

Authentizität und Polyphonie

Beiträge
zur deutschen und polnischen Lyrik
seit 1945

Herausgegeben von

JAN RÖHNERT

JAN URBICH

JADWIGA KITA-HUBER

PAWEŁ ZARYCHTA

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

STEFAN MATUSCHEK

Assoziativ, konsekutiv, parasitär.

Formen und Funktionen der Intertextualität bei Durs Grünbein.

Durs Grünbein ist, oder heute richtiger: war der Kindgreis der deutschen Lyrik. „Puer senex“ würde er selbst von sich sagen. Er war der herausstechend jüngste Büchnerpreisträger und verkörperte dabei einen Typus von Jugendlichkeit, der ganz anders als die Pop- oder die 68er-Generation gerade nichts Jugendliches an sich hatte, sondern trotz der Jugend altehrwürdig, wie in eine Gelehrsamkeitstoga gehüllt auftrat. Seine Gedichte sind gesättigt mit literaturgeschichtlichen, vor allem auch altphilologischen Erinnerungen und sie pflegen den Ton, lebensnah am frischen Alltag zu sein und zugleich mit jahrtausendealtem Erfahrungswissen und Reflexionswissen darüber zu stehen. Sein Zyklus *Nach den Satiren* von 1999 zum Beispiel schildert das boomende Nachwende-Berlin im Stil der antiken römischen Satire. Als poeta doctus hat man ihn deshalb bezeichnet, mit Anerkennung, aber auch spöttisch. Denn wer so aus der Lyrikgeschichte herausdichtet wie Grünbein, der gerät in den Verdacht, Philologenpoesie zu fabrizieren. Und das ist kein Ruhmestitel mehr. Es ist vielmehr die Groteske des puer senex, die Mischung aus Un- und Überreife. Hier hat einer viel gelesen, und er zeigt es gern.

Um dieses Problem der Grünbeinschen Lyrik frei von aller Küchenpsychologie und auch möglichst frei von Geschmacksfragen zu erörtern, hilft der strukturalistische Begriff ‚Intertextualität‘. Mit ihm lässt sich klarer an den Gedichten bestimmen, was mit dem Titel des poeta doctus zu sehr auf die Person lenkt. Tatsächlich ist die Intertextualität, d.h. der Bezug auf vorausliegende literarische und auch nicht-literarische Texte, ein hervorragendes Kennzeichen von Grünbeins Lyrik. Das formale Spektrum reicht dabei von sofort erkennbaren, ausgewiesenen Zitaten bis zu versteckten Anspielungen. Natürlich kann die nur verstehen, wer ihrer- oder seinerseits viel gelesen hat. Also doch Philologenpoesie? Nicht unbedingt. Besser, meine ich, spricht man hier von einer Poesie für Leser. Denn das Wort Philologenpoesie unterstellt, dass es beim philologischen Wissen und dessen Umwälzung bleibt. Poesie für Leser soll dagegen solche Gedichte bezeichnen, die den fremden Text für eine über den textlichen Wechselbezug hinausweisende Aussage nutzen. Es geht um Fälle von Intertextualität, die nicht allein das Vergnügen des Wiedererkennens und der Textkorrespondenz bescheren. Was sie mehr bescheren können und inwiefern Grünbein Philologenpoesie oder Poesie für Leser bietet, sollen drei Beispiele zeigen.

1. Portrait des Künstlers als junger Grenzhund

Das erste Beispiel stammt aus dem Zyklus *Portrait des Künstlers als junger Grenzhund* aus dem Jahr 1991. Der Titel nimmt James Joyces Roman *A Portrait of the Artist as a Young Man* auf, kehrt dabei mit dem einen veränderten Wort, Grenzhund statt Mann, die zitierte Romanintention jedoch ins Gegenteil. Joyces junger Mann ist der selbstbewusst rebellierende Intellektuelle, Grünbein ersetzt ihn durch die Figur des abgerichteten Gehorsams. Das zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte, bis heute wirksame aufsässig intellektuelle Künstlerbild wird damit zynisch parodiert. Die Widmung, die dem Gedichtzyklus beigegeben ist, verstärkt dies: „Zum Andenken an I. P. Pawlow und alle Versuchshunde der Medizinischen Akademie der Russischen Armee“. Zum hündischen Gehorsam gesellt sich das Schulbuchbeispiel für Willenlosigkeit und Konditionierung. Dass auch Pawlows Forschungsstätte, die russische militärärztliche Akademie, genannt wird, eröffnet die politische Dimension des Zyklus¹. Seine insgesamt zwölf Gedichte sind Selbstreflexionen eines jungen Erwachsenen in der DDR. Im dritten Gedicht vereinen sich Grenzhund, Pawlowscher Hund und der Schauplatz der eingezäunten, schussgesicherten Grenze zu einem als Selbstanklage zu lesenden Bewusstseins- und Stimmungsbild:

...zig Jahre Dienst mit Blick auf Stacheldraht
 Landauf landab im Trott hält nur ein Hund aus,
 Der was ihn gängelt anstaunt, früh schon brav.
 Im Schlaf noch wird ihm jedes Loch im Grenzzaun
 Heimtückisch klein zum Einschuß hinterm Ohr.
 Ein sattes Schmatzen zeigt: Auch Hunde träumen.
 Was ihm den Maulkorb feucht macht, ist der Wahn
 Daß Parallelen irgendwann sich schneiden
 Wo Pawlow für den Rest an Psyche steht
 (Instinkt, mobilgemacht, ein Zickzack-Kompaß)
 Ist Dialektik nichts als... Hundetreue;
 Sinn für die Stimmung in *his master's voice*.
 So kommt es, daß er erst im Abgang klarsieht,
 Am Ende des Prozesses.
 „Wie ein Hund.“¹

Der mit Joyce und Pawlow eröffnete Bezugsraum wird – wiederum mit dem Hunde-Motiv – um zwei Verweise erweitert. Der erste ist das zitierte Schallplattenlabel „*his master's voice*“. Zu diesem Schriftzug gehört das Bild des fügsam vor einem Grammophon sitzenden Hundes: ein altes, aber wohl vielen noch erinnerliches Werbebild einer Schallplattenfirma, das die Klangtreue anpries. So echt sollte es klingen, dass selbst das feine Ohr des Hundes auf der Platte die Stimme seines Herrchens, *his master's voice*, wiedererkennt. Wenn Grünbein diesen Schriftzug zitiert und damit zugleich das visuelle Gedächtnis

¹ Durs Grünbein: *Schädelbasislektion. Gedichte*, Frankfurt a. M. 1991, S. 97.

wachruft, dann verwandelt sich das Werbebild zur Anklage. Neben dem Grenzhund und dem Pawlowschen Hund wird das lauschende Grammophonier zum Emblem der Hörigkeit.

Den nächsten und letzten Verweis bringt die letzte Zeile: „Wie ein Hund.“ Die Anführungszeichen kennzeichnen diese drei Worte als Zitat. Und auch die Quelle wird genannt: „Am Ende des Prozesses“. „Wie ein Hund“ steht tatsächlich am Ende von Kafkas Roman *Der Proceß*, nicht ganz genau am Ende zwar, doch immerhin im letzten Satz. Es ist die Schlusszene, die K.'s Ermordung zeigt. Der letzte Satz lautet: „'Wie ein Hund!' sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.“ Man kann das als Fazit des ganzen Romans lesen. Die Scham begründet sich dann dadurch, dass Joseph K.'s schreckliches Ende auch an seiner Widerstandslosigkeit und seiner ängstlich irrationalen Fügsamkeit liegt, mit der er sich in den diffusen Gerichtsprozess hat hineinziehen lassen. Die Scham markiert die zu späte Einsicht in dieses eigene Versagen. Grünbeins Gedicht leitet sein Kafka-Zitat genau in diesem Sinne der beschämenden, zu späten Einsicht ein: „So kommt es, daß er erst im Abgang klarsieht./ Am Ende des Prozesses./ ,Wie ein Hund.““ Denkt man an die Zeit der Entstehung und Erstveröffentlichung dieses Gedichts, an die Jahre 1989-91, dann findet die Rede vom Ende einen konkreten Bezug. Es ist das Ende der DDR. Entsprechend lässt sich die Kafka-Deutung applizieren: Es ist die verspätete Einsicht des DDR-Bürgers in seine beschämende Fügsamkeit.

