



**Germanica**

21 | 1997

Von Celan bis Grünbein. Sur Situation der deutschen Lyrik im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert

---

# *Den Teuren Toten* Lyrische Historiographie bei Enzensberger und Grünbein

Den Teuren Toten (Aux chers morts). *Historiographie lyrique chez Enzensberger et Grünbein*

**Lothar Köhn**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1480>

DOI : 10.4000/germanica.1480

ISSN : 2107-0784

**Éditeur**

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

**Édition imprimée**

Date de publication : 30 décembre 1997

Pagination : 133-156

ISBN : 977098426320321

ISSN : 0984-2632

**Référence électronique**

Lothar Köhn, « *Den Teuren Toten* Lyrische  
Historiographie bei Enzensberger und  
Grünbein », *Germanica* [Online], 21 | 1997, Online erschienen am: 08 Juni 2012,  
abgerufen am 19 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1480> ; DOI : 10.4000/  
germanica.1480

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# DenTeurenToten *Lyrische* *Historiographie bei Enzensberger und* *Grünbein*

Den Teuren Toten (Aux chers morts). *Historiographie lyrique chez Enzensberger et Grünbein*

Lothar Köhn

---

- 1 Geschichte sei etwas « wesentlich Prozeßhaftes » und werde « anschaulich in Handlungen », was die « dramatische und die erzählende Gattung grundsätzlich für die Darstellung von Geschichte besser geeignet » erscheinen lasse als die lyrische. In jedem Fall sei aber Geschichtsdichtung « zugleich Geschichtsdeutung ». « Geschichtsliryk » scheint sich von der politischen Lyrik durch ihre Distanz zum (nur) Aktuellen, die Tendenz zum Reflexiv-Grundsätzlichen angesichts historischer Abläufe zu unterscheiden. Was der historisierende Blick im Kern bedeutet, wird, obwohl Hinck sich auf Hegel beruft, nur indirekt klar, wenn er sagt, « Urformen der Geschichtsliryk » fänden sich schon « in der frühen griechischen Elegie » über « die Taten früherer Generationen ». Modern gewendet hieße dies, daß Geschichtsdichtung, mit Hegel gesprochen, wie die « Eule der Minerva [...] erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug » beginnt<sup>1</sup>, daß sie also grundsätzlich Vergangenes bedenkt. Sie kann dem Sog des Präteritalen nie ganz entkommen. Daß Geschichtsliryk im übrigen eine offenkundige « Tendenz zum Epischen » hat<sup>2</sup>, bestätigen die hier zu besprechenden Texte, die deshalb auch weithin vom epischen Präteritum zehren. Während sich Hincks Sammlung von Interpretationen (zu Gedichten von Walther von der Vogelweide bis zu G. Kunert) der aufs « Punktuelle » (F.Th. Vischer) zielenden Lyrik verpflichtet weiß, stehen hier Großformen

oder Zyklen zur Diskussion, die Welt- und Geschichtsbilder auch extensiv entwerfen wollen, was, denkt man an Whitman, Pound, Eliot, Rilke oder die russische Form des Poems, nicht per se episch sein muß. Daß Grünbein solche (erneuerten) Intentionen aufnimmt und zerbricht, wird sich zeigen<sup>3</sup>.

- 2 Enzensbergers *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (1975), *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie* (1978), Grünbeins *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe* (1994)<sup>4</sup> – keins dieser Werke mutet auf den ersten Blick lyrisch an, wenn man denn seit E. Staigers Fundamentalpoetik und H. Friedrichs Begriffsbestimmung der modernen Lyrik genauer beschreiben könnte, was dies bedeutet. Die Untertitel weisen ja auch darauf hin, daß es hier um andere Formen geht. Das verbindet diese Texte zum Beispiel mit Völker Brauns *Der Stoff zum Leben* (zuerst 1979)<sup>5</sup>. Der Titel signalisiert, was die Geschichtsdeutung angeht, noch so etwas wie ein Gegenbild zu Enzensberger. Brauns Text-Komplex ist ein Motto aus Eliots *Waste Land* vorangestellt, das mit dem bezeichnenden Vers endet : « Shall I at least set my lands in order ? » (SL, 5). Die Frage, so sinnleer sie beim frühen Eliot schon war, ist noch zulässig. Auf andere Weise bezeichnend ist, daß in Botho Strauß' long poem *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war* (1985)<sup>6</sup> solche Verse stehen : « Nichts – nichts war in mir erklingen / ohne die „Vier Quartette“ von Eliot ». Das alte Thema, wie Sprache aus Musik erklingt, zu der hier Eliots spätes Werk (das *Waste Land* zurücknimmt) metaphorisch in Analogie gesetzt ist (schon der musikalische Titel *Four Quartets* legt das nahe), wird so variiert : « Ah, nicht wissen möchte ich, sondern / erklingen. Versaitet bis unter die Milz ! » (59) Wo der Körper zum Klangkörper werden möchte, aus den « Gedichten das große Nichtwissen » (E 60) aufklingen soll, da artikuliert sich eine immanente Poetik, die es folgerichtig erscheinen läßt, dieser *Erinnerung* den emphatischen Untertitel « Gedicht » zu geben. Aber die Emphase hat auch lyrische Rhetorik zur Folge. « Mich enthält der leere Raum wie die / Erinnerung an einen, der nur einen Tag / zu Gast gewesen ist. » (16) Erinnerung, obwohl sie vom lyrischen Ich nicht abgelöst werden kann, meint nicht einfach „Subjektives“ im Gegensatz zum historischen Gedächtnis, sondern sie zielt auf etwas Transsubjektives, das sich im Bild des Klangs, des Gedichts (Eliot), des leeren Raums artikuliert. Mnemosyne, Erinnerung, die Mutter der Musen, erscheint da nicht in ihrer Tochter Kleio, der Muse der Geschichtsschreibung, sondern, eben im « Gedicht », das so beginnt : « Ah ! Alte Frau ! Rede nur von der Sonne, / die schien lange vor meiner Geburt ! » (7) So unterscheidet sich dieses long poem programmatisch von Enzensbergers, gar von Brauns Geschichtslirik.
- 3 Auf welcher radikalen Weise Grünbeins *Den Teuren Toten* der erinnernden Ausweitung des lyrischen Raums entsagt, zeigt schon die Opposition seiner Epitaphe zur romantischen Vorstellung des Klangkörpers : « Um sich der Aufsicht seines Körpers zu entziehn [...] / [...] / Bauch, Hasenscharte, Doppelkinn und diese roten Ohren selbst / [...] Sprengte

ein Chemiker in Wien sich in die Luft » (T 34). Freilich auch in solcher befreienden Eliminierung des häßlichen Körpers steckt ein Nachklang des Musik-Motivs. « In seinem Abschiedsbrief stand noch die Notenfolge / Vom Thema eines Streichquartetts, in dem sich Freud / Den Regeln Boltzmanns unterwirft. » (34) Worauf immer das Bezug nimmt, es legt jeden- falls nahe, daß die Trieblehre sich den Regeln der materialistischen Physik unterwirft, als deren Vertreter Ludwig Boltzmann erscheint. Aus einem Nekrolog Boltzmanns zitiert der « Herausgeber » in seinem Nachwort zu den Epitaphen ; Boltzmann hatte da ausgerechnet, in welcher unvorstellbaren Zahl von Atomen die Leiche eines Kollegen zerfallen werde (vgl. 47f.). Vom Chemiker erfährt man : « Nach einer Soiree für Freunde der Musik / Sei Gott in Zwölftonschritten durch sein Fleisch gegangen. » Die konstruktive Musik Schönbergs läßt nichts « erklingen », wie die Musik bei B. Strauß, sie erlöst auch nicht aus der historischen Katastrophe, wie es Adorno in seinem berühmten Kapitel <Schönberg und der Fortschritt wollte. Mit den « Schocks des Unverständlichen », so Adorno, erhelle sie « die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. »<sup>7</sup>. In Grünbeins auf den ersten Blick leicht verständlichem Epitaph geht es weder um überhistorischen Klang noch um historischen Fortschritt und Untergang, sondern um den Übergang in einen anderen atomaren Zustand.

