der Zeit zu beim Fressen.“

Das erst leise, dann resistent machende Murmeln, jene Stimme aus dem ersten Gedicht, ordnet die Wahrnehmung, indem sie diese sich zuspricht. Dies ist der Sinn der Anführungsstriche der beiden letzten Strophen. Es ist die lyrische Stimme selbst, die sich hier zur Form der Wahrnehmung ruft. Zunächst wird erneut die Gefahr formuliert, dass die Wahrnehmung eine beziehungslose andauernde Metonymie des einfach Vorbeifallenden sei (Vers 13–15). Aber das, was „gewahrt“ (bewahrt und gewärtigt) wird, ist das „Gesicht“.¹⁸ Die letzte Strophe ist dieses Gesicht, ein gefurchtes („um diskret/ Furchen zu ziehn“), eines, das in sich doppelt ist, einerseits diskret anwesend, andererseits neben sich stehend: doppelter Blick, Responsivität, Vis-à-vis. Die Stimme also ordnet die Wahrnehmungen zu einem wiederum sinnlichen Modell, welches sich ikonisch darstellt. Die Stimme, das Murmeln führt nicht in die Selbstreferenz der Sprache und auch nicht in die Abstraktheit einer nur aus Begriffen verknüpfenden Logik, sondern sie führt zu einem Wechsel in den Registern des Sinnlichen: zur

18 Das Gesicht wahren: Auch diese Redewendung spielt in den Vers hinein, wenn es darum geht, sich von der Wahrnehmung nicht überfordern zu lassen, sie zu ordnen, mithin das Gesicht zu wahren.

Angesichtigkeit der Wahrnehmung, zur Lesbarkeit der Welt, zur lyrischen Szenographie.

Das gefurchte Gesicht, das die letzte Strophe des zweiten Gedichtes ist, spielt aber auch mit dem Begriff des Lyrischen als solchem, nämlich mit dem *versus* des Verses, also der Etymologie der Ackerfurche, aus der die Idee des Verses und der Zäsur gemeinhin hergeleitet wird. Es zeigt sich, dass die lyrische Form des Verses genau die zu sich zurückkehrende Verdopplung ist, in der sich das Ich in seinem Selbstbezug aus dem es gefährdenden Chaos der dichten Wahrnehmung zu retten versucht. Die Strophe soll ein Gesicht sein. Indem das Gesicht ein Gedicht ist und indem das Gedicht in der Form seiner Parallelismen stets verwandelt immer wieder zu sich zurückkommt und seine Selbigkeit sagt – „Jede Sequenz ist ein Simile“¹⁹ –, kann es als die Darstellung genau jener abstrakten Formalismen begriffen werden, mit deren irritierender Analyse der hier versuchte Lektüregang anhob.

4 Lyrische Szenographien

Lyrische Szenographie: Wenn es also die Stimme ist, deren Murmeln, Selbstgespräch, gefurchte und gedrehte Erinnerung²⁰ aus Wahrnehmungen eine lesbare Angesichtigkeit macht, so dass „[d]ie Augen zurückkehrn“, sobald „himmelwärts“ geblickt wird (Gedicht 3), dann entsteht der lyrischen Rede mit dem Gedicht notwendig eine Szene, eine Situation, eine deutbare und damit lesbare Konstellation.

Der *Traktat vom Zeitverbleib* kennt drei szenographische Muster. Die drei ersten Gedichte und einige spätere lassen sich als lyrische Hermeneutik der Schreibszenen verstehen. Sie sind unter der Voraussetzung, dass das lyrische Ich am Schreibtisch sitzt und seine Poetologie reflektiert, kohärent lesbar. Eine weitere Gedichtgruppe thematisiert die Zeit im Horizont einer *vanitas*-Semantik, also als melancholischen Schwund, als Dahinsickern oder als todbringende Skandierung des Lebenslaufes. Vor allem im Mittelteil finden sich realistische Szenen; die Gedichte formulieren narrativ oder metonymisch Situationen alltagspragmatischer Zeiterfahrungen.

In der Tat gehören manche Texte des *Traktats* geradezu der Verfahrensweise der *descriptio* an: eine Szene im Sportverein, pöbelnde Männer in der Sauna

¹⁹ Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a.M. 1979, S. 110.

²⁰ „Kaum, daß Erinnerung pfeift, / Verlischt in der Drehung das Ziel“ (Gedicht 3, Vers 13f.).

