



## Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 1 (2019): Lyrik und Erkenntnis

Herausgegeben von Ralph Müller und Friederike Reents

Klimek, Sonja: Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis  
in der Gegenwartslyrik. In: IZfK 1 (2019). 363-382.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4713-0795

**Sonja Klimek (Fribourg/Bern)**

### **Invasivmedizin und komplementäre Erkenntnis in der Gegenwartslyrik**

#### *Invasive Medicine and Complementary Knowledge in Contemporary Poetry*

How do Germanophone contemporary writers conceive of their poetry in relation to their proper lives and experiences? Comparing two cycles of poems from the beginning of the years 2000 dealing with invasive medical treatments their empirical authors supposedly have undergone themselves – Ulrike Draesner's „bläuliche sphinx (metal)“ on a missed abortion and Thomas Kling's „Gesang von der Bronchoskopie“ on a biopsy of the lungs –, this paper explores how poetic language is used to shape and to offer experiences that are staged as escaping entire translation into linguistic propositions, thus claiming a kind of ‘complementary knowledge’ that is conceived as exclusively conveyed, or rather generated, by poetry.

*Keywords: Life writing, autobiographical lyric poetry, literary self-fashioning, poetry on medical interventions, contemporary German poetry*

#### *1. Einleitung: Lyrik und Erfahrung in Literatur- und Poetikgeschichte*

Erkenntnis, verstanden als Prozess des Erkennens, ist personenbezogen und insofern immer an ein erkennendes Subjekt gebunden. Theoretisches Wissen, wie etwas ist, aber auch praktisches Wissen, wie man etwas macht (“knowing how to”), sowie das Wissen, wie sich etwas anfühlt (“knowledge by acquaintance”),<sup>1</sup> gehen – neben jeweils anderen Zusatzbedingungen – letztlich immer auf Erfahrung des erkennenden Subjekts zurück. Dabei gilt nur das theoretische Wissen

---

<sup>1</sup> Gabriel (2015: 59).

als propositionales (satzförmiges und insofern wahrheitsfähiges), rein in Worten kommunizierbares Wissen.<sup>2</sup> Seit dem 18. Jahrhundert wird das, was wir heute Lyrik nennen (zunächst in Form der Gedichtsorte Ode, später des Liedes, dann der ‚Lyrik‘ als neukonzipierter dritter Großgattung im Ganzen)<sup>3</sup>, jedoch als diejenige Gattung konzeptualisiert, in der es vorrangig um Erfahrungen und das dadurch entstandene Wissen, wie etwas sich anfühlt, geht. In den Jahrhunderten zuvor stand im Zeichen der humanistischen Gelehrtdichtung das angemessene Dichten *für* Gelegenheiten im Zentrum. Die ‚occasio‘, d.h. der Redeanlass (z.B. die Hochzeit, Doktorpromotion oder Beisetzungsfest), lag häufig in der Zukunft und wurde von den Autor/innen gedanklich antizipiert, um ein für den Anlass gehöriges ‚Casualcarmen‘ zu verfassen, in dem Gefühle nach rhetorisch tradierten Regeln bei den Rezipient/innen durch Sprache geweckt und/oder kanalisiert werden sollten. Doch bereits im 17.<sup>4</sup> und verstärkt dann im 18. Jahrhundert wurde im Rahmen einer allgemeinen Rhetorikkritik und der damit verbundenen zunehmenden Ablehnung der aus der Antike übernommenen Affektenlehre<sup>5</sup> die Forderung nach Aufrichtigkeit (im zeitgenössischen Sprachgebrauch: ‚Redlichkeit‘) immer größer.<sup>6</sup> Ein Gedicht sollte nicht nur dem Gegenstand und dem Anlass angemessen, sondern auch ‚echt‘ sein, d.h. authentische Rede eines redlichen Dichters, und insofern auch den Eindruck erwecken, es stelle eigene Gefühle dar und versuche nicht primär, die Affekte der Rezipierenden zu steuern. So wurde die traditionelle Kasualpoesie (das Schreiben *für* eine Gelegenheit) im Verlauf des 18. Jahrhunderts zunehmend zum Dichten, das *durch Gelegenheiten veranlasst* wurde – oder sich zumindest so gab. So erfolgreich dieses Lyrik-Verständnis auch bis heute teilweise noch sein mag, so wurde es doch bereits im späten 19. Jahrhundert wieder angefochten, und zwar zunächst von Dichtern (etwa Symbolisten und Verfassern hermetischer Lyrik), im deutschsprachigen Raum jedoch bald auch durch die literaturwissenschaftlichen Strömungen unter dem Schlagwort der „Werkimmanenz“: Im Gedicht spreche nicht der Dichter selbst, sondern – in Analogie zur Figur im Theaterstück – stets ein fiktives „lyrisches Ich“, so Margarete Susman bereits 1910.<sup>7</sup> Der Dichter als von den Göttern erwählter Seher („poeta vates“) oder als inspirierter Liebling der Musen, dem es – wie Goethes Tasso-Figur – ein Gott gab zu sagen was er leide, wo normale Menschen in ihrer Qual verstummen:<sup>8</sup> dieses Dichter-Bild ist bis heute für die meisten Autor/innen gänzlich unmöglich geworden. Gestützt wird diese Haltung der Autor/innen von vielen Vertreter/innen der Literaturwissenschaft – bis hin-

---

<sup>2</sup> Vgl. Schildknecht (2014).

<sup>3</sup> Vgl. Krummacher (2013: 77-124).

<sup>4</sup> Vgl. Benthien / Martus (2006).

<sup>5</sup> Vgl. Martin (1992).

<sup>6</sup> Vgl. Till (2009).

<sup>7</sup> Susman (1910: 19).

<sup>8</sup> Vgl. Goethe (1790/1998: 166).

ein in die Praxis der Fachdidaktik Deutsch:<sup>9</sup> Der bereits aus der Antike stammende „Fiktions-Topos“<sup>10</sup> (man dürfe von den Versen eines Dichters nie auf sein eigenes sittliches Verhalten schließen) ist aus seinem ursprünglichen Kontext, in dem er eine Schutzfunktion für die Verfasser erotischer Lyrik erfüllte, losgelöst und zur Prämisse für den ‚gebildeten‘, ‚nicht-naiven‘ Umgang mit Lyrik überhaupt erklärt worden. So pflegen denn auch eine Vielzahl der heutigen Verfasser/innen lyrischer Gebilde tatsächlich lieber unter dem Stichwort der „Autofiktion“<sup>11</sup> eine neofrühromantisch-ironische Praxis gleichzeitiger Selbstinszenierung und Selbstverschleierung

Statt produktionsästhetisch konzipierter Gefühlsdarstellung oder Entfaltung eines durch Textanalyse beschreibbaren Wirkungspotentials der Emotionssteuerung lenkt moderne Lyrik die Aufmerksamkeit der Rezipierenden oft auf die Sprache selbst, deren Erfahrungsdimension nicht nur oder sogar nicht primär im Ausgesagten, sondern in der Form der Sprachverwendung, in ihrer Faktur liegt: neben den heute häufig nicht mehr zielführenden Analysekatégorien von Metrum und Strophenform also auch in ihren ‚Klangqualitäten‘ beim Gedichtvortrag bzw. der Subvokalisation beim stillen Lesen, in ihrer Rhythmik und, im Falle von graphisch repräsentierter Lyrik, auch in ihrer Schriftbildlichkeit.

