



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Stahl, Henrieke: Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis:

Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns

(Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert).

In: IZfK 1 (2019). 119-161.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-54f4-f35a

Henrieke Stahl (Trier)

Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis: Eine Antwort auf die Herausforderungen des Anthropozäns (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert)

Poetry as a Medium for Auratic Cognition of Nature: An Answer to the Challenges of the Anthropocene (Gennadij Ajgi, Keijiro Suga, Christian Lehnert)

Walter Benjamin developed his concept of the “aura” on the basis of the poetry of Baudelaire and applied this term to objects of art, nature, and man. Georg Picht transformed Benjamin’s aura-concept into a method of pre-rational knowledge forms, whose mediums includes foremost music, but also poetry and art. In modern nature poetry the varieties of aura cognition can be determined and described with the help of Benjamin’s and Picht’s concepts: Gennadij Ajgi creates poetic equivalents for the experience of nature-aura; Keijiro Suga makes a diagnosis of aura of areas of natural sites or landscapes and their historical transformation through war and nuclear catastrophe (Fukushima); Christian Lehnert translates auratic communication with nature in poetic conversations.

Keywords: Anthropocene, Aura, nature poetry, open subject, Walter Benjamin, Georg Picht, Keijiro Suga, Gennadij Ajgi, Christian Lehnert

Auraerfahrung: Ein Besuch von Shukkei-en

Anfang April 2018 unternahmen wir im Anschluss an die Konferenz der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und

Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“, in deren Rahmen auch diese Publikation erarbeitet und veröffentlicht wird, mit unseren Kollegen der Partneruniversität in Kobe einen Ausflug nach Hiroshima. Nach dem obligatorischen Besuch des Atombombendoms, des Friedensparks und des Museums, welches die ungeheuren Ausmaße der Katastrophe dokumentiert, besuchten wir den japanischen Garten Shukkei-en (縮景園). Gegründet 1620 für den Feudalherrn und Samurai Iwamatsu Asano, wurde der Garten 1940 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Am 6. August 1945 detonierte unweit des Shukkei-en die Bombe „Little Boy“. Die Zerstörung überlebte in dem Garten einzig ein zweihundertjähriger Ginkgobaum.¹

Der Garten ist so angelegt, dass der Spaziergang immer wieder neue Blicke und Perspektiven eröffnet, in denen die Natur gleichsam wie wartend an den Besucher herantritt – der Garten sucht seinen begegnenden Blick. Der wolkenverhangene Tag mit Nieselregen legte einen düsteren Schleier über den Garten, verwischte die klar konturierte Sicht und sensibilisierte dadurch für das, was man nicht sehen kann: dass unter der Schönheit des Gartens die chaotisch zersetzende Gewalt der Atombombe nach wie vor präsent ist, auch wenn keine Radioaktivität mehr gemessen werden kann. Der Garten machte mir bewusst, dass Aura nicht nur mit ‚schönem Schein‘ und melancholischer oder idealischer Stimmung zu tun hat, sondern fühlbare Präsenz der Geschichte des Ortes ist, die als Kraftgestalt wahrgenommen werden kann. Dieses Erlebnis gab den Impuls zu meiner Frage, ob und inwiefern gerade Lyrik etwas mit der Aura von Orten – und vielleicht auch der Diagnose der Befindlichkeit dieser Orte und ggf. einer Therapie, d.h. einem Beitrag zur Heilung ihrer Schädigungen, – zu tun haben könnte. In diesem Fall könnte Lyrik einen eigenen Weg zur Erkenntnis von Orten und der Natur eröffnen.

Im Folgenden werde ich darlegen, dass die philosophischen Konzepte der Aura von Walter Benjamin und ihre Neufassung durch Georg Picht ein analytisches Beschreibungsinstrumentarium an die Hand geben, das zu zeigen erlaubt, dass Lyrik in der Tat einen Beitrag zur Naturerkenntnis durch die poetische Darstellung von Aura leisten kann. Anhand der mit Benjamin und Picht entwickelten Kriterien kann ‚auratische Naturlyrik‘ als ein eigenes Segment innerhalb der Naturlyrik beschrieben werden, das auch und gerade in der neueren Literatur international produktiv ist. Picht akzentuiert in dem Aurabegriff die ‚Weltoffenheit‘ des Subjekts, welcher in der neueren Naturlyrik die Öffnung, Dezentrierung und Transzendierung des poetischen Subjekts² korrespondieren.

In diesem Aufsatz werden drei Spielarten auratischer Naturlyrik in der Gegenwart vorgestellt, denen verschiedene Poetiken zugrunde liegen: Gennadij Ajgi geht es um die poetische Konstitution der Präsenz von Aura als mystischer Welterkenntnis, Keijiro Suga um Auradiagnostik von Orten und Christian

¹ Vgl. zur Geschichte des Gartens und dieses Baums den Wikipediaartikel zu Shukkei-en.

² Hierzu ausführlich: Stahl / Evgrashkina (2018) und Stahl / Evgrashkina (2018, Hg.).

Lehnert schließlich um Aura als Medium der Erkenntnis des Wesens von Naturerscheinungen. Bei allen drei Autoren lassen sich ferner Ansätze zur Heilung von Orten und Naturwesen durch das Gedicht und die in ihm manifestierte Art auratischer Naturerkenntnis feststellen.

Walter Benjamin: Aura als Korrespondenzraum

Benjamin entwickelte den Aurabegriff Ende der 1920er Jahre, und zwar in der Auseinandersetzung zum einen mit der Lyrik Charles Baudelaires, welchen Jean Daudet als « poète de l'aura » bezeichnet hatte³, und zum anderen mit seinen Experimenten mit Haschisch, über welche er ‚Protokolle‘ geführt hat. Ich verzichte an dieser Stelle sowohl auf eine Nachzeichnung der Genese des Aurabegriffs im Denken Benjamins als auch auf dessen systematische und quellenkundliche Analyse, welche sich mit der in der Rezeption beklagten Vagheit und Widersprüchlichkeit des Begriffs⁴ auseinanderzusetzen hätte. Ich begnüge mich damit, wesentliche Facetten des Aurabegriffs zusammenzustellen und ihren inneren Zusammenhang zu rekonstruieren.

Im Werk Benjamins finden sich verschiedene Fassungen des Aurabegriffs, die sich nach drei Aspekten ordnen lassen: erstens, der Aura in Bezug auf das Ding selbst, zweitens, der Wahrnehmung der Aura in Bezug auf den Wahrnehmenden und drittens, des Korrespondenzraums ‚zwischen‘ Ding und Wahrnehmung bzw. Wahrnehmendem.⁵ In dem dritten Aspekt der Charakterisierung des Begriffs spielen die ersten beiden zusammen. Benjamins aphoristische Ausführungen zur Aura selbst trennen die drei Aspekte nicht scharf voneinander; für ihn steht die Bestimmung der Aura als Beziehungsform zwischen Betrachter und Ding im Vordergrund.

Ad 1) Aura der Dinge: Für Benjamin haben grundsätzlich alle Dinge eine Aura, seien sie belebt oder unbelebt, mit oder ohne Menscheneinfluss entstanden. Die Aura erweitert das Ding (auch den Menschen oder auch eine Landschaft) über die sinnlich wahrnehmbaren Grenzen hinaus; die Aura selbst ist sensitiv, durch sie spürt der Mensch, wenn jemand in sie eintritt oder sie berührt

³ Léon Daudet bezeichnet in « La melancholia » (1928) Baudelaire als « poète de l'aura », vgl. Agamben (2012: 69). Benjamin zitiert aus Daudet etwa in den Materialien zum „Passagen-Werk“ (GS V,318).

⁴ Vgl. etwa zur Problematik des Begriffs und der Forschungslage Rauh (2012, speziell: 36). Rauh ordnet die Aspekte des Aurabegriffs thematisch.

⁵ Rauh unterscheidet Subjekt- und Objektseite, als „Wahrnehmungsform“ und „Organisationsform“ eines Gegenstandes (Rauh 2012: 39), und sondiert drei Themenkreise um den Aurabegriff: Kunstproduktion/-rezeption, medientechnische Entwicklung, Erlebnisart. Ich trenne mit den o.g. drei Aspekten schärfer als Rauh: nach Subjekt, Objekt und ihrer Beziehung zueinander; den Zusammenhang des Aurabegriffs mit weiteren Themenkreisen behandle ich hier nicht weiter.

(so spricht Benjamin von der „Verletzung meiner Aura“⁶). Er beschreibt die Aura als „Futterale“, als eine Hülle, die ihrerseits eine innere Struktur hat, denn sie gleicht einem „Ornament“.⁷ Sie ist also für ihn eine unsichtbare, aber innerlich differenzierte und ihrerseits sensitive Gestalt im Umkreis des Dings, eine Art immaterielle Kraftgestalt.

Benjamin betrachtet die Aura als „schönen Schein“, durch welchen das Wesen bzw. die Idee des Dings wahrnehmbar werden.⁸ Die Aura trägt aber auch die konkrete (Vor-)Geschichte des Dings unsichtbar in sich (im Unterschied zur sichtbaren und konkret deutbaren „Spur“⁹). An anderer Stelle bezeichnet Benjamin die Konstellation des „Gewesenen mit dem Jetzt“, die in einem Moment koinzidiert, auch als „Bild“.¹⁰

Dinge können in unterschiedlichem Maße Aura besitzen oder auch, wie Benjamin meint, etwa durch die technische Reproduktion, weitgehend verlieren.¹¹ Der

⁶ „Bloch wollte leise mein Knie berühren. Die Berührung wird mir schon lange ehe sie mich erreicht hat, spürbar, ich empfinde sie als höchst unangenehme Verletzung meiner Aura.“ (Benjamin 1972: 71; aus: „Hauptzüge der zweiten Haschisch-Impression“). Vgl. hierzu auch: Schindler (2015).

⁷ Benjamin spricht davon, dass „die echte Aura an allen Dingen. Nicht nur an bestimmten, wie die Leute sich einbilden“, zu erleben sei. Ferner soll die Aura „kein spiritualistische[r] Strahlenzauber“ sein. „Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.“ (Benjamin 1972: 107; aus: „Haschisch Anfang März 1930“).

⁸ Vgl.: Der „Erfahrungsgrund“ der Lehre Hegels von „der Erscheinung des Geistes“ als dem „wahrhaften Gehalt“ (Idee) in der Schönheit als seiner sinnlichen Erscheinung ist für Benjamin die Aura, und sie wird mit dem ‚schönen Schein‘ identifiziert (vgl. GS VII,368, Fußnote 10; aus: „Das Kunstwerk...“).

⁹ Spur ist ‚nah‘ und konkret: „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.“ (GS V,560, aus: „Das Passagen-Werk – Aufzeichnungen und Materialien“.)

¹⁰ „[...] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“ (Ders., 576).

¹¹ Groys leitet aus dem ‚Verfall‘ der Aura durch die technische Reproduktion ab, dass die Aura für Benjamin topologisch, an den Ort gebunden sei (Groys 2003: 35). Seine Auffassung kann sich auf den berühmten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ stützen („sein [des Kunstwerks; H.S.] einmaliges Dasein an dem Orte, wo es sich befindet“; GS VII,352). Benjamin aber ist es wohl nicht nur um den Ort, sondern auch (und vielleicht noch mehr) die konkrete, materiell-körperliche Präsenz des Dings, seine Leibhaftigkeit, zu tun. So geht etwa Benjamin für die Aurabestimmung in „Über einige Motive bei Baudelaire“ von dem Proustschen Begriff der « *mémoire involontaire* » aus, welche von „materiellen Erinnerungsträger[n]“ (vgl. hierzu: Erdmann 2001) ausgelöst wird. Vgl.: „Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als

Verlust der Aura des Gegenstands durch die Reproduktion erklärt sich durch die Bindung der Aura an die Materialität und Körperlichkeit des Gegenstands. Der Verlust der Aura durch Reproduktion spiegelt aber für Benjamin auch den Verfall der Wahrnehmungsfähigkeit für Aura seitens der Menschen – sie begnügen sich mit der Reproduktion, da sie die Aura auch am Gegenstand selbst nicht mehr bemerken: „Die Krisis der künstlerischen Wiedergabe [...] läßt sich als integrierender Teil einer Krise in der Wahrnehmung selbst darstellen.“¹² Entscheidend für die Wahrnehmung – und im Fall menschengemachter Dinge auch der Ausbildung – von Aura sind entsprechend für Benjamin die Bewusstseinsverfassung und Wahrnehmungsform des Betrachters. Da die Aura sich für ihn dem erkennenden Zugriff notwendig entzieht, interessiert er sich auch nicht weiter für die Beschreibung der Aura an sich. Allenfalls die Stärke ihrer Ausbildung ist für ihn relevant. Wichtiger aber ist es für ihn, dass der Mensch sich für die Aurawahrnehmung sensibilisiert.

Ad 2) Wahrnehmung der Aura: Die Aura kann grundsätzlich nur am konkreten, d.h. materiell-körperlich gegebenen Ding in seiner Singularität und unmittelbaren Präsenz des „Hier und Jetzt“¹³ erfahren werden; dieses verbürge die „Echtheit“¹⁴ des Dings. Die Aurawahrnehmung ist flüchtig¹⁵, die Aura dabei selbst unsichtbar¹⁶. Außerdem bedarf ihre Wahrnehmung des „Zaubers der Ferne“¹⁷ zwischen Ding und Betrachter; die „Nähe“, zu verstehen als Zugriff auf das Ding, führt notwendig zum Verlust der Aurawahrnehmung.¹⁸ Die „Ferne“ ist also eine geistige, sie entspricht dem von Benjamin als Merkmal für die Aura

Übung absetzt.“ (GS I,644; aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“). Vgl. ferner das Beispiel des Schauspielers im Theater in dem Aufsatz zum „Kunstwerk...“ (GS VII,366).

¹² GS I,645 (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

¹³ Vgl. die Stellen zum „Hier und Jetzt“ in dem Aufsatz über das „Kunstwerk...“ (GS VII,352f., 366).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ „Die Funde der *mémoire involontaire*“, welche (s.o.) der Aura entsprechen, „sind übrigens einmalig: der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht, entfallen sie.“ (GS I,647; aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

¹⁶ Vgl.: „Diese farblose, licht- und wärmelos im unaussprechlichsten Formenspiel um das Kunstwerk flammende Aura [...]“ (GS VII,267, aus: „Gides Berufung“).

¹⁷ „Es ist entscheidender Wert auf Baudelaires Bemühung zu legen, desjenigen Blicks habhaft zu werden, in dem der Zauber der Ferne erloschen ist. (vgl.<.> *L’amour du mensonge*)<.> Hierzu meine Definition der Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks.“ (GS V,396).

¹⁸ Benjamin leitet den Verlust der Aurawahrnehmung aus einem Prosagedicht Baudelaires ab, vgl. ders. 587: „Der Lyriker mit der Aureole ist für Baudelaire antiquiert. Er hat ihm seine Stelle als Figurant in einem Prosa-Gedicht angewiesen, das ‚Verlust einer Aureole‘ betitelt ist.“ (Gemeint ist: « *Perte d’aureole* », *Poème XLVI* aus den « *Petits poèmes en prose* »). Benjamin übersetzt Aureole auch mit „Aura“ („Bedrohung der Aura durch das Chockerlebnis“, vgl. GS V,474).

auch hervorgehobenen „Geheimnis“¹⁹. „Ferne“ und „Geheimnis“ deuten metaphorisch daraufhin, dass Aura nicht rational oder informativ fassbar ist und sich Festlegung bzw. Objektivierung entzieht. Ihre Wahrnehmung bedarf einer emotionalen Haltung des Staunens, Fragens und der Verehrung. Die Aurawahrnehmung hat ihre Wurzeln für Benjamin daher nicht zufällig im Kult. Auch im säkularen Kontext bewahrt sie für ihn ihre ursprüngliche ‚kultische‘ Natur²⁰:

Damit stützen sie [die Funde der *mémoire involontaire*; H.S.] einen Begriff der Aura, der die ‚einmalige Erscheinung einer Ferne‘ in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.²¹

Benjamin setzt die für die Aurawahrnehmung nötige Haltung weiter auch mit einer erotischen Beziehung gleich, welche ihren Gegenstand in der Verehrung ‚idealisiert‘ oder ‚vergeistigt‘²². Damit wird das in der Verehrung kultischer Art angelegte hierarchische, Macht und Dominanz implizierende Verhältnis²³ relativiert – es kommt weniger auf die Hierarchie, als auf die Unmöglichkeit zur Vereinnahmung der Erscheinung an, die aber ihrerseits sich des Betrachters ‚bemächtigt‘. Es entsteht ein paradoxes Verhältnis von innerer Distanz (das ‚Andere‘ bleibt ‚fremd‘) und Ergriffenheit (es wirkt im Subjekt) zugleich.

Entsprechend bedarf es eines Bewusstseinsmodus, der jenseits des sachlich-rationalen Erkennens liegt. Benjamin unterscheidet dabei zwei Formen des nicht-rationalen Bewusstseins, welche die Aurawahrnehmung begünstigen: erstens den Traum bzw. das Träumerische und die Phantasie als Traumäquivalent im Wachbewusstsein. Um die ‚Ferne‘ zu wahren, die aber zugleich eine Beziehung

¹⁹ „Die Allegorie kennt viele Rätsel aber kein Geheimnis. Das Rätsel ist ein Bruchstück, welches mit einem andern Bruchstück, das zu ihm paßt, ein Ganzes macht. Das Geheimnis sprach man seit jeher im Bilde des Schleiers an, der ein alter Komplize der Ferne ist. Die Ferne erscheint verschleiert. Im Gegensatz zur Renaissancemalerei zum Beispiel hielt es die barocke ganz und gar nicht mit diesem Schleier. Sie reißt ihn vielmehr ostentativ auf und rückt, wie besonders ihre Deckenmalerei zeigt, selbst die himmlische Ferne in eine Nähe, die überraschen und bestürzen soll. Das spricht dafür, daß das Ausmaß auratischer Sättigung der menschlichen Wahrnehmung im Laufe der Geschichte Schwankungen unterworfen gewesen ist“ (GS V,461f.).