- 4 Auch *Mausoleum*<sup>8</sup> setzt mit dem Thema „Zeit“ ein : « Giovanni de'Dondi aus Padua / verbrachte sein Leben / mit dem Bau einer Uhr. » (M 7) Der narrative Gestus des Geschichtsschreibers, eine historische Person (1318-1389, wie die Überschrift sagt) und deren „Taten“, bezeichnenderweise der Mechanisierung der Zeitmessung gewidmet. Der erste Satz schlägt das Kernthema aller Balladen an. Was in ihnen als wissenschaftlicher Fortschritt erscheint, begründet und vollendet zugleich eine Welt der Apparate und Automaten, die es schließlich folgerichtig macht, alle Menschen in Automaten zu verwandeln. Zivilisationskritische Dialektik einer neuzeitlichen Aufklärung also, die sich selbst zugrunde richtet. Über die dichterische Form, in der das ausgedrückt wird, die Ballade, über deren Erneuerung als Bänkelsang, als „Chronik“ (Brecht), als Erzählgedicht braucht kaum noch etwas gesagt zu werden. Zweifellos schließen sich Enzensbergers Balladen hier an, die in chronologischer Folge, beginnend im 14. Jahrhundert, in der frühen Neuzeit, endend im 20., also in der Moderne, von historischen Personen erzählen. Mechaniker, Mathematiker, Ingenieure, kurz Naturwissenschaftler, Philosophen, Politiker sind darunter, aber nur ein Künstler : Piranesi mit seinen labyrinthischen Kupferstichen « Carceri d'Inventione » faßt das Thema des sich selbst verschlingenden Fortschritts ins Bild. Diese Personalballaden könnten für sich bestehen, aber sie sind im fiktiven Mausoleum in genau komponierter Folge zu einem Zyklus vereint, der sein Thema variiert und historisch potenziert. So bahnbrechend die wissenschaftlichen Taten, so verheerend ihre Folgen. Und so bedeutend die Personen, so skurril, einsam, krank werden sie gezeichnet. Etwa der Arzt Ignaz Semmelweis : « Seine Freunde

erkennen ihn nicht. / Er wird aus Kummer fettleibig, wirkt / entstellt. [...] / Kindisches Wesen, Absonderlichkeiten » (M 91). Isolation, körperlicher Verfall, zufälliger Tod (« Eine Blutvergiftung », 92) — solche Züge tragen hier noch einmal zur Geschichte des (verkannten, gescheiterten) Genies bei. Grünbeins *Den Teuren Toten* macht dem ein Ende ; die Taten sind da nur noch Momente der Todesarten, die den Körper auflösen. Schon der kleine Zyklus *Posthume Innenstimmen*, der (wie bei Enzensberger aus dem „Appendix“ erschließbar) vor allem auf Descartes und auf Duchamp anspielt, interessierte sich (in *Schädelbasislektion*, 1991)<sup>9</sup> für Daseins-, Sprach- und Wahrnehmungsmuster, die das *cogito ergo sum* unterlaufen. « Folge dem Richtungspfeil bis die Landschaft sich hingibt. / Unter den Füßen, René, ist der Boden noch immer heiß. » (S 19) Wo das ausgerichtete Bewußtsein den Raum vermißt (« Skalare... Vektoren... Tensoren », S 19), spürt der Körper Unerkanntes. In *Den Teuren Toten* wird dies Motiv an eine letale Grenze vorangetrieben.

- 5 Enzensbergers *Mausoleum* erinnert an die *Chroniken*, den III. Teil von Brechts *Svendborger Gedichten*, die mit den berühmten *Fragen eines lesenden Arbeiters* beginnen und mit dem *Großen Oktober* enden (« O großer Oktober der Arbeiterklasse ! / Endliches Sichaufrichten der so lange / Nieder gebeugten ! »)<sup>10</sup>. Natürlich widersprechen Enzensbergers Balladen einem solchen Geschichtsbild, schon die Personalballade nimmt Brechts Balladen über Klassenprozesse zurück, denen alle historischen Personen zugeordnet sind. Daß die gesellschaftliche Welt durch die Wissenschaft (und nur durch sie) verändert werden kann, wie Brecht annahm, dementieren Enzensbergers Gedichte, indem sie das Faktische betonen und dessen unentwegten Widerspruch stillstellen. Dieser Widerspruch verweist auf das globale Scheitern historischer Utopien der europäischen Neuzeit. Grünbeins Epitaphe erzählen vom letalen Scheitern, das Historisch-Gesellschaftliches gleichsam aufsaugt. « Langeweile, codiert, macht den Tod zur Null im Perfekt. » (S 19) So lautet eine Verszeile der „postmortalen Innenstimmen“.
- 6 Eine „Komödie“ scheint auf den ersten Blick überhaupt nicht zum Thema zu gehören. *Der Untergang der Titanic* besteht indes aus dreiunddreißig Gesängen, zwischen die sechzehn Gedichte (genauer : fünfzehn und eine Prosa-Montage) eingeschoben sind. Eins davon, *Erkennungsdienstliche Behandlung*, beginnt und endet so : « Das ist nicht Dante [...] Das ist Dante. » (78) Dante, Epiker der *Divina Commedia* (1307-21) an der Schwelle von Mittelalter und früher Neuzeit, Zeitgenosse des Mechanikers Giovanni de'Dondi, mit dem das *Mausoleum* eröffnet wird, reist (oder auch nicht) auf dem Luxusdampfer « Titanic », der am 15. April 1912 nach der Kollision mit einem Eisberg im Atlantik versank. Schon mit der Zahl seiner Gesänge erinnert der Erzähler an Dantes Epos, dessen drei Teile *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* ja 34, 33, 33, insgesamt also hundert Gesänge umfassen<sup>11</sup>. Aber auch der Hinweis auf das Diktum von Marx, das Finale jeder historischen Periode müsse als « Komödie » wiederholen, was zuvor bitterer Ernst gewesen sei, klingt plausibel<sup>12</sup>. Der changierende Gattungsbegriff Komödie ließe dann den

historiographischen Zugriff in der Spannung zwischen Dantes Jenseitsepos und Marx'Geschichtstheorie in der Schwebel, Widerspiel sowohl des Thematischen wie des Form-Zitats.

- 7 Im Vergleich zu derart komplexen Strukturen (und V. Brauns *Stoff zum Leben* steht dem in nichts nach) ist Grünbeins *Den Teuren Toten* einfach organisiert. Prosa findet sich in der herkömmlichen Form eines Nachworts, das eine Herausgeber-Fiktion und einen fiktiven Verfasser der Epitaphe (« Gedichte und Gedichtfragmente, nach dem Vorbild antiker Grabinschriften *Epitaphe* genannt », T 43) einführt. Der fiktive Verfasser wiederholt als « Pseudonymus Nr. 13 » oder « P 13 », was schon seine Epitaphe auszeichnet: die völlige Anonymität. Wenn in Enzensbergers *Mausoleum* die Namen der historischen Personen in den Überschriften mit ihren Initialen genannt sind, die vollen Namen in den Balladen nur ausnahmsweise (z.B. bei Dondi) aufgerufen werden, wenn man also das Register zu Hilfe nehmen muß, um die Personen zu identifizieren, so ist dies doch möglich, und die Lebensdaten der Balladentitel signalisieren vorweg den Ort in der Geschichte. Grünbeins Epitaphe kommen ohne Überschriften aus, und wenn einmal ein « Herr S. aus Dresden » (12) oder « der Gelehrte G. » (40) im Text erscheint, so ist das die Ausnahme. Die Regel ist « ein älterer Japaner » (13), ein « alter Seemann » (26), « Dieser da » (38), der sich im zweiten Vers als « ein Gladiator » entpuppt. Keine Namen, keine Jahreszahlen. Inhaltlich geht es überwiegend um die Gegenwart (der letzten Jahrzehnte) und, in zwei Gedichten, um die Antike. Einem namenlosen Gladiator gilt die Aufmerksamkeit, weil er starb, obwohl « Galenos aus Pergamon » (38) ihn operiert hatte. Sieht man von « Drakula und Frankenstein » (39) ab, die in einer Geisterbahn zum Schocktod eines Kindes beitragen, so ist der in diesem Fall erfolglose Galenos eine der insgesamt drei historischen Figuren aller Epitaphe (die beiden anderen sind Lenin und Stalin, 23), die durchweg Beiwerk anonymer Geschichten bleiben. Nicht der Geschichte anonymer Massen und Klassen freilich, wie bei Brecht, sondern der Alltagsgeschichten je eines Anonymus. Und dem Panorama (teilweise) berühmter Männer, mit dem *Mausoleum* sein pessimistisches Geschichtsbild der europäischen Neuzeit entwirft, treten die Epitaphe mit dem statischen Bild moderner Anonymität entgegen. Wenn der Herausgeber darauf aufmerksam macht, daß die Epitaphe « jeweils eine historisch genau bestimmbare Dingwelt » (T 44) repräsentieren, so scheinen die Figuren dahinter vollends zu verschwinden. Statt an Personen zu erinnern, würden die Epitaphe nur mehr deren Dingwelt festhalten, vollständige Umkehr der herkömmlichen Funktion einer Grabinschrift. Travestien also, strafende, grotesk-komische Satiren unserer modernen Alltagswelt, Endsummen radikaler Entfremdung. Kein Zweifel, die Texte können so gelesen werden. Aber sie gehen in einer Deutung nicht auf, die sich geschichtstheoretisch absichern ließe. Sie wollen woanders hin. Der status quo, die banale Selbstverständlichkeit, bleibt freilich der Ausgangspunkt, hinter den man nicht zurückkommt.