Wie jedoch verhält es sich mit der Gegenwartslyrik? Bietet sie, neben der Betonung ihrer eigenen Lyrizität (der besonderen Herausstellung ihrer Funktion, „generisches Display sprachlicher Medialität“ zu sein),<sup>12</sup> keine „Erfahrungen“ mehr, aus denen sich „Wissen“ und (gegebenenfalls auch ganz eigene, ‚poetische‘) „Erkenntnis“<sup>13</sup> erlangen ließe? Exemplarisch werden im Folgenden zwei motivisch verwandte Gedichtzyklen von kurz nach der Jahrtausendwende behandelt: „bläuliche sphinx (metall)“ aus Ulrike Draesners (\*1962) drittem Gedichtband „für die nacht geheuerte zellen“ (2001), in dem es um eine Curettage nach einer verhaltenen Fehlgeburt geht, und „Gesang von der Bronchoskopie“ über eine Lungenspiegelung als Krebsdiagnostik in Thomas Klings (1957-2005) letztem Buch „Auswertung der Flugdaten“ (2005). Beide Gedichtzyklen haben

<sup>9</sup> Z.B. das Lernvideo für Oberstufenschüler „Lyrisches Ich – mustewissen Deutsch“: [https://www.youtube.com/watch?v=63E\\_GY1DDb0](https://www.youtube.com/watch?v=63E_GY1DDb0) [05.04.2018]: „Im Gedicht spricht immer eine fiktive, eine erfundene Stimme. Eben das lyrische Ich und nicht der Autor selbst. [...] Und woran erkenne ich jetzt, ob der Autor oder das lyrische Ich mit mir spricht?“ – Laut zuerst vorgetragener Prämisse wäre diese Frage unsinnig, denn im Gedicht könne ja nie der Autor selbst sprechen. Die Frage wird in diesem inkonsistent argumentierenden Video aufschlussreicherweise dann auch nicht mehr beantwortet.

<sup>10</sup> Stenzel (1974: 651).

<sup>11</sup> Vgl. Zipfel (2009).

<sup>12</sup> Vgl. die Explikation von „Lyrik“ in Zymner (2009: 140).

<sup>13</sup> Das entspräche nach Zymners o.g. Explikation evtl. dem zweiten Merkmal von Lyrik, nämlich „generischer Katalysator ästhetischer Evidenz“ zu sein.

somit laut ihrer Titel invasivmedizinische Abläufe in menschlichen Extremsituationen zwischen Leben und Tod zum Thema.

Die distanziert-ärztliche Perspektive auf den kranken, sterbenden oder toten menschlichen Körper gehört mindestens seit Gottfried Benns Gedichten zum wirkmächtigen Kanon der modernen deutschsprachigen Lyrik.<sup>14</sup> Etwa seit den 1990er Jahren nimmt sich die Lyrik nun vermehrt der „Virulenz“ biotechnischer „Wissensparadigmen“ an. Wichtige Lyriker konzipieren „lyrisches Sprechen und Schreiben als physiologisch gesteuerte Prozesse“ jenseits „metaphysisch oder humanistisch geprägter Sinnggebung“, so Anne-Rose Meyer.<sup>15</sup> In der heutigen Zeit, deren „Leitdisziplinen [...] Gentechnologie, Hirnforschung, Reproduktions- und Transplantationsmedizin“<sup>16</sup> ständig neue brisante Forschungsergebnisse liefern, nimmt jedoch auch die Betroffenenperspektive wiederum eine neue Qualität an. Die beiden hier behandelten Gedichtzyklen rufen, u.a. über deiktische Ausdrücke sowie paratextuelle Autorinszenierungen, genau diese Wahrnehmungsperspektive des existentiell betroffenen Patienten bzw. der Patientin auf – und nicht etwa die des professionell ausführenden, aber persönlich unbeteiligten Klinik-Personals. Im Folgenden soll untersucht werden, auf welche Weise die Gedichte Draesners und Klings über das Darstellen rein physiologischer Vorgänge hinausgehen, wie sie aus Psyche und Soma verwobene Erfahrungen der existentiellen Betroffenheit thematisieren und ob sie damit – und sei es jenseits von Metaphysik und Humanismus – ein ‚Mehr‘ an Wissen und/oder Erkenntnis erzeugen können.

## 2. Thomas Klings „Gesang von der Bronchoskopie“ und die Ablagerungen der Sprache zu Literatur

Der Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ erschien im März 2005 in Thomas Klings letztem Buch „Auswertung der Flugdaten“. Nur etwa vier Wochen nach dieser Veröffentlichung erlag der Verfasser einem Lungenkrebsleiden. Der formal vielgestaltige Band enthält mehrere Gedichtzyklen, aber auch Prosa-Abhandlungen sowie Gedicht-Fotografie-Verbindungen, die Kling zusammen mit seiner Frau Ute Langanky angefertigt hat. „Auswertung der Flugdaten“ zeugt insgesamt von dem Bewusstsein des Lyrikers, dass dies sein letztes Buch sein wird und dass seine Krankheit und sein Tod die Rezeption dieses Bandes entscheidend mitprägen werden. Bisher war die Performance seiner Texte ein wichtiger

<sup>14</sup> Auch von Benn gibt es ein Gedicht über eine „Curettage“, in dem in der dritten Person und ohne erkennbare emotionale Beteiligung über die betroffene Frau gesprochen wird: „Nun liegt sie in derselben Pose, / wie sie empfing, / die Schenkel lose / im Eisenring.“ (Benn 1988/2000/2006: 39.)

<sup>15</sup> Meyer (2002: 108).

<sup>16</sup> Ebd.

Bestandteil seines Werkverständnisses gewesen. Bei diesem Gedichtband stand jedoch wohl schon vor dem Druck fest, dass es diesmal keine Liveauftritte, keine inszenierten Lesungen, Interviews oder Diskussionsrunden mit dem Autor geben würde. Als der Band erschien, lag Thomas Kling bereits im Sterben. In diese Richtung verweist der Titel des gesamten Gedichtbandes: „Flugdaten“ werden bekanntlich nach dem Absturz ausgewertet. Diesen autobiographischen Bezugsrahmen eröffnet bereits der erste Gedichtzyklus, „Gesang von der Bronchoskopie“, der aus sechs Gedichten besteht: Das erste mit dem geheimnisvoll-neologistischen Titel „Arnikabläue“ (außerdem ein Oxymoron, denn die Arnikablume ist bekanntlich in der Natur gelb) ist rein druckgraphisch betrachtet in einer dreiversigen Strophenform gesetzt, beginnt aber mit einer auffälligen Lücke zu Beginn der ersten Zeile, was den Eindruck eines Einstiegs ‚in medias res‘ sowohl inhaltlich als auch formal und des Fehlens eines Anfangs erweckt:

so fran-  
st grafit das hochgebirge aus mir:  
den kopf, die abzählbaren kuppen.  
  
sonne strahlt arnika, trotzdem: frantic,  
reichlich alles. die im blauen kranz,  
herzkranz austobt sich, protuberanzen.

[...]

Die „sonne“, geeignet, Assoziationen von Wärme und Licht zu erzeugen, „strahlt“ hier zwar „arnika“ (eine klassische Heilpflanze), wird aber nur als Kontrastfolie für das „trotzdem“ herrschende Gefühl von Panik („frantic“, Englisch für: außer sich, rasend, wild) aufgebaut. Das Gedicht stellt diese Gefühlslage aber weder dar noch lädt es Leser/innen ein, sich eine Figur im bangen Zustand vor einer möglichen Krebsdiagnose vorzustellen. Vielmehr nutzt es den Klang und das Schriftbild des sprachlichen Zeichens, um einzutauchen in die Tiefendimensionen der Sprache: das ‚Ausfransen‘ der von grauen Ablagerungen („grafit“) überzogenen Lungenlappen, die „im blauen *kranz*“ (vielleicht eine Assoziation des Halogen-Lichts an der Spitze des eingeführten Bronchoskops?) sichtbar werden, führt assoziativ zum „herzkranz“ (ein Neologismus, erfunden durch Aufspaltung des Kompositums ‚Herzkranzgefäße‘) und von dort zu den sachlich nicht verbundenen, aber klanglich ähnlichen „protuberanzen“, den wabernden Gasexplosionen auf der Sonnenoberfläche – und somit sachlich zurück zur „sonne“. Gleichzeitig wird mit den Signifikanten „hochgebirge“ und „kuppen“ ein landschaftliches Setting aufgerufen, in welches das im Zyklus rekurrente Bergbau-Motiv eingebunden ist. Dieses wird vom Titel des zweiten Gedichts, „Vitriolwasser“, literarisch rückgebunden an E.T.A. Hoffmanns romantische Erzählung *Die Bergwerke zu Falun*.<sup>17</sup> Der Sage nach, die Hoffmann hier verarbeitet, blieb der tote Körper eines Bergarbeiters im schwedischen Falun nach einem

<sup>17</sup> Vgl. Braun (2005).