²⁰ Dahinter mag für Benjamin eine Anspielung auf den Schleier der Göttin zu Sais von Novalis liegen, ihr ‚Schleier‘ ist die Aura, die der Jüngling zerstört.

²¹ GS I,647 („Über einige Motive bei Baudelaire“).

²² So schreibt er, Baudelaires ‚idéal‘ sei (mit George) zu übersetzen als ‚Vergeistigung‘ (vgl. GS V,437) und stellt das ‚Ideal‘ dem „Spleen“ entgegen. Es rückt damit in seinem System an die Position der Aura, deren ‚Verlust‘ er an Baudelaire kritisiert. Vgl.: „Das Moderne ist ein Hauptakzent seiner Dichtung. Als spleen zerspellt er das Ideal (< Spleen et Ideal >.“ (GS V,55).

²³ So heißt es: „in der Aura bemächtigt sie [die Erscheinung; H.S.] sich unser“ (GS V,560, aus „Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien“).

darstellt, bedarf es der „träumerischen Verlorenheit“ des Blicks, dagegen gilt: „Der sichernde Blick enträt der träumerischen Verlorenheit an die Ferne.“²⁴

Traum und Phantasie arbeiten assoziativ und bildhaft verknüpfend statt logisch und begrifflich trennend, sie spüren Korrespondenzen auf, und zwar sowohl in den Dingen selbst als auch zwischen dem latenten oder auch bewussten Erinnerungsschatz des Betrachters und dem Ding. Benjamin entlehnt den wesentlichen Modus zur Aurawahrnehmung dem wohl berühmtesten Gedicht Baudelaires über die „Korrespondenzen“:

[...] „[...] Im Traum dagegen liegt eine Gleichung vor. Die Dinge, die ich sehe, sehen mich ebensowohl wie ich sie sehe.“ [Zitat aus Valéry, *Analecta*; H.S.] Eben der Traumwahrnehmung ist die Natur der Tempel, von dem es heißt
« L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. » [Zitat aus Baudelaire, *Fleurs du mal*; H.S.]²⁵

Für die Korrespondenzwahrnehmung bedarf es „aufs höchste gesteigerte[r] Sensitivität“ (die Benjamin der denkenden Kontemplation entgegensetzt), die „sensitive Seite [des] Ingeniums“²⁶ ist zu entfalten. Die Stimmung der Melancholie begünstigt die Sensibilität für „das auratische Element“²⁷. Die Aurawahrnehmung entsteht also aus dem Zusammenspiel von Sinneseindrücken, diese in Korrespondenzen weiterbildender Phantasie sowie dem Schatz auch und gerade latenter Erinnerungen.

Zweitens kennt Benjamin einen nichtrationalen Modus der Auraerkenntnis, der mit seinem Begriff des ‚Bildes‘ oder auch der ‚Miene‘ als Wesensausdruck verbunden und an der Grenze von Traum und Wachbewusstsein, in dem Moment des reinen Jetzt angesiedelt ist:

Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem „Jetzt der Erkennbarkeit“, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen.²⁸

Hier wird Aura als momentane Epiphanie erfahren, während der träumerische Modus eine prozessuale Erfahrung induziert.

Der Verfall von Aura ist für Benjamin wesentlich der Verfall der Wahrnehmungsfähigkeit für Aura²⁹, welchem der Verfall der Aura in der Darstellung

²⁴ GS I,650 (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

²⁵ Ders., 647f.

²⁶ Vgl. hierzu: GS I,674 (aus: „Zentralpark“).

²⁷ Vgl. ders., 678.

²⁸ GS V,579 (aus: „Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts“).

²⁹ „Das spricht dafür, daß das Ausmaß auratischer Sättigung der menschlichen Wahrnehmung im Laufe der Geschichte Schwankungen unterworfen gewesen ist. (Im Barock, so könnte man sagen, hat sich der Widerstreit zwischen Kultwert und Ausstellungswert vielfach innerhalb der Grenzen sakraler Kunst abgespielt.) So sehr diese Schwankungen der Aufklärung bedürfen mögen – die Vermutung liegt nahe, daß Zeitalter, die zu allegorischem Ausdruck nei-

folgt (Technik, Kunst³⁰); er hat sich für Benjamin wesentlich im 19. Jahrhundert ereignet. Benjamin selbst ist es um eine Wiedererweckung der Aurawahrnehmung zu tun. Erst der verehrende Blick lässt eine Beziehung entstehen, welche die Aurawahrnehmung ermöglicht. Diese Beziehung ist das Entscheidende für die Aurawahrnehmung, so dass die Aura auch als diese Beziehung selbst – als Korrespondenzraum – definiert werden könnte.

Ad 3) Aura als Korrespondenzraum: Der von Baudelaire entlehnte Begriff der Korrespondenzen³¹ bezieht sich bei Benjamin nicht nur auf das auratische Ding selbst, sondern auch und vielmehr auf die Beziehung zwischen Ding und Betrachter. Schaut dieser es in dem unter ad 2) geschilderten Gefühls- und Bewusstseinsmodus an, kann das Ding seinerseits beginnen „zurückzublicken“³²:

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.³³

Durch den Blick des Betrachters wird das Ding belebt und beseelt, vergeistigt bzw. in diesem Akt erschließt sich ihm in und durch seine Tätigkeit die Aura des Dings. Die Aura beschreibt Benjamin als Selbstmitteilung des Dings an den Blick, seine Erwidern durch das belebte und beseelte Rückanschauen des Dings auf den Betrachter.³⁴ Dieses ‚Zurückschauen‘ des Dings bildet eine Beziehung zum Betrachter aus, die in ihm Korrespondenzen in Form von Erinnerungen weckt. Die von Benjamin hergestellte Verbindung der Erinnerungen mit Baudelaires Sonett «La vie antérieure» sowie Prousts «mémoire involontaire» deutet an, dass die Erinnerungen für Benjamin nicht nur aus dem bewusst verfügbaren Erinnerungsschatz des Betrachters stammen müssen, sondern vielleicht sogar

gen, eine Krisis der Aura erfahren haben.“ (GS V,461f., aus: „Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien“).

³⁰ „Für den Verfall der Aura ist, innerhalb der Massenproduktion eine von ganz besonderer Bedeutung: das ist die massive Reproduktion des Bildes.“ (GS V,425; aus: „Baudelaire“).

³¹ Benjamin zieht wiederholt Baudelaires Gedicht «Correspondances» heran, vgl. z.B. in „Über einige Motive bei Baudelaire“ (GS I,638, 648).

³² „Es ist entscheidender Wert auf Baudelaires Bemühung zu legen, desjenigen Blicks habhaft zu werden, in dem der Zauber der Ferne erloschen ist. (<V>gl L’amour du mensonge)<.> Hierzu meine Definition der Aura als der Ferne des im Angeblickten erwachenden Blicks.“ (GS V,396, aus: „Das Passagenwerk. Aufzeichnungen und Materialien“).

³³ GS I,646f. (aus: „Über einige Motive bei Baudelaire“).

³⁴ „Die Verse der Seligen Sehnsucht ‚keine Ferne macht dich schwierig, Kommst geflogen und gebannt‘ – beschreiben die Erfahrung der Aura. Die Ferne, die, im Auge der Geliebten, den Liebenden nach sich zieht, ist der Traum von der besseren Natur. Der Verfall der Aura und die – durch die defensive Position im Klassenkampf bedingte – Verkümmern der Phantasievorstellung von einer bessern Natur sind eines. Damit sind der Verfall der Aura und der Verfall der Potenz am Ende eines.“ (GS V,457; aus: „Das Passagen-Werk, Aufzeichnungen und Materialien“).

über sein eigenes Leben transsubjektiv hinausgehen können³⁵. Innen und Außen, Subjekt und Objekt sind durch die Korrespondenzen nicht mehr klar trennbar, aber sie fallen auch nicht miteinander zusammen. Benjamin fasst dieses Verhältnis auch mit der Verbalmetapher des Atmens (Aura ist im Griechischen ‚Windhauch‘).³⁶ Denn die Aurawahrnehmung spricht sich in und durch das Bewusstsein des Betrachters aus, durch seine Emotionen, Phantasie und Erinnerungen, aber sie ist zugleich doch nicht ein Spiegel oder eine Projektion des Subjekts – in der Korrespondenzbeziehung kommt für Benjamin vielmehr das Ding selbst zum Ausdruck. Aura ist also bestimmbar als ein Korrespondenzraum zwischen Erscheinung und Betrachter, der eine dialogische Natur besitzt.

Dieser Korrespondenzraum hat besondere Bedeutung für eine bestimmte Fähigkeit des Menschen: sein poetisches Schaffen. So nennt Benjamin die Aurawahrnehmung auch „Quellpunkt der Poesie“. Worte bzw. Gedichte können auch ihrerseits Aura haben:

Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: „Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“³⁷

Der Aurawahrnehmung entspricht für Benjamin insbesondere die *poésie pure*³⁸, eine hermetische bzw. offene Vieldeutigkeit entfaltende Sprachdichtung, die sich gleichermaßen der Verdinglichung referentieller Rede sowie dem Schweigen als Verweigerung von Bezeichnung überhaupt entzieht (Benjamin sieht in dem poetischen ‚Schweigen‘ eine ‚Pose‘, die genauso wie die objektivierende Rede zum Auraverlust führt³⁹). Dieser Zusammenhang legt einen Schluss nahe, den Benjamin selbst nicht gezogen hat: Die Aurawahrnehmung eines Dings kann ‚übersetzt‘ werden in auratische Poesie. Diese Idee findet sich bei Georg Picht ausgebildet.

³⁵ Vgl. (mit Anspielung auf Baudelaires Sonett aus den « Fleurs du Mal » « La vie antérieure »): „Die korrespondierenden Sinnesdaten korrespondieren in ihr [der Erinnerung]; sie sind geschwängert mit Erinnerungen, die so dicht heranfluten, daß sie nicht aus diesem Leben sondern aus einer geräumigem vie antérieure herzustammen scheinen.“ (GS I,464; vgl. auch: 477). Diese korrespondierenden subjektiven wie transsubjektiven Erinnerungen (oder auch „Data des Eingedenkens“, ders., 575) sind „Vorstellungen, die, in der mémoire involontaire beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben“ (ders., 580). Sie bilden seine Aura. Georg Picht, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, weitet den transsubjektiven Charakter der Aurawahrnehmung zur Weltoffenheit des Subjekts aus.

³⁶ Vgl. das berühmte Zitat: „[...] das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen“ (GS I,440 und 479; aus: „Das Kunstwerk...“). Zur Bedeutung von ‚Aura‘ im Griechischen und Lateinischen (‚Schimmer‘) vgl.: Rauh (2012: 32).

³⁷ GS I,647, in der Fußnote (*).

³⁸ GS I,674 (aus: „Zentralpark“).

³⁹ Ebd. Vgl. auch GS V,692.

Georg Picht: Kunst als Auraerkenntnis

Georg Picht entwickelt in seinen Vorlesungen zu „Kunst und Mythos“ gleichfalls einen Aurabegriff. Ohne explizit auf Benjamin zu verweisen, greift er die dargelegten Merkmale von dessen Aurabestimmung auf und vertieft sie. Er geht weiter als Benjamin, indem er die Aurawahrnehmung als eine eigenständige Erkenntnisform betrachtet, deren Medium die Kunst, speziell die Musik, aber auch die Lyrik sind – Aurawahrnehmung ist der spezifische Erkenntnisgewinn, den Kunst leisten kann und soll. Auch bei ihm lassen sich die drei oben genannten Perspektiven auf die Aura wiederfinden, allerdings in modifizierter Form.

Ad 1) Aura des Dings: Picht definiert Aura als das „Phänomen-Sein der Phänomene“, als „Phänomenalität der Phänomene“⁴⁰ oder auch „transzendentes Phänomen“⁴¹, da für ihn die Bedingungen der Möglichkeit des Phänomen-Seins in der Aura aufscheinen. Die Aura des Phänomens konkretisiert er weiter als „Reflex der Unendlichkeit ihrer Bezüge zu einer Unendlichkeit von anderen Phänomenen“⁴², Aura ist für Picht per se potentiell unendlich vieldeutig. Aura bedeutet also für Picht die vielseitige Bezüglichkeit des Phänomens, die es auf nur ihm eigentümliche Weise mit seiner spezifischen Umwelt verbindet. Die Aura hat damit bei Picht, anders als bei Benjamin, keine scharfen Grenzen zwischen Phänomen und seiner Umwelt und ist aufgrund der vielseitigen Bezüglichkeiten zudem dynamischer als bei Benjamin.

Picht bildet auch den bei Benjamin angelegten kultischen Charakter der Aura weiter: Auraerfahrung ist Erfahrung höherer und als solche auch als Bedrohung wahrgenommener Wesen, wie sie der Mythos mit seinen Göttern und Dämonen kennt. Sie äußern sich durch die Aura als unsichtbare „Mächte und Energien“⁴³. Aura erhält damit bei Picht Züge von Offenbarung und Numinosität.

⁴⁰ Picht (1986: 210ff.).

⁴¹ „Aus der Erkenntnis der Differenz dieser Perspektiven ergibt sich die Möglichkeit eines Durchblickes in die Phänomenalität der Phänomene selbst. Wo immer dieser Durchblick gewonnen wird, verwenden wir das Wort ‚transzendental‘, weil nun die Bedingungen erkennbar werden, unter denen die verschiedenen Erscheinungsbilder sich zeigen. [...] das Auge, das diesen Durchblick hat, ist das Auge des Künstlers. Weil uns das Kunstwerk diesen Durchblick eröffnet, nannte ich es ein ‚transzendentes Phänomen‘.“ (Ders., 214).

⁴² Ders., 209.

⁴³ Ders., 451. Hermann Schmitz führt diesen Gedanken seinerseits in Anknüpfung an Ludwig Klages weiter – auch er lässt die Affekte wie Göttermächte von außen auf den Menschen wirken; er belegt dieses Phänomen aber mit dem Begriff der ‚Atmosphäre‘. Ferner tritt dabei die Idee der Interferenz zwischen Phänomen und Umwelt sowie auch dem Betrachter in den Hintergrund; und mit ihr geht auch die Perspektive auf die kunstvolle Erzeugung von Atmosphäre verloren, worauf Gernot Böhme aufmerksam macht, dem es gerade um die Kunst und eine Produktionsästhetik der Atmosphäre geht. Vgl. Böhme (2017: 30f.): „Schmitz’ Ansatz leidet aber vor allem daran, daß er den Atmosphären eine gewissermaßen zu große Selbständigkeit gegenüber den Dingen zubilligt. Sie sind freischwebend wie Götter und haben als

Wie der Mythos geht für Picht die Dichtung aus der Auraerfahrung hervor⁴⁴. Aura lässt sich für ihn, wie wir es von Benjamin kennen, nicht auf den Begriff bringen und objektivieren; sie ist an sich unsichtbar und unhörbar. Picht führt den bei Benjamin nur angelegten Gedanken, dass die Kunst als Entsprechung zur Aura diese gewissermaßen ‚übersetzen‘ kann, dann explizit aus: Für ihn kann Aura durch Kunst wahrnehmbar gemacht werden,⁴⁵ indem diese in dem „unaufhörliche[n] Spiel mit der Vieldeutigkeit, den Brechungen und dem Flimmern in der unendlichen Skala zwischen Wahrheit und nichtigem Schein“⁴⁶ ein Äquivalent zur Aura schafft und dadurch für die Aura der Phänomene selbst sensibilisieren kann. Kunstwerke sind damit ihrerseits „transzendente Phänomene“⁴⁷, und die Ausbildung von Aura ist für Picht ein Qualitätsmerkmal von Kunstwerken.

Ad 2) Aurawahrnehmung: Auch wenn Aura an sich unsichtbar und unhörbar ist, kann sie dennoch wahrgenommen werden. Im Unterschied zu Benjamin sind es bei Picht nicht Traum oder Phantasie, welche die Aura wahrnehmen, sondern die ‚Totalität der Sinne‘ als ein Organ.⁴⁸ Dieses Organ bezeichnet Picht als kantische ‚Einbildungskraft‘, die aber in Absetzung vom Begriff Kants ihrer Subjektivität entkleidet ist, denn obgleich sie ein subjektives Vermögen ist, vermag sie die

solche mit den Dingen zunächst gar nichts zu tun, geschweige denn, daß sie durch sie produziert werden. [...] So stark der Schmitzsche Ansatz als Rezeptionsästhetik ist, [...] so schwach ist er auf der Seite der Produktionsästhetik.“ Eine Abgrenzung der Begriffe ‚Aura‘, ‚Atmosphäre‘, ‚Stimmung‘ kann hier nicht geleistet werden, denn diese Begriffe sind je nach Fassung in den verschiedenen Philosophien bzw. Theorien unterschiedlich; eine pauschale Gegenüberstellung führt daher nicht weiter.

⁴⁴ „Die Dichter sind darin den Propheten und Sehern verwandt, daß sie [...] die Götter und ihr Wirken zu erkennen vermögen, aber sie bedürfen dazu der göttlichen Eingebung der Musen. [...] Wir werden uns mit diesem ‚Sehen des Unsichtbaren‘ noch beschäftigen müssen, denn aus ihm gehen die Gestalten des Mythos, aus ihm geht die Kunst hervor. Zunächst kam es nur darauf an zu zeigen, daß wir durch das Gehör fortwährend die *Wirklichkeit* dieser unsichtbaren Sphäre wahrnehmen.“ (Picht 1986: 452).

⁴⁵ „Durch die Kunst wird sichtbar oder hörbar gemacht, was wir ohne Kunst weder sehen noch hören noch überhaupt entdecken könnten.“ (Ders., 262).