Die Darstellung des Künstlers, des Menschen als Grenzhund ist demütigend. Durch den zeitgeschichtlich politischen Kontext und durch den zeitgenössisch unabweisbaren Bezug zur innerdeutschen Grenze wird das Gedicht als Anklage, als Selbstanklage des DDR-Bürgers lesbar: Es sind seine Fügsamkeit, seine Konditionierung und seine Hörigkeit vor der Herrscherstimme, die hier in der Figur des Hundes erscheinen. Darin steckt einige polemische Energie, auch polemische Simplizität. Durch die Intertextualität indes bleibt es nicht dabei. Durch sie wird vielmehr auf die historisch-politischen Entstehungsbedingungen und auf die Konsequenzen reflektiert, die dieses Gedicht für das Selbstbild des Autors hat. Im Verhältnis zu Joyces Roman wird es zum Widerruf des etablierten, intellektuell-rebellischen Gestus', durch Kafkas Roman stellt es sich als beschämende verspätete Einsicht dar. Das ist keine einfache Polemik, sondern eine, die ihre Ermöglichung und ihre Konsequenzen, auch ihren Selbstbezug mitdenkt und mitdenken lässt. Die Intertextualität beschert damit nicht nur das Vergnügen des Wiedererkennens, sondern gibt dem Gedicht die entscheidende Wendung von einer simplen zur reflektierten Polemik. Auf die vielen Anspielungen und Zitate in seinen Gedichten angesprochen, antwortet Grünbein in einem Interview: „Das Gedicht erhält mehr Perspektiven, kann sich selbst spiegeln.“² Die Joyce- und Kafka-Bezüge im Grenzhund-Portrait zeigen,

² Durs Grünbein: *Texte, Dokumente, Materialien*, Baden-Baden, Zürich 1995, S. 51 (= *Peter-Huchel-Preis. Ein Jahrbuch*, begründet von Bernhard Rübenach, hg. von Wolfgang Heidenreich).

wie diese Spiegel-Poetik funktioniert. Um sie zu verstehen, muss man kein Joyce- oder Kafka-Spezialist sein. Einfache Lektüre-Kenntnisse reichen hin. Keine Philologen-Poesie also, sondern Poesie für Roman-Leser.

2. Uomo finito

Zum zweiten Beispiel. Es ist extremer, weil es einen Maximalfall von Intertextualität zeigt: die Parodie. Hier geht es nicht um einzelne Verweise, sondern der gesamte Text entsteht aus dem Bezug zu einem anderen. Grünbein bietet dies hier in der besonderen Variante einer parodistischen Übersetzung. Die Vorlage ist Giacomo Leopardis Gedicht *L'Infinito*, einer der am meisten geschätzten und gefeierten Texte der italienischen Lyrik. Er erinnert und vergegenwärtigt eine intim idyllische Naturszenerie, deren Geschlossenheit dann kontemplativ von sich verlierenden Gedanken an Ewigkeit und Unendlichkeit überstiegen wird. Vom Ansehen her kann man dieses Gedicht mit Goethes *Wanderers Nachtlied* („Über allen Gipfeln ist ruh...“) vergleichen: ein kompositorisches und auch metrisch-klangliches Kleinod, das auf engstem Raum gedankliche Weite und philosophische Dignität gewinnt.

Es gibt eine deutsche Übersetzung von Rilke, die durch ihre für den letzten Vers gefundene Metapher des „innigen Schiffbruchs“ berühmt geworden ist. Etwas treuer folgt Hanno Helbling dem italienischen Original:

Lieb war mir stets hier der verlaßne Hügel
 und diese Hecke, die vom fernsten Umkreis
 so viel vor meinem Blick verborgen hält.
 Doch hinter ihr – wenn ich so sitze, schaue,
 endlose Weiten formt sich dort mein Denken,
 ein Schweigen, wie es Menschen nicht vermögen,
 und tiefste Ruhe; da beschleicht die Seele
 ein leises Graun. Und wenn des Windes Rauschen
 durch diese Bäume geht, halt ich die Stimme
 dem Schweigen, dem unendlichen, entgegen,
 ihm zum Vergleich: des Ewigen gedenk ich,
 der toten Jahreszeiten und der einen,
 die heute lebt und tönt. Und so versinken
 im Unermeßlichen mir die Gedanken,
 und Schiffbruch ist mir süß in diesem Meere.³

Grünbeins Version wählt einen Stil, in dem das Deutsche durch fehlerhafte Endungen wie eine unzureichend beherrschte Fremdsprache klingt. Durch dieses einfache Mittel werden Charakter und Dignität des Gedichts zerstört. Statt metrisch-klanglicher Schönheit nun holprige Zeilen, die durch zwei Wörter, das

³ Giacomo Leopardi: *Gesänge; Dialoge und andere Lehrstücke*, übersetzt von Hanno Helbling und Alice Vollenweider (= *Werke*, Bd. 1), München 1978, S. 92f.