dem Primat des Sagens über das Ausgesagte dementsprechend: „Das Gedicht, als optisches und akustisches Präzisionsinstrument verstanden, entspringt und dient der Wahrnehmung, der *genauen* Wahrnehmung von Sprache.“<sup>20</sup> Bezogen auf den „Gesang von der Bronchoskopie“ würde das bedeuten, dass dieser Zyklus in seiner Gesamtheit eben nicht die an eine Person (ggf. den empirischen Autor oder eine fiktive ‚persona‘) gebundene ‚Erfahrung‘ einer Bronchoskopie kommuniziert, sondern dass der situative Rahmen eines solchen chirurgischen Eingriffs bestenfalls den Anlass gibt für eine besondere Form der „Wahrnehmung, der *genauen* Wahrnehmung von“ gesprochener Alltags- und medizinischer, montaner, astrophysikalischer Fach-„Sprache“, die wiederum im Gedicht mit literarischer Sprache (etwa der Romantik) amalgamiert wird – ein spracharchäologisches Programm, das sich auch durch die anderen Texte in Klings letztem Sammelband durchzieht. „Gesang“ im Zyklustitel verweist zwar noch auf die dionysische Tradition des Dichters als mythischem Sänger und der „Lyrica“ als derjenigen „getichte[,] die man zur Music sonderlich gebrauchen kan“,<sup>21</sup> doch führt dieser Titel auch vor, dass die Metapher längst verblasst ist: Klings Gedichtzyklus ist kein Liederkreis, und statt in der Rolle des Sängers wird der Adressant – zumindest in denjenigen der Gedichte, in denen er überhaupt noch markiert wird – in der des Arrangeurs von ebenso mehrdeutigem wie assoziationsanregendem Schriftzeichenmaterial präsentiert.

Mit Sprache können Menschen mehr tun als Geschichten erzählen, d.h. Texte produzieren, die mit Kohärenz und Kohäsion Ereignisfolgen und deren Bedeutung für Figuren darstellen. Klings Gedichte sind in diesem Sinne keinem Darstellungsrealismus verpflichtet. Die Gedichte des Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ markieren auch keinen gedichtübergreifend einheitlichen Adressanten<sup>22</sup>: „[Flur. Diagnose]“ beispielsweise ist als Ganztext in doppelte Anführungszeichen gesetzt, mithin als Zitat oder auch Figurenrede aufzufassen. Da jedoch eine inquit-Formel fehlt, bleibt offen, wem dieser Text als Äußerung zugeschrieben werden könnte. Und obwohl einige der Gedichttitel im Zyklus auf Momente während einer diagnostischen Untersuchung des im Zyklustitel aufgerufenen ‚frames‘ einer Bronchoskopie referieren könnten, lassen sich andere Gedichttitel nicht als Bezeichnungen chronologischer Ereignisabläufe in einem solchen Untersuchungskontext verstehen. Stattdessen wird mit dem bereits im Eröffnungsgedicht „Arnikabläue“ eingeführten, „literaturgeschichtlich aufgeladenen“<sup>23</sup> Bildbereich des Bergbaus Intertextualität zum Strukturprinzip erhoben, Klings Literatur als

---

<sup>20</sup> Kling (2012: 77; Hervorhebung im Original).

<sup>21</sup> Martin Opitz (1624/2008: 33).

<sup>22</sup> Zum Begriff des Adressanten, vgl. Hillebrandt / Klimek / Müller / Zymner (2018: 12f.): „[W]ir schlagen [...] vor, mit dem Ausdruck ‚Adressant‘ die Markierung eines pragmatischen Ausgangspunktes des lyrischen Sprachzeichengebildes in dem Sprachzeichengebilde selbst und mit den Mitteln des Sprachzeichengebildes zu bezeichnen.“

<sup>23</sup> Knoblich (2012: 223).

Zitat von Literatur erkennbar. Die Bronchoskopie, von der der Gedichtzyklus dem Titel nach handelt, wird durch die vielfach ausgearbeitete Bergwerksmetapher bei Kling zu einem Spiel mit literarischen Anspielungen, mit literarischer Überlieferung als Fund-Grube, in der der Dichter nach sprachlichen Schätzen schürft. Durch die Autorinszenierungen im Klappentext und durch den Zyklustitel, der auf die Krebserkrankung des empirischen Autors verweist, wird in diesem Gedichtband und besonders im Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ zwar neben vielen literarischen Motiven auch mit dem Gattungskonzept der Lyrik als demjenigen Genre, das Erfahrungen kommuniziert, gespielt. Eine etwaige dahingehende Erwartungshaltung der Rezipierenden wird jedoch in den Gedichttexten selbst weitgehend enttäuscht. In den Gedichten überwiegt die Selbstreferenz des sprachlichen Zeichens, die literarische Intertextualität, die Inszenierung „ästhetischer Evidenz“, die Kling nicht als inspirierten, besonders empfindsamen Dichter, sondern noch in Todesnähe ganz im Sinne der klassischen Moderne als Lyriker in der Rolle des aufmerksam beobachtenden, auch entlegene Klangbeziehungen aufspürenden „Materialbearbeit[ers]“<sup>24</sup> inszeniert.

Vergleicht man Klings „Gesang von der Bronchoskopie“ mit anderen zeitgenössischen Werken, in denen sich Künstler mit ihren Krebserkrankungen auseinandersetzen, so fällt auf, dass Kling gerade nicht, wie etwa der ebenfalls später an Lungenkrebs verstorbene Theatermacher Christoph Schlingensiefel,<sup>25</sup> das lange Leiden, die Operationen, die anschließenden Chemo- und Bestrahlungstherapien, das seelische Auf und Ab zwischen Erholung und Rückschlägen oder das Ineinander psychischer und somatischer Erfahrung thematisiert. Bei Kling gibt es nur die „genaue Wahrnehmung“ und Installation von Sprache, das sich an einer nur andeutungsweise als eigene Erfahrung inszenierten „Bronchoskopie“ entzündet.<sup>26</sup> Eine Bronchoskopie ist jedoch kein therapeutischer, sondern zuerst einmal nur ein diagnostischer Eingriff. Klings Gedichtzyklus ist mithin kein ‚Schwanengesang‘, kein Lied des Sterbenden, sondern eine Installation von Sprachzeichen und Literatur als Zitat, zeitlich ‚geframed‘ durch den Kontext der Diagnostik, mithin der Momente des Noch-nicht-Wissens, zwischen erstem Verdacht und endgültiger Diagnose.

---

<sup>24</sup> Vgl. Zymner (2009: 140, 195).

<sup>25</sup> Vgl. Schlingensiefel (2010).

<sup>26</sup> Die Qualen der Atemnot findet man im Schlussgedicht „Inhalator“ (Kling 2005: 20) benannt. Hier wird auch erneut das Motiv der „Arnikabläue“ variiert, als „arnika- / blaue Lüfte“ (eine Anleihe bei Mörikes Gedicht „Er ist’s“, in dem der „Frühling läßt sein blaues Band / wieder flattern durch die Lüfte“?), die als „emser Salz [...] wölkchen“ dem Inhalationsgerät entströmen. Da das Gedicht jedoch immer noch im Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ steht, deute ich die hier angedeutete Erfahrung eher als eine Form der postoperativen Therapie denn als Sterbeszene.