⁴⁶ Die Kunst „demonstriert verhalten und still oder gewaltsam, daß Phänomene keine Objekte sind. Sie erkämpft sich den Spielraum für die unendliche Skala des Scheinens, in dem das Phänomen sich seine Aura schafft.“ (Ders., 205f.) „Sie [die Aura] wird im Kunstwerk gleichsam thematisiert. Kunst kann als ein unaufhörliches Spiel mit der Vieldeutigkeit, den Brechungen und dem Flimmern in der unendlichen Skala zwischen Wahrheit und nichtigem Schein beschrieben werden. [...] Sie macht uns sichtbar, was sonst unsichtbar ist. Alles, was ist, ist Phänomen. Aber Kunstwerke sind Phänomene, die uns das Phänomen-Sein von Phänomenen transparent werden lassen.“ (Ders., 210).

⁴⁷ Vgl. Anm. 41.

⁴⁸ „Träger der Wahrnehmung ist weder das isolierte Sinnesorgan noch die subjektimmanente Synthese ihrer Funktionen; Träger der Wahrnehmung ist vielmehr die Sphäre der Sinnlichkeit in ihrer Totalität.“ (Ders., 416).

Welt wahrzunehmen. Dieses Organ muss allerdings gereinigt sein, um ein ‚ungetrübter‘ ‚Spiegel der Welt‘ zu sein:

Dabei ist uns der traditionelle Begriff der Einbildungskraft als eines transzendentalen Grundvermögens der Subjektivität in Stücke gebrochen. Es hat sich herausgestellt, daß der Mensch gerade durch die Einbildungskraft ein aus sich hinausversetztes, ein exzentrisches Wesen ist. [...] Die Einbildungskraft ist ein echter oder getrübter Spiegel der Welt.⁴⁹

Ad 3) Aurawahrnehmung als Interferenzraum: Picht betrachtet die Aurawahrnehmung weniger als Korrespondenzraum, der noch eine Trennung zwischen Ding und Betrachter erlaubt, als vielmehr immer schon aus der Perspektive einer dieser Trennung vorgelagerten Interferenz. So trennt die unter ad 2) genannte Totalität der Wahrnehmung nicht zwischen Innen des Subjekts und einer Außenwelt; sie liegt ihr immer schon uneinholbar voraus und umfasst den Wahrnehmenden und seinen Weltumkreis: Sie ist per se ‚weltoffen‘ oder transsubjektiv.⁵⁰ Ferner trennt sie nicht zwischen Sinneswahrnehmung und Affekten; in ihr können die Affekte selbst zu Wahrnehmungsorganen werden, und zwar sowohl in Bezug auf das eigene Innere als auch auf das Außen, da die Grenzen zwischen ihnen fließend sind bzw. sie interferieren.⁵¹ Aurawahrnehmung ist daher affektgeladen; Picht belegt sie auch mit der Bezeichnung der ‚Stimmung‘. Die Stimmung ist ebenfalls nicht rein subjektiv, sondern Interferenz, in der sich die Schwingungen von Innen und Außen überlagern, aber nicht zusammenfallen – er beschreibt sie auch als ‚Vibration‘.⁵²

Wie bei Picht die Aura der Phänomene in der Aura der Kunst eine Entsprechung hat, besitzt auch die Wahrnehmung der Aura ihr Analogon in der Kunstwahrnehmung. Letztere ist das Feld der Erfahrung, in welchem der Mensch zur Weltöffnung seiner Subjektivität und damit sowohl seiner Sinnlichkeit als auch seiner Innerlichkeit gelangt, ja sogar durch ‚jede große Kunst‘, wie Picht wertend urteilt, ‚genötigt‘ wird:

Wie gelangen wir zu einer Erkenntnis der Dimensionen der Phänomenalität? Nach den Axiomen der neuzeitlichen Philosophie ist das eine unmögliche Frage, denn sie mutet uns zu, daß es dem Menschen möglich ist, genau das zu leisten, wozu uns jede

⁴⁹ Ders., 267.

⁵⁰ ‚Die Wahrheit der Wahrnehmung beruht also auf der jedem Empfang von Informationen schon vorgegebenen Weltoffenheit unserer Sinnensphäre.‘ (Ders., 417f.).

⁵¹ ‚Wir werden dann sehen, daß es sachgemäß ist zu sagen: die Affekte nehmen wahr. Es ist nicht möglich, die rein kognitiven Funktionen der Sinnesorgane gegen das vermeintlich bloß subjektive Spiel der Affekte im sogenannten ‚Innenleben‘ abzugrenzen.‘ (Ders., 414f.).

⁵² ‚Für uns ist wesentlich am Begriff der Stimmung, daß man hier ‚innen‘ und ‚außen‘, das ‚Dasein‘ des Menschen und die Phänomenalität der ‚Welt‘, in der sich der Mensch befindet, nicht mehr unterscheiden kann. [...] Deswegen befinden wir uns gerade dann ‚außer‘ uns, wenn wir uns in die vermeintliche ‚Innerlichkeit‘ unseres ‚Gefühlslebens‘ versenken. Gerade die ‚Innerlichkeit‘ ist im strengsten Sinne des Wortes ein Feld der Auffassung des Wahren, der ‚Wahrnehmung‘.‘ (Ders., 417f.).

große Kunst nötigen will: den Käfig der Subjektivität zu zertrümmern und uns in die unbekannte und drohende Tiefe der Welt, in der wir leben, hinauszusetzen.⁵³

In der Kunst kommt für Picht die Musik – in der Dichtung ihre rhythmische und lautliche Seite – der Unmittelbarkeit der Auraerfahrung am nächsten:

Aber wenn wir uns auch dagegen betäuben, ist diese Aura der Wahrnehmung des Hörens doch immer erschlossen. Wir hören das, was unsichtbar ist – Mächte und Energien sind unsichtbar [...].⁵⁴

In der Naturerfahrung hat für Picht der heutige Mensch die Fähigkeit zur Aurawahrnehmung weitgehend verloren. Picht benennt nur noch einen Bereich, in welchem seiner Ansicht nach der Mensch sich der Erfahrung numinoser Gewalt der Aura noch nicht entziehen kann – dort, wo er in seinem tiefsten Wesen am stärksten bedroht ist, obwohl die Bedrohung selbst seiner normalen Sinneswahrnehmung unzugänglich ist: in der Radioaktivität.⁵⁵ Die Aura kann bei Picht auch Furcht erwecken – er nähert sie damit dem klassischen Begriff des ‚Erhabenen‘ an. Hierin liegt ein Unterschied zu Benjamin, der zwar einerseits die Aura mit Verehrung und Bewunderung gegenüber einem Höheren verbindet, aber andererseits auch mit dem ‚schönen Schein‘, welcher in der Definition Schillers die ‚Freiheit in der Erscheinung‘, ein Gleichgewicht von Form- und Stofftrieb und damit auch eine Balance zwischen Betrachter und Phänomen in der Wahrnehmung des ‚schönen Scheins‘ impliziert. Aurawahrnehmung muss also nicht notwendig ein Machtverhältnis bedeuten, in welchem der Betrachter eine untergeordnete Position einnimmt, wenngleich auch bei Benjamin aufgrund der Affinität zum Kult die ‚Ferne‘ eine gewisse hierarchische Beziehung impliziert.

Deutlicher als Benjamin unterstreicht Picht also den transsubjektiven, dynamischen, numinos-mythischen und damit auch den erhabenen Charakter der Aura. Aurawahrnehmung ist für ihn ferner eine eigene Erkenntnisform, welche

⁵³ Ders., 255f. Vgl. auch: „Unser Ergebnis läßt sich in den Satz zusammenfassen, daß die Lehre von der Kunst sich als die fundamentale Lehre von der Wahrnehmung herausstellt. Dadurch geraten wir aber in Widerspruch zu einer Denkweise, die auf der Basis der neuzeitlichen Entgegensetzung von Subjektivität und Objektivität die beiden Formen der Ästhetik, ja die Sphäre der Sinnlichkeit selbst auseinanderreißt und die Wahrnehmung als Auffassung der Außenwelt interpretiert, während die Kunst in den Innenraum der Subjektivität verbannt ist. Wenn auch und gerade die künstlerische Auffassung von Phänomenen Wahrnehmung ist, muß alles, was das neuzeitliche Denken in die Innerlichkeit der Subjektivität transportiert hat, als Wahrgenommenes interpretiert werden. Auch die Gehalte des vermeintlichen Innenlebens sind dann Gehalte der Welt.“ (Ders., 429).

⁵⁴ Ders., 451.

⁵⁵ „Wer darauf achtet, kann sich davon überzeugen, daß jede Wahrnehmung von Energie diese Wirkung hat. Aber die technische Welt hat sich an den Umgang mit riesigen Energiepotentialen so sehr gewöhnt, daß wir nur noch zur Kenntnis nehmen, aber nicht mehr erfahren, was frühere Zeiten beim Wehen des Windes, beim Rauschen des Meeres, bei Gewittern oder bei Erdbeben empfunden haben. Es bedarf schon der radioaktiven Strahlung, um uns noch etwas von jenem Grausen empfinden zu lassen, das gleichsam die Aura des menschlichen Daseins ist.“ (Ebd.).

die als ‚entsubjektiviert‘ verstandene Einbildungskraft leistet. Diese Einbildungskraft stellt die Brücke zwischen Kunst und der Aura von Phänomenen her, indem sie sowohl Aura in den Phänomenen wahrnimmt als auch in der Kunst selbst hervorbringt. Daher ist sie auch in der Lage, Aurawahrnehmung in die Kunst zu übersetzen. Kunst kann entsprechend für Picht auratisch in einem doppelten Sinn sein: Einerseits basiert sie auf Aurawahrnehmung und kann auf diese Weise eine Erkenntnis der Aura der Phänomene geben. Um aber die nicht gegenständlich fassbare Aura darzustellen, muss Kunst andererseits selbst auratisch sein – ihre Aura ist das Analogon zur Aura des Phänomens.

Im Weiteren möchte ich zeigen, dass die beiden aufeinander aufbauenden Aurakonzepte Entsprechungen in neuerer Naturlyrik haben und ein Instrumentarium zur Beschreibung des Zugangs der Gedichte zur Natur zu Verfügung stellen. Die Beispiele belegen allerdings, dass Aurawahrnehmung nicht notwendig bedeutet, dass das betrachtende Subjekt durch die Aurawahrnehmung ‚bemächtigt‘ wird – vielmehr kann in den Gedichten der Adressant durch den Akt des Dichtens eine Art dialogische Beziehung mit der Naturerscheinung eingehen, die ihm nicht seinerseits seine Freiheit nimmt, sondern die vielmehr er aus der Objektivierung löst, zum Wesen erhebt und dadurch dem Naturphänomen Freiheit verleiht.

*Gennadij Ajgi: Präsenz der Aura im Gedicht*⁵⁶

Der russisch dichtende tschuwaschische Dichter Gennadij Ajgi stammt aus einer Familie, die im Schamanentum verwurzelt ist – in seiner Kindheit lernte Ajgi durch seine Mutter das schamanistische Naturbewusstsein kennen, das die wahrnehmbare Natur als Ausdruck und Körper von Geist versteht und eine Art magischen Pantheismus lebt. Die Natur ist für ihn ein heiliger Tempel, dem er in seinen Gedichten mit Verehrung begegnet – die Beziehung zu den Naturerscheinungen zeigt einen kultischen Charakter. Entsprechend betont Ajgi in seinen Naturgedichten immer wieder die ‚Ferne‘ des besprochenen und wahrgenommenen Phänomens – so hebt er etwa in dem weiter unten zitierten Gedicht „feld hinter ferapontovo“ den bewundernden, verehrenden Aufblick zum Himmel hervor, und der Wind kommt aus der Ferne und entfernt sich am Ende des Gedichts wieder. In einem anderen Gedicht reflektiert Ajgi explizit, dass die Nähe des Betrachters zum Naturphänomen dieses verdinglicht und objektiviert und ihm damit seine numinose Qualität bzw. deren Wahrnehmbarkeit nimmt.⁵⁷

⁵⁶ Eine leicht veränderte Fassung dieses Abschnitts wird auf Russisch in der Festschrift für Professor Murata unter dem Titel «Понятие «аура» и стихотворение Айги «поле за ферапонтовым»» [Der Begriff „Aura“ und Ajgis Gedicht „feld hinter ferapontovo“] erscheinen.

⁵⁷ Vgl.: «[...] / боярышник – при пении молчащий / как бог молчащий – за звучащим Словом: / молчащий – личностью неприкасаемой: / лишь тронь – и будет: Бога нет» („[...] weißdorn – beim gesang schweigend / wie ein schweigender gott – hinter dem tönen-

Mit diesen Merkmalen – Haltung der Verehrung aus der Distanz, kultischer Charakter und numinose Qualität der Naturerscheinung – ist eine Entsprechung zum Aurabegriff Benjamins mit der Erweiterung zum Numinosen bei Picht gegeben. Der Umgang mit Natur in Ajgis Gedichten kann mit dem Aurabegriff beschrieben werden, obwohl Ajgi weder Benjamin noch erst recht Picht gelesen hat (zumindest gibt es m.W. keinen Nachweis darüber).

Aura realisiert sich nach Benjamin ferner durch Singularität und Präsenz der Erfahrung. Entsprechend bauen Ajgis Gedichte Situationen des Hier und Jetzt auf, gekennzeichnet auch durch die Angabe von konkreten Orten und der Zeit ihrer Entstehung (Ortsnamen, Datum oder Jahresangabe). Die Präsenz wird durch den Aufbau eines Eindrucks der Simultaneität von Erleben und Dichten verstärkt: Das Dichten schafft zugleich das Erleben, von dem es spricht und durch das es umgekehrt zugleich auch provoziert wird; die Gedichte besitzen Flowcharakter. Damit realisieren sie Performativitätsfiktion⁵⁸ in Reinform – sie konstituieren durch das Sprechen ihren Gegenstand. Zugleich kann dieser Gegenstand aber auch ein konkretes Naturphänomen, ein konkreter Ort sein, die als solche dem Gedicht vorausliegen, aber ihre Wahrnehmung und damit ihre spezifische Gestalt wird erst im und durch das poetische Sprechen konstituiert. Das Dichten wird zum Wahrnehmungsprozess, in welchem die Einbildungskraft des Adressanten das Naturphänomen gleichsam selbst erst hervorbringt. Innen und Außen, Subjekt und Objekt verschmelzen im poetischen Formulieren. Da diese Wahrnehmung einen kreativen Charakter hat, indem sie nicht ein bereits Gegebenes aufnimmt, sondern dieses allererst hervorbringt, ist die Wahrnehmung eine Form der Erkenntnis. Dieses zeigt sich immer wieder in Gedichten Ajgis darin, dass Wörter aus Bezeichnungen via Neologismenbildung zu magischen Namen gebildet werden, welche der Adressant gibt, so dass Wesen und dessen Erleben bzw. Wahrnehmen in eins dargestellt werden. Das Verhältnis zwischen Adressant und Phänomen gestaltet sich auf diese Weise analog zu Pichts „welt-offener“ Einbildungskraft. Die Trennung zwischen Subjekt und Objekt ist zugunsten einer Interferenzbeziehung durchlässig geworden. Diese Beziehung entspricht der dargelegten Bestimmung der Aurawahrnehmung bei Benjamin mit der Pichtschen Erweiterung zur Interferenz.

Auch Ajgis poetische Schreibweise entfaltet eine ganze Reihe auratischer Merkmale. Zunächst ist sie als ‚poésie pure‘ charakterisierbar (für Benjamin auratische Dichtung *par excellence*), da sie die denotative und referentielle Funktion der Sprache vermeidet. Sie entfaltet stattdessen das semantische Potential auf vieldeutige Weise, indem Wörter durch ungewöhnliche Formen der Bildung, der Isolation und Kombination, den Einsatz von Interpunktion und Pausen sowie ferner der Grammatik bzw. syntaktischen Zusammenhänge verfremdet werden. Es

den Wort: / schweigend – als unberührbare Persönlichkeit: / berühr ihn – und es wird: Gott gibt es nicht“) (Ajgi 2009: 53; Sperrung Ajgi).

⁵⁸ Vgl. Hempfer (2014: 69).

entsteht ein Um- und Zwischenraum zwischen den Wörtern, der eine ‚Aura‘ als implizites Potential an Sinnmöglichkeiten aufbaut: Die einzelnen Wörter, aber auch der Text als ganzer ist mit einem Umraum, gebildet aus Verweishorizonten, verflochten. Darin liegt eine Entsprechung zu Pichts Definition der Aura, welche die Sinnvielfalt durch Bezüglichkeit des Phänomens mit dem Umfeld fokussiert.

Der kultische Charakter des Umgangs mit dem Naturphänomen hat ebenfalls ein Äquivalent in der poetischen Sprache Ajgis: Die Verse erhalten einen magischen Charakter durch bildhafte Formeln, Wiederholungen und Klangformen der Sprache. Häufig werden dabei affektive Stimmungen mit devotionaler, verehrender oder bewundernder Haltung gegenüber dem besprochenen Phänomen entwickelt (vgl. etwa in dem im Folgenden zu besprechenden Gedicht „feld hinter ferapontovo“ die Apostrophe mit der Interjektion „о“).

Nachdem die Affinität der Dichtung Ajgis in Gegenstand und Schreibweise zum Aurabegriff im Allgemeinen skizziert wurde, soll im Folgenden ein Gedicht vorgestellt werden, für welches der Aurabegriff zentrale Bedeutung besitzt: Das Gedicht „feld hinter ferapontovo“ entspricht nicht nur dem Aurabegriff in Bezug auf die poetische Sprache (sein magischer Ton und performativer Charakter) sowie auf die Naturdarstellung (die Einbildungskraft erzeugt die Wahrnehmung des Phänomens), sondern macht auch eine Form von Aura zu seinem Gegenstand, ohne sie aber explizit als solche zu benennen: Sein Hauptakteur ist ein Wind. Aura bedeutet aber im Griechischen ‚Windhauch‘, und nach einer mythologischen Genealogie ist Aura die Tochter von Boreas, dem Nordwind. Der Wind verbindet in der Wahrnehmung des Adressanten Kosmos, Mensch und Erde (Feld) und realisiert damit die Interferenzbeziehung zwischen Subjekt und Welt, wie sie die Aura nach Picht verkörpert:

Поле за ферапонтовым

И. М.

