

Germanisch- Romanische Monatsschrift



Neue Folge
Band 54 · Heft 1 · 2004

Begründet 1909 von
HEINRICH SCHRÖDER

Herausgegeben von
CONRAD WIEDEMANN

in Verbindung mit
WILHELM FÜGER
JOHANNES JANOTA
SEBASTIAN NEUMEISTER
RENATE STAUF



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

KLEINER BEITRAG

STEFAN MATUSCHEK · JENA

Moralist und Flaneur
oder
Hätte Baudelaire Grünbein für Barbier gehalten?

Zu Durs Grünbein, *Nach den Satiren**Abstract*

Durs Grünbein's cycle of poems *Nach den Satiren* is a tense combination of Roman satire and modern urban poetry. One hears a wise moralist who presents himself as a part of the insane visionary of the evil, which he accuses. Grünbein's satirist persona is a hybrid: half moralist and half flaneur.

Kennen Sie Barbier, Auguste Barbier, der im Jahre 1830 durch ein kämpferisches Gedicht gegen die Parteigänger des Bürgerkönigs Louis-Philippe zu plötzlichem Ruhm kam? *La curée* heißt dieser Text, wörtlich: „die Beute der Jagdhunde“. Metaphorisch sind damit die Posten und Vorteile gemeint, die sich die Nutznießer der Julirevolution verschafften. Barbier stellt sie als gieriges Rudel vor und versucht gegen den bürgerlichen Royalismus das Freiheitspathos der ersten, der 89er Revolution zu erneuern. „Die Nachwelt wird ihn nicht vergessen“, schrieb Baudelaire und irrte. Dass – wenngleich nicht die Nachwelt, doch immerhin ein kleiner Teil davon – die Fachwelt Barbier nicht ganz vergessen hat, liegt sicherlich auch an dem kurzen Kapitel, das Baudelaire ihm in seinem *Art romantique* widmet. „Auguste Barbier ist ein großer Dichter und zu Recht wird er immer als ein solcher gelten“, heißt dort das Fazit. Aber: Barbier sei „un poète malgré lui“, ein Dichter wider Willen, weil er eine falsche Idee von der Dichtung habe. Damit meint Baudelaire die prinzipiell moralische Intention bei Barbier. Sie hat einen antiken Namen, an den sich Barbier selbst sowie sein Kritiker halten: Juvenal, den schärfsten der römischen Satiriker. Er hat die Poetik der anklagenden Satire auf den klassischen Vers gebracht: „Si natura negat, facit indignatio versum.“ Wenn die Natur es verwehrt, macht die Empörung den Vers. Barbier versteht sich selbst als Nachfahre Juvenals, so dass es für Baudelaire nahe liegt, dem modernen satirischen Dichter und seinem moralischen Selbstverständnis durch den alten Vers zu widersprechen: „Die Welt ist voll von tief empörten Menschen, die dennoch niemals schöne Verse machen.“¹ Das Barbier-Kapitel in Baudelaire's *Art romantique* exemplifiziert, was moderner Poetik zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Ethik und Ästhetik sind zweierlei, Anständigkeit ist keine poetische Qualität.

¹ Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Kap. XXII, II: Auguste Barbier, in: Baudelaire, *Œuvres. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec*, Paris 1951: „la postérité ne l'oubliera pas“ (S. 1086); „Auguste Barbier est un grand poète, et justement il passera toujours

