



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 4 (2021): *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945.*

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Bosco, Lorella: „De rerum natura“: Fortschreibungsmodi des Lehrgedichts in der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart. In: IZfK 4 (2021). 79-110.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2a8f-8063

Lorella Bosco (Bari)

„De rerum natura“: Fortschreibungsmodi des Lehrgedichts in der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart

“De Rerum Natura”: *The Evolution of the Didactic Poem in Contemporary German Nature Poetry*

This article will examine how and to what extent the ancient tradition of the didactic poem exerts an influence on contemporary German nature poetry. It will focus in particular on Raoul Schrott’s „Tropen“ and Marion Poschmann’s „Geliehene Landschaften“, which, while different from each other, both offer clues to possible lines of influence. Although there is a long tradition of didactic poems in the German literature of the Renaissance and of the Enlightenment, my point of reference will be the ancient didactic poem, as it was shaped by Lucretius in his “De rerum natura”, because of its masterful intertwining of knowledge and poetry and its wholly secular view of nature, creation, and evolution, as well as the fact that it stresses the idea that life is accidental. These are the aspects of ancient didactic poetry that I will investigate in the aforementioned German poets and works, with particular attention to the relationship between the knowledge of nature and the language of poetry. Both Schrott and Poschmann openly use the word „Lehrgedicht“ [didactic poem] in order to define their poems, in which the didactic parts function as a knowledge of “nature after nature.” As a consequence, their poetry revolves around the impossibility of an all-encompassing explanation of the world and takes as its theme the rupture that divides human beings from nature in the modern age. Consciousness of the intrinsic constructedness of the way we experience nature is, on the other hand, a condition for both its aesthetic perception and scientific enquiry. At the center of both Schrott’s and Poschmann’s poetry collections, albeit in different ways and with different emphases, we thereby find an understanding of nature as a void that can only be approached (but

never overcome) by means of language. Herein lies the main difference between these contemporary poets and the ancient tradition.

Keywords: contemporary German poetry, nature poetry, didactic poem, Lucretius, nature after nature, Raoul Schrott, Marion Poschmann

1. Das Lehrgedicht und die Gegenwartslirik

Das naturkundliche Lehrgedicht feiert ein Comeback in der deutschsprachigen Gegenwartslirik. Diese These mag auf den ersten Blick etwas kühn klingen, scheint es doch kaum nennenswerte Beispiele oder gar Versuche in dieser Gattung zu geben. Fasst man Naturlyrik in einem engeren Sinn als Vergegenwärtigung naturhafter Phänomene auf, um „menschliche Subjektivität zu thematisieren“ (so etwa Günter Häntzschel),¹ so ist die Lehrdichtung nur schwer unter dieser Kategorie zu fassen. Zugleich macht das Lehrgedicht den Eindruck, als „taugliches Instrument zur Vermittlung von Wissen“² ausgedient zu haben, wie Jan Wagner in seiner Rede zur Verleihung des Arno-Reinfrank-Preises „Avernische Vögel. Über Fakten und Poesie“ (2006) feststellt.

Ob man der eingangs aufgestellten These Glauben schenken muss, hängt also von der Frage ab, wie man „Lehrgedicht / Lehrdichtung“ und „Naturlyrik“ definiert und das Verhältnis dieser Begriffe zueinander begreift. Geht man von einer dynamisch-funktionalen Auslegung des ohnehin weitgefassten Naturlyrik-Begriffs³ aus, die zur ständigen, kontext- und zeitgebundenen Neugestaltung und Neubestimmung seines Gegenstands führt, dann ist es möglich, die Gattungsgrenzen derart zu erweitern, dass auch das Lehrgedicht (in erster Linie das der Antike) seinen Platz darin findet. Folgt man Braungarts Darstellung,⁴ so sind jedenfalls fünf Traditionsstränge der Naturlyrik in der westlichen Kultur anzusetzen, die – obwohl nicht ausschließlich – sukzessiven historischen Entwicklungsstufen entsprechen: das naturkundliche Lehrgedicht, das allegorische, das lyrische Naturgedicht und das symbolistische Anti-Naturgedicht bis hin zum modernen Naturgedicht. Diese Traditionen können sich überschneiden oder parallel laufen und setzen sich in einem komplexen „Wechselspiel von Kontinuität, Verwerfung