о небо-окно!.. —

о в далекое
чистое
окно сотворенное:

ветр — до земли — сквозь короны светил:

без шума
без веса:

в поляну-окно! —

и сосуда прозрачно-холодного
в отверстие — веянье:

в о к н о человека
(над полем по полю):

в чистую Чашу
ума-восприятия!.. —
и — в довершение мира соборно-сияющего:
творящее Смысло-Веленье свое
(Разговору подобное)
Светоналичностью:
ветр-озаренье! — из солнца-окна удаляющегося:
в ясное:
незамутненное:
поле-окно

1967⁵⁹

feld hinter ferapontovo

für I.M.

o himmel-fenster!.. —
o in das ferne
reine
fenster das geschaffene:
wind — bis zur erde — durch gestirnskronen:
geräuschlos
gewichtlos:⁴
in das lichtung-fenster! —
und des gefäßes des durchsichtig-kalten
in die öffnung — wehen:
in das f e n s t e r des menschen
(über dem feld und übers feld):
in den reinen Kelch
der intellekt-wahrnehmung!.. —
und — zur vollendung der welt / des friedens des gemeinschaftlich-leuchtenden:
das sein Sinn-Wollen [auch: Befehlen] schaffende
(einem Gespräch gleich)
durch Lichtenwesenheit:
wind-erleuchten! — aus dem sonnen-fenster dem sich entfernenden:

⁵⁹ Ajgi (2009: 31f.).

in das klare:
 ungetrübte:
 feld-fenster

1967⁶⁰

Der im Gedicht angesprochene Wind, der Kosmos, Erde und Mensch verbindet, ist allerdings kein normaler Wind oder gar die Metapher eines Windes aus dem Kosmos, sondern eine konkrete Naturerscheinung: der so genannte ‚Sonnenwind‘, im Gedicht mit den Worten umschrieben: ‚wind-erleuchten! – aus dem sonnen-fenster‘. 1959 war die Existenz eines solchen Windes von einer sowjetischen Raumsonde bestätigt worden und die Bezeichnung ‚Sonnenwind‘ entstanden (analog wird von ‚Sternenwind‘ gesprochen). ‚Stellare Winde‘ erzeugen Lichtauren um Sterne – in dem Gedicht Ajgis präsent als ‚gestirnskronen‘, die russische Bezeichnung für Sternatmosphären, ihre Lichtaura. Sonnenwind zeigt sich indirekt an Kometenschweiften und kann auch Polarlichter auf der Erde hervorrufen, d.h. die kosmischen Winde erzeugen auratische Lichtphänomene. Das Gedicht thematisiert also ein Naturphänomen, das für die Erzeugung von Lichtauren bekannt ist, die aber im Unterschied zum Begriff der Aura im Sinne Benjamins und Pichs sichtbar sind.

Obgleich mit Jahres- und Ortsangabe versehen, erscheint das Gedicht auf den ersten Blick außerhalb des historischen Kontexts seiner Entstehung angesiedelt und geschichtsfrei zu sein – eine eskapistische Ausblendung der Sowjetzeit. Der zweite Blick jedoch ergibt, dass diese Annahme, wie in manchen anderen Gedichten Ajgis insbesondere Ende der 1960er Jahre, zu kurz greift. Denn das Gedicht ist vor dem Hintergrund einer hochkritischen Phase des Kalten Kriegs entstanden, die beinahe zum Ausbruch des Dritten und atomaren Weltkriegs geführt hätte, und stellt diesem Szenario das Bild eines Weltfriedens entgegen. Dieser Zusammenhang erschließt sich über den Sonnenwind. Starke Sonnenwinde können durch das Erdmagnetfeld dringen und Strom und Funkkommunikation stören oder zum Ausfall bringen. Und genau dieses geschah 1967, in dem Entstehungsjahr des Gedichts. Ein Zusammenhang mit dem zeithistorischen Phänomen liegt auf der Hand, auch wenn es aktuell nicht möglich ist, den Monat oder gar den genauen Zeitpunkt der Entstehung des Gedichts herauszufinden.

Am 23. Mai 1967 trafen gewaltige Sonnenstürme auf das Magnetfeld der Erde und setzten die drei arktischen Radaranlagen des amerikanischen Frühwarnsystems BMEWS sowie die Funkkommunikation außer Kraft. Dieses hätte, wie in anderen Fällen im Kalten Krieg, beinahe zu einem atomaren Erstschlag der USA gegen die Sowjetunion geführt, die verdächtigt wurde, die Störung ausgelöst zu haben.⁶¹ Zudem befand sich der Kalte Krieg aufgrund der Konfron-

⁶⁰ Interlinearübersetzung von Henrieke Stahl.

⁶¹ “Thus, it appears that unlike some of the human-error and miscommunication events in the 1970s [...], bombers did not take to the skies but were nonetheless positioned to do so.”

tation zwischen Ägypten, Syrien und Israel, die im Juni in den Sechstagekrieg münden sollte, auf einem Höhepunkt der Anspannung – UdSSR auf Seiten Ägyptens, USA auf der Israels. Die Meldung des Sonnensturms durch Astrophysiker konnte im letzten Moment den Ausbruch des Atomkriegs und damit eines Dritten Weltkriegs mit globaler Vernichtung verhindern. Diese Sachlage wurde nach meinem Kenntnisstand jedoch damals nicht öffentlich gemacht und erst 2016 allgemein bekannt.⁶²

Dieses apokalyptische Szenario wird in dem Gedicht indes nicht thematisiert, und Ajgi konnte davon wohl auch nichts wissen. Ungeachtet dessen stellt das Gedicht der Bedrohung eines damals als notwendig atomar anzunehmenden Weltkriegs eine auratische Natur- und Kosmoswahrnehmung in und durch die Dichtung entgegen: Das Gedicht übersetzt Aurawahrnehmung in Poesie und bringt durch diese dichterische Nachbildung eine Erkenntnis des Naturphänomens hervor, welche ein Gegenbild zur Atomkatastrophe ist. Schauen wir uns das Gedicht näher an.

Die 14 Einheiten, die nur bedingt als ‚Strophen‘⁶³ bezeichnet werden können, mit ihren insgesamt 22 Versen gliedern sich inhaltlich in drei Abschnitte, die sich aus 5-3-6 ‚Strophen‘ und 8-6-8 Versen zusammensetzen. Die drei Sinnabschnitte thematisieren verschiedene Arten von Fenstern: Abschnitt 1 eröffnet mit dem ‚himmels-fenster‘, welches der Wind mit dem ‚geschaffenen fenster‘ als ‚lichtung-fenster‘ verbindet. Abschnitt 2 führt das ‚Wehen‘ in das ‚fenster des menschen‘, seinen Intellekt, und in Abschnitt 3 verbindet das ‚wind-erleuchten‘ das ‚sonnen-fenster‘ mit dem ‚feld-fenster‘. Der dritte Abschnitt bildet eine Synthese der beiden vorhergehenden, indem hier natürliches und intelligibles Phänomen interferieren (der Wind ist hier zugleich „Gesprächsgleiches Sinn-Befehlen“); auch ist das ‚Feld‘ eine vom Menschen geschaffene Erscheinung (im Unter-

(Knipp et al. 2016: 627); “As far as long-term societal impacts, we are all left to think about how the outcomes of the 23 May 1967 solar radio storms could have been different in the absence of trained and astute AWS solar observers/forecasters who provided crucial information that reached decisions makers at the highest levels of government.” (dies., 630). Jan Hattenbach berichtet am 17.8.2016 in der FAZ über diesen Artikel und schlussfolgert: „Ob die Menschheit tatsächlich einem nuklearen Waffengang der Supermächte nur knapp entgangen war, wie die Autoren in ihrer Arbeit annehmen, wird man wohl nie genau wissen. Sicher ist aber, dass eine große Zahl aufsteigender Bomber von Seiten der Sowjetunion als aggressiver Akt hätte gedeutet werden können. Einmal in der Luft, wäre höchstwahrscheinlich die Kommunikation zu den Piloten abgebrochen, ein nachträglicher Rückruf also unmöglich gewesen. Für das amerikanische Militär war der Zwischenfall Anlass, das Weltraumwetter künftig noch genauer im Auge zu behalten.“ (Hattenbach 2016).

⁶² Analog zum Artikel in der FAZ wurde kurz zuvor am 10.8.2016 auch in Russland von dem Artikel Knipp et al. (2016) berichtet, vgl. <http://kowcheg.net/2016/08/10/1967-solar-storm/#more-2549> [05-08.2019].

⁶³ Es handelt sich um Verse, die zu Einheiten zusammengefasst werden, aber keiner Regelmäßigkeit folgen, wie es der Begriff der Strophe impliziert. Die Leerzeilen zwischen den Einheiten signalisieren sowohl Pausen wie gewisse Sinnzäsuren, analog zur Strophengrenze. Daher wird die Bezeichnung mit einfachen Anführungszeichen (‚Strophe‘) verwendet.

schied zum Wolkenloch als Himmelsfenster oder der Lichtung im Wald). Ohne dass die Distanz zwischen Kosmos und Erde aufgehoben wird, werden sie durch den Menschen miteinander verbunden: Das Gedicht führt vom ersten Wort ‚himmel-fenster‘ über das ‚menschen-fenster‘, welches in der Wortanzahl die exakte arithmetische Mitte des Gedichts bildet (es gehen 27 Wörter voraus und es folgen 27 Wörter), zum ‚feld-fenster‘ als dem letzten Wort des Gedichts.

Der Vorgang der Verbindung von Kosmos und Mensch, Kosmos und Erde verläuft simultan – der kosmische Wind verbindet sich gleichzeitig sowohl mit dem Intellekt des Menschen als auch der Erde. Die Verblosigkeit des Gedichts fokussiert die reine Gegenwärtigkeit – Verben treten nur als Partizipien oder in substantivierter Form auf. Das Wehen als ein prozessualer Vorgang wird durch gehäuft verwendete Richtungspräpositionen angegeben. Auch das Schlüsselwort ‚Fenster‘ ist ein Symbol für Wahrnehmung, Verbindung und Übergang zwischen Innen und Außen.

Das Windwehen, der Sternen- und Sonnenwind, der diese Präsenz der Verbindung der weit voneinander entfernten Phänomene schafft, entspricht Merkmalen des Aurabegriffs: Denn die Aura vermittelt nach Benjamin die Gegensätze in und durch die verehrende Wahrnehmung des Subjekts. Dieses seinerseits realisiert die Aurawahrnehmung hier im Dichten, und zwar gleichfalls als Prozess. Das tastende, durch immer neue Formulierungsansätze sich dem Phänomen nähernde Sprechen und seine stellenweise inversive und hyperbatonische Syntax spiegeln die Prozessualität der Sinnkonstitution durch den Adressanten wider; sie sperrt sich gegen einen denotativen, objektivierenden Zugriff, der zuerst die Sache und dann die Beschreibung hat. Auch die Verwendung von Neutra, substantivierten oder adjektivierten Verben bzw. Partizipien sowie Bindestrichkomposita ist eine auratische, da Deuten, Erleben und Wahrnehmen verbindende Beziehung zu Phänomenen. Ferner fehlen die klassischen Strukturelemente der Syntax Komma und Punkt (das Gedicht endet offen ohne Interpunktionszeichen, was typisch ist für Ajgi); an ihrer Stelle stehen zurück- und vorausdeutende Gedankenstriche und Doppelpunkte oder Ausrufezeichen als emotionale Marker. Das Gedicht entzieht sich durch diese sprachlichen Mittel einer Verdinglichung des Gegenstandes, da er nicht der Beschreibung vorausliegt und referentiell bezeichnet wird, sondern erst durch die poetische Sprache selbst sinnhaft konstituiert wird. Emotionale Tönung (Interjektionen, Ausrufezeichen) und Wiederholungen auch auf der Wort- und Klangebene verstärken die sprachmagische Wirkung.

Beschriebenes und Beschreiben interferieren also im Prozess des Dichtens. Es gibt kein distanziert vorgegebenes Objekt, das ein getrenntes Subjekt beschreiben könnte, sondern der Adressant bringt sich selbst und das Gesprochene in einem Akt gemeinsam hervor. Er ist nicht von seinem Gegenstand zu trennen, obwohl dieser zugleich in der ‚Ferne‘ angesiedelt ist – das Subjekt steht in einer Interferenzbeziehung mit dem Naturphänomen und ist als erlebendes und dichtendes ein Teil von diesem. In seinem Sprechen vollzieht es simultan Wahrnehmen, Empfinden und Deuten. Das Gedicht zeigt also eine Interferenz von Innen und Außen,

Subjekt und Objekt, wie sie für Aurawahrnehmung nach Picht charakteristisch ist, gepaart mit der Distanz zum Phänomen, das Züge des Numinosen trägt.

Als Organ der Aurawahrnehmung ist im Gedicht der Intellekt (ум) genannt, der aber in einer anderen, als der üblichen Form charakterisiert wird. Denn er begreift nicht die Dinge oder bringt Begriffe hervor, sondern fungiert als Wahrnehmungsorgan. Dabei wird er als „durchsichtig-kaltes“ (also gläsernes) „gefäß“ und „reiner Kelch“ beschrieben. Die Großschreibung von ‚Kelch‘ assoziiert den Abendmahlskelch oder Gral, in dessen Kontext wiederum retrospektiv das Glasgefäß sich mit der Glasphiole alchemistischer Wandlung verbinden lässt. Die Reinheit des Intellekts für die Wahrnehmung des Winds, der in diesem Kontext für Pneuma bzw. göttlichen Geist einsteht, kombiniert mit der Eucharistie, knüpft an die neuplatonisch beeinflusste frühchristliche Intellektmystik etwa eines Euagrios Pontikos an.⁶⁴

Der Intellekt wird also als Ort der Wandlung, einer religiös und zugleich mystisch konnotierten Transsubstantiation charakterisiert. Das Intellektwahrnehmen bezieht sich auf den weitgehend unsichtbaren kosmischen Wind, wobei das Wahrnehmen als ein Eingehen in den Intellekt dargestellt ist. Das Aufnehmen geht zusammen mit einer Verwandlung, welche, wie der Gedankenstrich als Überleitung zum nächsten Sinnabschnitt andeutet, ihrerseits Bedeutung für die Welt hat. Die Verwandlung ist eine Umkehrung und Neuzusammensetzung, welche Innen und Außen, Subjekt und Objekt interferieren lässt. Stehen sich die Pole von Wind-Kosmos und Wind-Mensch innerhalb der Abschnitte 1 und 2 sowie in ihrem Verhältnis zueinander noch gegenüber, wobei der Wind durch sein Eingehen in den Intellekt die Brücke aufbaut, zeigt Abschnitt 3 dagegen ihre Überlagerung, und zwar sowohl in der syntaktischen Form als auch auf der semantischen Ebene.

In dem ersten Sinnabschnitt strömt der Wind von oben herab, diesem Fluss entspricht ein weitgehend linearer syntaktischer Aufbau (Wortreihenfolge in Entsprechung mit der Standardgrammatik: 1-2-3-4-5-6-8-7). Gleich zu Beginn des zweiten Sinnabschnitts wird die Syntax invertiert: Wortreihenfolge ist abweichend gegenüber der Standardgrammatik jetzt 1-5-4-3-2. Der dritte synthetische Abschnitt setzt mit einer mehrdeutigen Konstruktion ein, die über Inversionen hinaus Stellen enthält, die als Hyperbata gedeutet werden können,⁶⁵ um zum

⁶⁴ Vgl. etwa Pontikos in den „Skemmata“: „THE mind is the temple of the Holy Trinity“ (Evagrius Pontikos 2001). Auch Gregor von Nyssa und Dionysios machen Nous bzw. Dianoa zum Organ der Gottesschau (vgl. Völker 1958: 172ff.). Zur Mystik Ajgis vgl. Stahl (2016). Für weiterführende Forschung zu Ajgi siehe den Sonderband „Gennadij Ajgi“, vgl. Azarova (2016, Hg.).

⁶⁵ Das Syntagma «в довершение мира соборно-сияющего» ist sowohl semantisch («мир» ist ein Homonym und bedeutet: ‚Welt‘ und ‚Frieden‘) als auch syntaktisch doppeldeutig: „in die / zur vollendung der / des welt / friedens der / des gemeinschaftlich-glänzenden“; das Partizip «творящее» kann sowohl auf die „vollendung“ als auch auf das „wind-erleuchten“ bezogen werden und ferner als selbständiges Substantiv gedeutet werden. Aufgrund des Doppelpunktes mit ‚Strophenwechsel‘ nach „gemeinschaftlich-glänzenden“ halte ich die Lesart

Schluss wieder in eine lineare, dem ersten Abschnitt korrespondierende Abfolge überzugehen (die letzten 3 ‚Strophen‘: 1-2-3-4).

Im dritten Sinnabschnitt ist das Phänomen zugleich natürlich und intelligibel (s.o.); und es übernimmt seinerseits die Aktivität, die dem normalen Verständnis nach dem menschlichen Intellekt zukäme – es hat ‚schaffendes Sinnwollen/Befehlen‘, das mit einem ‚Gespräch‘ gleichgesetzt wird. Das Naturphänomen, angeschaut mit dem ‚reinen‘ Intellekt, wird im Gedicht zum zurücksprechenden Gegenüber des wahrnehmenden Subjekts. Aus dem aufgeschlagenen Blick des Phänomens bei Benjamin wird hier die schöpferische Kraft des Phänomens, die sich in und durch das wahrnehmende und zugleich das Gedicht sprechende Subjekt äußert. Die Interferenzbeziehung des wahrnehmenden und dichtenden Subjekts mit der Natur schafft als ‚vollendung der glänzend-gemeinschaftlichen welt‘ bzw. des ‚glänzend-gemeinschaftlichen friedens‘ durch ‚lichtanwesenheit‘ ‚wind-erleuchten‘: Dieses Ergebnis ist zugleich Naturphänomen und, da im Wahrnehmen und Sprechen konstituiert, das Gedicht selbst.

