

Anke Biendarra and Sabine Wilke
University of Washington

"Wie kann man zwei auseinanderbrechende Jahrhunderte verbinden?" **Interview mit Durs Grünbein**

Die folgenden Interviews mit Durs Grünbein und Ingo Schulze sind im Rahmen einer Reihe von Veranstaltungen anlässlich eines vom Goethe-Institut gemeinsam mit dem Literarischen Colloquium Berlin organisierten Schriftstelleraustauschs Berlin/Seattle geführt worden. Im Oktober 1998 kamen vier deutsche Schriftsteller (Marcel Beyer, Felicitas Hoppe, Durs Grünbein und Ingo Schulze) eine Woche lang nach Seattle, um aus ihren Werken zu lesen, amerikanischen Schriftsteller kennenzulernen, an einem Universitätsseminar über deutsche Literatur nach der Wende teilzunehmen, und gemeinsam mit Wissenschaftlern aus Nachbardisziplinen auf einer Podiumsdiskussion über die Bedingungen zeitgenössischen Schreibens in der Bundesrepublik zu diskutieren. Der Gegenbesuch einiger Schriftsteller aus dem Pazifischen Nordwesten in Berlin wird im Frühjahr 1999 erfolgen.

Das Interview wurde am 20. Oktober 1998 geführt.

Sabine Wilke: Sind Ihre Texte auf Englisch übersetzt worden?

Durs Grünbein: *Grand Street* hat ein paar Texte ins Englische übersetzt. Da ist auch eine Geschichte von Ingo Schulze abgedruckt.

Wilke: Wir haben im Seminar *Falten und Fallen*, besonders "Mensch ohne Grosshirn," eingehend besprochen. Woher haben Sie das Material dazu genommen?

Grünbein: Dieser Vorspruch ist von mir, aber das geht deutlich auf einen authentischen Fall zurück. Es gibt diesen Mann wohl noch: der lebt in Holland und hat in einem kleinen Verlag eine Broschüre herausgegeben. Mir hat einmal ein holländischer Freund gesagt, dass er ihn jahrelang in der Fussgängerzone in Amsterdam mit seinen Broschüren hat stehen sehen. Das war so ein Erweckerlebnis. Diese "Freaks" gibt es hier in den USA ja auch, etwa Timothy Leary.

Anke Biendarra: Ist der Vorspruch ein Zitat aus einer dieser Broschüren?

Grünbein: Nein. Den Vorspruch habe ich zur Erläuterung geschrieben.

Wilke: Was hat Sie an diesem Fall interessiert?

Grünbein: Da muss ich lange ausholen. Es gibt eine jahrelange Beschäftigung mit Neurologie. Das ist in gewisser Weise eine Fixierung darauf, daß nun am Ende dieses Jahrhunderts auch das Gehirn wieder als zentrale organische Stelle erforscht wird. Im neunzehnten Jahrhundert war das ganz selbstverständlich die Seele; das sieht man an den literarischen Konstruktionen, dem psychologischen Roman etwa. Das, was die Seele in der romantischen Dichtung war, das ist nun vermutlich das Gehirn geworden. Die neunziger Jahre sind von der Forschung zum "Decade of the Brain" erklärt worden. Es sind gerade in der Neurologie in den letzten Jahren die gewaltigsten Schritte unternommen worden.

Mich hat dieser Fall interessiert, weil er die ganze Idee der Persönlichkeit in Frage stellt. Der Mann hat diese fixe Idee, man könne durch Druckregulierung ins Gehirn eingreifen. Und daraus ist diese Ballade entstanden. Der ganze Zyklus "Mensch ohne Grosshirn" kreist um dieses Motiv. Auch der Titel ist einer medizinischen Schrift von 1905 entnommen. Es gab eine Schrift von einem Bonner Neurophysiologen, Ludwig Heding, "Mensch ohne Grosshirn." Das war eine medizinische Studie über ein grosshirnlos geborenes Kind. Das kommt immer mal vor. Das Kind ist nicht sehr lange lebensfähig, aber interessant daran war eben das Fazit, dass nämlich der Mensch in dieser Situation über weniger Chancen verfügt als jede Katze oder jedes Reptil. Bei uns spielt das Lernen eben eine große Rolle.