Adjektiv „öde“ und das Verb „ersäuft“, ans Vulgäre grenzen oder – folgt man dem Fremdspracheneindruck – wie Patzer im Sprachniveau wirken:

Und immer hatt ich diese öde Hügel lieb
 Und diese Heck, die abschnitt meine Blick
 Von allerletzte Horizont.

Dahinter,

Stell ich mir vor im Sitzen und im Schauen,
 Die Räume, endlos, und das Schweigen
 Ganz übermenschlich, und profunde Ruhe,
 Wo fast kein bißchen mehr erschrickt
 Das Herz. Und hör ich dann, wie Wind
 In Gräser rauscht, stell ich Vergleiche an
 Von große Schweigen da und Stimme hier:
 So ich erinnre mich an Ewigkeit,
 An tote Jahreszeit und an lebendige
 Wie heut, Geräusche voll. Und so ersäuft
 Gedanke mir in maßlos Unermeßliches...
 Und Schiffbruch ist auf solche Ozean süß.⁴

Abgesehen von der stilistischen Verkehrung gibt dieser Text im Übrigen eine recht wörtliche Leopardi-Übersetzung. In Grünbeins Sammlung *Nach den Satiren*, in dem er steht, ist er allerdings nicht ausdrücklich als Übersetzung markiert. Er trägt den zwar italienischen, doch eigenen Titel *Uomo finito* und führt in Klammern die Auskunft „Nach Giacomo Leopardi“ mit sich. Der neue Titel entspricht der stilistischen Verschiebung. Statt der poetischen Evokation des Unendlichen (l'infinito) setzt er das Scheitern. Davon ist auch bei Leopardi die Rede, in der Metapher vom „süßen Schiffbruch“. Bei Grünbein ist das Scheitern wörtlich. ‚Un uomo finito‘ heißt auf Deutsch: ein gescheiterter Mann. Bei Leopardi steht der Schiffbruch als Bild für die Überforderung, Ewigkeit und Unendlichkeit zu denken. Und er heißt „süß“, „dolce“, weil diese Überforderung nicht als Niederlage, sondern als emotional-stimmungshafter Gewinn gemeint ist, den das Gedicht selbst durch seinen Klang zu erzeugen versucht. Grünbein führt das Scheitern konkret als sprachliche Insuffizienz des Übersetzers vor. Leopardis Intention kippt ins Lächerliche.

Vergleicht man dieses Beispiel mit dem ersten, dann schlägt hier das Pendel vom Leser zum Philologen. Ob jemand, der kein professionelles Interesse an Literatur-Übersetzungen hat, mit diesem *Uomo finito* etwas anfangen kann, erscheint mir fraglich. Auf einer Arbeitstagung von Lyrik-Übersetzern indes kann man sich eine Lesung als Begleitprogramm bestens vorstellen.

⁴ Durs Grünbein: *Nach den Satiren*, Frankfurt a. M. 1999, S. 142.

3. Veneziana

Das dritte Beispiel stammt ebenfalls aus der Sammlung *Nach den Satiren*, dort aus dem Zyklus *Veneziana*. Das 7. Gedicht bietet eine Reflexion des Venedig-Besuchers, der abwechselnd den auf der Säule thronenden Markuslöwen und die im Müll scharrenden Tauben auf dem Markusplatz in den Blick nimmt. Das Wappentier wird dabei zum Sinnbild der alten venezianischen Würde, die hoch-erhaben mit der niedrig-banalen Touristengegenwart kontrastiert. Den Anfang des Gedichts macht eine saloppe Rückerinnerung an Goethes *Venezianische Epigramme*:

Vielleicht kommt sie hier mal vorbei, leckt sich die marmorne Tatze,
 Hier vorm Café, vom Putz berieselt (genauso fremd unter Arkaden
 Wie auf alten Atlanten im Wüstensand) die *geflügelte Miezekatte*,
 Von der Johann Wolfgang sprach. Wie der Lido kein Ort zum Baden,
 Ist Venedigs Manege kein Spielplatz für Löwen, gleich welcher Art.
 Wer verwechselt schon Möwenschreie mit dem Zwölf-Zylinder-Gebrüll,
 Das der Städter vom Zoobesuch kennt. Was da überall scharrt
 Mit verwundeten Füßen, sind Tauben, und deren Beute heißt Müll,
 Nicht Gazelle und Zebra. Ganz zu schweigen vom Buch,
 Das die Raubkatze hält, als sei lieber als Fleisch ihr die Schrift
 Ihres klugen Dompteurs. Meist ruht sie auf steinhartem Tuch,
 Gähnend, wenn wieder ein Blick durch den Sucher mit ihrem sich trifft.⁵

Was Grünbein „geflügelte Miezekatte“ nennt, heißt bei Goethe, im 20. *Venezianischen Epigramm*, „geflügelter Kater“, womit bei Grünbein wie bei Goethe der Markuslöwe gemeint ist. Dieses 20. Epigramm entspricht insofern dem Grünbeinschen Gedicht, als auch in ihm die Reflexion eines Venedig-Besuchers, des Reisenden Goethe, im Blick auf eines der städtischen Besichtigungsziele geboten wird. Diesmal ist es nicht der Markusplatz und auch nicht die Löwensäule, sondern das Arsenal. Doch auch hier geht es um Löwen. Denn über dem Tor zum Arsenal prangt ein Relief des venezianischen Wappentiers. Und es ist nicht allein: Zu beiden Seiten des Tores wachen zwei antike griechische Löwenskulpturen. Sie waren 1688 als Kriegsbeute aus Athen nach Venedig gekommen. Goethe verwendet diese Konstellation, um Antike und Christentum zu kontrastieren. Die altgriechischen Löwen erscheinen als großartige, doch stumme, traurige Zeugen einer untergegangenen Welt, die nun von der Herrschaft des christlichen „Katers“ abgelöst ist. Dass dem Markuslöwen hier die Raubtierwürde genommen und er stattdessen zum Haustier degradiert wird, dessen aufdringlich herrschaftliches Schnurren von der stillen Würde der Löwen absticht, machen diese Verse zu einer Elegie über den Untergang der antiken Welt:

⁵ Grünbein: *Nach den Satiren* [wie Anm. 4], S. 177.

Vor dem Arsenal stehn zwei altgriechische Löwen,
 Klein wird neben dem Paar Pforte, Turm und Kanal.
 Käme die Mutter der Götter herab, es schmiegen sich beide
 Vor den Wagen, und sie freute sich ihres Gespanns.
 Aber nun ruhen sie traurig, denn der geflügelte Kater
 Überall schnurrt er, und ihn nennet Venedig Patron.⁶

Grünbeins Venedig-Gedicht schließt an diese Abstufung an, indem er sie um eine zweite Verfallsstufe ergänzt: die im Müll scharrenden Tauben, die – auch mit ihren „verwundeten Füßen“ – das touristische Venedig darstellen. Ihnen gegenüber rückt der Markuslöwe wieder in seine alte Raubtierehre, und er übernimmt die Rolle des imaginären Besuchers aus der alten Welt, die Goethe der antiken Göttin verlieh („Vielleicht kommt sie hier mal vorbei...“). Auch ist er, wie Goethes antike Löwen, schweigsam geworden, was jedoch weniger ein Zeichen der Würde als der Langeweile wird: statt des Schnurrens nur noch ein Gähnen vor den aufdringlichen Fotoapparaten. Anders als bei Goethe kommt mit dem zum Markuslöwen gehörenden Buch auch die christliche Botschaft zur Geltung. Dieses Buch, d.h. das Buch des Evangelisten, die „Schrift“ des „klugen Dompteurs“ zu nennen, ist fast schon eine Propaganda-Metapher für die Kulturleistung des Christentums. Kurzum: Grünbein übernimmt Goethes Kontrast-Schema und versetzt es eine Verfallsstufe weiter, so dass der Markuslöwe nun das stolze alte Venedig gegenüber der banalen Touristengegenwart vertritt. Dabei spielt die christliche Vergangenheit genau die Rolle, die das antike Griechenland im Klassizismus des 18. Jahrhunderts hatte: Sie wird zum idealisierten Zeugen der Anklage gegen die eigene Gegenwart.