Das Gedicht verkörpert also die poetische Erkenntnis des Sonnenwinds. Sie entstammt der Aurawahrnehmung, die zugleich überhaupt erst durch das und in dem Gedicht konstituiert wird. Diese Erkenntnis ist ein Gegenbild zum drohenden Atomkrieg, zu dessen Anlass dieser Sonnenwind beinahe geworden wäre.

Die im Gedicht gestaltete Erkenntnis des Sonnenwinds lässt sich anhand der philosophischen und mystisch-theologischen Allusionen heterogenen Ursprungs, auf den bereits der Titel hindeutet, auch begrifflich charakterisieren: Das ‚Feld‘ ist u.a. eine zentrale, auf den schamanistischen Animismus und Pantheismus zurückdeutende Chiffre für göttliche Präsenz in der Natur bei Ajgi; und in Ferapontovo befindet sich ein wichtiges orthodoxes Kloster.

Im Gedicht selbst ist zunächst von der ‚Lichtung‘ («поляна») die Rede, welches dann in das verwandte Wort ‚Feld‘ («поле») überführt wird. Es kann als Referenz auf Heidegger gelesen werden; dann geht es um die ‚Lichtung‘ als Fenster, durch welche der Mensch Wahrheit und Sein erfährt und die sich am Ende zum offenen Feld als Chiffre einer metaphysischen göttlichen Präsenz weitet⁶⁶. Das Wort ‚соборно- / gemeinschaftlich‘ spielt auf ‚собор / Kathedrale‘, aber auch auf die ‚соборность‘ – ‚Katholizität‘ im Sinne von Ganzheit und Universalität – an. ‚Sobornost‘ ist ein Schlüsselwort der russischen sophiologischen Religionsphilosophie slavophilen Ursprungs, das für die Gemeinschaft der Menschen in der universalen Kirche und ihrer Harmonie mit dem Kosmos und Gott steht und insbesondere in Vladimir Solov’evs Sophiologie entwickelt wurde⁶⁷.

‚schaffendes ... wind-erleuchten‘ für die wahrscheinlichste. Die Wortreihenfolge wäre dann: 1-4-3-5-6-2.

⁶⁶ Martini beschreibt das Feld als ‚Chiffre für metaphysische Unendlichkeit‘ (Martini 2002: 350f.).

⁶⁷ Zur Sophiologie Solov’evs vgl. Stahl (2019).

Hinzu kommt eine Anspielung auf die Kabbala: Der Weg des Windes führt durch die „gestirnskronen“ über den Intellekt des Menschen zur Erleuchtung in der Welt. ‚Корона / Krone‘ ist das russische Wort für ‚Kether‘. Auf ‚Kether‘ als dem höchsten und verborgenen göttlichen Urquell folgen ‚Chokmah‘ (Weisheit) – im Gedicht repräsentiert durch den Intellekt – und ‚Binah‘ (Einsicht). ‚Binah‘ ist zugleich Schaffenskraft – im Gedicht entspricht dem das „schaffende wind-erleuchten“. In diesem Kontext erinnern die 22 Verse an die 22 Pfade, welche nach Isaak Luria die Sephirot, auch ‚Sphären‘ genannt, verbinden.

Das Gedicht führt mit diesen Allusionen unterschiedliche mystische Strömungen zusammen: pantheistische Naturreligion, frühchristliche Intellektmystik, neuzeitliche jüdische Kabbala, russische Religionsphilosophie und deutsche Existenzphilosophie.⁶⁸ Der im Gedicht angesprochene Weltfrieden ist auch ein ‚Frieden des Glaubens‘ (Cusanus), der harmonischen Interaktion zwischen Weltanschauungen und Religionen.

Das Gedicht Ajgis gestaltet die Aurawahrnehmung am Naturphänomen in der Poesie, die ihrerseits auratische Merkmale besitzt und damit auf eine Aurawahrnehmung auch durch den Leser abzielt. Die auratische Beziehung zwischen Mensch (hier: Adressant) und Natur wird als Frieden der Verbindung von Kosmos, Erde und Mensch charakterisiert, die zusammen *eine* Welt bilden, wobei das Gedicht sowohl Medium dieser Auraerkenntnis als auch Generator poetischer Auraerfahrung des Adressanten ist. Mit diesem Gedicht schafft Ajgi ein Gegenbild zur Zeitsituation und deutet, wahrscheinlich ohne es zu wissen, den Sonnenwind, der beinahe Anlass für die atomare Weltzerstörung gegeben hätte, in eine kosmische Friedenskraft um, die ihre Entsprechung im Dichten hat.

Keijiro Suga – Dichten als Auradiagnostik⁶⁹

Benjamins Schriften, ins Japanische übersetzt seit Ende der 1960 Jahre⁷⁰, haben den japanischen Literaturwissenschaftler und Dichter Keijiro Suga – nach seiner

⁶⁸ Ajgi konnte mit der neuzeitlichen Kabbala durch den Freundeskreis um den Dichter und Künstler Michail Grobman bekannt sein, zu dem er in den 1960er Jahren gehörte. Grobman brachte in demselben Jahr, in dem das hier behandelte Gedicht entstand, sein „Manifest des magischen Symbolismus“ heraus, das in der jüdischen Mystik und Kabbala wurzelt (vgl. Grobman 1967-2008). Auch mit Heideggers Denken konnte Ajgi vertraut gewesen sein, denn bereits Beginn der 1960er Jahre erschienen russische Arbeiten über ihn (z.B. Gajdenko 1963). Zu Ajgi und Cusanus vgl. Azarova (2016).

⁶⁹ Ich danke Eduard Klopfenstein, 2017-2018 Fellow an unserer DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“, sowie Andreas Regelsberger für die japanologische Beratung bei der Abfassung dieses Kapitels sowie Keijiro Suga selbst für die Übergabe der Materialien und die Auskünfte auf meine Fragen!

⁷⁰ „Warutā Ben’yamin chosakushū“ [Werksammlung Walter Benjamin], Ōbunsha 1969-1975, 15 Bde.

eigenen Auskunft in einer Mail an mich – seit seinen Studienzeiten begleitet. Benjamins Aurabegriff spielt für seine poetischen Naturgedichte eine zentrale Rolle, wobei er eine Verbindung mit japanischen Ideen und Formen eingeht, wie etwa der Interferenz von Subjekt-Objekt, die im traditionellen japanischen Denken wie Dichten nicht scharf getrennt werden, oder der in japanischer Lyrik eigens entwickelten Poetik des Ortes⁷¹. Suga setzt in seiner Naturlyrik den Akzent weniger auf die Präsenzerfahrung der Aura, wie Ajgi, als auf die Geschichte, welche sich in der Aura von Orten verbirgt und für den auratisch Wahrnehmenden zur Erfahrung werden kann. Für Suga ist die Natur gleichfalls ein Tempel, aber im Unterschied zu Ajgi ist für ihn die Natur ein Lehrmeister des Menschen, auch wenn sie zugleich von diesem gestört oder sogar zerstört werden kann. Dennoch ist der Mensch in der Natur für Suga nicht mehr als ein „Käfer“⁷². Aber die Dichtung leistet für Suga dennoch etwas, was die Natur nicht kann – sie liest in der Aura der Natur und wird dadurch zu einem Ort der Erinnerung, der als Brücke zwischen den Zeiten sowie auch Räumen fungiert⁷³. Dichten als transitorische Fähigkeit entspricht hiermit der Kraft der Natur, die Leben ist als das, was verbindet.

Aurawahrnehmung bekommt in Sugas Gedichten im Kontext ökologischer Kritik auch eine diagnostische Qualität. Seine Lyrik entfaltet dabei allerdings nicht, wie im Fall Ajgis, eine auratische Schreibweise. Vielmehr haben die prosanahen Gedichte einen epischen Charakter und berichten, imaginieren,

⁷¹ Suga verwendet zwar nicht das poetische Verfahren „Utamakura“ (vgl. hierzu: Miner at al. 1985: 433f.), welches einen Katalog von Ortsnamen mit einer mehr oder weniger traditionell durch intertextuelle und intermediale Relationen vorgegebene Bedeutung vorsieht, aber er schenkt Orten besondere Aufmerksamkeit. Dabei wählt er allerdings nicht Orte aus diesem poetischen Kanon oder greift auf eine vorgegebene, „zeichenhafte“ Bedeutung zurück, wie sie „Utamakura“ haben (vgl. dazu Árokay 2001), sondern bezieht reale Orte ein, denen ihre Geschichte eingeschrieben ist.

⁷² Im ersten Gedicht der „Waves of Absence“ heißt es: „We are the bugs, so small, all of us are the bugs, so transient“ (zitiert nach der unpublizierten Fassung in der englischen Übersetzung des Autors mit seiner Genehmigung).

⁷³ Siehe den Beginn von Gedicht 6 aus „Waves of Absence“ (hierzu auch weiter unten im Text), den Suga wie folgt übersetzt hat: „Poetry is all about transcending time“. Im japanischen Original steht wörtlich: „Poetry goes beyond time and space“ – so im Wortlaut Sugas in einer Mail an mich, wo er ferner unterstreicht, dass ungeachtet der Verbindung von Orten und Zeiten miteinander der konkrete Ort für ihn nicht an Bedeutung einbüßt. Mit der Idee der Verbindung von Orten und Zeiten auch quer zu Nationen und Kulturen schließt er an die von ihm übersetzte Poetik der Relation von Édouard Glissant an (« Poétique de la Relation », 1990, Sugas japanische Übersetzung erschien 2001; es gibt zwei weitere japanische Übersetzung von 2000 und 2004, siehe hierzu unter: <http://www.edouardglissant.fr/bibliographie.html> [13.08.2019]). Hier hat er im Japanischen das Wort „transzendieren“ vermieden, um, wie er ebenfalls in der Mail an mich schrieb, den mit ihm verbundenen philosophisch-theologischen Gehalt zu vermeiden. Es kommt ihm darauf an, Orte und Zeiten sozusagen ‚horizontal‘, innerweltlich oder immanent, nicht aber in Bezug auf ein transzendentes Jenseits, zu verbinden.

kommentieren und reflektieren eine dem Gedicht vorausliegende (faktische oder fiktive) Erfahrung, die aber wiederum ihrerseits Merkmale besitzt, die dem Aurabegriff Benjamins entsprechen, wie ich im Folgenden zeige.

Beispiele für auratische Naturwahrnehmung sind Sugas „Walking Poems“⁷⁴. Sie stellen die Natur als Ort des Übergangs zwischen Leben und Tod dar⁷⁵, wo es keine deutlichen Trennungen gibt⁷⁶. Die Haltung, der sich dieses Naturerleben erschließt, ist bewundernd und fragend. Auf den fragenden Blick des Menschen hin erwachen hier – eine direkte Allusion auf Benjamin – die Augen und Ohren der Natur⁷⁷. In dieser Aurawahrnehmung erscheint die Natur als eine Einheit oder ein ‚großes Wesen‘ („a single life“), in welchem Formenfülle und Transformationen innerlich verbunden sind:

Shapes are in constant transformation
And colors and movements constantly shift.
But then, ultimately, all of these together form
A single life, the whole forest is an indivisible unit of life.⁷⁸

Die Natur ist bei Suga auch als Übergang zwischen Gegenwärtigem und Vergangenem dargestellt, sie birgt in sich unsichtbar, nur der Aura eingeschrieben, die Geschichte des Ortes, wie das zweite der insgesamt zehn Wandergedichte zeigt. Die Geschichte des Ortes tritt dabei im Inneren des wandernden Ich auf, ausgelöst durch eine Naturbetrachtung („looking at“), welche ihre auratischen Momente erfasst. Das Gedicht setzt die ‚Korrespondenzbeziehung‘ um, wie sie Benjamin für die Aurawahrnehmung als konstitutiv begreift. Der Weg des Adressanten verläuft dabei ‚zwischen‘ entgegengesetzten Naturbereichen, er misst den Zwischenraum aus, der zugleich Außen und Innen, Ort und Zeit bzw. Erinnerungen („remaining images“) umfasst:

⁷⁴ Die Gedichte entstanden 2009 im Rahmen eines Gemeinschaftsprojekts mit der Künstlerin Ai Sasaki. Sasaki und Suga haben im Anschluss an gemeinsame Ausflüge jeder für sich separat in Form von Gedicht bzw. Bild ihre Eindrücke verarbeitet, um dann die Gedichte und Bilder wiederum gemeinsam in Ausstellungen zu präsentieren (siehe z.B. die Fotos unter: <https://www.sasaki.ai.com/exhibitions/584/> [24.06.2019]). Die japanische Fassung erschien 2010 in Sugas Gedichtband „Agend’Ars“, dem ersten Band einer Reihe von 4 Bänden desselben Titels (Verlag Sayūsha, Tōkyō). Die englische Selbstübersetzung Sugas erschien 2012. In einem Aufsatz beschreibt Suga übrigens das „Wandern“ als seine „Methode“ (Suga 2017: 187) – das Wandern verbindet den Menschen mit den Orten, wie dieser umgekehrt verschiedene Orte und auch Zeiten durch sich verbindet. Suga verweist in seinem Nachwort zu dem Band „Walking Poems“ u.a. auf Thomas A. Clarks „In Praise of Walking“ (vgl. Suga 2014: 30).

⁷⁵ „This [the forest] is the zone where life transits to death, / And where death makes many lives bud“ (Suga 2014: 16).

⁷⁶ „Here there is no distinction between the midday and the twilight“ (ders., 17).

⁷⁷ „There, asking, I go on walking [...] The rotten wood on the ground have eyes and the moss-covered rocks have ears“ (ebd.).

⁷⁸ Ders., 16f.

The path was situated between the mud and the sky,
 Between the light and the green.
 Between the running water and the remaining earth,
 Between the running time and the remaining images.⁷⁹

Wie das folgende Zitat zeigt, gemahnen die Felsen – in der englischen Selbstübersetzung, im japanischen Original fehlt gerade dieses Bild – an Knochen (“dry bones”), der blaue Himmel am Mittag ruft sein Gegenbild, die Mitternacht auf, die Wolken wirken schwer und weiß und erinnern an einen Schneesturm. Diese bedrückende atmosphärische Wahrnehmung der Natur, die als Zwischenreich zwischen Leben und Tod erscheint, weckt bei dem sprechenden Subjekt die leibliche Empfindung von Kälte, der dann das Bild der hier in einem Schneesturm umgekommenen Soldaten folgt, das der Sprecher zugleich innerlich und wie mit äußeren Augen vor sich sieht (im Nachwort erläutert Suga, dass an diesem Ort 1902 Soldaten bei einer Übung im Schneesturm ihr Leben verloren haben⁸⁰):

On a high rocky terrace, as dry as bones, and filled with the sulphurous odor,
 The sky was clean and blue like midnight
 And the heavy clouds advanced as if crawling into space.
 Looking at their whiteness I reversed my heart and imagined a snowstorm.
 Then an unexpected coldness penetrated our cheeks.
 In the seamless white lay numerous soldiers, dead.
 We could even see their words, frozen and dropping from their mouth, to the ground.

In der Schau ist die Trennung zwischen Naturwahrnehmung und innerem Bild sowie auch des im Bild Sichtbaren (die sterbenden Soldaten) und Unsichtbaren (die Worte, die sie sterbend sprechen) außer Kraft gesetzt. Das Subjekt wird in der Aurawahrnehmung „weltoffen“ (Picht), die Geschichte spricht sich in und durch sein Erleben in Form körperlicher Empfindungen und Bilder aus, die zugleich im Inneren und wie im Außenraum erscheinen. So liest sich der Vers “In the seamless white lay numerous soldiers, dead” zunächst als reale Begebenheit eines Leichenfunds auf der Wanderung, die aber im Kontext verstehbar wird als nach Außen projizierte Imagination. Die Imagination ist dabei aber keine subjektive Erinnerung, sondern ein Bild aus realer historischer Vergangenheit, die sich lange vor dem Leben des Adressanten ereignet hat.

Suga hat ferner eine Reihe von Gedichten über das durch das Erdbeben, den Tsunami und vor allem die Atomkatastrophe im März 2011 verwüstete Land von Fukushima geschrieben. Zusammen mit Hideo Furukawa und Mizuho Ishida setzt er sich dafür ein, dass japanische Gegenwartsliteratur über die Drei-

⁷⁹ Ders., 6.

⁸⁰ « C’est ici en effet qu’en 1902, une troupe de l’armée de terre impériale effectuant des exercices en vue de la guerre contre la Russie sur le point d’éclater fut victime d’une tempête d’hiver, perdant dans un vent furieux plus de deux cents de ses soldats. » (Ders., 23).

fachkatastrophe und vor allem die nukleare Verseuchung in der Welt bekannt wird und die Katastrophe nicht schnell der Vergessenheit überantwortet wird.⁸¹

Viereinhalb Jahre nach der Katastrophe schreibt Suga das Langgedicht „The Scarecrow God“⁸². Es zeigt einerseits, wie die Natur ihre Regenerationskraft ungeachtet der Zerstörung und weiterwirkenden Radioaktivität entfaltet, andererseits aber auch die Wirkung der Zerstörungskräfte und speziell der unsichtbaren Radioaktivität. In dem Motiv der „overpowering force“ fallen beide Kräfte zusammen – die, wie Suga in einer Mail an mich schrieb: „natura naturans“ als Lebensenergie *und* die radioaktive Energie. Diese „Kraft“ möchte der Adressant „sehen“ – die Wahrnehmungsform von Kräften ist nach Benjamin und Picht eine Aurawahrnehmung. Suga zielt also auf eine poetische Auradiagnose des Ortes:

I am not going to visit humans.
They have already abandoned this land.
Yet here, some overpowering force fills the air.
The force grows something but I can't tell what.
It is that force I'd like to see,
How it shapes life on this spot.

Die Wirkungen dieser Macht sucht Suga in den wahrnehmbaren ‚Spuren‘, welche die Ereignisse hinterlassen haben, aber auch in der Aura, wie sie Natur, verlassene Zivilisationsreste und Tiere schaffen. Dabei verlagert sich der Akzent von der Aurawahrnehmung des Adressanten, wie sie in den „Walking Poems“ entwickelt wird, auf die Aura selbst. Sie wird hier in der Beziehungsstruktur von Lebewesen und Landschaft, die Gegenstand der Gedichte ist, dargestellt.