(Gedicht 5), eine Szenographie des Zugreisenden (Gedicht 6),²¹ ein zum Nörgler desillusionierter Flaneur, dessen Gang durch die Großstadt aus den mythologischen Korrespondenzen Baudelaires ein „Blablabla“ macht (Gedicht 7), eine Kinoszene als Bildkritik (Gedicht 8), eine Krankenhausszene als Einordnung des ausgelieferten Körpers in das sterile Regime der Krankheitsmaschinerie (Gedicht 9), die Szenographie einer Nacht im Krankenbett (Gedicht 10), die Szene eines Verkehrsunfalls, bei der der Text offen lässt, ob der Unfall Bildspender oder Bildempfänger ist (Gedicht 20), ein Denkbild als lyrische Szene (Gedicht 21). Diese Gedichte (die schwächere Hälfte dieser Sammlung) entwerfen Beschreibungen einer Szene oder kleine Narrationen einer Situation, sie leben einerseits von ihrer mimetischen Substanz, andererseits von der Möglichkeit, eine prosaische, im Kern metonymische Lyrik zu schreiben, Lyrik also als Abbruchunternehmen ihrer selbst zu inszenieren. Das lyrische Ich steckt in diesen Texten wie in einem Wahrnehmungstunnel, es ist passiv den entgegenkommenden Bildern ausgeliefert, so im Kino, so in der Kontiguitätsassoziation der Großstadt, so in dem gereihten Hintereinander des Zuges.

Das Chaos der Wahrnehmung wird in dieser Gedichtgruppe in der Tat sowohl chronometrisch als auch über den Handlungsablauftypus der jeweiligen Situation organisiert und also durchaus unter dem Niveau, das die ersten Gedichte des *Traktats* etabliert haben. Man wird von einem konzeptionellen Bruch in der Gesamtkomposition des *Traktats vom Zeitverbleib* sprechen müssen. Die genannten Gedichte illustrieren das luxuriöse Desillusioniertsein²² des gerade Vierzigjährigen, aber damit fallen sie auf ein thematisches Sprechen zurück, welches dem Zusammenhang von Subjekttheorie und synästhetischer Wahrnehmung dadurch ausweicht, dass die Frage nach der Zeit und die Frage nach der Position des Subjekts in die Gegenständlichkeit einer realistischen (metonymischen) Szene gestellt wird. Indem diese Gedichtgruppe das Lamento eines weinerlich gewordenen Existentialismus artikuliert und sich über die Unbequemlichkeiten des Zugreisenden oder über die Männerreden in der Umkleidekabine des Sportvereins auslässt, verfehlt sie mehrfach den Anspruch, den der *Traktat vom Zeitverbleib* in seinen Eröffnungsgedichten stellt.

²¹ Der Zug ist in der Moderne das Inbild der Metonymie und des Realismus. Die aus vielen Filmen bekannte Szene auf dem Bahnsteig zeigt die Nachbarschaftsassoziation der Metonymie in der Abfolge der Abteile des anfahrenden Zuges. Vgl. dazu Roman Jakobson: *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*. In: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt a.M. 1979, S. 192–211.

²² Czernins umfassender und niederschmetternder Polemik gegen die Lyrik Grünbeins ist an diesem Punkt Recht zu geben. Vgl. Franz Josef Czernin: *Falten und Fallen*. Zu Durs Grünbeins Gedichtband. In: *Der Himmel ist blau. Aufsätze zur Dichtung*. Basel, Weil a.R. 2007, S. 29–56.

Die Szenographie der Schreibszenen hat in den ersten Gedichten die enge Konstellation von Ich-Reflexion und dichter Wahrnehmung formuliert und damit das Gedicht als Wahrnehmungsmodell gedacht. Die Gedichtgruppe der realistischen Zeiterfahrungen dementiert diese Konstitutionsproblematik durch eine prosaische Mimesis und widerruft damit de facto den gleichsam transzendentalpoetischen Auftakt. Dieser gedankliche Rückschritt schlägt sich in der lyrischen Form nieder: Die Gedichte lassen die intensiven Rekursivitäten der Anfangsgedichte vermissen und vertrauen einzig auf ihr Erzählprogramm, so dass sie zu kreuzgereimten Momentaufnahmen eines missgelaunten Blicks auf die unschöne Wirklichkeit geraten.