### 3. Ulrike Draesners „bläuliche sphinx (metall)“: Weibliche Körpererfahrungswelten – in Sprache übersetzt?

Der zweite, hier zu untersuchende Gedichtzyklus ist zwar zeitlich vor Klings „Gesang von der Bronchoskopie entstanden“, doch legt die Verfasserin Ulrike Draesner (\* 1962) in der Nachbemerkung zu ihrem ersten Gedichtband „gedächtnisschleifen“ von 1995 explizit offen, dass Kling, neben Hölderlin, Benn, Friederike Mayröcker und Durs Grünbein, zu ihren wichtigsten Vorbildern gehörte.<sup>27</sup> 2001 veröffentlichte Draesner nach „Anis-o-trop“ (1997) dann ihren dritten Gedichtband. Dessen Titel „für die nacht geheuerte zellen“ ist ein Zitat aus ihrem Gedicht „angehn (*missed abortion, aushub 80 gr*)“,<sup>28</sup> dem dritten von insgesamt zehn Gedichten im Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“<sup>29</sup>. Durch den eingeklammerten Untertitel dieses Gedichtes wird das Thema des gesamten Zyklus benannt: Es geht um eine so genannte ‚verhaltene Fehlgeburt‘ (auf Englisch: „missed abortion“), bei der das Kind im Bauch seiner Mutter stirbt, von deren Körper anschließend aber nicht abgestoßen wird. Da in solchen Fällen mit der Zeit die Infektionsgefahr steigt, wird meist nach einigen Tagen ein medizinischer Eingriff vorgenommen, die so genannte Curettage oder „Ausschabung“. Mit dieser spezifisch weiblichen Erfahrung der Fehlgeburt begibt sich Draesner gezielt auf lyrisches Neuland. Dabei nutzt sie das Potential der Form Gedichtzyklus, sowohl „in narrativer Sukzession“ erzählend Ereignisse darzustellen als auch in formaler und „thematischer Variation“ enge Bezüge der Gedichte zueinander aufzubauen.<sup>30</sup> In den Gedichten 2 bis 10 wird eine „äußere und innere Chronologie“ skizziert. Das erste Gedicht, „lied im bauch“, scheint dagegen dieser Abfolge enthoben zu sein:

#### *lied im bauch*

schmerz; das sind die geschabten wände  
im bauch  
– leer geräumt, stillgestellt,  
in allen muskelfasern, in allen fasern  
fehlt das kind –  
im bauch. es gelten die gesetze  
der reproduktion, sie machen geräusch, die  
küretten, sie saugen sich fest  
im keim, im dezember  
– im bauch. Krankentische  
klappen herunter, weiß und geschabt, die

<sup>27</sup> Draesner (1995: 123). – Kiefer (2001: 177) identifiziert darüber hinaus Celan als denjenigen, der „den litaneihaften, hohen Ton nach Art des biblischen Parallelismus“, den Draesner passagenweise übernimmt, „vorexerziert hat“.

<sup>28</sup> Kursivierung der eingeklammerten und eingerückt auf die zweite Zeile gesetzten Untertitel im Original.

<sup>29</sup> Der Untertitel des Zyklus ist dagegen im Original weder eingerückt noch kursiv gesetzt.

<sup>30</sup> Vgl. Ort (2003: 899).

gesetze der hygiene gierig  
sitzt der stöpsel im rücken der hand  
– rotes  
plastik und trinkt. Was aber heißt  
„wolke“)  
würzelchen, du.  
auf dem gang wird gesungen,  
geschrubbt.  
äste schrubbten das fenster,  
die nacht. tritt herbei, zur wanne,  
zum heißen wasser  
– im mensch.  
der weint; in allen fasern mißt  
seine weite (im auge, im herzen)  
allein in der nacht,  
vermißt  
die kleinen buchten, das kind.  
die eingebogenen  
finger zur kehle wie  
zum singen gereckt  
da, an der wand  
(eine wolke erst) bläuliche sphinx,  
fragen –  
in allen fasern (allen  
sprachen – sie klappen  
herunter, sie klappen  
herauf)  
mit dem spiegel  
der abgeschabten wand (die äste  
am fenster) ungestillt.  
fasern. auf stille gestellt.  
doch hungrig, doch ragt  
aus der hand der stöpsel  
rot, ein leereräumter mund  
– unstillbar, im mensch.<sup>31</sup>

Das „lied“ im Titel erinnert, wie Klings „Gesang“, zwar an die Tradition der Lyrik als der Gattung, die zur Begleitung eines Saiteninstrumentes gesungen wurde, doch ist dieses Gedicht weder strophisch gegliedert noch sangbar. Zudem wirft der Titel die Frage auf, wer dieses „lied im bauch“ eigentlich singen könnte, ist doch das Kind tot und der Bauch selbst „leer geräumt“ und „stillgestellt“. Die unruhige Schriftbildfläche mit den vielen Lücken macht auch optisch deutlich, dass hier etwas fehlt, für das eigentlich ein Platz frei wäre. Auffällig ist ferner, dass es keine Verwendung der ersten Person singular (ich, mir, meine, etc.) gibt. Nicht „*mir* fehlt das Kind“, sondern die Wahrnehmungsperspektive der

---

<sup>31</sup> Draesner (2001: 37f.). Die originäre Verteilung der Wörter auf der Seite wurde weitestmöglich nachgeahmt.

Körperteile wird in der dritten Person evoziert („schmerz“, „in allen fasern / fehlt das kind / – im bauch“). Da jedoch an einer Stelle durch die Verwendung der zweiten Person („würzelchen, du.“) so etwas wie ein Adressat markiert wird, könnte man sich hier im Umkehrschluss auch zur Vorstellung einer adressierenden Äußerungsinstanz eingeladen fühlen und diese als die nicht-mehr-werdende Mutter verstehen, die in einem für die Klagelyrik aller Zeiten typischen Gestus imaginativen Überwindens der Grenze zwischen Leben und Tod ihr gestorbenes Kind anredet.<sup>32</sup> Wie Kling, so arbeitet auch Draesner stark mit der Klangdimension von Lyrik, indem sie beispielsweise durch Lautmalerei, Alliterationen und Anaphern einen besonders eindringlichen Ton erzeugt: „es gelten die gesetze / der reproduction, sie machen geräusch, die / küretten sie saugen sich fest / im keim, im dezember / – im bauch. krankentische / klappen herunter“ (S. 37, V. 6-11)<sup>33</sup>, später unvermittelt noch einmal „sie klappen / herunter, sie klappen / herauf“ (S. 38, V. 9-11).<sup>34</sup> Die Aufzählung einzelner „geräusch[e]“ und sichtbarer Dinge („Krankentische / klappen herunter, weiß“, „sitzt der stöpsel im rücken der hand“) suggeriert zudem punktuell einen distanzierten Beobachter, der an Benns Gedicht „Curette“ erinnert („Die Wände fallen, Tische und Stühle / sind alle voll von Wesen [...]“).<sup>35</sup> Anthropomorphisierte Dinge wie „der stöpsel“, der „trinkt“, und die „äste“, die „schrubben“, lassen an die sich verselbstständigende Dingwelt der expressionistischen Lyrik allgemein denken. Zudem geben die zahlreichen Satzfragmente den Rezipierenden Rätsel auf: Wer „weint“ eigentlich? Der „mensch“ aus der Zeile davor? Oder metaphorisch der ganze Körper? Auch die eingestreuten, abgerissenen, abstrakten Gedanken („was aber heißt / ‚wolke‘“) sind, als kontextarme Äußerungen verstanden, relativ deutungsoffen. Während die Syntax das Ausgesagte also eher verrätselt als erhellt, singularisieren eingestreute Zeitangaben das Ereignis und erwecken den Eindruck einer zeitlichen Kontinuität („im dezember“). Doch ist die erst im zweiten Gedicht thematisierte „op (narkose)“ (S. 39f.) im ersten Gedicht des Zyklus bereits vorbei, die „geschabten wände / im bauch“ sind durch den medizinischen Eingriff schon ganz am Anfang des Zyklus „leer geräumt“ (S. 37). Das dritte Gedicht, „angehn (missed abortion, aushub 80gr)“ (S. 41) beschreibt den Vorgang der Curettage („[...] dieser elektrische / schlag an der nach unten / geöffneten schenkeltür, vertrocknende / noppen, flackern, flackern, / im absaugwind / zwei ärmchen / an einer schüssel / voll schlaf“, S. 41, V. 19-26).<sup>36</sup> Es folgen die Ge-

<sup>32</sup> Auch im zweiten Gedicht, „op (narkose)“, kommt es zu diesen Anreden mit Kosenamen, wobei dort auch die Adressantin klar durch das „ich“ markiert ist: „sie spritzen dich mir / zwischen den beinen / aus, kind, blümchen, / ‚nackter strand‘, je nachdem“ (Draesner (2001): 39, V. 14-17).

<sup>33</sup> Alle Seitenzahlen beziehen sich im Folgenden auf die Ausgabe Draesner (2001).

<sup>34</sup> Alle Hervorhebungen von mir, S.K.

<sup>35</sup> Benn (1988/2000/2006: 39).