Wilke: Das Thema der Gehirne ist ja auch in der lyrischen Tradition ein sehr begangener Weg, wenn man einmal an Gottfried Benn denkt.

Grünbein: Ja. Benn war derjenige, der die Gehirnmetapher zentral gestellt hat.

Wilke: Was für Literatur lesen Sie im Moment? Was konnte man früher in der DDR lesen?

Grünbein: Vielleicht kann ich das etwas eingrenzen. Ich habe immer sehr viel naturwissenschaftliche Literatur gelesen, etwa medizinische Publikationen. Das ist ein

unmittelbares Interesse für das Schreiben, weil ich glaube, dass wir endgültig in ein wissenschaftliches Zeitalter eingetreten sind; und um die Grenzen zu wissen, muss man es eben kennen. Das ist einer der Gründe, weshalb ich bis heute Fachliteratur lese. Ansonsten hat mich, abgesehen von klassischer Literatur, dieser Bruch im neunzehnten Jahrhundert interessiert, wo auf einmal die besseren Schriftsteller zu Physiologen wurden. Da könnte man eine Figur wie Flaubert anführen. Auf seine Weise ist auch Balzac ein Physiologe der Gesellschaft gewesen. Bei Flaubert merkt man ganz deutlich diesen Arztblick, der in die Literatur hineinkommt. In unserer Literatur ist es im frühen zwanzigsten Jahrhundert ja nicht nur Benn, der diesen Blick anwendet, sondern eben auch Döblin, Ernst Weiss und alle möglichen anderen Figuren. Das spaltet sich förmlich; man merkt deutlich, dass alle avancierten Autoren entweder einen soziologischen Blickwinkel einnehmen, Brecht etwa, oder eben einen anthropologisch-physiologischen. Am Ende erzählen sie dann natürlich weiter Geschichten oder schreiben Theaterstücke, aber man merkt doch deutlich, dass die Struktur eine andere geworden ist.

Ich hatte einmal die Gelegenheit, über Büchner nachzudenken. Ich glaube, dass Büchner auch ein Umkehrpunkt in der deutschen Literatur war. Während bei Goethe beispielsweise noch alles parallel lief—Goethe ist ja der *letzte Universaliterat in Deutschland*, wenn man an seine Morphologie, die Farbenlehre, die Anatomie und so weiter denkt—, merkt man dann bei Büchner, wie das zusammengeht, wie das naturwissenschaftlich-medizinische Studium dann den literarischen Stil prägt. Der *Woyzeck* beispielsweise ist ganz klar schon ein klinisches Bild.

Wilke: Da spielt die Gehirnmetapher auch eine grosse Rolle.

Grünbein: Es geht aber hin bis zum Bruch mit der Metapher. Das ist eben das Aufregende, wenn man *Woyzeck* liest. Das ist faktisch schon eine klinische Studie. Das sieht man vor allem in der Urschrift ganz deutlich. Das ist natürlich inzwischen ein klassisch gewordener Theatertext.

Biendarra: Wenn man sich von heute aus mit diesen Dingen beschäftigt, wie wandelt man das dann auf die heutige Zeit um? Gibt es da Unterschiede zu dieser von Ihnen eben beschriebenen Traditionslinie? Was ist der Blickwinkel von Durs Grünbein?