- 8 Den dreiunddreißig Gesängen in Enzensbergers *Untergang der Titanic* scheinen bei Grünbein 33 Epitaphe zu antworten. Während die Gesänge auf der Ebene des Erzählers und des Erzählten Bruchstücke eines fortlaufenden Geschehens, eben des Untergangs vortragen, variieren die Epitaphe Todesfälle, die so, wie sie aufgereiht sind, kontextuelle Bedeutung sammeln, die man sich aber auch anders angeordnet vorstellen könnte. Wenn im *Mausoleum* die Chronologie, im *Untergang* die Katastrophe die Kohärenz des Ganzen sichert, so gibt es in *Den Teuren Toten* nur mehr die Addition der Grabschriften. Eine weitere Analogie bestätigt diese Reduktion. Während Enzensbergers Gesänge durch die eingeschobenen Gedichte thematisch und formal angereichert werden, gibt es bei Grünbein eigentlich nur dreißig Epitaphe. Vorangestellt und nach je zehn Epitaphen eingefügt sind drei kursiv gesetzte Gedichte, die man lyrische Kommentare nennen könnte. Sie erweitern die Sprache der dreißig Epitaphe, widersprechen ihr sogar, aber sie bestätigen und verallgemeinern deren Thematik. Ein wertendes Sprechen (« Asche / Ist was noch übrigbleibt bald / Verstreut / [...] / [...] ein Memento mori / Am falschen Ort. » T 31), zurückhaltende Metaphorik (« Sätze / Gegen die Stille schleudernd », 7), generalisierende Aussagen (« Jedes Jahr wieder, im Sommer, / Im Winter », 31) unterscheiden die drei Gedichte von den dreißig Epitaphen. Deren Wertungen bleiben zynisch-distanziert (« Durch Amoklauf, ganz landesüblich », 27), deren spärliche Metaphern und Vergleiche wirken oft nur verdinglichend (« Sein Kopf, / Melonengleich, trieb erst zur Mitte », 25). Das präzise, aber banale und jargonhaft-prosanahe Sprechen des Beschreibens und Berichtens bestimmt den stilistischen Duktus. « Eiskalter Schampus war der Grund, daß eine Schülerin / In Holland an den Folgen eines Herzstillstands verstarb. » (22) Während die antike Geschichte vom Gladiator etwas Anekdotisches hat, weil Galenos in ihr vorkommt, heftet sich das anekdotische Moment bei den « modernen » Epitaphen an die sensationelle Art und Weise, wie die Figuren ihrer (unserer) Ding weit erliegen. Ihr Tod wird im Gedicht nicht ursprünglich erzählt. Unmittelbares, gar Ursprüngliches läßt der status quo längst nicht mehr zu. Die Todesfälle wurden zuvor schon als Sensationsmeldungen der Massenmedien verwertet ; jedenfalls soll man diesen Eindruck gewinnen. Gleich zu Beginn wird das unmißverständlich klar. « *Berlin*. Ein Toter saß an dreizehn Wochen / Aufrecht vorm Fernseher, der lief » (8). Die reißerischen Überschriften sind auch sonst in die ersten Verse aufgenommen : « Fahrlässiges Betreiben eines Heißluftföns » (15), « In einem Anfall jäher Eifersucht » (16), « Grausamer Selbstmord eines alten Mannes in Innsbruck » (20), « Mit einer Kettensäge » (24), « Von einer Maus getötet » (26). Die Epitaphe sind die umformulierte, in Verse gebrachte Sensation, in der unerhörten Begebenheit des Gedichts verschwindet - und lebt - der anonyme Tote zugleich, weil er der Serie unaufhörlicher Meldungen, die ebenso permanent als Makulatur verrotten, entrissen wurde. Die Epitaphe werden so zu einer Galerie ungewöhnlicher, noch individueller und doch ganz alltäglicher, also symptomatischer Todesarten. Der Gestus unbeteiligten Konstatierens ist

der Pressesprache abgelesen und verweist auf die massenmediale Faktizität, von der sich der Epitaph zugleich isoliert.

- 9 Was hat all dies mit Dante zu tun? Nicht zuletzt das Dante-Projekt von Peter Weiss hat die neueste Rezeption der *Divina Commedia* angeregt. Sein Dokumentarstück über den Auschwitz-Prozess *Die Ermittlung* (1965) gliederte Aktenmaterial in elf Gesänge, Prozeßaussagen, die von der Rampe bis zu den « Feueröfen » führten, und als Teil eines modernen „Inferno“ gedacht waren. Die „Faschismus“-Theorie, die sich in der *Ermittlung* aus dem Arrangement der Zeugenaussagen ablesen läßt, ordnet implizit auch dieses Stück dem marxistischen Geschichtsbild zu, das Weiss'Denken bis zur *Ästhetik des Widerstands*<sup>13</sup> bestimmt hat. Im ersten Band (1975) dieser Trilogie berichtet der Erzähler von seiner Lektüre Dantes, und er liefert seine Deutung des Epos: « Die Halluzination, in der das Morden und Foltern auf die Täter zurückfiel, in der jede Perversität zur eigenen Unerlöstheit wurde, war gleichzeitig eine fast pedantische Katalogisierung aller Attribute, die der Aufstieg zu Machtbefugnissen mit sich brachte. » (83). In der « Unerlöstheit » klingt eine « Erlösung von der Klassentrennung » (85) an, die dem historischen Prozeß aufgebürdet wird. Das « Anrühren des Todesgedankens » könne im übrigen « den Trieb [...] zum Kunstwerk » hervorrufen, doch sei das « fertige Produkt [...] für Lebende bestimmt » (81). Was wie eine Banalität klingt, ist grundsätzlich gemeint, weil die dichterischen Bilder des ewigen Todes (und der ewigen Martern), von denen Dante erzählt, weil der definitive Bruch im Zeitkontinuum, der summierende Abschluß dessen, was Geschichte war, so nicht ernst genommen werden müssen. Analoges ließe sich zu V. Brauns *Der Stoff zum Leben* sagen. In « Material IV: Guevara » findet man, bezogen auf die Titelfigur, diese Verse: « Ein neuer Mensch / Tötend den alten wirklich. » « Er röchelnd / Beschrieb den Seziertisch wo er lag / *Der Tod eine wirkliche Möglichkeit I* Vor einem wirklichen Sieg. » Und die anschließende Prosa-Passage <Definition> macht sich darüber Gedanken, wie man dem « Tod, dem klapprigen Kumpel, die Losung aus den Zähnen reißen » könne: « Gleichheit. » (SL 22-24) So gebrochen, ironisch das gesagt ist, die Intention, das Bild des Todes in einen historischen Fortschrittsdiskurs einzubinden, ist unverkennbar, gerade da, wo das zugleich als Umfunktionierung biblischer Rede erscheint. « Der Tod ist verschlungen in den Sieg » (1 Kor. 2, 14) meinte einmal das Heilsgeschehen, dessen längst vollzogene Umdeutung zur « wirklichen Möglichkeit » Braun nur noch zu zitieren braucht<sup>14</sup>.
- 10 Nichts derartiges mehr in Enzensbergers *Mausoleum* oder gar im *Untergang der Titanic*. Wenn Dante durch die ewigen Räume des Jenseits wandert, die Totenreiche, so wandert Enzensbergers Komödie durch die Zeit. Der Ich-Erzähler (wie Dante in der *Divina Commedia*) präsentiert sich, wie es sich für einen modernen Erzähler gehört, zugleich als Schriftsteller, der sein Projekt, dessen erste Fassung ihm verloren ging, nun wiederaufnimmt. In der Neufassung werden Tod und Untergang nicht zum Ort des emphatischen Umschlags; Stein des Anstoßes am



Titanic-Modell sind vielmehr die Überlebenden. Im Gegensatz zu den Titanic-Filmen (dem deutschen Propaganda-Film von 1943, den amerikanischen und englischen Filmen von 1953 und 1958), wo sich der Zuschauer freuen kann, daß wenigstens einige der Hauptfiguren überleben, mit denen er sich identifiziert hat, garantieren die Davongekommenen bei Enzensberger dafür, daß alles so weitergeht oder daß es noch schlimmer wird. « Vor uns die Sintflut ! / Haltet euch fest ! » (U 107) So verliert sich der im Meer schwimmende Ich-Erzähler aus den Augen, im letzten Viertel des Jahrhunderts unwissend, ob er sich nochmals retten wird<sup>15</sup>. Obwohl also diese Komödie fast alles dementiert, was sich bei Peter Weiss mit Dantes *Divina Commedia* verbindet, was sich einige Jahre später bei Braun noch als Geschichtsdialektik von Tod und Auferstehung erkennen läßt, obwohl an dessen Stelle einstweilen das semper idem des Weiterschwimmens getreten ist, sind die Toten auch hier in einem historischen Diskurs globaler Katastrophen verschwunden, den ein episch-lyrisches Ich ironisch-ahnungsvoll formuliert.