<sup>36</sup> Es handelt sich hierbei wohl eher um eine Vision als einen Erlebnisbericht, denn Ausschabungen werden meist unter Vollnarkose durchgeführt.

dichte mit den kursivierten Untertiteln „(ultraschallkontrolle, kurz danach)“ (S. 42),<sup>37</sup> „(am tag darauf)“ (S. 43), „(in der siebten nacht)“ (S. 44), „(in der achten nacht, traum)“ (S. 45), „(beim verlassen des krankenhauses)“ (S. 47), und das letzte Gedicht des Zyklus mit dem Untertitel „(drei monate später)“. Während im Mittelteil des Zyklus, im zweiten bis neunten Gedicht, offenbar das Pronomen „ich“ auf die Frau, die die Fehlgeburt erlebt, verweisen soll, kann es im letzten Gedicht, „du / (drei monate später)“, als Referent für „das tote Kind“ verstanden werden. Dieses artikuliert sich jedoch nicht aus einem transzendenten „Jenseits“ (wie Gabriele Wild meint),<sup>38</sup> sondern immanent, in derselben Welt wie die Mutter, nur eben nicht mehr als ‚Mensch‘, sondern in gewandelter Form: „[...] ich schneie als Winter ins Zimmer hinein. / du lächelst. [...]“ (S. 49, V. 3).

Die narrative Binnenstruktur der mittleren acht Gedichte darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch Ulrike Draesner, ebenso wie Kling, keine „mimetische Kunstauffassung“<sup>39</sup> vertritt. Ihre Lyrik ist kein realistisches Erzählen in Versen. Statt von einem Zusammenhang der Signifikate wird die Diktion, wie bei Kling, häufig gelenkt durch eine Art assoziatives Schweifen von Signifikant zu Signifikant: „**ungestillt.** / fasern. auf **stille gestellt.** / doch *hungrig* [...] / **unstillbar**“ (S. 38, V. 14-19).<sup>40</sup> So ermöglicht das Gedicht Assoziationen einer ungestillten (und unstillbaren) Sehnsucht nach dem toten Baby ebenso wie Reflexionen darüber, dass das tote Kind nun für immer „ungestillt“ bleiben wird, dass also diese körperliche Erfahrung auch der betroffenen Frau (zumindest mit diesem Kind) nicht mehr offen steht. Die Brücke bietet das Lexem „still“ in Stille (Totenstille) sowie im Stillen als körperlichem Vorgang.

In ihrem Essay „Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache“ beschreibt Draesner ihr Dichten metaphorisch: Es gehe ihr darum, die „Sprache des Körpers [zu] destillieren / ab[zu]ziehen. Als Rhythmus, Bild und Wort ist das Gedicht der Extrakt eines körperlichen Zustandes. [...] Ande-

<sup>37</sup> Das Gedicht auf dieser Seite besitzt keinen fett gedruckten Haupttitel, weshalb die druckgraphische Gestaltung ihrerseits interpretationsbedürftig ist: Handelt es sich um ein eigenständiges Gedicht, ohne Titel? Eine andere Möglichkeit wäre, dass es sich überhaupt nur um den zweiten Teil unter dem Haupttitel „angehn“ handeln könnte. Gleiches gilt für die Gedichte auf S. 44, 45, und 46. Bei denjenigen Gedichten, die keinen eigenen fett gedruckten Haupttitel haben, ist die entsprechende Zeile leer, d.h. der bedruckte Bereich der Seite beginnt etwas weiter unten.

<sup>38</sup> Wild (2008: 45).

<sup>39</sup> Ertel (2011: 84).

<sup>40</sup> Alle Hervorhebungen von mir, S.K. – Dieses assoziative, durch den Gleichklang geleitete Schweifen bildet, ähnlich wie in Klings „Vitriolwasser“, auch ein Strukturprinzip im Gedicht „angehn / (missed abortion [...])“: Dieses beginnt mit der deutschen Übersetzung des Untertitels, allerdings dem hier nicht gemeinten Homonym vom englischen ‘abortion’ als ‚abtritt‘, und assoziiert dann wiederum ein nicht gemeintes Homonym von ‚abtritt‘ (als Gegenteil von ‚auftritt‘, kommt so zum ‚anlauf‘ und von dort zurück zur Kürettage mit der dort „ständig aufge / sogen[en] abluft“ (Draesner [2001]: 41, V. 1-4).

rerseits: der Körper ist nie ganz in die Sprache übersetzbar.<sup>41</sup> Dieser Versuch, „Rhythmus, Bild und Wort“ des Gedichtes (mithin seine Faktur) aus dem „Körper“ heraus zu gewinnen, im gleichzeitigen Bewusstsein für die begrenzte Reichweite dieses poetischen Verfahrens, zeigt sich auch in der für Draesners Zyklus so typischen Vermischung von medizintechnischen Abläufen („ultraschallkontrolle, / kurz danach“, S. 42) und psychischen Reaktionen auf das dabei Wahrnehmbare („im / screen schwimmt / eine erinnerung“, ebd., V. 8-10).<sup>42</sup>

Im Jahr 2000 macht Theo Elm in der Einleitung zum Reclam-Band „Lyrik der neunziger Jahre“ eine „Zweiteilung der deutschen Lyrik-Szene“ aus, in der auf der einen Seite Autor/innen wie Ulla Hahn „Erlebnisdichtung“ bzw. „Bewußtseinspoesie der alten Art“ produzierten, während auf der anderen Seite Schriftsteller/innen wie Durs Grünbein „ausgerechnet im Gedicht, also in der subjektivsten Gattung, dem cartesianischen ‚Ich‘ als ‚bedingtem Reflex‘ (Homo sapiens correctus)“ die Absage erteilten und diesem „Ich“ „computeranalog als ‚Neuronales Netz‘ und ‚Black Box‘ die aufklärerische Idealität entzogen“ hätten.<sup>43</sup> Ulrike Draesner sprengt spätestens mit ihrem dritten Lyrikbuch (also 2001) diese Schematisierung Elms. Mit Grünbein teilt sie zweifellos die „Durchdringung von [...] körperlicher Realität und modernen, wissenschaftlich-medizinischen Innovationen“ in ihrer Lyrik, das Interesse an „genetischen Konstellationen und elektro-chemischen Reaktionen,<sup>44</sup> das auf Bennis „Morgue“-Gedichte (1912) sich berufenden Interesse am „Einfluss naturwissenschaftlicher Erkenntnisse unserer Zeit auf Körperdarstellungen und Sprachgebrauch im Gedicht.“<sup>45</sup> Doch der Unterschied ist, dass in ihrem Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“ „das kreative Autoren-Ich“,<sup>46</sup> wie Meyer noch für Gedichte aus Draesners früherem Gedichtband konstatierte, durch die Kenntnis neurophysiologischer Abläufe und genetischer Bedingtheit nicht mehr „postmodern negiert“ wird. Draesners Zyklus restauriert auch kein „romantisertes Selbst- und Wertverständnis“,<sup>47</sup> aber es ‚verabschiedet‘ das Ich auch nicht einfach ‚postmodern‘. Obwohl auch Draesner mit Satzfragmenten arbeitet, wird von ihren Gedichten sehr viel stärker als bei Kling die Adressantin (zumindest in den mittleren acht Gedichten) markiert. Die Sprachzeichen repräsentieren in diesem Zyklus (‚repräsentieren‘ als ‚erneut vergegenwärtigen‘ oder ‚verweisen auf‘) das an sich unaussprechliche (laut Draesner „nie ganz in Sprache übersetzbar[e]“, s.o.) „Wissen, wie es sich anfühlt“: das Erfahrungswissen eines sich der gentechnischen wie neurophysiologischen Kenntnisse des frühen 21. Jahrhunderts

---

<sup>41</sup> Draesner (1999: 63f.).

<sup>42</sup> Auf dem Monitor sieht *man* nach der Kürettage natürlich nurmehr eine jetzt leere Gebärmutter, keine wie auch immer zu verstehende „erinnerung“.

<sup>43</sup> Elm (2000: 16). Zur Erlebnisdichtung, vgl. grundsätzlich Wunsch (1997).

<sup>44</sup> Meyer (2002: 109).

<sup>45</sup> Dies., 110. Vgl. auch Geisenhanslüke (2015: 364).

<sup>46</sup> Meyer (2002: 111).

<sup>47</sup> Dies., 109.