So hebt etwa Suga in dem Langgedicht zunächst als Wirkung die ‚Leere‘, den Verlust der Fülle „unteilbaren Lebens“ („By a big heart / Of indivisible life“, ebd.) sowie Zerstörung und Genmutation (der Frosch hat fünf Beine) hervor. Ihr wird aber die Regenerationskraft der Natur gegenübergestellt: Die Relikte der Zivilisation werden überwachsen. Blumen, die lange vor Fukushima mit der

⁸¹ Die drei Autoren haben hierfür ein Crowdfundingprojekt unter dem Titel „Invisible Waves“ ins Leben gerufen, das heute [24.06.2019] ¥1,133,000, also mehr als 9000 Euro, gespendet bekommen hat. Die Autoren erklären ihr Engagement wie folgt: „How can the words literarily express them [the impact and the memories of the earthquake disaster; H.S.] and show the future? What is actually happening and the important truth are invisible. [...] We have been looking for ‘WORDS’ after the disaster, to talk directly with people in the world about the Great East Japan earthquake, its influence to the art world, the nuclear power plant accident and our future. With this project, we believe we can create opportunities to let people, who rarely read books, rediscover the Japanese literature.“ Vgl.: <https://www.countdown-x.com/en/project/D6981528> [24.06.2019].

⁸² Das Langgedicht erschien zuerst auf Japanisch („Kakashi no kami“) im November 2015 in der Online-Zeitschrift *Suigyū no yō ni* [Like a Water Buffalo], vgl.: http://suigyū.com/suigyū_noyouni/2015/11/#944 [24.06.2019], wurde aber schon kurze Zeit später auch auf Englisch von Suga vorgetragen; eine gedruckte englische Fassung liegt bisher nicht vor. Ich zitiere das Gedicht aus der mir vom Autor zur Verfügung gestellten Selbstübersetzung.

Überschwemmung durch den Tsunami und dann der atomaren Verseuchung nicht mehr gediehen waren, kommen jetzt plötzlich wieder (“Little flowers of *mizuaoi* are in full bloom. / Those are the flowers that came back after the wave.”). Und am Ende des Gedichts steht das Bild einer vor Lebensenergie und Freude springenden Büffelherde. Die Natur heilt sich selbst, indem sie sich anpasst. Die Kombination der Landschaft von Fukushima mit Orten anderer Kontinente – so, nach Aussage Sugas in einer Mail an mich mit “Dutch marshland” und über die Büffel mit “American high plateau” – unterstreicht, im Sinne von Glissants „Poetik der Relation“, dass das Geschehen mit der ganzen Welt verbunden ist – die Natur bzw. die Welt ist für Suga eine Einheit.

Ähnlich sieht das in Sugas aus acht Gedichten bestehendem Zyklus “Waves of Absence” aus.⁸³ Dieser Zyklus wurde unmittelbar nach der Dreifachkatastrophe verfasst. Auch hier geht es, wie in dem soeben besprochenen Langgedicht, um die Aura von Fukushima, die gleichfalls in der Beziehungsstruktur von Stadt, Landschaft und Lebewesen gesucht wird. Der Zyklus eröffnet mit einem Unsagbarkeitstopos, der das Titelwort der ‚Abwesenheit‘ auf das bezieht, was ungeachtet menschlichen Bemühens sich nicht in Worte fassen lässt. Allerdings beschreibt das Gedicht 6 die Lyrik als Brücke zwischen Vergangenheit und Zukunft; sie vermag die Zeit zu transzendieren (siehe dazu bereits weiter oben). Sie reicht zugleich tiefer und höher, als es der normale, an der ‚Oberfläche‘ lebende Mensch vermag. Sie kann also das Unsagbare doch zum Ausdruck bringen: die ‚Wellen der Abwesenheit‘ (Suga verwendet den Ausdruck “invisible waves”⁸⁴). Zunächst verweisen die Wellen auf den Tsunami im März 2011, die Ursache der Abwesenheit vieler Dinge geworden ist. Als unsichtbare Kräftewirkung können sie aber auch als Metapher für die Aura von Fukushima aufgefasst werden, das sowohl durch Erdbeben und Flut als auch durch den Austritt der Radioaktivität verwüstet wurde. Diese Aura wird in den Gedichten 2, 3, 4, 5, 7 durch die Beschreibung von Landschaft und dem Erleben der Tiere darin evoziert, wobei unterschiedliche Aspekte der ‚Abwesenheit‘ und damit in dem beschriebenen Sinn: der Aura des Ortes, hervorgehoben werden.

In Gedicht 2 bezieht sich die ‚Abwesenheit‘ auf die Menschen, welche die verseuchte Stadt und das Land verlassen haben. Geblieben sind die Natur und viele Tiere, darunter die zurückgelassenen Haustiere und das Vieh. Das Gedicht erzählt – in Anknüpfung an das für *Nature Writing* typische Verfahren einer „Ökologie in der ersten Person“, als „ein Erleben aus dem bedeutungsvollen Organismus heraus“⁸⁵ – mit emphatischer Innenperspektive von einem Hund, der

⁸³ In dem Band Suga (2018) sind nicht alle der acht Gedichte des Zyklus abgedruckt; der komplette Zyklus wurde mir vom Autor zur Verfügung gestellt und bisher nicht abgedruckt. Die japanische Originalfassung „Hizai no nami“ erschien im Mai 2011 in der japanischen Zeitschrift für Lyrik und Kritik *Yuriika* [Eureka] und wurde in „Agend’Ars 2“ (2011) wiederabgedruckt.

⁸⁴ Dies ist ebenfalls der Titel des Crowdfundingprojekts, vgl. Anm. 81.

⁸⁵ Vgl. Werner (2016, Kapitel „Poetische Objektivität“).

das, was durch die Katastrophe verloren wurde, wiederherzustellen sucht: Leben, Gemeinschaft, Verbindung der Menschen untereinander und mit der Natur. Sein Lauschen und Suchen bleiben ohne Antwort, sein Bemühen ist vergeblich. So wird sein ‚Rennen‘ zu einem sinnlosen Opfer – er verliert für die Menschen sein Fell, bis er blutet, aber er gibt nicht auf:

In the town where people have disappeared
 On the wasteland where the town has disappeared
 In this vast area littered with rubbles
 A dog is running, on its self-assigned mission of patrol
 What the dog is aiming at is connecting heat in surviving lives
 He tries to connect somebody breathing and somebody blinking
 And make them talk using unknown words
 But he does not meet anybody
 He stops once in a while, listens carefully, sniffs scents
 And starts running again, in the town where dwelling has been cancelled
 Running, the dog takes off its fur
 He thinks of putting it on someone to warm up the person
 Then he stops and lets his hot urine gush out
 He is trying to mark his smell and life on the spot
 Wondering where all the people have gone
 The naked dog, out of his fur and now covered with blood, is silently running

Der Hund steht metonymisch für das Problem des Ortes, welcher der Hilfe zur Wiederherstellung des verlorenen Lebens bedarf: die verlorene Verbindung wiederherzustellen. Als eine Art Kompensation tritt an diese Stelle Sugas Lyrik, indem er sie als Medium der Verbindung von Zeiten und Orten, aber auch von Menschen und Kulturen schreibt.

Ähnlich verdeutlichen die Kühe⁸⁶ in Gedicht 5 einen anderen Aspekt: die Verlust Erfahrung der gewohnten menschlichen, kulturellen und auch natürlichen Umgebung, der sie mit Angst, aber dennoch unendlichem Warten auf die Rückkehr der Menschen begegnen. Den Aspekt der sich selbst genügsamen und regenerierenden Natur verkörpern die Wildtiere: Entweder fliehen sie oder aber sehen dem Exodus und der Absenz der anderen teilnahmslos zu (die Taube in Gedicht 4 oder die Raben in Gedicht 7). Die Reaktionen der Tiere auf die ‚Abwesenheit‘ fungieren in den Gedichten als Indikatoren für die an sich unsichtbare Aura Fukushimas. Ihre Reaktionen sind Ausdruck einer psychischen Verfassung, dass die Aura des Ortes von Verlustgefühlen geprägt ist.

In dem Zyklus nähert sich Suga der Aura von Fukushima auf eine doppelte Weise; dieses zeigt besonders deutlich Gedicht 3. Zum einen hinterlässt die

⁸⁶ Ähnliche Ideen werden auch von anderen japanischen Künstlern aufgegriffen, vgl. etwa die berühmt gewordene Videoinstallation von Takayama Akira “Happy Island – The Messianic Banquet of the Righteous on the Last Day 2015”, welche die Kühe einer radioaktiv verseuchten Farm zeigt, die der Besitzer nicht verlassen oder der Schlachtung überantwortet hat. Sie wurde 2015 in München auf dem SpielArt Festival gezeigt (vgl.: <http://www.misa-shin.com/artists/takayama-akira/> [24.06.2019]).

Dreifachkatastrophe ihre Spuren in der Natur, die ihrerseits aber diese Spuren mit neuen Schichten überdecken wird – Natur ist Speicher der Geschichte, und sie regeneriert sich selbst. Diese Spuren können, wie in den “Walking Poems” gezeigt wurde, nicht nur geologisch, sondern auch in der Aura des Ortes ‚gelesen‘ werden. Zum anderen aber gibt es eine Aura des Ortes, die sich aus den Emotionen der Lebewesen speist – dem Ort sind die Gefühle der Lebewesen eingeschrieben, sie können gleichermaßen, wie die äußere Geschichte, in seiner Aura ‚gelesen‘ werden. Im Unterschied zur Aura, welche die Geschichte des Ortes wie ein immaterielles Gedächtnis bewahrt und gleichsam selbst ‚historisch‘ ist, d.h. Zugang zur Vergangenheit, ist die emotionale Aura in den Gedichten dagegen als präsentisch dargestellt. Und sie zeigt den Ort als krank, einer Heilung bedürftig – die negativen Emotionen sind Reaktion auf den Verlust der Ganzheit, die Natur im gesunden Zustand auszeichnet (siehe oben: Natur ist für Suga EIN Wesen, Leben ist Verbindung). In dem Gedicht 3 stehen die Wolken als Metapher für die Aura, in welcher die Leiderfahrung kondensiert ist:

3

“The Eyes see more than the Heart knows” (William Blake)

I’ve seen things that the heart cannot bear to know
 Memories
 What is projected on the clouds fringed with the color of corns
 Are all the yesterdays up until yesterday
 Nothing is lost up there
 And nothing will be lost
 Thanks to all the plants and animals that have dedicated their lives
 The chronicle of this land has been written
 Then when we turn our gaze from the clouds to the land
 Look, mud from ten thousand years ago is exposed here
 An ancient school of fish, chased by the absence of water, leaped
 Their traces were then left on the mud
 Hieroglyphs of history to us
 Then after a while the letters started swimming once again
 But the clouds dutifully remember our hearts⁸⁷

In Gedicht 3 werden beide Auradimensionen – eine natürliche und eine psychische – zusammen thematisiert. Die Selbstgeneration der Natur macht die Katastrophe zu einem Teil einer sehr langen Geschichte, in der die Katastrophe zwar eine ‚Spur‘ hinterlässt, die aber von der Natur aufgenommen und überwuchert wird. Die Wolken hingegen bewahren die psychische Seite: die Erinnerungen, die das Herz nicht ertragen kann, und das ‚Herz‘, die innere Haltung des Menschen, seine Schmerzerfahrung durch den Verlust (“But me, I would cry, hitting the ground with a stone” – mit diesem Vers endet etwa Gedicht 4). Die Emotionen als Erinnerungen bleiben, abgelöst von den sie ursprünglich erlebenden

⁸⁷ Vgl. Anm. 83.

Subjekten, objektiv für sich bestehen und ‚warten‘ darauf, dass sie durch den Menschen mit positiven Gefühlen in Balance gebracht, ‚erlöst‘, werden.

Hier setzt Suga mit seinen Fukushimagedichten an: Seine Gedichte sind eine Antwort auf das Fragen, Suchen und Warten, welches sich insbesondere in den Haustieren und der verwahrlosten ehemaligen Kulturlandschaft von Stadt und Landwirtschaft manifestiert. Diese werden durch die Gedichte ‚wahrgenommen‘, erhalten eine ‚Stimme‘ – Landschaft und Tiere blicken auch hier auf den Adressanten zurück, der ihre psychischen Reaktionen in sich selbst wahrnimmt und in den Gedichten zum Ausdruck bringt. Damit setzt der Adressant die auratische Wahrnehmungsweise im Sinne Benjamins als Korrespondenzraum um. Zugleich sind seine Gedichte aber auch eine Art Heilungsversuch: indem die Gedichte der Verlust- und Leiderfahrung positive Emotionen und Gedanken wie ein Gegengewicht zur Seite stellen. Sowohl das Langgedicht als auch der Zyklus enthalten Passagen bzw. ganze Gedichte über die Freude, Kunst und Lyrik. So beschließt das letzte und achte Gedicht den Zyklus mit Tanz und Lachen aus tiefstem Herzen, welche die von den Tsunamiwellen zurückgelassenen „schmutzigen Fotografien“ aufleuchten lassen – die positive innere Haltung der Menschen wird als ein heilendes, energetisches Gegengewicht zur Verlustaura Fukushimas imaginiert. Ähnlich versucht ein mit Suga befreundeter Künstler durch Blumeninstallationen in der zerstörten Landschaft von Fukushima zur Heilung der Aura beizutragen⁸⁸.

Christian Lehnert – auratisches Dichten als poetische Naturerkenntnis

Wie Ajgi, arbeitet auch Christian Lehnert mit der Aura in einem doppelten Sinn: Er entwickelt Merkmale einer auratischen Schreibweise im Sinne dessen, wie sie nach Benjamin und Picht bereits weiter oben eingeführt und am Beispiel Ajgis konkretisiert wurde. Auch stellt Lehnert in seinen Gedichten Naturphänomene auratisch bzw. in einer auratischen Beziehungsform zum Adressanten dar. Sein Umgang mit der Aura lässt sich weniger mit Benjamin, als vielmehr mithilfe des begrifflichen Instrumentariums von Georg Picht beschreiben. Denn seine Gedichte zielen auf eine eigene Form poetischer Naturerkenntnis, welche durch auratisches Naturerleben und dessen Übersetzung in auratische Dichtungsweise erlangt wird. Das Verhältnis von auratischer Schreibweise und auratischem Phänomen in den Gedichten variiert. Ob Lehnert Picht (oder Benjamin) direkt rezipiert hat und bewusst mit dem Begriff der Aura umgeht, ist mir bisher nicht bekannt.

Lehnerts auratische Schreibweise unterscheidet sich von der Ajgis, auch wenn er gleichfalls die Sprache von ihrer denotativen Ausrichtung zu lösen versucht und sie für ‚schimmernde‘ Sinnvielfalt öffnet. Denn Lehnert verfremdet zu diesem Zweck die Sprache nicht in ihrer lexikalischen, grammatischen und sogar

⁸⁸ Gemeint ist Atsunobu Katagiri, der Blumeninstallationen an zerstörten Orten in Fukushima macht und fotografiert, vgl. seinen Band „Sacrifice“ (2015).

morphologischen Substanz, wie dieses Ajgi tut. Lehnert arbeitet dagegen mit metaphorischen Kombinationen der Wörter, die einander fernen semantischen Feldern angehören und in der Zusammenfügung zunächst eine Sinnkluft, dann aber überraschende Brücken zu erkennen geben. Die Korrespondenzen werden nicht nur auf der semantischen Ebene, sondern auch mithilfe der äußeren Sprachform aufgebaut (mit Reim, Assonanzen, Alliterationen, rhythmischen, syntaktischen und auch arithmetischen Entsprechungen in Wort- oder Silbenanzahl). Der Stil ist bildhaft und präsentiert bzw. evoziert Gefühle und in einem weiteren Sinne Stimmungen, die weniger an dem sprechenden Subjekt, als an dem besprochenen Phänomen haften, mit welchem der Adressant in einer emphatischen Interferenzbeziehung, wie sie Picht beschrieben hat, steht. Die Sinnweitung wird unterstützt einerseits durch die Reduktion auf kürzere bis sehr kurze Formen, wobei andererseits der kurze Text eine Fülle an Allusionen und intertextuellen Referenzen aufruft, die ihrerseits eine Art ‚Sinnaura‘ um das Gedicht bilden, indem sie weniger eine Botschaft als eine Bezüglichkeit mit vielen weiteren Sinnangeboten entwickeln – auch darin liegt eine Analogie zu der oben ausgeführten Aurabestimmung in der Kunst bei Picht.

Ein Beispiel für diese Art auratischer Dichtung eröffnet den Band von 2018 „Cherubinischer Staub“. Zu Beginn des ersten Teils „Stille mit Maß“ steht eine Abteilung mit dem Namen „Aus einem Wörterbuch der natürlichen Erscheinungen“. Die Gedichte haben eine ungefähre Datierung und relativ konkrete Ortsangabe, so dass die „natürlichen Erscheinungen“ eine Lokalisierung erhalten, die zwischen Exaktheit und doch zugleich Vagheit oszilliert (siehe unten das Beispiel). Diese Abteilung dominieren Verspaare, die im Alexandriner und im Paarreim gehalten sind – ein Rekurs auf den für das Buch titelgebenden Prätext von Angelus Silesius („Der cherubinische Wandersmann“). Die theologische Thematik des Barockdichters und -mystikers wird nicht reproduziert, auch wenn Lehnerts Buch durchaus direkte theologische Referenzen enthält. Wenige Gedichte sind explizit religiös und christlich,⁸⁹ andere Gedichte – und auch das Buch in seiner Gesamtanlage – weisen verdeckte religiöse Kennzeichnungen auf, etwa indem ein SELA in die „Baumgespräche“ eingebaut wird oder das Buch als Ganzes mit S.D.G. schließt.⁹⁰

Dominant ist in Lehnerts Buch ein Naturzugang, der aus der Interferenz konkreter Naturwahrnehmung mit innerem Gefühl und intellektueller Deutung hervorgeht, im Sinne Pichts aus einem Zustand VOR der Subjekt-Objekt-Trennung und der Aufspaltung in Gedanken, Gefühle und Sinneswahrnehmungen. Die ‚na-

⁸⁹ Ausnahmen sind Gedichte wie „Engelsgeräusch“ (Lehnert 2018: 17); „Wo ist GOtt?“ (ders., 25) und andere mehr, insbesondere im zweiten Teil „Von der Unruhe“.