Erinnert man sich, wofür die Namen Juvenal und Barbier bei Baudelaire stehen – nämlich für „une idée fausse de la poésie“ –, dann wird eine Namen- und Ahnenreihe interessant, die vor kurzem einem Aufsatz zum wohl geschätztesten deutschen Gegenwartsdichter die Überschrift gab: *Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer*. Der Aufsatz stammt von Manfred Fuhrmann, der als einer der tätigsten Bewunderer Grünbeins dessen neuromischem Dichten mit Rezensionen und nun auch ersten wissenschaftlichen Beiträgen altphilologische Patronage bietet. Auch dieser Aufsatz lobt: „Die Verehrung, die die beiden Nachfolger – der französische des 19. Jahrhunderts und der deutsche der Gegenwart – ihrem Vorbilde entgegenbringen, ehrt sie beide: Neben Horaz und Tacitus ist Juvenal der treffsicherste Meister im konzentrierten Schreiben; ihn zu lesen, verlangt Sammlung und Zucht, und erst recht jeder Versuch, es ihm gleichzutun.“² Vom treffsicheren, konzentrierten Schreiben zu Sammlung und Zucht: das stilistische führt hier zum moralischen Urteil. Es gilt Grünbeins 1999 erschienener Gedichtsammlung *Nach den Satiren*, genauer: dem ebenso betitelten Zyklus von vier Texten, der sich durch die Titelentsprechung als Herzstück der Sammlung ausweist: vier längere Gedichte, formal auf der Schwelle zwischen Langvers und Prosa, in denen eine monologische oder innerlich in zwei Personen gespaltene Perspektivfigur durch die Großstadt, deren Geschichte sowie die eigene Lebensgeschichte führt. Die Figur ist autobiographisch, die Großstadt erkennbar Berlin. Voran steht ein Motto aus Juvenals dritter Satire („In der Stadt zu schlafen kostet viel Geld, davon rühren alle Übel her“) und gleich im ersten Text solidarisiert sich die moderne mit der antiken Perspektive. Grünbeins Berlin ist wie Juvenals Rom, Großstadtbild der Verkommenheit. Insoweit weist das „nach“ im Titel auf die Vorbildfunktion, „nach“ heißt hier „gemäß“ den Satiren Juvenals. Auch die Empörung bleibt. In größter Deutlichkeit zeigt sie sich anfangs in einer Passage, die dem städtischen Alltag seine Gewalttätigkeit aufrechnet. Hier hält einer den moralischen Spiegel vor. Sein Lakonismus, der zynisch kalt wirken will, wird durch kataloghafte Reihung dennoch zur Tirade:

Jederzeit wird ein Spielplatz zum Tatort. Eine Passage
Sortiert die kommenden Opfer nach Alter und Schwäche,
Selten nach Wohlstand. Jemand im Rollstuhl, ein Bettler,
Entgeht einem Raub sowenig wie die Alte am Friedhofstor.
Überfahren wird einer, weil er den Parkplatz blockierte,
Weil sein Lächeln verdächtig war und die Sonne zu heiß.
Wer riskiert jetzt zu helfen, wenn ein Verletzter halbtot
Nach einem Überfall sich durch Glasscherben schleppt.
Daß er allein war, sein Fehler, daß er sich wehrte, sein Pech.
Denn die Meute zieht weiter, zerstreut sich. Minuten später
Hockt sie verteilt in den Parks, lauert im Schwimmbad
Träge am Beckenrand, bis das Wasser sich rot färbt.
Wo einer beim Skatenspiel erschlagen wird, in den Kneipen,
Weil er zu laut war, herrscht tags darauf reger Betrieb
Unter Ventilatoren. Daß vergewaltigt wird, gilt als normal,
Daß ein Fenster zum Einbruch führt, eine Mülltonne brennt. (94)³

pour tel. Mais il a été un grand poète malgré lui, pour ainsi dire; il a essayé de gêner par une idée fausse de la poésie de superbes facultés poétiques“ (S. 1089) „*Facit indignatio versum*, nous dit un poète antique [...] Le monde est plein de gens très-indignés qui cependant ne feront jamais de beaux vers.“ (S. 1086)

² Manfred Fuhrmann, *Juvenal – Barbier – Grünbein. Über den römischen Satiriker und zwei seiner tätigen Bewunderer*, in: Text und Kritik 153. Durs Grünbein, 2002, S. 60–67, hier S. 65.

³ Durs Grünbein, *Nach den Satiren*, Frankfurt a. M. 1999. Nachweise durch Seitenzahlen.