- 11 All dem macht Grünbeins *Den Teuren Toten* ein Ende. An Dante (und damit an die Dante-Rezeption bei Weiss und Enzensberger) erinnert bei ihm noch die Zahl der « 33 » Epitaphe, vielleicht einzelne Motive und Versformen (Terzinen). Während sich in Enzensbergers *Untergang der Titanic* das autobiographische Ich vor allem in den Gesängen artikuliert, gibt es bei Grünbein ein Ich nur mehr in einem der drei kursiv gesetzten kommentierenden Gedichte. Es klagt nicht, daß mit den Überlebenden alles so weitergeht, sondern daß die Lebenden so spurlos verschwinden. Dabei setzen die dreißig Epitaphe Enzensbergers Sprachstil durchaus fort. Dessen Ironie, der jedes Pathos brechende Lakonismus, der verfremdende Jargon halten eine Distanz aufrecht, die es erlaubt, den Untergang in ein wiederholbares historisches Geschehen verschwimmen zu lassen. « Wir sinken lautlos. [...] / Bitte nach Ihnen. Grüß die Kinder. Erkälte dich nicht. » (U 56). In der englischen Literaturkritik spricht man von bathos, und der frühe Eliot war darin Meister. « This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper. » So schließt *The Hollow Men* (1925), eingeleitet vom Motto : « A penny for the Old Guy »<sup>16</sup>. Während im *Untergang* das distanzierte Parlando des Semper idem gewahrt bleibt, spülen derartige Tonlagen bei Braun und Müller die unterlegte pathetische Bedeutung des historischen Prozesses ironisch hoch. Brauns « Material IV : Guevara » : « Vor, sagt er, einem wirklichen, sagt er, Sieg. » (SL 22). Bei Grünbein dagegen exponiert die ironische, bisweilen zynische Attitude den Einzelfall in seiner sensationellen Jämmerlichkeit und zugleich Endgültigkeit. « Fahrlässiges Betreiben eines Heißluftföns » im Wannenbad durch eine « Frau Helga M. » führt deren Tod herbei. Schluß. Das Gedicht endet mit dem Kommentar des Ehemanns : « Die dreizehn Ehejahre waren hin wie nichts. » (T 15) Im tautologischen Gerede trifft dieser Kommentar den Kern der Wahrheit.
- 12 Natürlich stehen die Epitaphe auch in anderen literarischen Traditionen ; nur eine sei noch erwähnt. Zeitungslied und Bänkelsang hatten sich seit langem der veröffentlichten Sensationen angenommen, und Brechts frühe

*Taschenpostille I Hauspostille* hatte, wie Wedekind und andere zuvor, diesen Bänkelsang literarisiert. Wie Enzensbergers *Mausoleum* sich von Brechts Chroniken in den *Svendborger Gedichten* absetzt, so Grünbeins Epitaphe vom frühen Brecht. « Im milden Lichte Jakob Apfelböck / Erschlug den Vater und die Mutter sein / Und schloß sie beide in den Wäscheschrank / Und blieb im Hause, er allein. »<sup>17</sup>. Wenn die Epitaphe, fast durchweg reimlos, an solche Töne des frühen Brecht erinnern, so ist die Apfelböck-Ballade in der *Hauspostille* doch eher eine Ausnahme. Die Ballade *Von der Kindesmörderin Marie Farrar* (20) variiert diesen appellativen Refrain: « Doch ihr, ich bitte euch, wollt nicht in Zorn verfallen / Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen. » Keine Spur davon bei Grünbein. Wenn Brechts Ballade in neun Strophen die Leidensgeschichte der armen Mutter und ihres Sohnes (« Und sie gebar / [...] / einen Sohn », Kontrafaktur des Bibeltexes über die Geburt Christi in Luk. 2, 7) erzählt, dann erzählt Grünbeins paralleles Gedicht in sieben Versen, daß im « Schließfach eines Fernbahnhofs in Rom [...] die Leiche eines neugeborenen Kindes » gefunden wurde. An die Motive der Mutter erinnert vielleicht noch das Eingangswort des ersten Verses – « *Verzagt* » –, das freilich auch Zitat der Überschrift einer Pressemeldung sein könnte, die einer Information human-interest-touch geben möchte. Die erste, syntaktisch geschlossene Gruppe von drei Versen teilt den Sachverhalt mit; die zweite Gruppe, wiederum drei Verse, kommentiert die Information und leitet mit Enjambement in eine separate Schlußzeile über: « da lag das Bündel / Schon festverschnürt bereit zur Reise // In einen andern Au tomaten-Limbo, in ein andres Licht. » (T 33) Die Verdinglichung des eben geborenen Menschen ist offensichtlich. Was Brechts Ballade appellativ erzählt, leistet hier das isolierte Faktum, das die Flut der Meldungen zum Choc stillzustellen versucht. Und das Gedicht verwehrt es dem Leser nicht, aus der « Dingwelt » von Fernbahnhof, Schließfach und dem Stichwort Automat die gegenwärtige Lage zu erkennen. Widerspricht dem der « Limbo », der Limbus älterer katholischer Theologie, die Vorhölle, in der die vorchristlichen Gerechten und die ungetauft gestorbenen Kinder leben? Die dreizeiligen Versgruppen, die weithin jambische Metrik des Gedichts erinnern an Terzinen. Dante hat im vierten Gesang seines *Inferno* erzählt, daß sein Begleiter Vergil im ersten Kreis der Hölle, der Vorhölle, ewig « hoffnungslos in Sehnsucht » existieren muß. Da gibt es noch ein Feuer, das « halb im Kreis die Finsternis besiegte », um das sich die vorchristlichen, antiken Denker und Dichter versammelt haben. Der letzte Vers des Gesangs zeigt den Übergang in die innere Hölle an: « Und ich kam dorthin, wo kein Licht mehr leuchtet. » Der Automaten-Limbo des Schließfachs wiederholt offenbar nur die Vorhölle des Alltags. Was aber bedeutet « in ein andres Licht »? Die letzte Zeile des Gedichts steht für sich, aber der Vokal /i/verbindet das Wort « Licht » mit « eines neugeborenen Kindes » und « Die Nabelwunde war noch frisch » am Ende der zweiten und dritten Zeile. Auch wenn das « andre Licht » nicht an die « hoffnungslose Sehnsucht » (« che senza speme vivemo in disio »)<sup>18</sup>. Dantes, an den letzten Lichtschein vor der Finsternis des Infernos

erinnert, so bleibt es eine semantische Leerstelle, im Widerspruch zum Automaten-Limbo, offen wie die frische Wunde des Kindes im festverschnürten « Bündel ». Die « Ritualisierung jeder Rede über Tote », das « Phänomen der *Semantischen Tristesse* » (46f.) nimmt das Gedicht in der sprachlichen Imitation von Pressemeldungen auf, die das Semper idem als Sensation interessant zu machen suchen. Die semantische Potenzierung, von der eben die Rede war, deutet den Körper in einer « perimortalen Metapher » um (T 47), deren Sinn unabgeschlossen bleibt.

- 13 Grünbeins Epitaphe sind Erzählgedichte, zu deren Zeit-Struktur Killy angemerkt hat : « Am einfachsten, vielleicht auch am archaischsten sind die Verhältnisse dort, wo der Verlauf des Gedichts, die Folge seines Vortrags, der Folge dessen entspricht, was er zu sagen hat. » Obwohl jede Ballade, so Killy, « die Zeit in der Retrospektive »<sup>19</sup> begreift, spitzt sich in den *Teuren Toten* das Verhältnis von Retrospektive und progressivem 'Verlauf auf ein Paradox zu. Denn, so zitiert der fiktive Herausgeber aus den Papieren des fiktiven Autors, es handelt sich um « Berichte vom Untergang unbedeutender Menschen » (T 43), genauer, Toten wird ein „Verlauf“ zugesprochen, nachgesprochen, indem von ihrem Tod erzählt wird. « Freie Verse in der Form kleiner *carmina funeбра* sind es. » (T 43) Wenn Killy auf die archaische Zeitstruktur der Ballade verweist, so ist dies Archaische als « Vorzeit » (44) dem Herausgeber ebenfalls ein Anliegen. Auf die antike « Tradition des Laien-Epigramms » (43) führt er die Epitaphe zurück, deren moderne Spätformen auf den « Verfall » der « alten Formen des Angedenkens » (46) reagieren. « Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von außen. Baudelaire sieht sie auch von innen. »<sup>20</sup>. Der Herausgeber scheint dem zu folgen, wenn er seinem dichtenden Pseudonymus die « posthume Innenstimme » (T 47) zuerkennt<sup>21</sup>. Was die Epitaphe davon noch ahnen lassen, ist zunächst nur schlichte Alltagspsychologie der Verstorbenen. « Von seinen Schulden wußte nicht einmal die Frau. » (T 36) So die banale Pointe zum Selbstmord eines Winzers. Aber das ist nur die Oberfläche, deren Überschreitung der Herausgeber mit den Begriffen « Todessinn » und « perimortale Metapher » (47) nachhilft. In dem eben zitierten Gedicht verweist darauf – wie in « *Verzagt* ». – die Beschreibung der Leiche, ein Körper, der zwar von außen gesehen, aber gleichsam in perimortale Bedeutungen voll grotesker Komik aufgelöst wird : « Mit einer roten Zipfelmütze auf dem Kopf starb [...] / Ein deutscher Winzer [...] / Erstickt in einem Holzfaß hockend, in fötaler Stellung, / Ein somnambuler Gartenzwerg mit Schaum vorm Mund. » (36) Vergleicht man diese Bildlichkeit mit Baudelaires Blick auf <Une Charogne>, um nur dies zu nennen, so wird klar, daß die perimortale Metaphorik nur noch als « Schwundform » (45) existiert. Es ist eine « Innenstimme », die sich gewissermaßen dagegen wehrt, in die barocke Außensicht der *res extensa* zurückfallen zu müssen, ohne den allegorischen geistlichen Horizont der Vanitas-Poesie auch nur andeuten zu können. Eine solche Außensicht rufen die drei kursiv gesetzten Gedichte auf – als Klage. Insofern leuchtet es ein, daß sie ebenfalls Epitaphe genannt werden, denn sie bewahren deren elegische

Stilvariante. (Ich komme darauf zurück.) Im zweiten dieser Gedichte erscheint ein lyrisches Ich und sagt, warum es nur dies eine Mal sprechen kann. « Sie nimmt mich mit, die Traurigkeit der Körper. / Ekstasen, Schleim, die leeren Hülsen Haut. » (19) Was hier, schon in der gereimten strophischen Form, aber auch thematisch, an G. Benn erinnert, ist doch aus einer völlig veränderten Situation heraus gesagt. Auch für den frühen Benn der *Morgue* traf im Prinzip noch zu, was Benjamin über Baudelaire bemerkt hat. Der Zerfallssinn der « von innen » gesehenen Leichen ist im ästhetischen Gebilde gebannt, zu dessen Ingredienzien der « Choc » gehört. Nun, bei Grünbein, gilt es die bedrohliche Außensicht auszuhalten, das Körperliche zwingt das lyrische Ich zur Klage, gegen die keine moderne Apotheose der Ästhetik mehr hilft. Lakonismen, Jargon, Ironie, metaphorische Restbestände der dreißig balladesken Epitaphe machen das deutlich. Exempla also. Dennoch sind sie auch gegen negierende All-Sätze aus dem einleitenden Gedicht angeschrieben.