Vom 12. Gedicht an folgen Texte, welche die abstrakte Negativität der Zeit thematisieren. Auch diese Gedichte irritieren, denn sie praktizieren genau das, was schon im dritten Gedicht als nichtpraktikabel ausgewiesen wurde: „Zeit aber ist nicht das Wort“, war dort zu lesen. Die Frage nach dem Verbleib der Zeit, ihr Dahinsickern (Gedicht 14), ihr Sichmitteilen als „Schwund“ (Gedicht 12) das bloße Vorsichherschleichen der Zeit (Gedicht 16), Zeit „nur als Frist“ in der Kontingenz der Lebensformen (Gedicht 17), Zeit als vereinzelter und nagender „Stundenwurm“ (Gedicht 18), Zeit als Verkürzung des Glücks (Gedicht 21): Diese Motive fallen auf ein Konzept von Zeit zurück, welches als das bloße Verfließen von leerer Gegenwart, als abstrakte Wanderung des Jetztpunktes ohne jede formierende Kraft begriffen wird. Dabei haben doch gerade die ersten Gedichte des *Traktats* Wahrnehmung als Ergebnis einer lyrischen Stimme verstanden, so dass die Möglichkeit vorhanden gewesen wäre, Zeit als qualitative Formierung der Wahrnehmung durch die Macht der lyrischen Angesichtigkeit zu denken. Kurioserweise wird ein starker Begriff der Zeit, der zunächst etabliert wird, durch die dann folgenden Texte ignoriert, um in den lyrischen Ton einer Klage über den Zeitverfall (nicht also den Zeitverbleib) zu münden. So formuliert das 18. Gedicht:

Worin das Gemeinsame liegt,
 Hat sich schon mancher gefragt,
 Wo alles vorm Herzschlag verfliegt,
 Während der Stundenwurm nagt.

Einsamkeit treibt sie zuhauf.
 Eigensinn stellt hier die Weichen.
 Man streichelt, betrügt sich und rauft,
 Tanzt, geht zerstreut über Leichen.

Unterwegs auf geheimen Pfaden
 Leben sie – jeder in seiner Welt.
 Sechs Milliarden Monaden,
 Die ein Ich bei Bewußtsein hält.

In Urwäldern, Wüsten und Städten,
 Sie sammeln sich überall,
 Unter Steinen wie Asseln, in Betten.
 Was sie antreibt? *Élan vital*.

Keinem wird jemals schwindlig
 Beim verzögerten Fall durch die Zeit.
 Bis zuletzt hoffen sie, kindlich,
 Auf ein wenig Geborgenheit.

Die Mischung aus *vanitas*-Semantik in der Form der entqualifizierenden Aufzählung des weltlichen Treibens (Verse 7f. und Strophe 4) und Anspielungen auf Theoriebestände der Metaphysik (Leibniz' Monaden, Bergsons *élan vital*) sowie einem Zeitbegriff, der zum verfliegenden Herzschlag wird (Vers 3), aber keinerlei Synthesefunktion mehr zugesprochen bekommt, lässt das Gedicht auf eigentümliche Weise flach werden. Die poetische Textualität kehrt nicht mehr zu sich zurück, sie vertieft sich nicht in das anfangs doch behauptete Wahrnehmungsmodell einer vielfachen Rekursion der Sinnlichkeit. So fragt man sich, wie das Aufeinanderfolgen der Lyreme zu denken sei. Kann der Herzschlag verfliegen, „während“ zugleich „der Stundenwurm nagt“? Wenn die Sekunde verfliegt und die Menschen wie berührungslos durch die Zeit fallen (Vers 18), kann man dann überhaupt zur zeitlichen Synthesis der ‚Stunde‘ kommen? Ist nicht schon längst die Zeit verflogen, die gesammelt erst die Stunde ergäbe, an der gleichwohl und währenddessen der zitierte Wurm nagt? Wenn dem aber so wäre, aus welcher Position wird all dies beobachtet? Das Gedicht kennt ein erstaunlich intaktes lyrisches Ich, welches wie unbeteiligt das Zerstörungswerk der Zeit protokolliert, als ob es von ihm nicht betroffen wäre (während es seine Betroffenheit permanent artikuliert).²³ Das lyrische Ich spricht nur über die anderen und deren kindliche Hoffnungen (Vers 19), als ob es nicht selbst in der Zeit stünde, wengleich doch genau dies andauernd behauptet wird („Der Mensch? – Ein Kadaver *in spe*“, Gedicht 12, Vers 20).