¹ Häntzschel (2007: 691). Zur Naturdichtung und ihren Ausformungen vgl. ferner Riedel (1996). – Damit hängt freilich auch die Schwierigkeit zusammen, angesichts der großen Heterogenität lyrischer Texte und der grundlegenden Veränderungen der Lyriktheorie eine umfassende Definition des Begriffs ‚Lyrik‘ (zumindest in seinen neuzeitlichen Erscheinungsformen) zu liefern. Vgl. zu dieser Frage Burdorf (1997: 2-21) sowie ferner – vor allem zum Konnex Lyrik und Wissen: Zymner (2013: insbes. 111f.).

² Wagner (2011: 50).

³ Vgl. Braungart (2011: 138-145).

⁴ Vgl. ders., 139.

und aktualisierender Umarbeitung“⁵ weiterhin fort. Auf die Gegenwartslyrik scheinen sie alle gemeinsam einzuwirken, so dass Spuren einer naturkundlichen Traditionslinie keine Seltenheit bilden.

Ferner spielt auch das je geschichtlich bedingte Naturkonzept eine gewichtige Rolle. Der seit der Aufklärung und dem Sturm und Drang geltende Naturbegriff, der dem lyrischen Naturgedicht zugrunde lag, wäre heute insofern einer kritischen Revision zu unterziehen: Natur kann nicht länger den Gegenstand ästhetischer Anschauung oder den Reflexionsraum menschlicher Innerlichkeit und Subjektivität bilden. Auch über das, was Natur sei, herrscht derzeit kein Konsens mehr. Die bestechende Vielfalt ihrer Erscheinungsweisen und Formen lässt sich jedenfalls kaum noch auf einen einheitlichen gemeinsamen Nenner bringen: Natur ist den Menschen ja nie unmittelbar, sondern immer nur als Ergebnis einer kulturell geprägten Erfahrung zugänglich, an der auch die Sprache mitwirkt.⁶ Die Funktionsbestimmung von Natur in der Dichtung, also auch in der gegenwärtigen, ist daher von den jeweils geltenden Weltbildern und Schreibweisen nicht zu trennen.

Nicht von ungefähr verweist Wagner in seiner oben erwähnten Rede auf Lukrez als Beispiel für eine geglückte Verbindung von ‚Fakten‘ (naturwissenschaftlichen Sachverhalten) und Dichtung. Die Vermittlung des Gesamtwissens unserer Tage mute zwar – in Anbetracht seines rasanten Anwachsens – wie eine kühne Herausforderung an, doch können naturkundliche Vorgänge den Gegenstand von Dichtung bilden: nicht um die Kluft zwischen den „zwei Kulturen“,⁷ der geistes- und der naturwissenschaftlichen, zu schließen, sondern um eben diese Kluft „bewohnbar“⁸ – also: begehbar, überbrückbar – zu machen. In Wagners Essay kündigt sich somit eine „dritte Kultur“ an, in deren Rahmen eine naturwissenschaftlich kundige Lyrik die Subjektivität des poetischen Ausdrucks gegen die methodisch überprüfte Objektivität des faktischen Wissens nicht ausspielen würde. „Der Lyriker“, schreibt Wagner, „– und insofern paßt er gut in eine in unüberschaubar viele Wissensgebiete gegliederte Welt – ist ja per se ein Eklektizist, ein Sammler, der nimmt, was sich ihm bietet, und es mit dem verknüpft, was er bereits hat“.⁹ Dies heißt nicht zuletzt nach Lösungen zu suchen, damit die gewöhnlich mit dem lyrischen Schreiben noch immer assoziierte Subjektivität der ernsthaften Beschäftigung mit den Naturwissenschaften nicht im Wege steht. Ein näherer Umgang mit den Naturwissenschaften schärft zudem – Wagner zufolge – das Bewusstsein von der anthropomorphen Verfasstheit unserer Naturerfahrung: Mittels der Sprache kann die *natura rerum* auf ihre Möglichkeiten und Unmöglichkeiten hinterfragt werden, und eben darin besteht vielleicht der

⁵ Graczyk (2004: 617).