Konzentriert wirkt hier jeder einzelne Satz, weil er in knappen Worten reichlich Verbrechensanschauung birgt. Die ganze Reihe solcher Sätze wirkt am Ende indes nicht mehr stilistisch, sondern nur thematisch konzentriert: immer dieselbe Gewalt, dieselbe Gleichgültigkeit ihrer Zeugen. Die lateinisch geschulte Treffsicherheit und Prägnanz – die Zucht, von der Manfred Fuhrmann spricht – verwandelt sich so von der Qualität des Schriftstellers in den Eifer des Moralisten. Une idée fausse de la poésie? Das wohl nicht. Eher eine andere Idee von Poesie, die mit der Behauptung eines autonom Poetischen gegenüber moralischen Intentionen oder rhetorischem Wirkungskalkül, überhaupt mit der Vorstellung von moderner Lyrik, wie sie mit den französischen Namen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé verbunden ist, nicht übereinkommt. Es ist bezeichnend, dass die Suche nach verwandten Tönen in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts nicht zu diesen Namen führt, sondern zu Auguste Barbier. Will man Grünbeins Berlin-Satiren in die Geschichte der Großstadtlyrik stellen, dann geht ihnen nicht etwa Baudelaires *Spleen de Paris* voraus. Baudelaires Texte erzeugen eine Spannung aus Faszination und Distanz, eine Ambivalenz aus Teilnahme und Verurteilung, die sich charakteristisch in einem Oxymoron wie „charme infernal“ ausdrücken: „Je voulais m’envivrer de l’énorme catin / Dont le charme infernal me rajeunit sans cesse. / [...] Je t’aime, ô capitale infâme!“⁴ Bei Grünbein bleibt das Höllische ohne jeden Charme. Es steht vielmehr – ganz wie in einem Paris-Gedicht Barbiers – als eindeutige Metapher für das Unheil. „Il est, il est sur terre une infernale cuve, / On la nomme Paris“⁵, fängt Barbiers Text an, der ähnlich wie Grünbein der Großstadt in kataloghafter Reihung Bilder ihrer Verkommenheit vorhält. Auch hier mit Rückbezug auf Juvenals Rom:

Le Temps, qui balaya Rome et ses immondices
Retrouve encore, après deux mille ans de chemin,
Un abîme aussi noir que le cuvier romain.⁶

Wo Grünbeins aktuelles in das antike Stadtpanorama zurückblendet, herrscht dieselbe moralische Eindeutigkeit der Metaphern:

In deiner Hand

Erinnert die Münze an die Kühle der Thermen Roms
In der Zeit der Satiren ...

Als die Vorstadt zur Hölle wurde
Nicht nur für Christen, als in den Villen den Marmor
Kein Wasser mehr reinwusch, satt von Zynismen, [...]
Und das Jahrhundert starrte in ein Muränenmaul. (95)

Großstadtdichtung nicht aus der Sicht des Flaneurs, der seine Umwelt auf Augenhöhe durchstreift, sondern aus der Vogelperspektive des Moralisten. Wer seine Gegenwart als römische Dekadenz ansieht, gibt sich selbst erhaben über das, was er sieht. „Stauend“ (96 und 98) nennt sich dieser Großstadtwanderer selbst. Doch von tatsächlichem Ausdruck des Staunens keine Spur. Denn nichts erscheint hier als verwunderndes, sondern alles im wertenden Bild. Man weiß immer schon, was von allem zu halten ist. Die Verbrechen der internationalen Finanzwirtschaft, die Obszönität, Kälte und Trutzburgigkeit der kapitalistischen Warenwelt: jedes Detail zeugt von einer fest durchmoralisierten Welt-sicht. Auch das Empörungsbedürfnis des Vegetariers kann bedient werden:

⁴ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Epilogue*, in: *Œuvres* (wie Anm. 1), S. 354.

⁵ Auguste Barbier, *Iambe X*, in: A. B., *Iambes*, Paris 1832 [ND Genève 1973], S. 103.

⁶ Ebd., S. 106.