Grünbein: Für mich ist Zeitgenossenschaft, unter anderem eben auch naturwissenschaftliche Zeitgenossenschaft, wichtig. Wenn ich jetzt eine Zeitung aufschlage und von den jüngsten Forschungsergebnissen lese, die ich

natürlich nur mit meinen Laienverstand erfassen kann, ist die Wissenschaft ja schon wieder auf einer anderen Stufe. Ich versuche, noch einigermaßen dran zu bleiben und mir das klar zu machen, was im Moment gerade die Konzepte sind. Das ist meine Vorstellung von Aktualität, denn ansonsten hat Literatur, wie alle Künste, zunächst einmal mit transhistorischen Momenten zu tun: dem menschlichen Drama, Geburt, Liebe, Tod und so weiter. Es wird in der Darstellung nur immer wieder modifiziert. Die Umschreibung von Liebe in einem Zeitalter der strikten Psychologisierung ist eine gänzlich andere als zu Zeiten von Héloise und Abelard. Die Frage ist tatsächlich immer, wie diese Schwingung zwischen konstanten Wahrheiten über den Menschen und den jeweils aktuellen Konzepten funktioniert. Seit wir bewußt tradieren, ist vor dem Hintergrund des Natürlichen der Lebenszyklus immer derselbe. Wie das jetzt im Zusammenhang mit dem steht, was wir uns in unserer eigenen Zeit für Vorstellungen vom Menschen machen, das ist die Spannung zwischen Antike und X. Und das X ist eine Umschreibung der ersten Konzepte vom Menschen, ausgehend vom Mittelalter.

Zum Beispiel bin ich der Meinung, dass sich unsere Weltvorstellung im Zuge von Geographie und Kartographie verändert hat. Wenn man eine Weltkarte hat, hat man zum erstenmal die Vorstellung dieses Globus und einiger unbekannter Stellen. Im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts sind die dann alle ausschraffiert worden, als von Pol zu Pol alles entdeckt wurde. Und parallel dazu wäre die Frage, was anatomisch mit dem menschlichen Körper passiert ist. Der ist heute endgültig und komplett vermessen. Mit den ersten Hirnkarten gibt es diese Feldeinteilung, und heute ist das weitgehend abgeschlossen. Das prägt das Zeitalter. Man kann das eine Weile ignorieren, oder man kann versuchen, es einzubeziehen.

Wilke: Wie würden Sie das auf die Darstellungsform transferieren?

Grünbein: Dafür gibt es keine Methode. Ich gehe immer noch von diesem Doppelleben aus. Einerseits gibt es eine ganz normale Lebensumwelt, in die man einbezogen ist und in der man tausend Alltagsdramen erlebt, andererseits muss man sich immer vergegenwärtigen, was es für Konzepte gibt. Dafür gibt es keine Regel. Es gibt nur ein tägliches Lesepensum, und daraus wird dann Dichtung, die auf diesem Grund wurzelt und eben nicht mehr unmittelbar erlebt wird, indem man durch den Wald geht. Oder anders gesagt, der Wald von heute ist ein völlig anderer—ein Informationswald von Gestrüpp und Dickicht.

Wilke: Das haben wir auch in den Texten gesehen. Da kommen Telefone, Duschen, und so weiter vor. Hat aber

diese Position auch strukturelle Auswirkungen, was die Art und Weise der Dichtung anbetrifft? Sie sagten früher, dass die Metapher als Mechanismus der Ersetzung eigentlich explodiert sei.

Biendarra: Sie sagen auch in den Gedichten, dass alles codiert sei.

Wilke: Ja. Es gibt wohl keine Originalphänomene mehr.

Grünbein: Ja, oder doch, im Verborgenen. In einer anderen Fassung.

Wilke: Auf einer Lichtung?

Grünbein: Ja.

Wilke: Was wäre das für eine andere Fassung?