⁶ Vgl. Goldstein (2019: 12). Ferner: Daston (2018: 10-14).

⁷ Vgl. Snow (1998: 1-21).

⁸ Wagner (2011: 54).

⁹ Ebd.

Erkenntniswert von Dichtung. Sie trägt dem Faktum Rechnung, dass Naturwissen unhintergebar zur Gesamtheit unseres Erfahrungshorizonts gehört. Eine ‚naive‘ Erfahrung, die vom je gegebenen Wissen über die Natur absieht, ist heutzutage kaum mehr denkbar – sofern sie das überhaupt je gewesen ist.

2. „*Daedala lingua*“: Lukrez und das Lehrgedicht

Ohne es explizit zu erwähnen, bezieht sich Wagner in seiner Rede auf das lukrezische Konzept der *daedala lingua* (IV, 549), mit dem der lateinische Dichter die kreative Fähigkeit der Zunge bezeichnet, Worte aus dem körperlichen Material der Stimme zu formen. Lukrez verweist damit – im übertragenen Sinne – auf die schöpferische Funktion von Sprache, analoge Bilder der Wirklichkeit zu gestalten.¹⁰ Beim Adjektiv „*daedalus*“ handelt es sich offensichtlich um einen für den römischen Dichter seltenen Gräzismus. Dieses umso mehr auffallende Lehnwort, das in „*De rerum natura*“ sechsmal – u.a. in Bezug auf *tellus* („Erde“) – Verwendung findet,¹¹ führt auf die mythische Gestalt des Daedalus zurück, dem die Erfindung der Bildhauerkunst und des Labyrinths zugeschrieben wurde. Das davon abgeleitete Adjektiv (Hinweise auf *daídalos* finden sich in der griechischen Literatur in dichterischen wie in philosophischen Texten) benennt demzufolge das natürliche bzw. menschliche Schöpfertum. Der Bezug auf Daedalus, der mit seiner Tätigkeit Kunst und handwerkliche Fertigkeiten (*ars* und *ingenium*) bündelt, hat insofern poetologische Implikationen. Bei seiner Übertragung der Grundsätze der epikureischen Lehre in lateinische Hexameter hofft Lukrez, „der Griechen dunkle Funde [...] nach Bedeutung zu lichten, / da ja vieles zumal mit neuen Worten zu tun ist / wegen der Armut der Sprache so wie der Neuheit der Dinge“ (I, 136-139).¹² Dabei will die sprachschöpferische Leistung der theoretischen Komplexität der in griechischer Sprache formulierten epikureischen Lehre Rechnung tragen. Damit handelt es sich bei „*De rerum natura*“ um ein philosophisches Lehrgedicht „von vorsokratischem Anspruch“,¹³ das in enzyklopädischer und popularisierender Weise die epikureische Physiologie umfassen und in einer neuen Sprache und Form vermitteln kann. Sein Verfahren des *metaphérein*, des Übertragens und Überführens, verwebt mittels des

¹⁰ Lukrez (2015: 295, IV, 547-550): „Wenn diese Stimmen wir tief heraus aus unserem Körper / pressen und geraden Wegs nach draußen dem Munde entsenden, / gliedert beweglich sie auf die wortgestaltende Zunge (*mobilis articulata verborum daedala lingua*), / und zu ihrem Teil formt sie die Gestaltung der Lippen“.

¹¹ Für die erkenntnistheoretischen (besonders im Vergleich zu Platons Wahrnehmungslehre) und poetologischen Implikationen der Verwendung von „*daedalus*“ bei Lukrez verweise ich auf den aufschlussreichen Aufsatz von Beer (2010), dem ich wichtige Ansätze für meinen Beitrag verdanke. Vgl. auch Holmes (2005).