Das Geld

Ruht in den Banken, alarmbereit, hinter versiegelten Türen,
 Ein gefährlicher Stoff wie in den Tropenlabors die Erreger,
 Deren Opfer weit weg von hier sterben, in sicherer Ferne.
 Wie im Bürgerkrieg sind die Rolläden dicht, hinter Gittern
 Die Geschäfte den Schauhäusern gleich, glasiert in der Frühe
 Mit Leichenteilen in jeder Tiefkühltruhe, geäderblau
 Strahlend aus jedem Eisblock, vor den glänzenden Kacheln
 In Dosen das Fleisch toter Tiere. Kein Gesicht einer Frau
 Tröstet das Weinen der Dinge, den scharfen Grabsteinglanz
 Aus den Regalen. (99)

So wird die Stadtansicht zum Bilderbuch einer pauschalen Klage. Seite für Seite eine schlechte Welt. Die Sprache, die sie schildert, konnotiert ihre sinnlichen Darstellungen immerzu moralisch und macht sie so zum Katalog des Unheils. Die urbane Gegenwart wird zur Topographie der Gewalt: „Asphalt“ ist hier der Ort der Straßenkinder und Unfall-opfer („Die ersten Kinder sind auf dem Asphalt [...] geblieben.“ 93), „Spielplatz“ und „Lokale“ werden zum „Tatort“ (94, 99), auf den „Schulhof“ „ziehen bewaffnete Kinder zum Duell“ (96), „Schlafzimmer“ zeigen „das Drama enttäuschter Nähe“, durch ihre „Gardinen“ weht „Haß“ herein (97). Nicht selten neigt es zum Konventionellen: Hunde sind „verbissen“ und mit ihren Besitzern „im Streit verkeilt“ (94), die Gardinen sind „grau wie das Lungengewebe von Rauchern“ (97), der Asphalt zeigt, wo nicht das Elend der Kinder, dann „Buckel“, von denen „ölig das Wasser perlte“ (97). Grünbeins lyrische Stimme ist nicht Ausdruck und Vermittlung urbaner Gegenwart, sie spricht ihr vielmehr das Urteil. Und zwar kein originelles, sondern das, was allgemeine Empörung immer schon zu sagen hatte. „Une certaine platitude solennelle“⁷ findet Baudelaire bei Barbier. Bei Grünbein kann man gleichfalls fündig werden: „Am Morgen danach/ sind die Postämter zu. Vor Nässe klamm werden die Briefe/ In den gelben Kästen, die keiner leert, bis es zwölf ist.“ (99) Auch dort wo (im dritten Text) das Berlin-Panorama an die Geschichte erinnert, indem die Baustellengegenwart mit den Bombenkratern und Kriegsrüinen überblendet wird, ertönt die übliche Klage:

Und man sah Mauern wachsen, untertunnelt, Mauern fallen,
 Die Stadt, den Riesenspielplatz, unter den Vier Mächten
 Zerstückelt und auf hellem Sand verhärten
 Zu transsibirischem Beton. (106)

Doch so sehr Grünbeins Dichten einerseits zum zivilisationspessimistischen Bescheid tendiert, gewinnt es andererseits eine neue, eigene Komplexität. Sie zeigt sich als selbstreflexiver Prozess, der die Perspektivfigur des Moralisten in Zweifel zieht. Schon der erste der vier Satiretexte, aus dem alle bisherigen Zitate stammen, lässt das erkennen:

Dort also gingst du, traumlos, mit registrierendem Schritt, –
 Einer der Körper, verspannt in Gedanken [...]
 Episoden aus Schmerz, –
 War das der Körper, sein Gedächtnis die Melodie von Gewalt,
 Die das Gewebe durchzieht, der neuralgische Kehrreim
 In den Rückenwirbeln, sein Herzton ein Echolot in die Zeit? (98)

So wie es grammatisch vom „du“ der Selbstanrede zur Distanz der dritten Person wechselt („sein Gedächtnis“, „sein Herzton“), wechselt auch das Thema von der Welt- zur Selbst-

⁷ Baudelaire (wie Anm. 1), S. 1088.

betrachtung. Der Urteilende wird sich selbst zum Gegenstand, um das, was er sieht, als Eigenes zu bedenken. „Der Kopf/Dröhnte am Morgen, von Redefetzen und Marktgeschrei/Schrillen Szenen“ (98): Die schrillen Szenen, aus denen das Stadtpanorama insgesamt besteht, verlieren so ihre Objektivität. Ihre Außenwelt stülpt sich um in die Innenwelt eines kranken Kopfes. Die Pathologie der Großstadt ist die Pathologie ihres Bewohners, der über sie zu richten versucht. Seine Beobachtungen sind Projektionen, sind sein eigener „neuralgischer Kehrreim“: Das könnte ein Wort des Rezensenten sein, der an dem andauernden Moralisieren dieses Textes Anstoß nimmt. Grünbeins Gedicht nimmt die kritische Distanz zu sich in sich selbst auf.