- 14 Man registriere « mit Staunen, wie aus dem Thanatologen unversehens der Dichter hervortritt. » (45) Von diesem Dichter vermutet der Herausgeber, daß er sich, schon wegen seines Pseudonyms, « als einen späten Nachfahren antiker Scholiasten » verstanden haben mag, « dem jede Moderne und jegliche Vorzeit in isolierter Wahrnehmung zusammenfielen » (44), der also, während er an die antike Gattungstradition anknüpfen wollte, die historische Distanz aufhob. « Die Korrespondenz zwischen Antike und Moderne », so hat Benjamin von Baudelaire behauptet, sei dessen « einzige konstruktive Geschichtskonzeption » gewesen ; eine « dialektische » habe dies eher ausgeschlossen. Vielmehr habe sich Baudelaire der allegorischen spätlateinischen Dichtung verwandt gesehen<sup>22</sup>. Dagegen erklären die Glossen und Kommentare der Scholiasten ihre Texte oder Textstellen, indem sie abstandslos vergegenwärtigen. So läßt sich ein Gedicht von P 13, das auf die Antike Bezug nimmt, geradezu als Verbildlichung des dem Band vorangestellten Mottos « n.f.n.s.n.c. » (non fui, non sum, non euro) lesen.

War es ein Grabstein auf dem Balkan, eine Tafel  
Vor einem Mausoleum (Griechisch ? Römisch ? Byzantinisch ?)  
Eine Kenotaph für einen Niemand irgendwo am Schwarzen Meer ?

Stand da, Relief in Bronze, in Granit gehaun, graviert in Marmor  
Tatsächlich dieser ominöse Spruch « *Bin gleich zurück* » ?  
In welcher Sprache nur, für wen ? (T14)

- 15 Nichts als Fragen, die, wenn sie alle mit « Nein » beantwortet würden, in ein « non fuit » mündeten und so genau die vielleicht in irgend einer alten Sprache verewigte Abwesenheit eines Niemand repräsentierten. Da wird eine Notiz, die man jederzeit an einer Wohnungstür, einem Laden finden kann, in die Antike transponiert ; aus den antiken Graffiti, etwa in Pompeji, kennen wir solche Überraschungen. « Erst dort sah ich die Wirkung dieser gewaltigen Detonation Zeit, sah das verzögerte Niederregnen der zivilisatorischen Splitter und in der berühmten Katastrophe [...] den Beweis für eine Art gedächtnisloses Gedächtnis. [...]

Daß die Motive sich alle [...] wieder versammelten vor Kalliope's Thron, hat mich unendlich ermutigt. »<sup>23</sup>. Freilich, wenn Kalliope, die Muse der heroischen Dichtung und der Epik, ironischerweise auch dies Gedicht inspirierte, dann hat sie nur einen sprachlichen Gestus ein- gesammelt, der auf eine Leerstelle verweist. So bleibt der situative Witz des Widerspruchs zwischen definitiver Vergänglichkeit und dem (hier beiläufig-hoffnungsvollen) Gestus, der sie anzeigt und aufheben möchte, wie in den meisten Epitaphen. Auch die wiederum an Terzinen erinnernde Zeilen-Gliederung verbindet dies Gedicht mit den meisten anderen. Jedoch deutet es als einziges auf eine Inschrift, die im Gedicht reflexiv nochmals Schrift wird, und die semantische Leerstelle deutet auf den verschwundenen Körper. Der Fragende (mit seinem insistierenden Parallelismus « War es », « Stand da ») ist erkennbar als jemand, der sich an Vergangenes zu erinnern versucht, die zersplitterten Eindrücke aber nicht zusammenfügen kann. Das Gedicht, ein poetologisches Einsprengsel, zeigt formelhaft das Vakuum des eingedenkenden Schreibens – das die meisten anderen Gedichte mit anekdotischen Meldungen füllen, um der Leere doch noch mit Bestimmbarem zu entkommen. « Bin gleich zurück. »

- 16 *Den Teuren Toten* läßt sich auch vom Werkkontext Grünbeins abheben. Drei der Epitaphe sind schon in einem anderen lyrischen Kontext erschienen. Im Zyklus *Niemands Land Stimmen*, dem IL Teil von Grünbeins *Schädelbasislektion* (1991), steht « *Verzagt* ». dem Gedicht « In einer U-Bahn » gegenüber. Diese beiden Gedichte und der Text « *Berlin. Ein Toter saß an dreizehn Wochen / Aufrecht vorm Fernseher* », zwei davon später als Epitaphe leicht verändert, sind hier durch doppelte Querlinien gerahmt und nach dem dritten und vierten Gedicht des Zyklus einmontiert. Sie stehen im Kontext der wortreichen Großstadt-Dichtung eines lyrischen Ich, einer Mischung von Wirklichkeitspartikeln aus Bauwerken, Transportsystemen, Medien, Naturzuständen, Körpern, Bewußtseinsformen, von Wahrnehmungssplittern, autobiographischen Fragmenten, einer Vielfalt von Sprachen, metaphernüberladene Rede hier, Jargon dort. In dieser semantischen Flut, in dieser Auflösung von Räumen und Zeiten, der Grenzen des Innen und Außen, wirken die drei Texte schon optisch, aber vor allem in ihrem kompakten Lakonismus wie Haltesignale. Mit ihrem Kontext sind sie inhaltlich verknüpft. Das geht bis ins Detail; so lautet die erste Zeile von « *Verzagt* ». hier: « Im Schließfach eines Fernbahnhofs in B. » (S 47). Wenn der Epitaph dann « in Rom » (T 33) sagt, so dient das nicht nur der Verallgemeinerung. Rom läßt ein assoziatives Spiel von Konnotationen zu, weil der Name der <ewigen Stadt> aufgerufen wird (im « Automaten-Limbo » findet sie ihr verzerrtes Echo) und darin auch das Antike-Motiv anklingt. So verweist das Detail auf die perimortale Metaphorik in *Den Teuren Toten*. Der frühere Kontext in *Niemands Land Stimmen* eröffnet auch die Chance, Deutungen zu überprüfen. Was, beispielsweise, besagt die Konfrontation (S 46f.) von « *Verzagt* ». mit dem Text « In einer U- Bahn », wo die Leiche eines erwürgten Mannes liegt. Sechs Verse, wieder wie Terzinen

aufgeteilt, aber sechshebzig ; nur die letzte Zeile ist ein Fünfheber : « wo mit Filzstift/ In Kinderschrift geschrieben stand „Du Arschloch !, „ » (S. 46). Variiert « *Verzagt* ». die akausale Brutalität dieses Bildes oder suggeriert der Text mit seiner schon erläuterten siebten Zeile (« In einen andern Automaten-Limbo, in ein andres Licht ») ein <offenes>, wenn auch sinnleeres Gegenbild ? Oder öffnet sich selbst noch die Semantik des alltäglichen Grauens aus der U-Bahn im Gedicht ? Die Konfrontation des Reisemotivs mit dem definitiven Ende verbindet die Gedichte ohnedies. Beide Leichen sind auch, mit Benjamin gesprochen, « von außen » gesehen. Aber das « Licht » hier, dort das Fäkalwort. Indes ist das Merkwürdigste an dem Toten in der U-Bahn dies : « Aus seinen Ohren quoll / Musik aus einem *walkman* irgendwo im Innern // Der Lederjacke, blutverschmiert. » (S 46) Das Musik-Motiv also, von dem schon die Rede war. Orpheus wurde von thrakischen Mänaden zerrissen. « Man erzählte auch, daß das Haupt des O. singend über das Meer trieb. »<sup>24</sup>. « Sein kahler Schädel hing über die zerstochnen Sitzbank », heißt es vom Toten in der U-Bahn. Darf man die viehische Grausamkeit der schockierenden Moderne mit dem antiken Mythos zusammendenken, die U-Bahn-Szene als Mythenparodie deuten ?<sup>25</sup> Immerhin, das in *Niemands Land Stimmen* vorausgehende Gedicht *Inside out outside in* (Zeile eines Songs) endet mit den Versen : « War da irgendein Mythos / Irgendein Mythos der / Sprich. » (S 45) Wer spricht in den beiden nun folgenden eingerahmten Gedichten ? Jedenfalls nicht mehr das lyrische Ich, sondern arrangierte Elemente einer brutalen Faktizität. Sind die Texte als faktische Verweigerung des Mythos zu lesen, oder kommt es auf die schockierenden Spuren einer alten Bilderwelt an ? Auch, ja gerade, wenn sich das nicht entscheiden läßt, zeigen die Gedichte, was sie vermögen. Natürlich kann man der Sinnlosigkeit des Erzählten einen « sozialkritischen » Sinn unterlegen, den der Choc hervortreibt. Die eben gestellten Fragen bestätigen, daß man damit an der Oberfläche des Stofflichen bliebe, daß man die Sensation in ebenso wohlfeile soziale Empörung umschriebe. Wozu dann aber das Gedicht ?