(mithin seiner ganzen Bedingtheit) bewussten Ichs, das sich selbst dennoch und plötzlich, als Bewusstsein mit einem Körper, existentiell wirksamen invasivmedizinischen Vorgängen ausgesetzt erlebt. Diese Wahrnehmungsperspektivierung auf ein „Ich“ hin ist bei Draesner viel stärker ausgeprägt als bei Kling.

Mit der starken Inszenierung eines „Ichs“ und einer Wahrnehmungsperspektive in ihren Gedichten korreliert bei Draesner eine auch epi- und peritextuell stärkere Inszenierung ihrer eigenen Person als Ursprung der in den Gedichten gestalteten Erfahrungen als bei Kling. So spricht sie etwa in ihrem autobiographischen Hörbuch außer über Erfahrungen mit dem weiblichen Körper wie erste Menstruation und Wechseljahre auch über die Erfahrung ihrer Fehlgeburten:

Meine erste Fehlgeburt... Da war ich im vierten Monat, ging guten Mutes – fröhlich, weil ich mich auf das Kind freute – zum Frauenarzt, zu einer Routineuntersuchung. Es war zum ersten Mal, dass sie die Herztöne des Kindes hören wollten. Und suchten die, und fanden die nicht. Und meinten aber, naja, es ist aber auch gerade erst vierter Monat [...]. Dann lag ich da auf dem Stuhl und dann kommt der Ultraschall, und dann – ich guckte da natürlich hin. Zu diesem Zeitpunkt sieht man da ein Kind liegen, mit Händen, Füßen, Kopf. Du siehst das alles schon. [...] und... das bewegte sich nicht und es wurde irgendwie klar... das sagte die Frauenärztin auch... dass das nicht mehr lebt. Und in dem Moment platzte irgendwie die Zeit. [...] Die Zeit dehnte sich auf und ich sah in meinen eigenen Bauch hinein, aber hab es so als Gegenüber erlebt, über den Bildschirm, sah das tote Kind da liegen. [...] Und das bin ich, unglaublich eigentlich, das ist ja ein Teil von mir, in meinem Körper findet das alles statt, es ist etwas Geliebtes in mir, das ein Teil von mir ist, aber doch nicht identisch mit mir. Das sehe ich und lerne, das ist etwas, das in meinem Körper stattgefunden hat – als Entwicklung, aber auch als Sterben. Und davon hab ich nichts gemerkt.<sup>48</sup>

Später in ihrem Hörbuch, im Kapitel „Körperliche Erinnerungen“, spricht Draesner dezidiert über ihren Gedichtzyklus „bläuliche sphinx (metall)“ und darüber, dass er autobiographisch gemeint ist und auf Lesungen auch als Darstellung einer realen Fehlgeburt verstanden und Anlass zum Austausch mit anderen Frauen über ähnliche Erfahrungen wird.<sup>49</sup>

Mit solchen epitextuellen Autorinnen-Inszenierungen positioniert sich Ulrike Draesner als dezidiert weibliche Stimme in einem Buch- und Medienmarkt, in dem in der Zeit um 2000 häufig ein anderer, sehr viel ironischerer Umgang mit der eigenen Person praktiziert wird. Jan Wagner, der sich selbst in seinem preisgekrönten Lyrikband „Die Eulenhasser in den Hallenhäusern“ (2015) gleich in drei (allerdings allesamt stark überzeichneten) Dichter-Figuren verfremdet teiportrairte (und immer wieder betonte, dass keiner der Drei, nicht einmal der

<sup>48</sup> Draesner (2016: CD 2, Track 2, 0:00-2:58). Transkription von mir, S.K. – In einer Rezension in der „Zeit“ heißt es zu dieser Stelle: „Am stärksten hallt vielleicht der Moment nach, in dem Draesner von einer Fehlgeburt erzählt und daraus überzeugend eine Leiblichkeitswahrnehmung herleitet.“ (Cammann 2016)

<sup>49</sup> Vgl. Draesner (2016: CD 2, Track 4, 3:02-4:17).

Herausgeber, wirklich ihn selbst darstelle),<sup>50</sup> fragte Ulrike Draesner einmal nach dem „Verhältnis zwischen persönlichem Erleben und Gedicht, zwischen Themen, die ans Innerste rühren, und bewusst geformter Sprache.“ Draesner antwortete, Gedichte gingen für sie nicht auf im persönlich-biographischen Anlass (sonst wären sie „langweilig, flüchtig“). Sie ist also keine vehemente Vertreterin des „Affekt-Topos“.<sup>51</sup> „Erfahrung, Gefühl, Imagination, Empathie, Wissensdurst, Wissenssuche, Denken“ – all das müsse für Draesner aber eben doch zusammen zum Einsatz kommen, damit ein Gedicht entstehen könne, das dann als sprachliches Gebilde wie ein „(komplexe[r]) Name[...] einer nicht anders zu benennenden ‚Sache‘“ funktioniere, „als Übersetzung aus einem Erlebens-, Denk- oder Körperbereich in Sprache.“ Dieses Erleben von Körper und Denken könne jedoch durchaus autobiographische Erfahrung sein.<sup>52</sup>

In ihren autorpoetischen Statements kommt Ulrike Draesner immer wieder darauf zurück, dass für sie „Literatur“ „eine zur Wissenschaft komplementäre Funktion übernimmt“.<sup>53</sup> Literatur könne ein Wissen speichern, das „spezifisches Menschenwissen“ sei und „sich nirgendwo anders kartographieren“ lasse als in Literatur. In einer an die Romantik gemahnenden Metapher erklärt sie Literatur zum „Anwalt des wissenschaftlich Unsichtbaren“.<sup>54</sup> Dies könne gerade Lyrik, die „aus dem Körper kommt“ und „auf den ganzen Körper zielt“.<sup>55</sup> Es geht Draesner in ihren Gedichten mithin zentral um die „Versprachlichung von körperlichen Prozessen, Zuständen und Erfahrungen“,<sup>56</sup> wie sie zumal den so genannten ‚Life Sciences‘ nicht möglich ist, aber eben gleichzeitig auch um eine spezifisch poetische Erfahrbarmachung dieser Prozesse für die Rezipierenden. Laut Anna Ertel besteht hierin für Draesner die „eigene, bewusst komplementäre Funktion“ von Literatur, die eine ganz spezifische Form von Erkenntnis möglich mache (so genannte „poetische Erkenntnis“).<sup>57</sup> In diesem Dichtungsverständnis zeigt sich Draesner als Erbin der sensualistischen Ästhetik, wie sie Baumgarten und Meier um die Mitte des 18. Jahrhunderts in die deutsche Dichtungstheorie einbrachten. Deren Vorstellung nach würden ästhetische Artefakte (‚poemata‘) nicht nur die Ratio des Menschen ansprechen, sondern vor allem unmittelbar auf seine Sinne (die ‚unteren Seelenkräfte‘) wirken, und somit „ihre eigenen Wahrheiten“ besitzen, die nicht jenseits der Vernunft stehen, sondern „deren Komplement“ bilden würden.<sup>58</sup> Dennoch geht Draesner nicht von einer quasi-

---

<sup>50</sup> Vgl. Klimek (2017).

<sup>51</sup> Vgl. Stenzel (1974: 651).

<sup>52</sup> Alle Zitate Draesner und Wagner (2014: 11).

<sup>53</sup> Ertel (2014: 19).

<sup>54</sup> Draesner, zitiert nach Ertel (2014: 21).

<sup>55</sup> Draesner, zitiert nach Ertel (2014: 22).

<sup>56</sup> Ertel (2014: 22).

<sup>57</sup> Dies., 23.

<sup>58</sup> Vgl. Alt (2007: 84).

magischen Kraft der Poesie aus, vermittelt derer Autor/innen mit räumlich und zeitlich entfernten Leser/innen ‚kommunizieren‘ und diesen ihre eigenen Erfahrungen störungsfrei übermitteln könnten. Vielmehr schrieb sie 2018 in der schriftlichen Ausarbeitung ihrer Frankfurter Poetikvorlesung von 2016:

[...] Sie haben sich mitunter beim Lesen von Gedichten gewundert, was Sie packt – und versetzt? Ich wünsche es Ihnen. Sie spürten **Nähe**. Sie nahmen sie als die Nähe zu einer **Person** wahr. In Wirklichkeit verdankt der **Effekt** sich dem Übersetzungsprozess, den ich als das Hervorarbeiten körperlicher Stimme in wortsemantische Sprache bezeichne.<sup>59</sup>

Für Draesner hat Literatur sich genau dort einzuschalten, wo die Medizin mit ihren hochtechnisierten, größtenteils invasiven Methoden (zumindest momentan noch) aufhört. Fast schon als Paraphrase Baumgartens formuliert Draesner in ihrer Poetikvorlesung:

Ich rührte keinen Gedichtfinger mehr, gäbe es in und mit Gedichten nicht etwas zu entdecken, das sich nirgends anders findet.