Der Prozess der Selbstreflexion, der im ersten Satiretext beginnt, verstärkt sich in den folgenden. Schon der zweite Text schwenkt ganz darauf ein, indem in monologischer Selbstbefragung „im dreißigsten Herbst“ (102) das eigene Leben rekapituliert wird. Die Jahreszeit ist konventionell symbolisch gewählt, insofern alles zum Pessimismus neigt. Die ausdrückliche Orientierung an Juvenal setzt aus, nicht aber der Bezug zur Antike, der sich als Überraschungseffekt am Ende durch einen mythologischen Vergleich ergibt. Die autobiographische Erinnerung, in der sich der junge Erwachsene von Geburt an durch lauter Enttäuschungen unentrinnbar von seiner frustrierenden Herkunft gezeichnet sieht, endet:

was hast du gedacht

Aus dem Schlaf gerissen, umsummt von Erinnerungen,
Nackt im Hotelbett schließlich im dreißigsten Herbst,
Beim scharfen Zwischern der Amseln um fünf Uhr früh, –

Hast du gedacht, du entgehst dem, Orest? (102)

Der Name am Schluss ruft das mythische Urbild von Schicksalslast, den Tantaliden-Fluch auf. Ein starker, um nicht zu sagen überzogener Vergleich für die kindlichen bis adoleszenten Frustrationen, um die es hier geht („Und alles war Hölle, / Wenn man allein stand plötzlich beim Blindkuhspiel“, 101). Der mythologische Name ist keine schlüssige, sondern deutlich diskrepante Selbststilisierung dessen, der hier sein Schicksal rekapituliert.⁸ Die mythische Selbstanrede dient damit zugleich als Metapher wie als Symptom für den eigenen Zustand. Für ihn hat der Text auch klare Worte: Wer hier spricht, ist „entsetzt/ Vom eigenen Beileid“ (102). Wie das vorangehende Gedicht folgt auch dieser Lebensrückblick der juvenalischen Empörungs-Poetik, hier in der Haltung desillusionierter Bilanz („Hast du gedacht, es sei rein / Dieses Leben“, 101). Doch wie im vorangehenden Text trifft die Satire auch diesmal den Satiriker selbst. Der Moment der Erinnerung erscheint genauso pathologisch wie all die Lebenserfahrungen, die in ihm wach werden. Die Negativität der satirischen Perspektive schließt die Perspektivfigur mit ein. Der Titel *Nach den Satiren* gewinnt damit eine zweite Bedeutung. Anstatt nur auf das Gattungsvorbild zu verweisen, ist er auch zeitlich zu verstehen. Grünbeins Texte beziehen eine eigene, neue Position, die traditionelle Merkmale der Satire hinter sich lässt.

Ein Signal für die neue Orientierung ist das Motto des vierten Textes: „A la fin tu es las de ce monde ancien“. Es stammt aus Guillaume Apollinaires Gedicht *Zone*, das die

⁸ Wer zur Generation derer gehört, die mit der Sartre-Lektüre groß geworden sind, kann diese Stelle als einen Kontrast zum existentialistischen Freiheits-Pathos verstehen. Sartres Drama *Les mouches* schrieb die *Orestie* zum Lehrstück der Emanzipation von Herkunft und fremdbestimmtem Gewissen um. Der den Erinnyen – im Stück ein summender Fliegenschwarm – trotzende Orest verkörpert dort die Botschaft von der menschlichen Freiheit als radikaler Selbstbestimmung und Selbstverantwortung. Grünbein lässt von dieser engagierten Mythos-Variation nichts übrig und bekräftigt die alte durch die neue Figur schicksalhafter Herkunftsabhängigkeit.