¹² Lukrez (2015: 17).

¹³ Albrecht (1994: 235).

dichterischen Ausdrucks Erkenntnisgehalt und poetischen Stoff, um die Römer zur Lehre Epikurs zu bekehren. Das didaktische Ich zielt darauf, diejenigen „Verse zu stiften“ („carmen / condere“; V, 1-2), die sich ihres vielfältigen Wissensgehalts würdig erweisen und den Vergleich mit prominenten griechischen Vorbildern wie Homer nicht scheuen müssen. Das komplexe und vielschichtige Gedicht beschränkt sich somit nicht nur auf die Weitergabe der epikureischen Atom- und Morallehre, sondern stellt zudem das eigene poetologische Konzept vor. Es erteilt dem Glauben an eine Untersterblichkeit der Seele eine deutliche Absage und verkündet hingegen die Gleichgültigkeit der Götter gegenüber allem menschlichen Handeln und Treiben. Vielfältig und kunstvoll ist darüber hinaus die dichterische Ausgestaltung, in die verschiedene Traditionsstränge und Gattungen eingeflossen sind: Epische, idyllische, hymnische oder ekphrastische Passagen vermengen sich mit eher philosophischen Teilen. Bedenkt man die wiederholte Bezeichnung der Erde (*tellus*) als gestalterisch (*daedala*), so „schwingt sich [...]“ die Mimesis der Natur „im Akt des Wortkünstlers“ „zu einer kaum zu steigernden Angleichung auf“. ¹⁴ Die Atomlehre prägt Metrik und Klang der Hexameter, indem diese sich an die Dynamik der Atombewegungen anschmiegen. Lukrez vergleicht in dieser Hinsicht die Buchstaben mit den materialen Grundbestandteilen der Welt: Wie Wörter aus der unterschiedlichen Anordnung von Buchstaben entstehen, so ruht die Vielzahl der Dinge auf den zufälligen Kombinationen von Atomen (I, 196-198; 823-829; II, 679-699). Atome wie Buchstaben werden daher übereinstimmend als *elementa* ¹⁵ bezeichnet.

Das lukrezische Werk reiht sich in die Tradition der heute nur fragmentarisch überlieferten *peri phýseos*-Gedichte ein. ¹⁶ Trotz Erwähnungen bei Hieronymus und weiteren Kirchenvätern wie Laktanz in Vergessenheit geraten, wurde eine Abschrift erst 1417 von Poggio Bracciolini in einem Kloster in der Nähe von Konstanz entdeckt. ¹⁷ Die erste Druckversion von 1473 hatte eine intensive Diskussion zur Folge, die zum Beispiel in Renaissance und Aufklärung kulminierte und bis heute anhält. ¹⁸ Die erste vollständige deutsche Übersetzung von „De rerum natura“ erschien jedoch erst 1784, fast hundert Jahre nach der französischen und der englischen.

Die Aufnahme des lukrezischen Werkes wurde auch von der gespaltenen Einstellung zur didaktischen Dichtung maßgeblich beeinflusst, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich abzeichnete. Hatte das Lehrgedicht seinen früh-aufklärerischen Höhepunkt in Werken Albrecht von Hallers und Barthold Hein-

¹⁴ Beer (2010: 281).

¹⁵ Vgl. zum Ursprung des Wortes Adam (1963).

¹⁶ Mit der vorsokratischen Tradition (Heraklit, Empedokles und Anaxagoras) setzt sich Lukrez im Buch I, 635-920 auseinander. Vgl. dazu Rösler (1973).

¹⁷ Zur Überlieferungs- und Entdeckungsgeschichte vgl. Greenblatt (2011).