Grünbein: Zunächst beharre ich auf einem nahezu klassischen Autorenblick, weil ich festgestellt habe, dass man zwar den Blick fragmentieren, dass man sein eigenes Sprechen in viele Stimmen und Einzelsprecher zerlegen kann, dass aber am Ende immer so etwas wie eine Kohärenz der Person bleibt, die alles schafft. Diese Entdeckung macht man selbst erst spät. Man entdeckt sich selbst erst nach Jahren als denjenigen, der das dann alles selbst geschrieben hat und dem plötzlich alles zu einem Zusammenhang geraten ist. Das ist noch eine klassische Position, die gar nicht unähnlich der von Lord Byron ist, der sich zwar mit ganz anderen Fragen beschäftigt hat, aber im Grunde genommen in seinen langen Gedichten—wie Goethe ja auch—deutlich den Versuch macht, die verschiedenen Wissensbereiche aus der Sicht eines einzelnen Sprechers zusammenzufügen.

Wilke: Ist dieses Ich ein Gesamtphänomen?

Grünbein: Ja. Es ist natürlich ein dramatisiertes Ich, das aus vielen Einzelpersonen besteht. Aber ich beharre mehr und mehr auf dieser Position, weil ich ein autorloses, interaktives Schreiben auch kenne und dessen Dissoziationsangst teile. Die Welt selber ist für mich in einem dissoziierten Zustand. Eigentlich muss alle Energie darauf angewendet werden, diese Teile zusammenzufügen.

Biendarra: Was uns bei der Lektüre der Gedichte aufgefallen ist, ist, dass man dieses Ich auf den ersten Blick vermisst.

Grünbein: Das Ich ist natürlich nicht das Ich von "Ich ging im Walde so für mich hin / und nichts zu suchen, das war mein Sinn." Da gibt es noch die Idee des klassischen Ichs und die Idee des Gedichts. Eigentlich habe ich die

auch noch, oder sie wird hier und da deutlicher, und dann verschwindet sie auch wieder. Es gehört immer eine grosse Verdrängungskraft dazu, am Ende ein Gebilde hervorzu bringen, das deutlich eine Ichposition demonstriert, als sich statt dessen von allen möglichen Phänomenen durchdringen zu lassen.

Es ist ja tatsächlich in den letzten Jahren immer mal wieder zu hören gewesen, dass der Autor nicht nur in der Dichtung verschwindet, sondern auch gerade in der Prosa. Dort kann man das meines Erachtens noch deutlicher sehen. Wenn also beispielsweise ein junger, weißer, männlicher Amerikaner einen Roman in der Ichform über eine Geisha am Ende des vorigen Jahrhunderts schreibt, dann ist die Frage, wo das Ich ist. Es ist ganz darin aufgegangen, und man kann sich fragen, wie weit das überhaupt möglich war, in eine andere Kultur, in eine andere Zeit, und in ein anderes Geschlecht zu springen. Das ist das Problem des historischen Romans generell.

Dann gab es nach dem Krieg diese Konzepte von einer Literatur, die sich in so viele Blickwinkel auflöste im Laufe eines Romans, dass wiederum der Autor nicht mehr sichtbar war. Und dasselbe hat es eben auch in der lyrischen Dichtung gegeben. Und ich stehe immer mehr dazu, dass ich die auf einer Ichwahrnehmung basierende Schreibweise vorantreibe, die natürlich immer ausschnitt-haft, fragmentarisch, kontingent oder aspektblind ist, weil ich mit meinem relativ begrenzten Leben einen Aspekt wähle, der eine Blindheit gegenüber vielen anderen Dingen einschliesst.

Biendarra: Wäre auch irgendwann ein Romancier Durs Grünbein denkbar?

Grünbein: Ich habe bislang die Schriftstellerei als Romanvermeidung betrieben. Es gibt in den neueren Büchern jede Menge von Rollengedichten. Aus meiner Sicht sind das Kurzromane. Abgesehen davon, dass ich auch Prosa zur Selbstverständigung geschrieben habe. Was ich veröffentliche, sind hin und wieder Romane in Pillenform.

Wilke: Die Lyrik hat die Ebene des Konzeptionellen. Das kann man in Prosa so nicht verwirklichen.