Der Ton, in dem Grünbeins auf Goethes Gedicht verweist, täuscht. Er gibt sich salopp, wo es tatsächlich sehr präzise und ambitioniert zugeht. Denn mit aller Genauigkeit werden hier Schema und Symbolik von Goethes Epigramm aufgegriffen, und es zeugt von keinem geringen Ehrgeiz, die eigene Venedig-Dichtung der klassischen Vorlage anzuschließen, damit ein jeder wisse, mit welcher literarischen Gewichtsklasse man es hier zu tun hat. Die Beschränkung auf die Vornamen (Johann Wolfgang) und das Kinderwort „Miezekatze“ sind eine nur vordergründige Verkleinerung dessen, was für diesen Text doch die größte Rolle spielt. Um sie zu erkennen, braucht man nicht nur allgemeine, sondern sehr spezielle Kenntnisse der Goetheschen Vorlage. Wer kein Germanist oder Goethe-Enthusiast ist, wird zum Buch greifen und suchen müssen, bis er das passende Epigramm gefunden hat. Wer darauf verzichtet, für den bleibt ‚Johann Wolfgangs geflügelte Miezekatze‘ ein Rätsel. Was soll man darunter verstehen, wenn man das 20. *Venezianische Epigramm* nicht kennt? Grünbeins Gedicht verlangt nach der Goethe-Kenntnis. Der ideale Leser wäre jemand, der mit dem passenden Goethe-Band in der Hand Venedig bereist: der

⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Gedichte 1756-1799*, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, S. 447 (= J.W.G.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde., hg. von Friedmar Apel et al., I. Abt., Bd. 1).

Bildungsreisende, zu dem ja ebenso die despektierliche Haltung gegenüber den Pauschaltouristen gehört. Auch ihm sind die Besuchermassen so lästig wie die Tauben. Diesem Typus des Bildungsreisenden geben Grünbeins *Veneziana* neue Nahrung. Sie beleben ihn neu, indem sie die klassizistische Vision: in der steinernen Ruhe der Skulpturen ein vergangenes, höheres Leben zu sehen, auf den aktuellen Stand bringen.

Die drei Beispiele führen drei verschiedene Arten der Intertextualität vor. Um sie begrifflich zu unterscheiden, kann man sie als assoziativ, parasitär und konsekutiv bezeichnen. *Assoziative Intertextualität* liegt vor, wenn – wie das Grenzhund-Portrait – ein Text durch Zitat oder Anspielung auf andere Texte verweist, um sie als zusätzlichen Verstehenshorizont zu gewinnen. Von *parasitärer Intertextualität* kann man sprechen, wenn sich ein Text – wie „Uomo finito“ – ganz und gar einem vorausgehenden Text verdankt und nur durch diesen verständlich wird. (Jede Parodie ist ein Fall parasitärer Intertextualität.) *Konsekutive Intertextualität* schließlich bezeichnet den Fall, dass ein Text – wie *Veneziana VII* – einen vorausgehenden fortsetzt, indem er dessen Verfahren, Motive und Thema aufgreift und weiterführt. Grünbeins Lyrik ist damit nicht nur durch häufige, sondern auch formal variantenreiche Intertextualität gekennzeichnet. Sie verlangt erfahrene Leser, mehr noch: Nachleser, die ihre vielen Prätexte bei Bedarf nachzuschlagen bereit sind. So mobilisieren Grünbeins Gedichte die Literaturgeschichte, um ihre eigene Gegenwart zu erreichen. Ob ihnen dabei nur noch ein philologisches Publikum folgt, wäre an den – allerdings öffentlich nicht zugänglichen – Verkaufszahlen seiner Bücher abzulesen. Als Indiz, dass es nicht nur Philologen sind, kann die Beobachtung gelten, dass Grünbein in Reich-Ranickis Lyrik-Kanon⁷ vorkommt.

⁷ *Der Kanon. Die deutsche Literatur. Gedichte*, hg. von Marcel Reich-Ranicki, Bd. 7: *Von Erich Fried bis Durs Grünbein*, Frankfurt a. M. ²2005.