Die Bereiche unseres Wissens lassen sich in vier Kategorien einteilen: Wir wissen, was wir wissen. Wir wissen, was wir nicht wissen. In einem dritten, großen Bereich wissen wir nicht einmal, dass wir nicht wissen. Wir können ihn ableiten, angeben – aber nicht konkretisieren.

Fehlt die letzte Kombination, jenes Wissen, das wir haben, aber nicht wissen. Ein Wissen an der Grenze zu seiner Verfügbarkeit.<sup>60</sup>

Draesner nennt dies den „opaken vierten Bereich“ „ungewussten Wissens“. Was genau aber meint sie mit dieser selbst schon wieder poetischen, interpretationsbedürftigen Formulierung? Nehmen wir zum Beispiel den Titel ihres Gedichtzyklus, „bläuliche sphinx (metall)“. Der eingeklammerte Untertitel wirkt zunächst kryptisch, erschließt sich aber im Kontext des ganzen Gedichtbandes „für die nacht geheuerte zellen“: Dieser besteht nämlich aus sechs Gedichtzyklen, von denen „bläuliche sphinx“ der zweite ist. Jeder Zyklus hat einen Haupttitel und einen solchen Klammerzusatz, nämlich „(feuer)“, „(wasser)“, „(luft)“, „(erde)“ und „(holz)“. Im Anmerkungsteil, über den dieser Gedichtband auffälligerweise auch verfügt (als kommentiere die Autorin ihr eigenes Werk gleichsam als Editorin selbst) heißt es: „Holz, Feuer, Erde, Wasser und Metall sind die traditionellen Elemente der Akupunktur. Luft ‚ist fremd‘ und fliegt hinaus.“<sup>61</sup> Der Gedichtband entlehnt also sein zentrales formales Gliederungskriterium eben nicht den von Grünbein und anderen lyrikfähig gemachten „Leitdisziplinen“ der Gegenwart, wie „Gentechnologie, Hirnforschung, Reproduktions- und Transplantationsmedizin“,<sup>62</sup> nicht der Schul-, sondern der so genannten Alternativme-

<sup>59</sup> Draesner (2018: 129). Hervorhebungen von mir, S.K.

<sup>60</sup> Ebd., 149.

<sup>61</sup> Dies. (2001: 127).

<sup>62</sup> Meyer (2002: 108).



dizin: der Akupunktur als dem wichtigsten Teilgebiet der Traditionellen Chinesischen Medizin. Diese ist in ihrer Wirksamkeit umstritten. Nicht zuletzt daher, dass sie von einer Fünf-Elemente-Lehre ausgeht, die als Theorie zur Erklärung aller Wandlungsprozesse des Lebens auf das Buch „Tao te king“ des chinesischen Weisen Laotse (ca. 6. Jahrhundert v. Chr.) zurückgeht und von einer Zyklus-Form aller Naturabläufe und somit auch der Prozesse im menschlichen Körper ausgeht, mithin also völlig anderen Prämissen folgt als die statistisch basierte westliche Schulmedizin und Krankenhausökonomie. Im fernöstlichen, von Philosophie und mythisch-literarisch überlieferter Anthropologie geprägten Behandlungsansatz steht das Element „Metall“ u.a. für das „Gefühl, dass etwas fehlt“<sup>63</sup> – so wie in Draesners Gedichtzeilen in „Lied im Bauch“ „das Kind“ – optisch erfahrbar als Leerstellen im Druckbild der Verse – „fehlt“.<sup>64</sup> Ulrike Draesners Lyrik verhält sich also zur sachlichen Rede über körperliche Erfahrungen so, wie Chinesische Medizin sich zur Schulmedizin verhält – nämlich komplementär. Literatur ist für Draesner „nicht nur Speicher von Befindlichkeiten, nicht nur Speicher von Wissen, sondern selbst Instrument der Erkenntnis.“<sup>65</sup>

Draesners Zyklus „bläuliche sphinx (metall)“ ist ein Beispiel dafür, dass auch in einem Teil der Gegenwartsliteratur durchaus weiterhin zentral auf persönliche Erfahrungen rekurriert wird, dass diese Erfahrungen aber letztlich nie ganz in Sprache übersetzbar sind und insofern als Ausgangspunkt, als ‚Gelegenheit‘ dienen, von der aus eine sprachliche Arbeit neue Erfahrungen ermöglicht – für die Schreibende und für Lesende.

#### 4. Fazit

Anne-Rose Meyer kommt bei ihrem Vergleich einiger (allerdings früherer) Gedichte von Kling und Draesner zu dem Schluss, dass beide – Kling wie Draesner – eine naturwissenschafts-„kritische Sicht auf das neurologisch programmierte, lyrische Subjekt“ formulieren, dass Draesner jedoch auch „die Folgen“ der modernen Medizintechnik, ihre „psychischen Auswirkungen auf das Individuum thematisiert“, wohingegen „sich Klings Blick – abgeklärt und unbehelligt von gefühlsmäßigen Implikationen – nicht auf innere Befindlichkeiten, sondern nach außen“, auf das „Verhältnis von Signifikant und Signifikat und das metapoetisch reflektierte Verhältnis zwischen beiden“ richte.<sup>66</sup> Nach eingehender Untersuchung zweier

<sup>63</sup> <http://www.5elements.ch/5-elemente-akupunktur.html> [14.02.2018].

<sup>64</sup> Gleichzeitig ist gerade die Erfahrung gynäkologischer Untersuchungen und zumal die der Ausschabung ganz entscheidend durch den intimen Körperkontakt mit metallischen Instrumenten (die löffelartige Kürette, das schnabelförmige Späkulum etc.) gekennzeichnet. (Für diesen Hinweis danke ich der Gottfried-Benn-Kennerin Friederike Reents.)

<sup>65</sup> Draesner (2018: 149).

<sup>66</sup> So Meyer (2002).

Gedichtzyklen von Kling und Draesner muss dieser Befund jedoch modifiziert werden. Auch in seinem letzten Gedichtband zeigen sich Klings Gedichte noch immer vor allem als Sprach-Installationen, in denen orthographische und klangliche Assoziationen („atemmail, wie metal aim / gezähnte lüfte. so lautet inhalt, kurz hall-mail“)<sup>67</sup> auch über Sprachgrenzen hinweg ein Spiel mit dem Material auslösen. Noch immer soll das Gedicht vor allem „die genaue Wahrnehmung von“ Literatur als „Sprache“ (s.o.) befördern. Hinzu tritt jedoch im „Gesang von der Bronchoskopie“ die Figur des „dichter[s]“<sup>68</sup>. Dieser „inhaliert“ das Buchstabenmaterial und die durch Buchstaben repräsentierten Klänge, sein „handwerkszeug“<sup>69</sup>, solange er noch kann. Letztlich – und das ist neu für Kling und generiert eine Dimension persönlicher Erfahrung und Betroffenheit – ist der Gedichtzyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ nicht nur Sprach-, sondern auch Selbstinstallation.<sup>70</sup>