Grünbein: Ich werde Romane schreiben, wenn ich besser weiß, was Zeit ist. Mich hat das Prosaschreiben—das reine Geschichtenerzählen, Beschreiben von Vorgängen und Gegenständen, Entwerfen von Dialogen und so weiter—nie interessiert. Aber zunehmend interessieren mich philosophische Romanunternehmungen, die im zwanzigsten Jahrhundert dann gang und gäbe waren—Proust und Beckett beispielsweise. Das ist jetzt leicht

provokativ gesagt, aber ich glaube, Romane schreibt man am besten im Rückblick auf das Leben. Ich habe nie verstanden, wie man mit fünfundzwanzig einen Roman schreiben kann, außer man fikionalisiert. Neunzig Prozent dessen, was wir lesen, ist ja fikionalisiert, und nur ganz selten kommt so ein Moment wie bei Proust, wo ich merke: da erzählt jemand sein Leben. Das würde mich wohl interessieren.

Wilke: Kennt man sich in der literarischen Szene untereinander?

Grünbein: Ja, man kennt sich eigentlich ganz gut. Es ist aber trotzdem Zufall, dass ich mit Ingo Schulze zusammen nach Seattle eingeladen wurde, weil wir wirklich gute Bekannte sind. Wir kommen aus derselben Stadt und hatten eine gemeinsame Jugendzeit.

Wilke: Sie haben 1995 den Büchner-Preis bekommen. Sie waren damals einer der jüngsten Preisträger. Ich denke in diesem Zusammenhang beispielsweise auch an die Rezensionen von Frank Schirrmacher in der *FAZ*. Schirrmacher hat wenige Jahre zuvor gegen die Gesinnungsästhetik im Kontext des deutschen Literaturstreits um die Erzählung *Was bleibt* von Christa Wolf gewettert. Er unterstützt aber jetzt Ihre Arbeiten. Was bedeutet das für Sie?

Grünbein: Da muss ich fragen, was unterstützen ist? Es ist natürlich so, dass man als Büchner-Preisträger zu einer grossen Projektionsfläche wird. Die Entscheidung selbst, nach Jahren plötzlich wieder einen ganz jungen Schriftsteller zu krönen—seit den sechziger Jahren hat es das nicht mehr gegeben—, ist ja auch schon eine ästhetisch-politische. Man wollte gegen den normalen Alterungsprozess innerhalb der deutschen Literatur ein Zeichen setzen. Handke, Enzensberger und Bachmann haben den Preis relativ früh bekommen; so ungewöhnlich war das damals nicht. In den letzten Jahren ist der Preis dann für ein Lebenswerk vergeben worden. Ich habe auch gleich etliche Namen von Autoren im Kopf, die ihn seit Jahren bekommen müssten. Ich habe ihn dann aber letztendlich doch angenommen—nach einigem Zögern—, von Heiner Müller dazu ermuntert. Mir war von Anfang an klar, dass das eine Vereinnahmung bedeuten würde. Es ist ganz klar, dass sich daran die Presse entzündet, dass es dann verschiedene Lager gibt—alles Dinge, die man zunächst als Autor überhaupt nicht braucht.

Es gab ein paar Argumente dafür. Zunächst einmal, dass Büchner keinem, der da mitentscheidet, gehört. Das ist ein Autor wie wir alle, dazu sehr jung gestorben. Und er ist ein Autor, mit dem mich innerlich sehr viel verbindet. Und dann waren da auch die Thesen über den Wandel in

der deutschen Literatur. In mancher Hinsicht stimme ich mit einigen dieser Thesen überein. Ich bin sehr froh, dass es so etwas wie eine post-ideologische Literatur gibt. Ob das jetzt so Namen sind wie Hofmannsthal, mit dem ich verbunden wurde, das bleibt alles abzuwarten. Jedenfalls ist es definitiv gut, dass die deutsche Literatur aus diesem Kalten Krieg herauskommt. Das sage ich schon wieder mit einem antiken Blick, weil ich im Grunde eine gewisse Ahnung habe, wie das in hundert Jahren beurteilt werden wird. Da interessiert das nämlich gar keinen mehr, wer wie lange und wo gegen die Mauer gestanden hat. Dann interessiert nur noch, inwieweit Informationen aus dem zwanzigsten Jahrhundert vermittelt werden.