Sammlung *Alcools* aus dem Jahr 1913 eröffnet. Gegenüber dem Juvenal-Bezug wirkt es doppelt antithetisch: zum einen durch die Wahl des modernen Lyrikers, zum anderen inhaltlich durch die Absage an die Alte Welt. Bei Apollinaire ist damit ausdrücklich „l'antiquité grecque et romaine“⁹ gemeint. Bei Grünbein bleibt das kurze Zitat vage, so dass „monde ancien“ auch auf das von den Gedichten evozierte Einerlei von antiker und gegenwärtiger Verkommenheit beziehbar ist. Die beiden Motti allein bleiben unentschieden zwischen Kontrast und Solidarität. Ganz entschieden jedoch folgt dieser vierte Text dem anderen literarischen Muster, das sich von der römischen Satire weit entfernt. Apollinaires *Zone* bietet die Figur des Flaneurs, der einsam durch Paris spazierend den eigenen Gedanken und Erinnerungen nachgeht. Beobachtungen der Stadt, punktuelle Lebenserinnerungen und (vom Liebeskummer bewegte) Gedanken greifen mal fragmentarisch kontrastiv, mal assoziativ ineinander. Der Gang durch Paris erscheint als ein aus Wahrnehmung und Grübeleien gemischtes Bewusstseinsprotokoll. Grünbeins vierter Satiretext verfährt ähnlich, indem er den Gang durch Berlin ebenso aus Beobachtungen, Erinnerungen und Reflexionen montiert. Der Großstadtflaneur auf Introspektion, bei Grünbein – wie zur Hilfestellung für den Leser – ausdrücklich: „diese Stadt war unser Kopf, und durch den Kopf ging/Was in ihr lärmt als Idee.“ (109) Der Plural („unser Kopf“) erklärt sich als dialogische Selbstaufspaltung. Aus ihr ergibt sich auch das Thema des Gedichts. Es geht um die Unsicherheit der Ich-Identität. Was im ersten und zweiten Text nur Rhetorik der Selbstanrede war, gewinnt nun plastische Zwiegestalt: „Wir gingen lange schweigend durch den Morgen, er und ich,/ Zwei Duellanten“ (109). In dieser Doppelfigur steht sich das Ich selbst gegenüber und zerlegt sich, indem sein Gegenüber am Ende in wechselnder Gestalt unerkannt bleibt, in die Pluralität inkohärenter Teile. Auch zur theoretischen Kontur des Themas wird einiges aufgeboten, am ausführlichsten die an die Erinnerung an die Affen im Zoologischen Garten geknüpfte Rückführung menschlichen Bewusstseins aufs Animalische. Stichworthaft wird man auf Heidegger verwiesen („Daß wir nur kennen, was ein ich uns öffnet, diese Lichtung“, 112), um dann in neuen manierierten Paradoxien über die Zeitlichkeit des menschlichen Selbstbewusstseins zu grübeln: „War er der Ewigmorgige, auf den ich gestern stieß,/ Und morgen wieder und am Tag danach, in jedem Heute“, 113). Eindringlicher wird der Text, wo er die Suchbewegung aus der Verdichtung plötzlich in den Verlust umschlagen lässt:

Und alles deutet aufeinander, nimmt mit jedem Fingerzeig
Dich, der zum Fürchten auszog, fest in eine Mitte,
Die nicht mehr deine ist. (112)

So wird die Selbstbesinnung zum Selbstverlust, was Grünbein schließlich prägnant als neue Flaneur-Figur bringt: „Daß man nur innehält um sich vorbeizulassen, ohne Wiederkehr.“ (114) Der neue, Berliner Flaneur hält an, um der eigenen Identität als Episode nachzusehen.

Zwischen dem ersten und dem vierten Satiren-Text liegt tatsächlich die Distanz, die von den beiden Motto-Gebern markiert wird. Dort die römische Satire, hier moderne Großstadtdichtung als Bewusstseinsraum, dort der Moralist, hier der Flaneur. Richtiger gesagt: Nur nach dem je dominanten Eindruck der Texte liegt diese Distanz zwischen ihnen, genauer gesehen, liegt sie in jedem selbst. Denn wie der erste Text eine Passage enthält, die auf den vierten vorausweist:

⁹ Guillaume Apollinaire, *Zone*, in: Apollinaire, *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface d'André Billy, Paris 1956, S. 39.