Ulrike Draesner dagegen exponiert sich in ihrer Lyrik und ihren Lyrikbänden von vorn herein sehr viel stärker als Kling in seinem Zyklus „Gesang von der Bronchoskopie“ als mögliche Referenz für das „Ich“ in den Gedichten. Nicht nur im Gedicht und seinen Peritexten, auch in zahlreichen Epitexten (während Dichterinnen-Lesungen und Diskussionsrunden, auf ihrer eigenen Website, in Essays und anderen Sachtexten) verknüpft Draesner ihre Werke sehr eng mit ihrer Person, oder besser: mit einem medial erzeugten Bild ihrer Person und ihres Lebens. Draesner kokettiert mit diesem Habitus: Schreiben sei für sie immer auch „Life writing“.<sup>71</sup> Nach der Lektüre von Draesners Gedichtzyklus „bläuliche sphinx (metall)“ haben die Leserinnen (und erst recht die Leser) zwar noch immer kein Erfahrungswissen darüber, wie eine Fehlgeburt und Kürettage sich anfühlen. Aber sie haben sich während der Erfahrung ihrer Gedichtlektüre (der Erfahrung der lautlichen, rhythmischen, optischen Qualitäten des Gedichtes) vorgestellt, wie es sich anfühlen und welche Assoziationen es auslösen könnte. Die Lektüre von Draesners an autobiographischen Peri- und Epitexten so reichen Gedichten schult also, wie der Umgang mit Literatur das häufig tut,<sup>72</sup> Empathie und imaginative Perspektivübernahme. Der ‚Mehrwert‘ des Gedichtes gegenüber einem autobiographischen Erlebnisbericht ist jedoch durch die generisch besondere, sinnlich wirkende Sprachverwendung zum rein propositionalen Inhalt (z.B. ‚Es war schrecklich und es tat weh.‘) hinzutretende, nicht-propositionale graphische und akustische Erfahrungsqualität des Textes. Als solches können Lyrik im Allgemeinen und Draesners Zyklus über eine verhaltene Fehlgeburt im Spezial-

<sup>67</sup> Kling (2005: 20: „Inhalator“, V. 10f.).

<sup>68</sup> Ebd., 20: „Inhalator“, V. 12.

<sup>69</sup> Ebd., 15: „Vitriolwasser“, V. 1.

<sup>70</sup> Vgl. Klimek (2019).

<sup>71</sup> Ulrike Draesner: Life Writing. <http://www.draesner.de/life-writing/> [06.04.2018]. – Der englische Begriff lässt sich sowohl mit ‚biographischem Schreiben‘ (als Prozess) als auch mit ‚Biographie‘ (als Textgattung) übersetzen.

<sup>72</sup> Vgl. dazu auch Draesner (2018: 18f.) selbst.

len tatsächlich eine ganz eigene, zum propositionalen, sprachlich verfü- wie kommunizierbaren Wissen komplementäre Erkenntnis in den Leserinnen – und sogar in den Lesern – auslösen.

## Literatur

- Alt, P.-A. (2007): *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart / Weimar.
- Becker-Cantarino, B. (1987): *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frau und Literatur (1500-1800)*. Stuttgart.
- Benn, G. (1988/2000/2006): *Gedichte*. Herausgegeben von C. Perels. Stuttgart.
- Benthien, C. / Martus, S. (2006): Einleitung. Aufrichtigkeit – zum historischen Stellenwert einer Verhaltenskategorie. In: dies. (Hg.): *Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert*. Tübingen. 1-16.
- Braun, M. (2005): Auswertung der Flugdaten. Gedichte von Thomas Kling. In: *NZZ*, 02.03.2005. Neu veröffentlicht auf [www.planetlyrik.de/thomas-kling-auswertung-der-flugdaten/2011/06](http://www.planetlyrik.de/thomas-kling-auswertung-der-flugdaten/2011/06) [5.4.2018].
- Cammann, A. (2016): Mitten im Leben. Ulrike Draesner erzählt über ihr Altern als Frau. In: *Die Zeit*, 30.11.2016. Online abrufbar: <http://www.zeit.de/2016/46/happy-aging-hoerbuch-ulrike-draesner> [14.02.2018].
- Draesner, U. (1995): *gedächtnisschleifen. Gedichte*. Frankfurt a.M.
- Draesner, U. (1999): Atem, Puls und Bahn. Das Denken des Körpers im Zustand der Sprache. In: *Lettre International*. 4. 62-67.
- Draesner, U. (2001): *für die nacht geheuerte zellen. Gedichte*. München.
- Draesner, U. (2004): bläuliche sphinx. In: Zarnegin, K. (Hg.): *buchstäblich traurig*. Basel. 17-27.
- Draesner, U. (2016): *Happy Aging. Ulrike Draesner erzählt ihre Wechseljahre*. 2 CDs. Berlin.
- Draesner, U. (2018): *Grammatik der Gespenster. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Stuttgart.
- Draesner, U. / Wagner, J. (2014): Über Stockung und Stein. Ein Gespräch. In: Ulrike Draesner. *Text + Kritik*. 201. 4-18.
- Elm, T. (2000): Einleitung. In: Ders. (Hg.): *Lyrik der neunziger Jahre*. Stuttgart. 15-38.
- Ertel, A. (2011): *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*. Berlin / New York.
- Ertel, A. (2014): Zur Poetik Ulrike Draesners. In: Ulrike Draesner. *Text + Kritik*. 201. 19-26.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin / Boston.
- Geisenhanslüke, A. (2015): Draesner, Ulrike: *gedächtnisschleifen. Gedichte*. In: Tommek, H. / Galli, M. / Geisenhanslüke, A. (Hg.): *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Boston / Berlin. 363-367.
- Goethe, J. W. (1790/1998): *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden (textidentisch mit der 12., durchgesehenen Auflage 1994). Band 5: *Dramatische Dichtungen III*. München.
- Gottsched, J. C. (1730): *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig.
- Hillebrandt, C. / Klimek, S. / Müller, R. / Zymner, R. (2018): Einleitung: Wer spricht das Gedicht? Adressantenmarkierung in Lyrik. In: dies. (Hg.): *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher? Grundfragen der Lyrikologie*. Berlin / Boston. 1-21.

- Kiefer, S. (2001): Seele, Soma, Sema. Gedichte von Norbert Hummelt und Ulrike Draesner. In: *neue deutsche literatur*. 49 (6). 171-179.
- Klimek, S. (2017): Vergessene Dichter, die es nie gab. Zu Jan Wagners Gedicht „Kröten“. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hg.): *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*. Münster. 175-194.
- Klimek, S. (2019): Sterben als Sprach- und Selbstinstallation. „Arnikabläue“ und die Autorinszenierungen in Thomas Klings letztem Gedichtband ‚Auswertung der Flugdaten‘. In: Ammon, F. von / Zymner, R. (Hg.): *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Münster. 251-268.
- Kling, T. (2005): *Auswertung der Flugdaten*. Köln.
- Kling, T. (2012): *Das Brennende Archiv*. Berlin.
- Knoblich, A. (2012): „The old men’s voices“. Stimmen in Thomas Klings später Lyrik. In: Ammon, F. von / Trilcke, P. / Scharfschwert, A. (Hg.): *Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings*. Göttingen. 215-237.
- Krummacker, H.-H. (2013): *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*. Berlin / Boston.
- Martin, B. (1992): Affektenlehre. [Abschnitt: In Deutschland.] In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von G. Ueding. Bd. 1. Tübingen. 228-233.
- Meyer, A.-R. (2002): Physiologie und Poesie. Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling. In: *GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Yearbook*. 1. 107-133.
- Opitz, M. (1624/2008): *Buch von der Deutschen Poeterey*. Studienausgabe. Herausgegeben von Herbert Jaumann. Stuttgart.
- Ort, C.-M. (2003): Zyklus. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. III. Herausgegeben von J.-D. Müller. Berlin / New York. 899-901.
- Schildknecht, C. (2014): Literatur und Philosophie: Perspektiven einer Überschneidung. In: Demmerling, Ch. / Ferran, Í. V. (Hg.): *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur. Philosophische Beiträge*. Berlin. 41-56.
- Schlingensief, C. (2010): *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. München.
- Stenzel, J. (1974): „Si vis me flere...“ – „Musa iocosa mea“. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 48. 650-671.
- Susman, M. (1910): *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*. Stuttgart.
- Till, D. (2009): Verbergen der Kunst. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Herausgegeben von G. Ueding. Bd. 9. Tübingen. 1034-1041.
- Wild, G. (2008): *Schillernde Wörter. Eine Rezeptionsanalyse am Beispiel von Ulrike Draesners Lyrik*. Wien / Münster.
- Wünsch, M. (1997): Erlebnislyrik. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 1. Herausgegeben von Klaus Weimar. Berlin / New York. 498-500.
- Zipfel, F. (2009): Autofiktion. In: Lamping, D. (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart. 31-36.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.
- Zymner, R. (2017): Lyric and Its ‘Worlds’. In: *Journal of Literary Theory*. 11 (1). 149-159.