⁹⁰ S.D.G. (ders., 105) = Soli Deo Gloria; „Sela“ ist ein Tonzeichen in den Psalmen, das einen Ruhepunkt, Ende von Strophen oder auch wichtige, zu wiederholende Passagen markiert. Auf impliziter Ebene weisen die Gedichte eine Vielzahl dezidiert christlicher Bezüge (etwa zur Trinität, Anspielungen auf das Neue Testament usw.) auf.

türliche Erscheinung‘ ist dargestellt als ein Seelenbild, allerdings nicht eines Subjekts, sondern des Phänomens vor der Trennung vom Subjekt.⁹¹ Dieses zeigt in dem folgenden Beispiel das Glasfenster, welches real durchlässig ist: Der Raureif, das Naturphänomen, erscheint auf der Innenseite des Fensters, während umgekehrt das Fenster keinen Blick mehr nach draußen frei gibt (es ist „schwarzes Glas“, da es draußen dunkel ist). Der Raureif ist Ergebnis der Interferenz von Außen (Natur: die Kälte) und Innen (das Hauchen des Kindes):

Oktober 2015, Breitenau, Osterzgebirge

Ein Raureif, abends haucht das Kind auf schwarzes Glas.

So wird der Schwan genannt: die Stille ohne Maß.⁹²

Das Kurzgedicht arbeitet mit hochgradiger Verdichtung – zwei Mal 9 Wörter, Lautwiederholungen mit Spiegelungen (betonte Vokalphoneme: a-au-a-i-au-a-a; o-i-a-a-i-o-a), davon jeweils drei Wörter zweisilbig (Raureif – abends – schwarzes; genannt – Stille – ohne); Verknüpfung einander ferner Phänomene: Raureif (draußen in der Natur), Atemhauch des Kindes (Mensch), Schwan (Natur) und Stille (Wahrnehmung des Menschen), die aufeinander projiziert werden. Der flüchtige ‚Hauch‘ (vgl. die Hauch- und Zischlaute h, h, ch, schw; schw; st [scht]) und die ‚Stille‘ sowie die Verwendung poetisch hochbelasteter Bilder u.a. als ihrerseits auratisch geltender Autoren wie Charles Baudelaire (Schwanmotiv für Dichter/Dichten) oder Anspielungen auf bekannte Gedichte wie „Raureif“ von Gottfried Benn (1912, es endet „und erlöste stumm in bleiche Schönheit / eine dunkle Welt“) oder des wenig bekannten Michael Heinen-Anders (in „Zeit der Zeit“ heißt es in der zweiten Zeile „Stille ohne Maß ... Erfüllung nimmersatt“⁹³) unterstreichen den auratischen Charakter des Gedichts durch die Vielbezüglichkeit des Sinns.

Auch unter den anderen Gedichten dieser Abteilung finden sich Beispiele, welche weniger die auratische Schreibweise akzentuieren, als einen auratischen Zugang zum Naturphänomen, der als solcher Gegenstand des Gedichts ist. In diesen Fällen macht das Gedicht das hörbar und sichtbar, was sich den normalen Sinnen des Menschen in der Natur entzieht – und zwar für ein emphatisches Naturfühlen, welches sich als im Sinne Pichts ‚weltoffen‘, als eine immer schon in und aus dem Umkreis erlebende Bezüglichkeit jenseits, aber nicht unabhängig vom Subjekt gestaltet. Die Gefühle bilden zusammen mit den Sinneswahrnehmungen und innerlich auftretenden Bildern und Gedanken eine ‚Totalität der Sinne‘ (Picht), die aber zugleich wie von außen an das Subjekt herantritt und als im Phänomen verankert präsentiert wird. So wird in dem folgenden Beispiel das

⁹¹ Damit wird zwar das Vorbild barocker emblematischer Gedichte aufgerufen, aber zugleich durchkreuzt, indem Bild- und Deutungsebene interferierend dargestellt werden und auch die Deutung ihrerseits nur ein Teil des Gesamtbildes ist und die Frage nach dem Sinn des Gedichts nicht in einer Entschlüsselung beruhigt oder abschließt.

⁹² Lehnert (2018: 7). Hervorhebungen H.S.

⁹³ Heinen-Anders (2010: 65).

an sich unhörbare Naturphänomenen, die sich im Februar in den Bäumen ansammelnden Lebenskräfte, als ein ‚Summen‘ beschrieben, das in die ‚Silben fährt‘, also in der Dichtung hörbar wird:

Dreizehnter Februar 2016, Breitenau

Ein Summen, tief im Holz, das in die Silben fährt.
So wird die Glut genannt: der Stoff, der Namen nährt.⁹⁴

In dem nächsten Beispiel erlebt das sprechende Subjekt – ganz im Sinne der Aurawahrnehmung nach Benjamin –, wie der Umkreis der Natur es anschaut und empfindet und dadurch sein Leben überhaupt erst ermöglicht. Das Gedicht reflektiert einen Schweb- und Zwischenzustand („im Dämmern“), in welchen das Subjekt eingebunden ist. Dieser Zustand ist als eine wesenhafte Bezüglichkeit dargestellt, die der Wahrnehmung des Subjekts seinerseits mit ebenso aktiver Wahrnehmung wesenhaft begegnet. Dabei bleibt offen, wer überhaupt das Subjekt ist – ein Mensch oder ein Hund („quirlig [...] naßnasig“); es geht um ‚Wesen‘ unter ‚Wesen‘, die als Wesen nur durch wechselseitiges Fühlen von Leben und Emotionen sowie Sinnzuweisung bestehen können (hier durchaus der Angst und auch Bedrohung, siehe Strophe 1):

Von allen Seiten umgibst du mich

Amselblicke, Löcher im Wald, sie folgen
emsig im Sinkflug den Schwebeteilchen,
Haut- und Haarpartikeln, sie spielen mir ein
Kranksein und fliehen.

Allseits angeschaut und empfunden, laufe –
quirlig, gliedrig, naßnasig – ich, ein Wesen,
nur gehalten, lebend durch fremde Fühlung,
leichthin im Dämmern.⁹⁵

Dieses im Sinne Pichts ‚weltoffene‘ auratische Naturerleben wird im dritten Teil mit dem Titel „Baumgespräche“ weiter entfaltet. Hier sprechen sich die Bäume selbst in dem und durch den Dichter aus.⁹⁶ Der Adressant kommt gar nicht in

⁹⁴ Lehnert (2018: 8).

⁹⁵ Ders., 24.

⁹⁶ Christian Lehnerts poetischer Kunstgriff, die Naturerscheinungen selbst sprechen zu lassen, knüpft weniger an die von den russischen Formalisten als Deautomatisierung bezeichnete Technik des ‚neuen‘ oder ‚anderen‘ Sehens etwa durch die Augen eines Kindes, Tieres usw. an (vgl. Viktor Šklovskij berühmten Aufsatz „Kunst als Verfahren“ [«Искусство как прием», 1917], als vielmehr an die Naturgedichte Les Murrays, mit welchem Lehnert eine naturtheologische Dichtungsweise gemeinsam hat. Lehnert und Les Murray haben am 27. Mai 2011 im Literaturhaus Frankfurt eine Lesung mit dem Titel „Les Murray und Christian Lehnert: To The Glory Of God“ gehalten – „Zur Ehre Gottes“ lautet die Widmung von Murrays Gedichtband „Translations from the Natural World“ (1992, in Auswahl Englisch/Deutsch 2007). In diesem Band finden sich Gedichte, die nicht nur von Tieren, sondern auch von Pflanzen und

eigener Sache zu Wort, sondern nur indirekt durch Titel und die Selektion sowie Positionierung der in die „Baumgespräche“ eingewobenen Zitate aus Jakob Böhmes „Morgenröte im Aufgang“. Der Teil schließt mit einem Spruch Böhmes, welcher für die „Baumgespräche“ insgesamt repräsentativ ist – die Gedichte sind die Übersetzung der „verborgenen Worte“, die „in der Sprache der Natur“ wahrgenommen, aber durch die poetische Sprache ausgedrückt werden:

*„Dieses sind verborgene Worte /
Und werden alleine in der Sprache der Natur verstanden.“
(Jakob Böhme, Morgenröthe im Aufgangk)⁹⁷*

Die Bäume sprechen in den Gedichten nicht zu dem Adressanten, sondern dieser ‚belauscht‘ sie und lässt sie direkt durch seine Rede sprechen (die in Strophen gegliederten Redebeiträge der Bäume sind jeweils in Anführungszeichen gesetzt). Die Bäume sprechen sich entweder monologisch aus oder sprechen auch zueinander. In vielen Fällen ist nicht klar, ob die Redebeiträge immer von einem anderen Baum stammen oder mehrfach derselbe Baum spricht – die Bäume sind zwar als individuell durch ihre jeweiligen Wachstumsphasen und -bedingungen markiert, aber die Baumart erscheint auch als Kollektivum, das durch einzelne Repräsentanten spricht, wie in dem Gedicht „Eschenkolonne“⁹⁸:

Eschenkolonne

„Die Zeit ist kurz an einem Straßenrand.
Die Bodenplatten, fester Kalkgrund läßt
die Wurzeln kreisen im verströmten Sand.
Ein Kreis hat eine Mitte? Hat den Schwindel.
Ich bin ein Fremdling. Wachsen soll mein Leib.
Er lauscht, wie er sich selbst als Baum beschreibt.
Die Atemnot im Erdreich wird gemindert
durch schnellen Zucker. Sogar nachts ist Licht.
Ich hechle Zweige in die Luft, ich schnappe
den Staub mit meinem Laub und netze Wunden.
Mich jucken Salze und Urin von Hunden.
Ich trinke immer mehr aus einem Schlauch,
der mich versorgt, der in die Zukunft gleitet:
Ich sei ein Stamm in einer langen Reihe,
ein Schattenwuchs, der noch in seiner knappen
Gewißheit, Härte, sich kaum unterscheidet
von anderen, ein Takt von gleichem Stolz.
Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz
mich ganz erfassen, noch das Wurzelwimmern,
das da sein soll und das ich nie vernahm.“

Bäumen selbst gesprochen werden. Murray und Lehnert stehen damit in der bereits o.g. Tradition des Nature Writing als Naturerkennen „in der ersten Person“ (vgl. Anm. 85).

⁹⁷ Ders., 105.

⁹⁸ Ders., 103.

Die ‚Rede‘ der Bäume vermittelt keine ästhetische oder gar naturwissenschaftliche Erkenntnis über die Bäume; vielmehr wird eine Dimension wahrnehmbar gemacht, welche sich gewöhnlich der Aufmerksamkeit entzieht: die Befindlichkeit der Bäume, bedingt durch Lokalität, Jahreszeit, Zustand und ihr, je nach Baumart, verschiedenes ‚Wesen‘. Wesensausdruck und Befindlichkeit stehen dabei in unterschiedlicher Relation zueinander – in manchen Gedichten überwiegt das eine oder das andere, oder sie halten sich das Gleichgewicht, wie in dem Gedicht „Eschenkolonne“. Das Gedicht enthält sowohl Wesensmerkmale der Esche („Wurzeln kreisen“ bezieht sich auf die Spezifik der Eschenwurzeln, die sich als Herzwurzler kreisförmig mit feinen Wurzelgeflechten um die Senkwurzeln auch dicht unter der Oberfläche ausbreiten) als auch ihre spezifische, durch die Lokalität bedingte Befindlichkeit. Sie wächst „an einem Straßenrand“, wo „Bodenplatten“ und „fester Kalkgrund“ sowie Umwelteinflüsse („Salze“, „Urin von Hunden“) ihr Gedeihen behindern, dem durch künstliche Bewässerung („aus einem Schlauch, / der mich versorgt“), aber auch das künstliche Straßenlicht entgegengewirkt wird („Die Atemnot im Erdreich wird gemindert / durch schnellen Zucker. Sogar nachts ist Licht.“).

Die Eschenallee ist als „Kolonne“ bezeichnet, worin sich die Funktionalisierung des Baumbestands ausdrückt: Er ist vom Menschen gepflanzt „in einer langen Reihe“, und zwar zweckbedingt als Schattenspender und Lieferant für hartes Bauholz („Wachsen soll mein Leib“; er wird bewässert „aus einem Schlauch, / [...] der in die Zukunft gleitet: [...] ein Schattenwuchs, der noch in seiner knappen / Gewißheit, Härte [...] Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz / mich ganz erfassen“). Dabei wurden aber die notwendigen Lebensbedingungen für ein gutes Gedeihen von Eschen sowie auch ihr Eigenanspruch als Wesen ausgeblendet, der nicht nur in dem Liefern von Schatten und Holz an den Menschen besteht. Die vom Menschen gesetzten, allein zweckorientierten Bedingungen beschneiden das Wesen der Eschen und machen es defizitär: „Ich bin gesetzt, als würde dieses Holz / mich ganz erfassen, noch das Wurzelwimmern, / das da sein soll und das ich nie vernahm.“ Die Stimme der Eschenkolonne stellt in dem Gedicht eine sublimale Ökokritik und Kritik an den Lebensbedingungen von Natur im Anthropozän dar: für den Menschen kein Selbstzweck als Wesen zu sein.

Das Gegenbild zu diesem funktionalistischen Naturzugang verkörpern die Gedichte auf performative Weise. Denn sie repräsentieren die wesenhafte Naturwahrnehmung, deren Fehlen den Zustand der Eschen im genannten Gedicht bedingt hat. In Lehnerts „Baumgesprächen“ erscheinen die Bäume als Wesen mit Seele und Geist, als eigenständige Mächte. Darin liegt auf der Phänomenseite die Entsprechung zur Aurawahrnehmung nach Picht. Aber auch auf der Subjektseite erfolgt die Naturwahrnehmung im Sinne der Pichtschen Aurawahrnehmung. Denn die Naturwahrnehmung ist in den Gedichten eine Kommunikation, welche das Wesen in seinem Zustand sich durch den Adressanten aussprechen lässt. Empathisch und sensitiv erfährt das dichtende Subjekt das Fühlen, Erleben, Wollen und Denken bestimmter Bäume in einer bestimmten Situation. Die

„Baumgespräche“ thematisieren den für die Aura typischen Interferenzraum zwischen Subjekt und Objekt nicht eigens, sondern setzen ihn voraus als Zustand, aus dem heraus diese Wahrnehmungen überhaupt erst gemacht werden können. Das Baumgespräch ist gleichsam die Realisierung der auratischen Beziehung – nicht das Subjekt nimmt wahr und spricht, sondern sein Gegenüber durch es: Das Subjekt ist „weltoffen“. Dabei ‚flimmert‘ das Gespräch zwischen Schein – der Imagination des Subjekts – und der Wahrheit, für welche im Text als Platzhalter eigens das Wort des Naturmystikers Böhme als ‚weise Autorität‘ eintritt.

Mit Picht gesprochen: In Lehnerts „Baumgesprächen“ wird Aurawahrnehmung zu einer spezifischen Form der Erkenntnis, die auf anderem Wege nicht realisiert werden kann. Lyrik wird in den „Baumgedichten“ Lehnerts transsubjektiv und mythisch und bleibt zugleich an die Sensitivität des sprechenden Subjekts gebunden. Allerdings zeigen die Gedichte keine Dominanz der auratischen Naturerscheinungen über das Subjekt – es erscheint in den Gedichten nicht direkt, wird nicht als ‚bemächtigt‘ gezeigt. Aber sein ordnender Zugriff weist es als bei aller Weltoffenheit doch autonom aus, denn es ist für die Komposition des Ganzen verantwortlich. Der schweigende (bzw. seine Rede für die des Baums öffnende), aber komponierende Adressant ist vielmehr ein Partner, der die Erscheinung zu einem dialogfähigen Wesen erhebt.

Ihren Ausdruck findet diese Naturerkenntnis in der Übersetzung in die poetische Form. In den „Baumgesprächen“ ist die poetische Form selbst allerdings weniger auratisch, als in den oben besprochenen Distichen. Sie ist auch nicht hermetisch, vielmehr steht sie im Dienst der ikonischen Modellierung der Baumrede (auch hierin ähneln die Baumgedichte Lehnerts Murrays „Naturübersetzungen“⁹⁹). Diese unterstützende Form wird in jedem Gedicht, passend zur jeweiligen Befindlichkeit und Wesensart der Bäume, anders aufgebaut. So ikonisieren beispielsweise in „Die Buchen und der Sturm“ die mit Interpunktion zerrissenen, gleichsam „gehetzten“ Langverse mit Enjambements, welche syntaktische und semantische Einheiten mit der Verseinheit kollidieren lassen, den Windbruch. Der Kontrast zum einleitenden ruhigen narrativen Rahmungssatz macht die ikonische Funktion verstärkt sichtbar:

⁹⁹ Die ikonische Modellierung von Naturerscheinungen „in der ersten Person“ bildet eine Analogie zu dem Autopoiesis-Begriff der Biosemiotik (hierzu ausführlich: Werner 2003): Wie der Organismus sich selbst schafft und in der Erscheinung ausdrückt, realisiert der poetische Organismus seinen Inhalt in der Form. Les Murrays „Translations from the Natural World“ imitieren Tiere, Pflanzen und sogar Zellen und die DNA in der sprachlich-poetischen Form. Lehnert greift dieses Prinzip auf, aber fügt die bei Murray nicht oder kaum vorhandene seelische Empathie nach dem Interferenzprinzip des Aurabegriffs hinzu und transzendiert ferner das ikonische Sinnmodell nach dem Vorbild des „Dreifachen Schriftsinns“, indem über die literale (sinnliche) hinaus auch eine moralische und eine geistig-spirituelle (theologische) Ebene durch Zitate (in den „Baumgesprächen“ primär aus Werken Jakob Böhmes) und Anspielungen (auf die Bibel etwa) in die Naturgedichte eingezogen wird. Vgl. hierzu Stahl (im Druck für 2020).