Das wird wahrscheinlich am Ende mein Lebensthema sein, wie man diese beiden Jahrhunderte verbinden kann, weil die vollkommen auseinanderbrechen werden, wie zwei Kontinente. Das ist jetzt schon technologisch absehbar, politisch sowieso. Es wird ein völlig neues Zeitalter kommen, und dann wird es interessant sein, was für Biographien dazwischen kamen. Ich habe mich selbst nie als DDR-Autor gesehen, dazu war ich zu jung, dazu war das Ganze ein für mich zu unfreiwilliger Entwurf.

Wilke: Wir konnten auch in den Texten nichts DDR-Spezifisches entdecken.

Grünbein: Das erste Buch [*Grauzone morgens*] ist wie eine Bestandsaufnahme eines Morgens in Dresden, das meine Heimatstadt war und ist. Das sehe ich selber heute schon historisch. Das Buch ist mir derart fern, das es wie ein Dokument oder ein Schwarzweissfilm aus einer anderen Zeit wirkt, durch diese Zeitenwende 1989 bedingt. Natürlich bin ich da gross geworden und natürlich sind da die ersten Schritte gewesen. Aber ich wusste, dass ich dort erstens da nicht bleiben wollte und dass der politische Entwurf keinen prägenden Einfluss auf meine Biographie haben sollte.

Wilke: Haben Sie in der DDR veröffentlicht?

Grünbein: Ja. Es gab sechs Gedichte in *Sinn und Form*, als eine Art Alibiveröffentlichung. Das ist eine sehr gute Zeitschrift, der ich heute noch regelmäßig Texte liefere. Das habe ich aber damals nur gemacht, um das erste Buch in einem westdeutschen Verlag veröffentlichen zu können. Es gab so eine Art Angebotspflicht: Man musste offiziell erst einem ostdeutschen Verlag das Angebot machen. Es gab übrigens gerade in den letzten Jahren einige DDR-Verlage, die versucht haben, die junge unabhängige Literatur ein wenig in ihr Programm mit einzubauen. Das wollte ich aber auch nicht.

Biendarra: War das eine Verweigerungshaltung?

Grünbein: Ja. Ich habe mich innerlich recht früh wie ein Emigrant gefühlt, hatte auch gar keine Lust, mich um Zensurpunkte zu streiten. Das war keine feste Außenposition; ich hatte keinen besonderen Gegenpunkt, sondern ich war am Ende angelangt mit diesem System. Ich hatte mich intellektuell in allen Punkten bis zu dieser Mauer durchgefressen und wollte dann eigentlich nur weg. Ich habe keine produktive Chance mehr gesehen.

Biendarra: Mehrere Ihrer Ausreiseanträge sind ja abgelehnt worden. Das schnelle Ende war aber doch nicht abzusehen. Ist man nicht auch auf ein Publikum angewiesen? Was ist das für ein Gefühl, wenn man schreibt und denkt, aber eigentlich kein Forum dafür hat, selbst wenn dieser Zustand selbst gewählt ist? Das stelle ich mir sehr schwierig vor. Braucht man die Rezeption nicht?