- 17 Anders als in *Den Teuren Toten* sind die fünf Gedichte des Zyklus *Niemands Land Stimmen* von einem lyrischen Ich, wie immer zerschissen, geprägt. An autobiographischen Fragmenten erkennt man, daß es eine Geschichte hat und in einer spezifischen (Zeit-) Geschichte existiert. Und zwar nicht, wie die *Teuren Toten*, im epischen Präteritum, sondern im lyrischen Präsens des Gedichts : « Hier bin ich, irgendein Typ im Wort-Schneetreiben / Europas, verkrochen in Nachtarbeit, unterwegs / Durch den Augenblick » (S. 36). Dem späteren Epitaph *Berlin* voraus geht das dritte Gedicht {*Vorm Fernseher die Toten*, daraus die oben zitierten Verse), dessen Überschrift nur in diesen beiden Zeilen ihr direktes Echo findet : « Schlafe ich ein vorm Bildschirm, überall Schreie / „Wir wollen raus hier, hört ihr. Wir wollen raus“. » (S 37) Die Rufe also, die im August 1989 begannen und im November mittelbar die Mauer öffneten. Die « Schreie » sind eine kollektive Stimme der Revolte, in die das eingesperrte Ich (« Tiergeschichten / Im bürokratischen Zoo ») hineingerissen wird. Aber die Rufenden wollen, so suggerieren die letzten

Zeilen des Gedichts, nichts konkret <Politisches>, sie wollen im Grunde schlechthin raus, *Anywhere out of the world* (37). Was das letztendlich bedeutet, zeigt und demontiert der darauf folgende balladesk gereimte *Berlin-Text*; Verwesung vor dem Fernseher, finale Auflösung des Körpers, offenbar exemplarisch gemeint und die «Wende» überdauernd: «Es war ein fraglos schönes Ende. Jahrhundertwende.» (38) Auf den *Berlin-Text* folgen in *Niemands Land Stimmen* diese Zeilen: «Sperrmüll schluckt den Bildschirmtraum, täglich / Saugen sich Blicke fest an Containern, beklebt / Mit den Sprüchen von Moderatoren und Stars [...] / [...] Hinter Gardinen / Das blaue Flimmern zum Abend» (39). So beginnt, so setzt sich über sechs Seiten fort das Gedicht *Inside out outside in*. Offensichtlich ist wieder eine biographische Phase unterlegt, die krasser als zuvor von den (Bild-)Medien und der Interferenz von Starrummel und Sperrmüll geprägt ist. «Raus» ist man nicht nach der Wende. Die Epitaphe bringen das ultimative «Raus» zur Sprache. Am Ende des fünften Gedichts (*Begegnen... dem Tag*) von *Niemands Land Stimmen* liest man: «Schwinden, Verschwundensein, an die Zeit / Nichts mehr entrichten müssen, Biographien / Fixiert auf die kalten Aspekte der Welt.» (51) Das Programm, wenn man will, für Grünbeins übernächsten Gedichtband, der genau hier ansetzt. Nicht lyrisches Ich, sondern Fragmente fremder Biographien. «Gedächtnis / Bis die Lektion gelernt ist / Unter den leeren Himmeln das Sprechen spricht.» (48) Das war noch vom lyrischen Ich gesagt, läßt nicht zufällig an die Himmel-Metaphorik des frühen Brecht und Heideggers Sprachphilosophie zugleich denken. Das einleitende Gedicht zu *Den Teuren Toten* schließt: «Bis eine weitere Urne voll ist, / Unter den leeren Himmeln / Ein Nachruf spricht.» (T 7) Leicht verändert steht der *Berlin-Text* am Anfang der *Teuren Toten*. Über das «*Anywhere out of the world*» machen sich die Epitaphe illusionslos Gedanken an der letzten Grenze.

- 18 Die epigrammatische «Weih- und Grabinschrift» bediene sich «in ältester Zeit der Formen der Epik und auch Lyrik.»<sup>26</sup>. Daß schon in der Frühzeit die Tendenz besteht, die Grabinschrift über den Zweizeiler hinaus zu verlängern, darauf weist Grünbeins «Herausgeber» am Beispiel des Epigramms des Simonides hin, eine «Grabinschrift der in der Schlacht bei Salamis gefallenen Korinther», von Plutarch überliefert; der spätere Zusatz berichtet von den ruhmreichen Taten der Gefallenen. An dem bekanntesten Grabepigramm der griechischen Antike, der von Herodot überlieferten Inschrift von Thermopylä, hatte man schon immer die «äußerste Knappheit bei reichstem Inhalt» bewundert; die «Meister des Epigramms» hätten auf die «Einfachheit der Sprache Wert gelegt». Dabei sei der «elegische Stil [...] schon seit Jahrhunderten in Anlehnung an die Kunstsprache des Epos ausgebildet» gewesen<sup>27</sup>. Natürlich ist die weitere Geschichte des Epigramms mit der des Epitaphs (im älteren Sinne von «Grabinschrift») oder der Elegie keineswegs identisch. Aber Grünbeins Herausgeber ist es ja um die Frühgeschichte zu tun. Ihr fühlte sich der fiktive Verfasser der Epitaphe verpflichtet, der sich als neuer Scholiast «Pseudonymus Nr. 13» zugleich als Vertreter der Spätzeit zu erkennen gibt. Den Aussagen über die «Urform»

(Hinck) der Geschichtslirik, über archaische Formen der Ballade (Killy) widerspricht das übrigens nicht, im Gegenteil. So finden sich wesentliche Charakteristika des episch-lyrischen Sprechens in *Den Teuren Toten* auch in Aussagen über die frühen Epitaphe : die lyrische Konzentration des Ausdrucks, die Einfachheit der Sprache, die episierende und elegische Erweiterung. Diese vor allem in den drei kursiv gesetzten Klagen des lyrischen Ich, Kommentare gewissermaßen zur Spätform des Epitaphs. Denn die Frühform kehrt hier als späteste wieder. Zwar seien, so der Herausgeber, die Epitaphe in den Papieren des P 13 auffällig « schmucklos », aber zugleich « betont dürftig in der Öde ihrer faktischen Details, trist wie die Pappschilder an den Füßen mancher Leichen im Schauhaus, selten Gedichte. » Ihr « Reich » seien die « Zettelkästen ». (T 44) Selten Gedichte also, während sich die « 33 Epitaphe » als Gedichte geben. Dennoch lassen sie ihre Vorform, den Ausriß von prosaischen Pressemeldungen, ungeschminkt erkennen.

- 19 Zu den wesentlichen Merkmalen der Lyrik zählte W. Killy bekanntlich die Kürze. Das trifft auf alle 33 Epitaphe zu. Daß sich die Verse unspektakulär, mit bathos, zur perimortalen Bildlichkeit hin bewegen, ist gezeigt worden. « Die Zeilengrenze stellt für den Leser [...] die einzig verlässliche Anzeige eines lyrischen Textes dar. Sie nötigt die Rede innezuhalten ». In diese Minimaldefinition münden neueste Überlegungen zum Verhältnis von Prosa und Lyrik. Die altbekannte ästhetische Formgrenze also, aber sie verweist hier auf den Kern des Sprachgeschehens. « Demnach wäre Lyrik » der « Ort der Verständigung über die Grenzen der Prosa. Denn anders als die Lyrik gewinnt die Prosa nichts, sobald sie als Prosa kenntlich wird - außer dem begrifflichen Makel, Prosa zu sein. »<sup>28</sup>. Dem nicht nur begrifflichen Makel, Prosa in Diskursen sein zu müssen, die niemals « innehalten », entreißen diese Epitaphe die *Teuren Toten*, indem sie die Sensationsmeldungen zur « perimortalen Metapher » öffnen. Wenn zur Lyrik das « Punktuelle » (Vischer) gehört, so zielen diese Erzählgedichte, die ganz und gar aus der historischen Dingwelt und ihrem Jargon kommen, darauf. « *Bin gleich zurück ? / In welcher Sprache nur, für wen ?* » (T 14). Schon die Majuskel des Attributs im Titel des Zyklus weist den Leser darauf hin, daß die Toten hier nicht nur teuer, sondern dem innehaltenden Gedenken so « Teuer » werden sollen<sup>29</sup>, wie es die modernen, bizarren « Echos altertümlicher Pietät » (T 46) eben noch zulassen. Im Anonymus der Epitaphe verbirgt sich der fremde Einzelne.