Wohin verflüchtigt sich, was du bist,
 Was du geworden wärest, auf welchen Wegen verlor sich das?
 Dein vergessener Schatten, folgt er nicht spöttisch dir nach,
 An jeder Ecke ein Andrer (98),

setzt der vierte auch den moralischen Bilderbogen des ersten fort:

„Hast du gesehen,
 Wie schnell ein Haus hier abgerissen wird? Das neue
 Ruft schon das Räumkommando, das den Plan nicht braucht,
 Nach dem es angelegt war.“ *Destruktion*
 Verkündet eine Neonschrift den Glasfassaden,
 Bevor Graffiti diesen Wunsch in grelle Farben fassen. (109f.)

Der Schnittpunkt dieser beiden Schreibweisen liegt dort, wo das moralisierende Bild in seinem Entstehen als Bewusstseinszustand markiert wird. Das geschieht im vierten Text, in dem das Ich seine eigene Wahrnehmung einer anderen, alternativen gegenüberstellt:

War da ein Fußweg, sah ich Kreidestriche für die Körper,
 Die bald dort liegen sollten, eingezeichnet, ein Seziertisch.
 Er sah die Zebrastrifen und sprach fröhlich von Safari (112).

Im ersten und zweiten Text kam die Selbstreflexion des Satirikers kommentierend dazu. Hier rückt sie ins satirische Bild selbst ein. Dessen anklagender Pessimismus, der jedem Schauplatz nur Gewalt und Opfer ansieht, nimmt sich so ins Subjektive zurück. Und eine kurze Formulierung ermöglicht, dass sich das ganze Unheilspanorama des Großstadt-wanderers verflüchtigt: „Ich sah Gespenster“ (112).

Grünbein dichtet auf der Höhe lyrikgeschichtlicher Bildung. Das Lateinische, mit dem sich bei Grünbein auch ein Anspruch auf Gelehrsamkeit und stilistische Reife exponiert, ist nur ein Teil davon. Tatsächlich sind seine Großstadtgedichte keine Wiederbelebung der lateinischen Satire, sie stehen vielmehr im Spannungsfeld zwischen antik römischer Moral und modernem Großstadt- als Bewusstseinsbild. Juvenal und Apollinaire sind die Patrone seiner nach-satirischen Gedichte. So wie der erste anfangs als „urbaner Widergänger“ (95) auftritt, erscheint der zweite seinerseits als „Widergänger“ (113) in Grünbeins Berlin, nicht namentlich genannt, doch unverkennbar als „der zweimal Trepanierte mit dem Turban in Paris“ (113). Trepanation ist der Fachausdruck für die Schädeloperation, der sich Apollinaire nach einer Kriegsverletzung in Paris unterziehen musste. Eine Portraitzeichnung von Picasso, die heute den Buchdeckel mancher Apollinaire-Ausgabe schmückt, zeigt ihn mit turbanartigem Kopfverband. „Blutend/ Aus einer Wunde, die kein Arzt je fand“ (113), setzt Grünbein hinzu und hält damit ausdrücklich dazu an, den kopfverletzten Lyriker als Allegorie des eigenen Bewusstseins zu lesen. Der Dichter als Schmerzensmann, das äußere Sinnbild eines inneren Leidens an der Welt.

In Nachbarschaft zu seinen nach-juvenalischen Satiren hat Grünbein einen Essay verfasst: *Schlaflos in Rom. Versuch über den Satirendichter Juvenal*. In ihm wird der antike Dichter als Ahnherr moderner Großstadtpoesie präsentiert und auch stilistisch einem aktuellen Wertekanon einverleibt: „Asphaltichtung“, „Dokumentarfilm“, „wahre Kamerafahrten“ und „verbotene Einblicke in die eigne urbane Zukunft“¹⁰ findet Grünbein in den fast zweitausend Jahre alten Texten. Solch engagierte Aktualisierung erweist der Literatur zweifellos einen besseren Dienst als alle literaturwissenschaftlichen Einwände, die dagegen vor-