„Damals kam der erste Herbststurm schon Anfang September.
Dicht belaubt war ich noch. Die Böen, erbarmungslos, griffen
Äste, verbissen sich tief und verhöhnten: Keiner ist jemals
wirklich gestorben, unsterblich sind alle, verwandelt, und hetzen
Träume ins Dickicht, Blitze und Hagel, die ruhelosen Seelen
Wollen voran! [...]“¹⁰⁰

Die Naturgedichte Lehnerts verkörpern einen auratischen Naturzugang, für den sie durch die poetische Form den Leser sensibilisieren wollen. Es geht weniger um eine neue Erkenntnis der Bäume, ihrer Merkmale und Probleme, als vielmehr um die Demonstration einer anderen Naturwahrnehmung und damit um ein Übungsangebot an den Leser, seinen Zugang zur Natur von einer funktionalistischen, verobjektivierenden Art und Weise auf eine auratische Beziehung umzustellen. Die auratische Beziehung setzt in Lehnerts poetischem Kosmos voraus, dass der Mensch Teil der Schöpfung als *eines* Körpers der Natur¹⁰¹ ist, so dass eine seinsmäßige Vorordnung vor der Spaltung von Subjekt und Objekt, Mensch und vergegenständlichter Welt gegeben ist. Allerdings ist hier der Mensch Teil der Welt nicht wie bei Suga nur als „Käfer“, sondern als das ausgezeichnete Wesen mit der göttlichen Begabung, den Dingen wie Adam ihren Namen zu geben (vgl. „Wörterbuch der natürlichen Erscheinungen“, in welchem refrainartig in jedem Distichon der Benennungsakt wiederholt wird: „So heißt x:“ oder „So wird x genannt.“). Die Benennung, sprich bei Lehnert: die poetische Formulierung der Beziehung, bedeutet – im Sinne Adams in der Genesis – das Wesen zu erkennen.

Lehnerts Gedichte zielen also auf eine Transformation des Naturzugangs, von dem ausgehend allererst die menschengemachten Probleme des Anthropozäns gelöst bzw. die menschenbedingten Schädigungen geheilt und zukünftig vermieden werden können. Das spezifische Medium dieser Erkenntnis ist für Lehnert die Lyrik.

Eine Antwort auf die Krise des Anthropozäns: Lyrik als Medium auratischer Naturerkenntnis

Félix Guattari gab 1989 in « Les trois écologies » eine Diagnose des Weltzustands, welche der 2000 entwickelten Bestimmung des Anthropozäns durch Paul Josef Crutzen entspricht – dass die Menschheit nicht nur sozial, sondern auch ökologisch zu einem globalen Faktor geworden ist:

Der Planet Erde erfährt eine Zeit intensiver technisch-wissenschaftlicher Veränderungen, als deren Kehrseite bedrohliche ökologische Ungleichgewichte erzeugt werden, die, wenn keine Abhilfe geschaffen wird, die Verwurzelung des Lebens

¹⁰⁰ Ders., 104.

¹⁰¹ Vgl. das Böhmezitat im Gedicht „Ein Leib und Staub“: „Nun siehe: / Es ist kein unterschied zwischen den Sternen und der Tieffe / mit sampt der Erden und deinem Leibe / es ist alles ein corpus.“ (Ders., 98).

auf seiner Oberfläche gefährden. Parallel zu diesen Umwälzungen entwickeln sich die individuellen und kollektiven Lebensweisen des Menschen in Richtung einer fortschreitenden Verschlechterung.¹⁰²

Guattaris Antwort auf diese Diagnose der menscheitsbedingten Krise des Planeten Erde ist die Forderung der Entwicklung einer Ökosophie (ein Neologismus aus ‚ökologische Philosophie‘):

[...] jedoch wäre nur eine ethisch-politische Verbindung zwischen den drei ökologischen Bereichen von Umwelt, sozialen Beziehungen und menschlicher Subjektivität – ich nenne sie *Ökosophie* – dazu in der Lage, die angesprochenen Fragen zufriedenstellend zu klären.¹⁰³

Die „ökologische Krise“ ist „nur in planetarischem Maßstab“ zu lösen, wobei Guattari konzediert, dass eine „authentische politische, soziale und kulturelle Revolution“ „nicht allein das Verhältnis der sichtbaren großmaßstäblichen Kräfte betreffen [darf], sondern [...] auch die Mikrobereiche der Empfindsamkeit, der Intelligenz und des Wunsches umfassen [muss]“¹⁰⁴. In diesen „Mikrobereichen“ strebt Guattari eine Haltung an, welche „eine Subjektivität der Resingularisierung“ und zugleich der Öffnung für das ‚Andere‘ als das dem Subjekt Fremde ist und welche die „auf Identifizierungen hin abgeschlossenen Bezirke überschreitet“¹⁰⁵. Er fordert „neue Praktiken des Selbst in seinem Bezug zum Anderen, zum Fremdling, zum Fremden: ein riesiges Programm“¹⁰⁶.

Genau in diesen „Mikrobereichen“ ist die auratische Naturwahrnehmung im Sinne sowohl Benjamins als auch Pichts sowie der anhand der philosophischen Bestimmungen als auratische Naturlyrik analysierten Gedichte angesiedelt. Sie realisiert das geforderte „riesige Programm“ Guattaris, ohne die „singulären Existenzen“¹⁰⁷ aufzugeben, sie voneinander und dem ‚Fremden‘ abzuschließen oder aber sie diffus zu verschmelzen. Damit bildet die auratische Naturwahrnehmung eine Antwort auf die Herausforderung des Anthropozäns, wie sie Guattari angestrebt hat.

Diese Antwort besagt, dass in der Weise der Wahrnehmung selbst eine ‚Revolution‘ zu geschehen hat. Diese Revolution kehrt die übliche Beziehung zum Phänomen um: Am Beginn steht nicht das Subjekt-Objekt-Verhältnis, sondern eine Beziehung zwischen Naturphänomen und menschlichem Subjekt, die sich in Gestalt einer Interferenzbeziehung realisiert. Diese wird als vorgängig zur Subjekt-Objekt-Spaltung und der mit dieser verbundenen Vormachtstellung des objektivierenden Subjekts begriffen. Die auratische Wahrnehmung bildet eine spezifische

¹⁰² Guattari (2016: 11).

¹⁰³ Ders., 12.

¹⁰⁴ Ders., 13.

¹⁰⁵ Ders., 72.

¹⁰⁶ Ders., 73.

¹⁰⁷ Ders., 39.

Art der Erkenntnis, und diese Erkenntnis eröffnet die Möglichkeit für einen anderen Umgang – im ökologischen, sozialen, politischen Sinn – mit der Natur.

Sie entspricht damit einem Begriff der Ökosophie, wie ihn der Begründer der „Tiefenökologie“ Arne Næss oder in einer theologischen Version Raimon Panikkar vertreten. Hier wird in der Umkehrung der Gleichsetzung des Menschen mit der Natur (und damit der Aberkennung der Auszeichnung des Menschen vor der Schöpfung) die Natur zum wesenhaften Gegenüber des Menschen erhoben, wobei aber zugleich die Grenzen zwischen ihnen durchlässig sind:

Um den ökosophischen Standpunkt zu erreichen, muss der Mensch sich so rückhaltlos mit seiner Umwelt identifizieren, dass sein *Selbst* weit über die unmittelbaren Bedürfnisse des eigenen Ich und sogar des eigenen Organismus hinausgreift. Unter solchen Umständen erlebt sich der Mensch als Teil der gesamten Ökosphäre. Alle Lebewesen, so weiß er jetzt, erfüllen ihren Zweck in sich selbst und sind dem Menschen *im Prinzip* völlig gleichwertig. Diese Erfahrung beinhaltet zugleich, dass der Betreffende die sonst übliche Ich-Es-Haltung zugunsten der von Martin Buber so genannten Ich-Du-Haltung aufgibt.¹⁰⁸

Panikkar lässt Mensch und Naturwesen ihrerseits Teil des Wesens des Kosmos sein, sie sind *ein* großes Wesen der Schöpfung.

Der Vorteil des Ansatzes der Aurawahrnehmung gegenüber den angedeuteten Spielarten der „Ökosophie“ liegt darin, dass sie zwar eine weltanschauliche Begründung – und wie Picht und Benjamin zeigen, auch auf sehr unterschiedliche Weise – erhalten kann, aber diese nicht notwendig erhalten muss. Denn die Aurawahrnehmung setzt zunächst nur das Axiom voraus, dass sie als erlebbares Phänomen existiert – und es ist nachrangig, wie die Evidenz dieses Erlebens erklärt wird. Ausschlaggebend ist, dass sie erlebt wird und als „Phänomenalität der Phänomene“ (Picht) charakterisierbar ist. Die Merkmale geben ein Instrumentarium an die Hand, das erlaubt, auratische Phänomene und auch ihre spezifische Gestalt zu beschreiben. Die bereits in der Genese des Aurakonzepts angelegte Nähe zur Lyrik macht es geeignet, innerhalb der Naturlyrik einen Bereich auszumachen, welcher den auratischen Kriterien in Bezug auf das dargestellte Naturphänomen und/oder die poetische Darstellungsweise selbst entspricht.

Die analysierten Beispiele von Ajgi, Suga und Lehnert lassen sich gemeinsam unter den Begriff ‚auratische Naturlyrik‘ fassen und mithilfe des Begriffsinstrumentariums von Benjamin und Picht – mal mehr von dem einen, mal dem anderen – als eine spezifische Form der Naturerkenntnis durch Aura in der Lyrik beschreiben. Alle drei Autoren haben einen ökologischen und politischen kritischen Impetus (Kalter Krieg, Fukushima, funktionalisierter Umgang mit Natur im Anthropozän) und zielen auf eine rezeptionsästhetische Wirkung durch die poetische Form: Der Leser kann für die auratische Wahrnehmung des Gedichts und durch dieses auch des Naturphänomens sensibilisiert werden. Zentral ist hierbei für alle drei die Öffnung des Subjekts zur Umwelt bzw. Natur, mit der es vorgängig zu

¹⁰⁸ Næss (2013: 286).

seinem gewöhnlichen Bewusstsein verbunden ist, und deren Einheit in der Differenz es in der auratischen Beziehung zum Naturphänomen erleben kann.

Die Gedichte zeigen verschiedene Spielarten poetischer Aurawahrnehmung und differieren hinsichtlich ihrer Poetik und poetischen Schreibweise: Gennadij Ajgi geht es primär um das poetische Evozieren auratischer Naturwahrnehmung und ihre Entsprechung in einer ihrerseits auratischen Dichtungsweise, welche die Sprache vom denotativen Zugriff befreit und die Grenzen des Sagbaren auslotet. Keijiro Suga betreibt Aurawahrnehmung als Erkenntnis eines Ortes, seiner Geschichte und seines Zustands, die im Gedicht szenisch oder bildhaft erzählt werden, und sucht durch die Lyrik zur Heilung der Aura menschengeschädigter Orte beizutragen. Christian Lehnert schließlich richtet den Fokus auf die Erkenntnis von Wesen und Befindlichkeit von Naturerscheinungen durch und in der Lyrik.

Ungeachtet aller Differenzen aber wird für alle drei Lyriker die Aura zur Lehrerin für einen wesenhaften Zugang zur Natur.

Literatur

- Agamben, G. (2012): *Stenzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur.* Zürich.
- Ajgi, G. (2009): провинция живых [provinz der lebenden]. [= Собрание сочинения в семи томах. Том третий.] Москва.
- Árokay, J. (2001): Utamakura – Poetische Orte intermedial. In: Árokay, J. (Hg.): *Intertextualität in der vormodernen Literatur Japans. Symposium vom 22.-24. September 2000 in Hamburg.* Hamburg. 27-51.
- Azarova, N. (2016, Hg.): *Russian Literature. Sonderband: Volumes 79-80: Gennadij Ajgi.* No.1, January-15 February 2016.
- Azarova, N. (2016): Николай Кузанский в современной русской поэзии // Азарова, Н. / Бочавер, С. (ред./сост.): *Поэтический и философский дискурсы: история взаимодействия и современное состояние.* Москва. 45-56.
- Benjamin, W. (GS): *Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.* Bände I-VII, Suppl. I-III (in 17 Bänden gebunden). Frankfurt a.M. 1972-1999.
- Benjamin, W. (1972): *Über Haschisch. Novellistisches. Berichte. Materialien.* Herausgegeben von T. Rexroth, Einleitung von H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot (³2017): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* Frankfurt a.M.
- Evagrius Pontikos (2001): *SKEMMATA Gnostic Chapters & On Thoughts* (Cap. Cogn. CPG 2433). Übersetzt von Luke Dydinger. Abrufbar unter: http://www.ldysinger.com/Evagrius/05_Skemm/00a_start.htm [13.08.2019].
- Erdmann, E. (2001): *mémoire involontaire.* In: Pethes, N. / Ruchatz, J. (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon.* Reinbek. 367f. (= https://kops.uni-kostanz.de/bitstream/handle/123456789/3625/memoire_involontaire.pdf [04.08.2019]).

- Gajdenko, P. (1963): Экзистенциализм и проблема культуры: критика философии М. Хайдеггера. Москва.
- Glissant, Édouard (1990): Poétique de la Relation. Paris.
- Grobman, M. (1967-2008): МАГИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ (МАНИФЕСТ) // <http://magazines.russ.ru/km/zer/avt/gr/texts.html> [30/05/2019].
- Groys, B. (2003): Topologie der Kunst. München.
- Guattari, F. (³2016): Die drei Ökologien. Wien.
- Hattenbach, J. (2016): Als die Sonne fast den 3. Weltkrieg auslöste.
In: <https://www.faz.net/aktuell/wissen/weltraum/gefahrlisches-weltraumwetter-als-die-sonne-fast-den-dritten-weltkrieg-ausloeste-14389799.html> [01.04.2019].
- Heinen-Anders, M. (2010): Licht am Morgen – Gedichte und Prosa. Norderstedt.
- Hempfer, K. W. (2014): Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart (= Text und Kontext, 34).
- Knipp, D. J. et al. (mit A. C. Ramsay / E. D. Beard / A. L. Boright / W. B. Cade / I. M. Hewins / R. H. McFadden / W. F. Denig / L. M. Kilcommons / M. A. Shea / D. F. Smart) (2016): The May 1967 great storm and radio disruption event: Extreme space weather and extraordinary responses. In: Space Weather. 14. 2016.
- Kraushaar, F. (in Vorbereitung): Vom Umbruch klassischer ostasiatischer Naturästhetik in der klassizistischen Cyberlyrik des Lizi. In: Reents, F. / Stahl, H. (Hg.): Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns: zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie. Voraussichtlich 2020.
- Lehnert, Ch. (2018): Cherubinischer Staub. Gedichte. Berlin.
- Martini, A. (2002): Gennadij Ajgi: Pole – do ogrady lesnoj. In: Zelinsky, B. (Hg.): Russische Lyrik. Köln / Weimar / Wien. 346-353.
- Miner, E. et al. (1985): The Princeton Companion to Classical Japanese Literature. Princeton.
- Murray, L. (2007): Übersetzungen aus der Natur. Ausgewählt und übertragen von Margitt Leibert. (Zweisprachige Ausgabe.) Hörby.
- Næss, A. (2013): Die Zukunft in unseren Händen. Eine tiefenökologische Philosophie. Aus dem Englischen von Christian Quatmann. Überarbeitet und herausgegeben von David Rotenberg. Wuppertal.
- Picht, G. (⁵1996): Kunst und Mythos. Mit einer Einleitung von Carl Friedrich von Weizsäcker. Stuttgart.
- Rauh, A. (2012): Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen. Bielefeld.
- Schindler, R. (2015): Die Drogen-Protokolle Walter Benjamins. In: Widmer, P. / Schmid, M. (Hg.): Psychosen: eine Herausforderung für die Psychoanalyse. Strukturen – Klinik – Produktionen. 205-220. Online-Publikation unter: <https://www.degruyter.com/downloadpdf/books/9783839406618/9783839406618-011/9783839406618-011.pdf> [30.03.2019].
- Stahl, H. (2016): Dichten als Meditation: Gennadij Ajgi. In: Coincidentia. Zeitschrift für Europäische Geistesgeschichte. Band 7/2. 181-195.
- Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. In: Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018, Hg.). 1-32.
- Stahl, H. / Evgrashkina, E. (2018, Hg.): Субъект в новейшей русскоязычной поэзии – теория и практика. (Neuere Lyrik: Interdisziplinäre und Interkulturelle Studien, Band 4). Berlin.

- Stahl, H. (im Druck): Das weltoffene Subjekt und die Übersetzung aus der Natur als Antwort auf das Anthropozän in der neueren Lyrik (Ajgi, Lehnert, Murray, Suga). In: Reents, F. / Stahl, H. (Hg.): *Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns: zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie*. Voraussichtlich 2020.
- Suga, K. (2012): *Walking*. In: McKenzie, E. (ed.): *My Post War Life: New Writings from Japan and Okinawa*, Chicago Quarterly Review Books. 230-233.
- Suga, K. (2014): *Walking Poems. Marcher*. Kawasaki [Sonderdruck].
- Suga, K. (2018): *transit blues*. Canberra.
- Völker, W. (1958): *Kontemplation und Ekstase bei Pseudo-Dionysius Areopagita*. Wiesbaden.
- Weber, A. (2003): *Natur als Bedeutung: Versuch einer semiotischen Ästhetik des Lebendigen*. Würzburg.
- Weber, A. (2016): *Enlivenment. Eine Kultur des Lebens. Versuch einer Poetik für das Anthropozän*. Berlin.