Grünbein: In der Dichtung hat man gar kein großes Publikum, weder hier noch da. Das liegt zum einen daran, dass Dichtung auf Idiosynkrasie beruht. Das ist umgekehrt mit mir auch so passiert. Die Dichter, die mich geprägt haben, waren derart in ihrer Schreibart individualisiert, dass es ein Wunder ist, wieso sie so stark in mich eingedrungen sind. Bis heute glaube ich, dass diese Art Schreiben zunächst einmal ein Dialog zwischen ganz wenigen ist; wahrscheinlich ist sogar die Überzahl davon tot oder ungeboren. Das ist das Merkwürdige an der Dichtung, dass sie wie ein Shuttle zwischen Vergangenheit und Zukunft funktioniert. Kleist hat einmal gesagt, ich schreibe für jemanden, der noch gar nicht lebt. Die Prosa richtet sich dagegen so in der Gegenwart ein, dass sie eine gemeinsame Lebenswelt beschreibt. Und das war in einer geschlossenen Gesellschaft wie der DDR-Gesellschaft verstärkt so. Da würde ich schon davon ausgehen, dass es Prosautoren gab, die einen großen Leserstamm hatten. Das ist mittlerweile alles analysiert. Es ist auch der Frage nachgegangen worden, inwieweit gewisse Zensurregelungen eine quasi fördernde Rolle gespielt haben.

Als ich angefangen habe—1988 ist mein erstes Buch erschienen—hatte ich sowieso noch kein Publikum, weder hier noch da. Aber mein erstes Publikum hatte ich dann natürlich zunächst im Westen. Aber generell würde ich schon sagen, dass diese Art von Schreiben ihr Publikum durch Zufall findet. Sie kann nie mit irgendeinem Publikum kalkulieren. Nach Jahren gibt es jetzt so etwas wie einen Leserstamm. Das sind Leute, die genau schauen, welche Schritte jetzt gemacht werden, also eigentlich Leute wie du und ich. Wenn ich mein Leser wäre, würde ich mir auch auf der Spur bleiben. Ich bin nie in einen Buchladen gegangen und habe gefragt, was man jetzt gerade lese. Da gibt es einen Entfremdungsprozess

im sogenannten Publikum, den ich nicht einmal annähernd nachvollziehen kann. Das bedauere ich sehr, denn ich wüsste gerne mehr über diese Mechanismen, wie so etwas läuft. In dem Moment, wo wir sie nicht begreifen, begreifen sie dann gewisse Makler oder Buchvertreiber. Man kann nur davon ausgehen, dass *Dichtung—egal in welchem Land—immer auf diese Weise funktioniert hat.*

Wilke: Wie beurteilen Sie denn Autoren der älteren Generation, die versucht haben, in der DDR zu publizieren und mit der Zensur gerungen haben? Kann man das von heute aus noch verstehen?

Grünbein: Es gab für mich eigentlich nur einen Gesprächspartner, und das war Heiner Müller, weil er eben eine Denkerfigur war und meinem Ideal des denkenden Schriftstellers entsprach.

Wilke: Sie kannten ihn gut?

Grünbein: Ja. Er ist auf mich aufmerksam geworden und hat sich früh fördernd eingesetzt. Durch seine Vermittlung ging das dann recht schnell, und der Suhrkamp-Verlag kam auf mich zu. Obwohl ich so nach und nach alle anderen namhaften DDR-Autoren getroffen habe, muss ich sagen, dass die Begegnung mit Heiner Müller die wohl prägendste Erfahrung gewesen ist. Und das hatte wohl auch damit zu tun, dass ich in seinem Werk—einem Gedankensystem, kann man fast sagen—am meisten von dem wiedererkannt habe, was mich an dem Jahrhundert interessiert und was mich geprägt hat, obwohl ich einer ganz anderen Generation angehöre. Er war die einzige Instanz, mit der ich auch meine Abrechnung mit dem System im Gespräch entwickeln konnte.

Wilke: Können Sie sich in die Situation einer Schriftstellerin wie Christa Wolf hineinendenken?

Grünbein: Christa Wolf sehe ich als stark autobiographische Autorin. *Kindheitsmuster* ist ein grandioses Buch. Einer großen autobiographischen Autorin, wie sie eine ist, der kann man nur folgen. Man kann mit Autobiographikern schwer philosophieren, weil deren Lebensentwurf darauf beruht, dass sie nach und nach ihr Leben in der Schrift entfalten. Eine Ausnahme wäre vielleicht *Kein Ort. Nirgends*, was ihr konzeptuellstes und schwierigstes, gewagtestes Buch ist. Müller als Dramatiker, der verschiedene Positionen durchspielt, sich in einer solchen Gesellschaft zu verhalten, war ein viel besserer Gesprächspartner.