¹⁸ Zum historischen und theoretischen Kontext der didaktischen Dichtung im deutschsprachigen Raum vgl. Kühlmann (2007).

rich Brockes' erlebt, wurde diesem Genre im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts gerade seiner hybriden Gestalt aus naturkundlichem Gehalt und äußerer Versform wegen die poetische Würde abgesprochen.¹⁹ Gegner der Lehrdichtung konnten sich in ihrer Ablehnung auf die Autorität eines Aristoteles berufen, der in seiner „Poetik“ (1447b) am Beispiel von Empedokles zwischen „Dichtung“ im eigentlichen Wortsinn und Lehrdichtung scharf unterscheidet. Ausschlusskriterium ist dabei das Mimesis-Argument, das nur für das Epos und das Drama eine theoretische Legitimation liefert.²⁰

So verfahren lediglich die Leute. Sie verbinden <einfach> mit dem <jeweiligen> Versmaß das Wort ‚Dichter‘ und sprechen so von ‚Elegien-Dichtern [Distichen-Dichtern]‘ oder von ‚Ependichtern [Hexameter-Dichtern]‘. Sie benennen die Dichter nicht | nach ihrer Nachahmungstätigkeit, sondern richten sich rein formal nach dem gemeinsamen Versmaß. Denn auch, wenn ein medizinisches oder naturwissenschaftliches Werk in Versen abgefasst ist, bezeichnen sie es gewöhnlich als Dichtung. Es haben aber Homer und Empedokles nichts gemeinsam außer dem Versmaß. Deshalb ist die angemessene Bezeichnung für den einen ‚Dichter‘, für den anderen eher ‚Naturphilosoph‘ als ‚Dichter‘.²¹

Aristoteles leitet seine These, dass eine bestimmte Versform noch keine Literaturgattung begründe, aus der Prämisse ab, dass die Literarizität eines Textes von seinem mimetischen Charakter, nicht von der Gestaltung seiner Medien abhängt. Lessing wiederum sollte das aristotelische Verdikt übernehmen, indem er Lukrez den Rang eines Dichters streitig macht und ihn wegen mangelnder Vorstellungskraft eher als geschickten „Vermacher“²² bezeichnet. Die dichterische Form entspreche keinem adäquaten poetischen Gehalt; beide Begriffe scheinen vielmehr in ein Spannungsverhältnis zueinander zu geraten, dem Lessing (und nach ihm Goethe²³ und Hegel) kritisch gegenüber steht. Didaktische Dichtung bildet dennoch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts keine Seltenheit in der literarischen Landschaft. Eine weitere Entwicklungslinie dieser Gattung lässt sich darüber hinaus in der philosophischen Dichtung nachweisen.

Seiner entschlossenen Bejahung von Erkenntnis und Wissenschaft, die dem Zeitgeist der Aufklärung sicherlich kongenial war, zum Trotz dürfte es jedoch noch weitere Gründe für die zwiespältige Aufnahme von Lukrez geben, die in der Unvereinbarkeit seines Materialismus mit der christlichen Lehre liegen. Lukrez, der sich als Anhänger Epikurs sieht, schildert in seinen Versen dessen atomistische Lehre. Im Zentrum des kosmologischen Entwurfs steht folglich ein

¹⁹ Zur Lukrez-Rezeption im deutschsprachigen Raum während des 18. Jahrhunderts vgl. Nisbet (2005).

²⁰ Zum Lehrgedicht als Grenzphänomen der Poetik vgl. Fabian (1968).

²¹ Aristoteles (2008: 4).

²² Lessing (2006: 19).

²³ Bei Goethe fällt das Urteil zu dieser Gattung allerdings pointierter aus und unterliegt nicht unwesentlichen Veränderungen je nach Epoche seines Kunstschaffens. Vgl. dazu Böhme (2001) und – ausführlicher – Krämer (2019).