## NOTES

1. G.W.F. Hegel, *Grundlagen der Philosophie des Rechts*, hrsg. von Johannes Hofmeister, Hamburg, 1955. S. 17.
2. Walter Hinck, « Einleitung : Über Geschichtslyrik », in W. Hinck (Hrsg.), *Geschichte im Gedicht. Texte und Interpretationen. Protestlied, Bänkelsang, Ballade, Chronik*, Frankfurt/M., 1979. S. 7-18 ; hier S. 13.
3. Dabei geht es nicht um die « Wirkung » von Enzensbergers Geschichtslyrik auf Grünbein oder um dessen intentionale « Reaktion » auf Enzensbergers Prätexte, sondern um eine textuelle Konstellation. Gleiches gilt für die weiteren hier besprochenen Autoren.
4. Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt/M., 1975. – Zitierweise : M, Seitenzahl ; *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*, Frankfurt/M., 1981 (1978). – Zitierweise : U, Seitenzahl ; Durs Grünbein, *Den Teuren Toten. 33 Epitaphe*, Frankfurt/M., 1994. – Zitierweise : T, Seitenzahl. – Es sei gleich gesagt, daß zu Grünbeins Werk, das (von wenigen Einzelpublikationen abgesehen) 1988 mit dem Gedichtband *Grauzone morgens* in die Öffentlichkeit trat, wesentliche Kommentare bislang nicht erschienen sind. Natürlich gibt es in Rezensionen treffende Einsichten, so wenn Jürgen Engler (über *Falten und Fallen*) von der « Lyrik neuester Sachlichkeit » spricht und darauf hinweist, daß Grünbein « mit dem sentimentalen Spätestromantiker, der Benn auch ist, nichts gemein » habe. (J. E., « Nicht heimisch », in *NDL* 42 [1994]. S. 139-145 ; hier S. 142.) Oder Kurt Drawert zu *Schädelbasislektion* : « Erst über die Zerlegung des Leibes ist das Wissen über das Leben zu vervollkommen ; der eigentliche Wert des Lebens ist der Tod. » (K.D., « Die leeren Zeichen », in *NDL* 40 [1992], H. 6. S. 132-137 ; hier S. 136).
5. Volker Braun, *Der Stoff zum Leben 1-3*, Frankfurt/M., 1990. – Zitierweise : SL, Seitenzahl. Den Eliot-Bezügen ist die Forschung gründlich nachgegangen. Vgl. dazu : Anthony a Visser, *Blumen im Eis. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre*, Amsterdam/Atlanta, 1994 (Amsterdamer Publ. z. Sprache u. Lit. Bd. 107). Bes. S. 151ff.
6. Botho Strauß, *Diese Erinnerung an einen, der nur einen Tag zu Gast war. Gedicht*, Frankfurt/M., 1985. Zitierweise : E, Seitenzahl. – Die « Aporien der Erinnerung » zwischen dem « Gegebenen » und dem « Aufgegebenen », die man in Analogie zur romantisch-progressiven « Reflexionspoesie » deuten mag, können hier nicht nochmals bedacht werden. (Claus Sommerhage, « Odeon oder der verschollene Krug. Über Botho Strauß' romantische Poetik der Erinnerung », in *SuF* 43 (1991). S. 177-196 ; hier S. 195).
7. Theodor W. Adorno : *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. – Berlin-Wien 1972. S. 119.
8. Kristin Schmidt, *Poesie als Mausoleum der Geschichte. Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers*, Frankfurt/M. u.a., 1990. Zur Ballade äußert sich Schmidt erst am Ende der Untersuchung (S. 380f.). Daß Enzensberger « in seinen Balladen nicht in erster Linie an Personen interessiert » sei, sondern an « Wissenschafts- und Sozialgeschichte », verkennt wohl die spezifische Perspektivierung des Mausoleums : Walter Hinck, « Geschichte und Gegenwart im Brennpunkt historischer Lyrik : Heine, CF. Meyer, Fontane, Czokor, Brecht und Enzensberger », in Gisela Brude-Firnau / Karin J. MacHardy (Hrsg.), *Fact and fiction. German history and literature 1848-1924*, Tübingen, 1990. S. 89-110 ; hier S. 109.
9. Durs Grünbein, *Schädelbasislektion. Gedichte*, Frankfurt/M., 1991. – Zitierweise : S, Seitenzahl. – Kontrastiv lassen sich auch Enzensbergers Ballade *B. de S. (1499-1590)* und Grünbeins « An einer unbekanntem Krankheit » lesen. Enzensbergers Sahagün interessiert an den Eingeborenen

Mexikos « das was er nicht versteht ». « Eine Wissenschaft, die den Menschen betrachtet / als Etwas Anderes. Dieses Unverständliche ist es, / was Angst macht und was die einzige Hoffnung ist » (M 15). Das Andere, das diese Ballade als eine der wenigen dem <Fortschritt> entgegenstellt, läßt sich dem entworfenen Geschichtsbild unschwer integrieren. Grünbeins « Ethnologe alter Schule » namens « G. » geht, obwohl er sich ganz in die Mentalität der Ureinwohner Neu-Guineas eingelebt hat, bei einer Stammesfehde zugrunde. « In seinem Blick, im Fieber später, auf dem Sterbebett / Lag diese Urgeduld der Leguane und der Echsen. / Sein letztes Wort war "Langgasutap ... langgasutap" » (T 40). Diesem Anthropologentod liegt keine Geschichtstheorie mehr zugrunde. Das Motiv des Übergangs ins Vorzivilisatorische, körperlich, mental, sprachlich, wird nur aufgerufen und umgedeutet. So ist der Tod dieses Ethnologen durchaus mit dem des Sträflings « in Nordirland » vergleichbar, dessen Ausbruchversuch im Müll endet. « Und mancher landete wie er im Müll, und mancher / Fand sich zuletzt auf einer Halde, offenen Brustkorbs, / Im Schädel Regenwasser, ringsum Nacht. » (41) Die Modalitäten des Exitus verweisen auf Individuen, die zwischen Zivilisationsmüll und ungezähmter <Natur> gleichermaßen zu Dividuen werden.

10. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke Bd.9. Gedichte 2*, Frankfurt/M., 1967. S. 675.

11. Daß Enzensbergers Komödie einschließlich der Gedichte nur auf knapp die Hälfte, also 49 Teiltexthe, käme, hat man bemerkt und durch weitere Analogien (Eisberg/Läuterungsberg) darauf geschlossen, daß sich Enzensbergers Gesänge am ehesten mit dem *Purgatorio* vergleichen ließen: Barbara Wiedemann-Wolf, « Die Rezeption Dantes und Ungarettis in Enzensbergers *Untergang der Titanic* », in *Arcadia* 19 (1984). S. 252-268: « Läuterung im Sinne eines Denkprozesses, durch den erst die Annäherung Dante/Cuba/Titanic stattfinden kann » (256).

12. Dieter Lamping, Die Komödie des Weltuntergangs. Eine Anmerkung zu Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic*, in GRM 37 (1987). S. 229-231.

13. Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands. Roman*, Frankfurt/M., 1983 (1975-1981). – Seitenzahlen im fortlaufenden Text.

14. Ähnliches läßt sich zu einem von Brauns Mentoren, Heiner Müller, sagen. Auch bei ihm verbindet sich mit der Todesmetaphorik die säkularisierte Emphase des definitiven Umschlags, die ihren Ursprung in der neutestamentlichen Rede hat. Noch in *Mommsens Block*, dem long poem am Ende von Müllers lyrischem Werk, klingt das Motiv nach, als Querstand zum Stalinismus. Der Große Oktober der Arbeiterklasse sei « noch mit durchschnittener Kehle » besungen worden. « Where the dead ones wait / For the earthquakes to come / Wie Ezra Pound vielleicht sagen würde der andre Vergil / Der auf den falschen Cäsar gesetzt hat »: *Mommsens Block*, Berlin, 1993. (Berliner Ensemble, Drucksache 1). S. 7 (das Pound-Zitat im Original in Majuskeln). In der Geschichte sammeln sich die Toten, die im Neuen Testament auf die Auferstehung, hier auf die revolutionären Erdbeben warten, was immer die bringen, denn vielleicht werfen sie ja nur Gebeine aus.

15. Während unter den im *Mausoleum* aufgebahrten Toten noch einer, der Anarchist Bakunin, war, dem das erzählende lyrische Ich zuruft « kehr wieder » (M 88), hat sich das Motto der Erlösung nun in die bange Frage verflüchtigt, « sind es wirklich nur ein paar Dutzend Personen, / oder hanget da drüben das ganze Menschengeschlecht » (U 114), das unweigerlich versinken wird.

16. T. S. Eliot, *Selected Poems*, London, 1961, S. 77, 80.

17. Bertolt Brecht, *Hauspostille. Mit Anleitungen, Gesangsnoten und einem Anhang*, Frankfurt/M., 1958, S. 17.

18. Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übers. von Hermann Gmelin, Stuttgart, 1954, S. 20-23.

19. Walther Killy, *Elemente der Lyrik*, München, 1983. S. 58f.

20. Walter Benjamin, « Zentralpark », in W.B., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1974. S. 180.

21. Was dies für ein Gedicht – auch in ironischer Wendung – bedeuten kann, läßt sich dem so überschriebenen Teil (S. 16-20) von Grünbeins *Schädelbasislektion* entnehmen.