¹⁰ Durs Grünbein, *Schlaflos in Rom. Versuch über den Satirendichter Juvenal*, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 5, Berlin 2001, S. 1–37, die Zitate S. 8 und 10f.

zubringen wären. Es gehört zu dieser Modernisierung Juvenals, dass Grünbein ihn auch mit Baudelaire in Verbindung bringt. Er habe ihn und „sie alle“ vorweggenommen.¹¹ Sie alle. Namentlich erwähnt Grünbein hier außer Baudelaire nur François Villon, der zwar nichts mit moderner Großstadtpoesie, aber viel mit einer bestimmten Vorstellung vom Lyriker als provokantem Outlaw zu tun hat. Dichter des 20. Jahrhunderts haben in ihm wiederholt (Brecht und Biermann etwa) ihr Vorbild gesucht, weshalb Villon heute als einziger spätmittelalterlicher französischer Lyriker über romanistische Seminare hinaus bekannt ist. Villon und Baudelaire als Hauptzeugen für die Wirkungsgeschichte Juvenals zu nennen ist abwegig. Dass Grünbein es dennoch tut, erklärt sich wohl aus dem Bemühen, seiner eigenen Anknüpfung an Juvenal die beiden Qualitäten zuzusprechen, für die die beiden französischen Namen metonymisch stehen: Provokation und Modernität. Juvenal – Villon – Baudelaire – Grünbein: Das ist keine literaturgeschichtliche Linie, sondern ein mit Namen als Stichwörtern gegebenes Signal, dass sich Grünbeins Rückgriff auf die römische Satire zugleich der etablierten Vorstellung provokanter moderner Lyrik versichern will. Damit niemand glaube, es gehe hier zurück zur sittenstrengen indignatio. Die tatsächliche literaturgeschichtliche Linie, die über Barbier führt, läuft dieser Wahlverwandtschaft indes entgegen. Baudelaires Widerspruch gegen die juvenalische Poetik Barbiers markiert die Spannung, über die Grünbeins Essay hinwegspricht, die jedoch seine eigenen nachsatirischen Gedichte kennzeichnet. Es ist die Spannung zwischen dem Moralisten und dem Flaneur, zwischen der Vogelperspektive des Verkommenheitsregistrator und dem Blick dessen, der sich mit der urbanen Verkommenheit auf Augenhöhe bewegt. Sprachlich ist es der Kontrast von urteilsfertigem und selbstzweifelndem Ausdruck. Die Texte zerfallen in eine Rhetorik des Bescheidwissens und der Selbstbefragung. So entschieden einerseits jedem Gegenstand seine Verderbtheit zugesprochen wird (typisch etwa: „Güter warten auf Abtransport./Die morgen Schrott sind oder Grund zum Töten“ 107), so konsequent löst sich dieses Urteilssprechen immer wieder selbstkritisch bis selbstironisch auf: „Singsang/ Für einen namenlosen Nihilisten ... [...] Wie von überall/ *Gelall, Gelall* ...“ (108). Die Gedichte formulieren damit immer selbst, was man ihrem pauschalen Kulturpessimismus entgegenhalten könnte. Am schärfsten dort, wo sie ihr düsteres Panorama als ein trickhaftes Verfahren bezeichnen: „Im Handumdrehn ist die Stadt ein hysterischer Traum“ (95). In seinem Essay macht Grünbein Juvenal dadurch interessant, dass er die Indignatio-Poetik als Maske ansieht, hinter der sich die teilnehmende Beschreibungslust am Lasterhaften verstecke. „Juvenal, der Gesellschaftschronist: selbstverständlich war er eher Pornograph als gestrenger Sittenwächter.“¹² Grünbeins eigenes Verfahren scheint umgekehrt darauf aus, Sittenrichter sein zu können, ohne als solcher gelten zu müssen. Bei ihm dient der kritische Selbstbezug zwar nicht als Maske, doch als Vorbehalt, mit dem seine kulturpessimistische Juvenal-Adaption modernen lyrischen Standards Tribut zollt. Grünbein, der Gesellschaftschronist: insgesamt ist er aber eher gestrenger Moralist als Flaneur.

¹¹ Vgl. ebd., S. 9.

¹² Ebd.