Biendarra: Man hat besonders nach der Wende in der Literaturkritik vom Verstummen der DDR-Intellektuellen

gesprochen, die ja durchaus am Anfang noch eine Stimme gehabt haben. Wie beurteilen Sie das? Ist das eine Medienerfindung, oder sprechen die noch?

Grünbein: Das stimmt wohl nicht für alle. Es gibt eine ganze Handvoll von Autoren, die präsent sind—manche nach anfänglichem Einbruch, aber jetzt deutlich zurückgekehrt, wie zum Beispiel Christoph Hein, oder Heiner Müller bis zu seinem Lebensende.

Wilke: Waren die alle glaubwürdig zu DDR-Zeiten?

Grünbein: Die beiden genannten schon. Christa Wolf ist ein besonderer Fall, weil sie dann doch sehr stark durch diese feuilletonistische Attacke beschädigt wurde. Ich glaube überhaupt, dass eine Transformation der Öffentlichkeit stattgefunden hat: dahingehend, dass jetzt jeder ehemalig im Osten publizierte Autor nun entweder auch in allen Medien anwesend sein muss und mit neuen Büchern bei neuen Verlagen weitermacht und seinen Leserstamm dadurch erweitert, oder eben deshalb verstummt, weil er allzusehr Heimatschriftsteller war. Ich meine das als politischen Heimatbegriff. Davon gab es ja eine ganze Menge, deren ganzes Denken sich eben um diese geschlossene Gesellschaft drehte. Und mit deren Ende war auch ihre Schriftstellerkarriere beendet.

Wenn es einen universellen Schreibauftrag mit ein paar Universalien gibt—dann ist es egal, ob ich in Dresden oder in Petersburg oder New York geboren bin. Diese Universalien stehen jenseits der unmittelbaren politischen Situation, in der man sich befindet. Wir könnten zum Beispiel den Fall von Erwin Strittmatter betrachten. Den könnte man als eine Art Faulkner bezeichnen, weil er eine ganz regionale epische Literatur schreibt. Da könnte ich mir sogar vorstellen, dass er in Zukunft immer mehr Leser bekommt, vielleicht Leser aus dem Westen, die das Land vorher nicht kannten. Im Grunde genommen wäre das so ein Autor vom Zuschnitt Faulkners, die es überall auf der Welt gibt, vielleicht auch in der Mongolei oder in Australien. Wir reden hier über Leute, die sich selbst semantisch eingemauert haben. Die gibt es aber wiederum auch überall. Ich könnte mir einen amerikanischen Autor vorstellen, der so sehr mit der Nixon-Ära verbunden ist, dass er bei der nächsten Präsidentschaft sozusagen unaktuell geworden ist. Ich weiß nicht, ob so etwas denkbar wäre, aber so ähnlich stelle ich es mir vor.

Wir reden hier dummerweise über ein deutsch-deutsches Problem, weil das literarische Ghetto, das dadurch entstanden ist, natürlich universitär reproduziert worden ist. Gerade in Amerika gab es offenbar eine besondere Vorliebe für diese recht übersichtliche Literatur mit ihren übersichtlichen Problemen.

Wilke: Es gab eine sehr starke amerikanische DDR-Forschung, die sich für die utopischen Dimensionen, die in den Texten zum Ausdruck kommen, interessiert hat.

Grünbein: Ich weiß. Als drittes müsste man dann fairerweise auch die deutsche Exilliteratur nach dem Krieg studieren. Für mich sind schon sehr früh ein paar Autoren wichtig geworden, die alle weggegangen waren, jemand wie Schädlich, Kunert und so weiter. Da fragt man sich wirklich, wo die dann in der Literaturgeschichtsschreibung bleiben.

Wilke: Wir bedanken uns für dieses Gespräch.