Zum ideengeschichtlichen und sprachphilosophischen Kontext von Grünbeins Epitaphen sei verwiesen auf: Thomas Macho, *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt/M., 1987. « Im Spiel der Todesmetaphern wird nicht nur ein leerer Begriff aufgefüllt; zugleich werden Erfahrungen vivifiziert, die sich der sprachlichen Säkularisierung widersetzen. Das Wort "Tod" ist selbst eine "absolute Metapher" für unsagbare Erfahrungen ». (188) Im Anschluß an Hegel (vgl. S. 198): « Die Leiche ist das solipsistische Individuum par excellence; sie hat die Grenzen des sozialen Körpers transzendiert, um zugleich innerhalb des sozialen Körpers zu verharren. » (220) – Zum geschichtsphilosophischen Hintergrund: Jacques Derrida, « Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus », In J.D., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 1976. S. 380-421. Derridas Metakritik an Georges Batailles Hegel- Kritik kreist, von Bataille inspiriert, um das Problem des Todes. « Der blinde Fleck des Hegelianismus, um den herum die Repräsentation des Sinns sich organisieren kann, ist jener Punkt, an dem die Destruktion, die Unterdrückung, der Tod und das Opfer eine derart irreversible Verausgabung, eine so radikale – hier muß man vorbehaltlos sagen – Negativität bilden, daß man sie nicht einmal mehr in einem Prozeß oder in einem System bestimmen kann: der Punkt, an dem es weder Prozeß noch System gibt. Im Diskurs (der Einheit von Prozeß und System) ist die Negativität immer die andere Seite und der Komplize der Positivität. » (592) Derrida versucht nachzuweisen, daß in Batailles Entwurf theatralischer « Souveränität » (von Tod und Opfer, von Lachen und Eros) die Negativität des Sinns zwar gewahrt bleibt, sonst wäre ja die Souveränität gefährdet, daß aber diese « Abwesenheit des Sinns » unweigerlich in Sinn (Subjekt, « mündige Schrift » usf.) umschlägt, zum Sinn wird. An diesen von Macho und Derrida markierten Grenzen scheinen sich auch Grünbeins Epitaphen zu bewegen – indem sie Faktizität in Poetizität überführen.

22. Benjamin, « Zentralpark », S. 174, 171.

23. Durs Grünbein, 'Den Körper zerbrechen'. Rede zur Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises 1995. Mit der Laudatio Portrait des Künstlers als junger Grenzhund von Heiner Müller, Frankfurt/M., 1995. S. 35f.

24. Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 6. erw. Aufl., Reinbek, 1974. S. 295.

25. In *Den Teuren Toten* geht « Verzagt. » eine Todesfall-Anekdote voraus, die so beginnt: « Ein Mann in Belgien ist von seinem treuen Hund / Erschossen worden » (T 32). Der Tod als Groteske des Zufalls (« Was eine Zeitung unter *Kuriose Welt* vermeldet »), doch wiederum letzter Kristallisationspunkt einer Geschichte, die als Satire auf die Jagdleidenschaft nur oberflächlich verstanden wäre, denn die Freundschaft von Herr und Hund geht zwar in die Brüche, aber der Belgier wird vielleicht noch zu einem spätesten Aktäon; der in einen Hirsch verwandelte Aktäon wurde von den Hunden der Diana zerrissen.

26. Johannes Geffcken, Studien zum griechischen Epigramm, in Gerhard Pfohl (Hrsg.), *Das Epigramm. Zur Geschichte einer inschriftlichen und literarischen Gattung*, Darmstadt, 1969. S. 21-46; hier S. 24.

27. Richard Heinze, Von altgriechischen Kriegergräbern, in Pfohl, *Epigramm*. S. 47-55; hier S. 51, 54f. In einem « Gespräch über die Zone, den Hund und die Knochen », das Aris Fioretos und Durs Grünbein geführt haben (in *Akzente* 1996, H. 6. S. 486-501) bezieht sich Grünbein, um seine « Ästhetik des Sarkastischen » zu erläutern, auf das « Amt des Vorschneiders » bei Homer, der das Fleisch von den Knochen trennte (sarkazein). « So wie er löst der Sarkast das Fleisch von den Knochen, trennt die Bedeutungen von den Gegenständen und diese von den Gefühlen. Denn der Knochen, das ist der Rest, was vom Körper übrigbleibt, nach Jahrhunderten ein Geschenk für den Paläontologen. » (500)

28. Ulrich Schödlbauer, *Entwurf der Lyrik*, Berlin, 1994, S. 299, 236.

29. « Teuer » ist verwandt mit « dauern ». Die Hauptbedeutung « wertvoll » (« mein teurer Vater ») verblaßt in der Gegenwartssprache (die Bedeutung « knapp » ist schon obsolet). Uneingeschränkt lebendig also nur mehr die Bedeutung « einen hohen Preis kostend » (Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5. Aufl., Tübingen, 1966, S. 662), wobei sich auch das im Sinne der Epitaphe noch semantisieren läßt, wenn man an die Redensart denkt, daß der Tod das Teuerste sei, weil er das Leben kostet.

## RÉSUMÉS

Geschichtslyrik, der es im Gegensatz zur politisch-aktuellen Lyrik um Reflexiv-Grundsätzliches geht und die zumeist zum Epischen tendiert, erscheint in den Erzählgedichten von Enzensbergers *Mausoleum* und in seinem *Untergang der Titanic* als Entwurf globaler Zivilisationskritik, auch als geschichtspessimistische Rücknahme von Brechts *Chroniken* oder als Gegenbild zu Brauns *Stoff zum Leben*. Während der Tod in all diesen langen Gedichten (Zyklen) in einem umfassenden Geschichtsbild aufgehoben wird, insistiert *Den Teuren Toten* auf den zugleich anonymen und einmaligen, sensationellen und unverwechselbaren Todesarten, die eingedenkende Gedichte der Flut der Pressemeldungen als balladeske 'Geschichten' entreißen. Der Tod als schockierende Auflösung der Körper (ohne deren Transzendierung wie bei B. Strauß), als definitives Präteritum (im Gegensatz zur Dante-Rezeption bei P. Weiss und Enzensberger), aber auch als prosanahes Gedicht, dessen Vers- und Metaphernsprache, dessen Mythenzitate ins Offene (« ein andres Licht ») weisen und als Kritik von 'Entfremdung' nicht zureichend verstanden werden können. 30 Gedichte sind mit bathos (wie bei Enzensberger) gesprochen, elegische Klage findet sich im lyrischen Kommentar dreier Gedichte. Die 33 Epitaphe lassen sich im Frühwerk Grünbeins (von *Schädelbasislektion* aus) als Antwort auf den Ruf « Wir wollen raus » (1989) verstehen und sie bezeichnen den Status einer Moderne, die Leichen nicht mehr, wie Baudelaire (oder Benn) 'von innen', sondern wieder, wie das Barock, 'von außen' (Benjamin) sieht, ohne sich noch der vanitas-Transzendenz oder einer Geschichtsphilosophie versichern zu können. So knüpft die Spätzeit zu Recht an antike Frühformen des Epitaphs an.

Le lyrisme historique qui, à l'inverse du lyrisme axé sur l'actualité politique, se propose un type de réflexion plus fondamentale et manifeste la plupart du temps une tendance à l'épique, se présente dans les poèmes narratifs du *Mausoleum* d'Enzensberger ainsi que dans son *Untergang der Titanic* comme un projet de critique globale de la civilisation, voire comme une démarcation teintée de pessimisme historique des *Chroniken* de Brecht ou encore l'antithèse de *Stoff zum Leben* de Volker Braun. Tandis que, dans tous ces longs cycles de poèmes, la mort est intégrée à une représentation historique globale, *Aux chers morts* insiste sur les manières de mourir : à la fois anonymes et uniques, sensationnelles et impossibles à confondre, elles extraient du flot des informations que donne la presse des poèmes de la mémoire active (Eingedenken) qui se présentent comme des « histoires » racontées sous forme de ballade. La mort comme dissolution choquante des corps (sans que ceux-ci soient transcendés, comme chez Botho Strauß), comme prétérit définitif (à l'inverse de la réception de Dante dans l'œuvre de Peter Weiss et

d'Enzensberger), mais aussi comme poème proche de la prose, dont les vers et métaphores, les références mythologiques manifestent l'ouverture du champ (« une autre lumière ») et ne peuvent être simplement conçus comme une critique de l'« aliénation ». Ce sont ainsi trente poèmes qui sont dits sur le mode du “bathos” (comme chez Enzensberger), et le commentaire lyrique que nous proposons trois autres poèmes sonne comme une plainte élégiaque. Les 33 épitaphes de l'œuvre de jeunesse de Grünbein (à partir de Schädelbasislektion) peuvent être interprétées comme une réponse à l'appel « Nous voulons sortir » (1989) et ils sont le signe du statut d'une modernité qui ne voit pas les cadavres « de l'intérieur », comme Baudelaire (ou Benn), mais qui recommence à les voir, à l'instar du baroque, « de l'extérieur » (Benjamin), sans plus pouvoir s'assurer de la présence d'une transcendance liée à la vanitas ou de celle d'une philosophie de l'histoire. C'est ainsi que les poèmes tardifs se rattachent ajuste titre aux formes antiques les plus anciennes.

AUTEUR

LOTHAR KÖHN

Universität Münster