Dass diese Art des Gedichtes nur eine schwache Aufeinanderfolge, ein seinerseits gewichtloses Hindurchfallen durch die Zeit ist und keine dichte Textualität bildet, wird auch auf der Ebene der Philosopheme deutlich. Ist es dem Au-

²³ Vgl. auch hierzu Czernin, Falten und Fallen, S. 42, S. 52–55.

tor²⁴ damit ernst, Gott als reale Position zu behaupten, oder macht sich hier ein Bildungszitat gegen die Intention selbständig? Jenes Ich, das die Monaden der Weltbevölkerung (sechs Milliarden) bei Bewusstsein hält (Vers 12), ist nach Leibniz dasjenige Gottes als Zentralmonade. Dem widerspricht aber durchaus der *élan vital* (Vers 16), der dem Lebendigen ohne eine transzendente Erhaltungsgarantie zukommt. Das Gedicht erzeugt den Widerspruch zwischen zwei herbeizitierten Theoriegebäuden, ohne davon Notiz zu nehmen. Nicht dieser Widerspruch ist dem Gedicht vorzuwerfen, sondern die Tatsache, dass der Text nicht darauf zurückkommt, ihn unbearbeitet stehen lässt. Dass zudem das 22. Gedicht das Leibniz'sche Denkbild des Uhrwerks zitiert, aber daraus just das Gegenteil der prästabilierten Harmonie der monadischen Eigenzeiten ableitet, steigert die Ratlosigkeit des Lesers hinsichtlich der Frage, wie ernst man die benannten Philosopheme zu nehmen hat. Die Frage schlägt auf das Gedicht zurück. Ist es nur ein Wahrnehmungsprotokoll, in dem sich entlang einer mechanischen Zeitachse ein lyrisches Murmeln einstellt, welchem es einerlei ist, einmal Bergson und einmal Leibniz zu assoziieren, ohne deren Kohärenz zu bedenken? Ist es also im eigentlichen Sinne ein verzögerter Fall durch die Zeit hindurch (Vers 18)? Ist Grünbeins Lyrik, statt formierter Widerstand gegen den ubiquitären Tausch zu sein, selbst in einem jeden Bild austauschbar?

5 Verstrickung, Verflechtung, Schichtung: Das lyrische Bild?

Die „Verstrickung[.] [m]acht jeden zum Brombeerstrauch“, ist im 19. Gedicht zu lesen. „[V]erklebt und zerrauft// ist das Haar“ (ebd.), störrisch gleich „einem Nadelkissen“ (Gedicht 10, Vers 1f.). „Leben“ wird im dritten Gedicht genannt, wenn sich alles mit allem einlässt,²⁵ so wie sich das Rückgrat der Sprache reflexiv wendet, wengleich es von „Präfix und Suffix“ umstellt, also erneut verstrickt, ist. Zeit kann auch als „Kreuzung“ (Gedicht 13, Vers 3) zwischen Vorgängen „hinterm Rücken“ (ebd.) und dem chronometrisch Offenbaren erschei-

²⁴ Es wurde bislang die Intentionalität des Autors nicht betont. Es wurde also z.B. nicht darauf hingewiesen, dass der Vierzigjährige der Gedichte Grünbein selbst sein könnte, der im Publikationsjahr dieses Alter erreichte. Dort aber, wo das Gedicht gegen seine Form die Brüche zeigt, die aus dem Eingreifen einer Intention resultieren, welche nicht dem Text folgt, sondern einer Attitüde, ist vom Autor zu reden.

²⁵ „Es läßt sich mit allem ein, Leben“ (Gedicht 3, Vers 17). „Leben“ ist hier Satzsubjekt, aber als Apposition nachgestellt und im Satz zunächst unbestimmt durch das ‚es‘ markiert.

nen, und dies heißt im 13. Gedicht „Wald“ (Vers 13), verstanden als historische Tiefe, aus der „ein paar antike Stimmen durchs Brausen/ Der Zeiten drangen“ (Gedicht 10, Verse 4f.).²⁶ Entsprechend können die Bilder wie im rückwärts gespulten Film „im Krebsgang“ (Gedicht 15, Vers 11) gehen oder „im Einzelbild“ (ebd., Vers 12) stocken. Analog verspricht die Grammatik Rückhalt gegen die Zeiten (Gedicht 21, Verse 9f.).

Diese Stellen machen deutlich, dass der *Traktat vom Zeitverbleib* durchaus einen komplexen Begriff der Zeit kennt. Verdichtung, zeitliche Verkehrung, Übereinanderlagerung, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und also rhizomatisch verschränkte Semantiken, im Wald und im Brombeerstrauch das Bild komplexer Verflechtungen: Diese Bildersprache ist auf der Suche nach einem Zeitbegriff, welcher der Wahrnehmungstheorie des ersten Gedichtes entsprechen könnte.

Wenn an der Gedichtgruppe der metonymischen Mimesis und an der Gedichtgruppe der *vanitas*-Semantik Ungenügen artikuliert worden ist, dann wurde der Rechtsgrund dafür an denjenigen Gedichten gewonnen, welche die Szenographie der Schreibszene ausformulieren. Grünbeins Gedicht tritt in der stärksten Position dort hervor, wo die lyrische Stimme das komplexe Geflecht der Wahrnehmung nicht in Philosopheme, sondern in die sprachliche Bildlichkeit überführt, Aisthesis also durch die Stimme ins Ikonische transformiert wird. Hier deutet sich eine starke Theorie der lyrischen Bildlichkeit an. Sie könnte ihre Legitimation in der Phänomenologie von Merleau-Ponty gewinnen, historisch beim anthropologischen Einspruch gegen den cartesianischen Zwei-substanzendualismus im 18. Jahrhundert (also etwa bei Herder, Baumgarten, Moritz) oder beim sprachphilosophischen Einspruch gegen die rekurrente Allianz von Gehirnforschung und Kognitionstheorie. Es handelt sich um die Theoriefelder, die Durs Grünbein in seiner Essayistik bestellt und die er in einigen seiner Gedichte auf der Ebene lyrischer Theoreme exponiert. Bei alledem bleibt die Frage, ob das Gedicht bei Grünbein aus sich selbst heraus die Kraft hat, diesen theoretischen Anspruch ästhetisch einzulösen.

26 Zum Schichtenmodell der Zeit in Grünbeins Prosa vgl. Gesa von Essen: „So viele Zeiten zur selben Zeit.“ Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins *Das erste Jahr*. In: *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Hrsg. von Kai Bremer u.a. Freiburg i.Br. u.a. 2007, S. 79–102.

Literaturverzeichnis

- Adler, Hans; Zeuch, Ulrike (Hrsg.): Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg 2002.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. 1979.
- Brentano, Clemens: Das Märchen von dem Schulmeister Klopstock und seinen fünf Söhnen. In: ders.: Werke. Bd. 3. Hrsg. von Friedhelm Kemp. München 1965, S. 439–483.
- Czernin, Franz Josef: *Falten und Fallen*. Zu Durs Grünbeins Gedichtband. In: Der Himmel ist blau. Aufsätze zur Dichtung. Basel, Weil a.R. 2007, S. 29–56.
- Derrida, Jacques: Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale. Frankfurt a.M. 1995.
- Didi-Huberman, Georges: Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes. München 1999.
- Essen, Gesa von: „So viele Zeiten zur selben Zeit.“ Geschichte und Gedächtnis in Grünbeins *Das erste Jahr*. In: Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Hrsg. von Kai Bremer u.a. Freiburg i.Br. u.a. 2007, S. 79–102.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. 6. Aufl. Hamburg 1974.
- Grünbein, Durs: Erklärte Nacht. Gedichte. Frankfurt a.M. 2002.
- Grünbein, Durs: Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995. Frankfurt a.M. 1996.
- Haverkamp, Anselm: *Figura cryptica*. Frankfurt a.M. 2002.
- Herder, Johann Gottfried: Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Viertes Wäldchen: Über Riedels Theorie der Schönen Künste [1769]. In: ders.: Werke. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hrsg. von Wolfgang Pross. München, Wien 1987, S. 57–240.
- Herder, Johann Gottfried: Über den Ursprung der Sprache [1770]. In: ders.: Werke. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hrsg. von Wolfgang Pross. München, Wien 1987, S. 251–357.
- Jakobson, Roman: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Frankfurt a.M. 1979.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hamburg 1976.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hrsg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a.M. 1989.
- Krämer, Olav: Bildliches Denken als Erkenntnismodus zwischen Poesie und Wissenschaft. Grünbein über Dante, Darwin, Hopkins und Goethe. In: Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein. Hrsg. von Kai Bremer u.a. Freiburg i.Br. u.a. 2007, S. 241–257.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen. Hrsg. und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Lefort. Aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München 1986.
- Nancy, Jean-Luc: Am Grund der Bilder. Berlin 2006.
- Simon, Ralf: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.
- Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M. 2006.
- Weinrich, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), H. 3, S. 325–344.