Atomregen. Die Atome fallen darin in linearen und parallelen Bahnen herab, ohne einander zu kreuzen; allerdings kommt es dann und wann – ohne dass dies näher zu begründen wäre – zu einer Abweichung: Dieses sogenannte *clinamen* bewirkt, dass einzelne Atome ihre Bahnen verlassen und Zusammenstöße, Begegnungen oder Turbulenzen provozieren. Aus diesem atomaren Wirbeln geht nun die gegenständliche Welt hervor. Lukrez' materialistische Kosmologie hebt insofern die Relevanz der Abweichung bzw. des Zufalls hervor und kommt dabei ohne göttliche Vorsehung aus. Die Gegenständlichkeit der Welt erscheint als Ergebnis aleatorischer Bewegungen, die gänzlich in der Sphäre des Kontingenten stattfinden und weitere Prozesse in Gang setzen. Damit werden Begriffe genannt, die nicht nur physikalische Entdeckungen jüngeren Datums vorwegnehmen, sondern mit ihrem Insistieren auf dem Flüchtigen, Vorübergehenden, Zufälligen auch konstitutive Momente einer Ästhetik der Moderne aufrufen. Lukrez' nachhaltigen Einfluss auf die Moderne und die Bedeutung, die der Verschränkung von Natur- und Wissenschaftsdiskurs einerseits und der Dichtung andererseits beizumessen ist, bezeugt nicht zuletzt Albert Einstein, der „De rerum natura“ große Bewunderung entgegengebracht hat: Ohne über moderne naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu verfügen, sei Lukrez auf rein spekulative Weise zu einer ähnlichen Weltvorstellung wie seiner eigenen gelangt.²⁴

Trotz dieser Wertschätzung wird Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart kaum noch explizit erwähnt, und es gibt nur wenige Autoren, die sich mit ihm eingehend befasst haben;²⁵ Ausnahmen wie etwa Bertolt Brechts unvollendete Verfassung des Manifests der Kommunistischen Partei,²⁶ laut Ziolkowski „die vollkommenste und konsequenteste Adaptation von Lukrez und seinem ‚De rerum natura‘ im 20. Jahrhundert“,²⁷ sind vereinzelt geblieben. Umso auffälliger ist der nachhaltige Einfluss, den Lukrez' Weltbild und vor allem seine faszinierende Verschränkung von naturkundlichem Gehalt und dichterischer Schreibweise ausüben. Mehr als direkte

²⁴ In seinem 1924 verfassten Geleitwort zu Hermann Diels' Lukrez-Ausgabe und Übersetzung hebt Albert Einstein vor allem den antimetaphysischen, kritischen Zug des lukrezischen Lehrgedichts hervor: „Als Hauptziel seines Werkes stellt er die Befreiung des Menschen von der durch Religion und Aberglauben bedingten sklavischen Furcht hin, die von den Priestern für ihre Zwecke genährt und ausgebeutet werde“ (Einstein ³2013: 671f.). Diels ist übrigens als Spezialist für die Vorsokratik berühmt und war daher im Bereich der antiken Naturlehre sachkundig.

²⁵ Ziolkowski (2014: 325f.) fasst die Gründe für dieses Schweigen wie folgt zusammen: Lukrez' Lebensumstände liegen völlig im Dunklen und bieten deshalb keinen Stoff für fikionalisierte Biographieversuche; sie berichten keine Heldentaten oder -mythen; die Gattung des Lehrgedichts ist kaum noch zu verzeichnen; der Dichter ist aus dem Schulkanon verschwunden.

²⁶ Vgl. Brecht (1967: 895-930). Zu Brechts Versuch s. auch weiterführend: Spaethling (1962); Rösler (1975); Hartinger (2001).

²⁷ Ziolkowski (2014: 331). Ziolkowski stellt im Übrigen fest: „Er [Brecht] hatte mit anderen Worten den Ehrgeiz, als Wortführer im selben Verhältnis zu Marx / Engels zu stehen wie Lukrez zu Epikur“ (ders., 330).

Anspielungen oder Verweise sind es die Auslotung des Wissenspotentials von Dichtung und Sprache und seine weltanschauliche Ausrichtung, die Dichter an seinem Werk noch immer ansprechen. Zu diesem Befund passt deshalb, was Marion Lausberg zu Brechts gescheitertem Lehrgedicht-Experiment bemerkt: „Nicht in Anklängen an bestimmte Lukrezstellen besteht hier die Affinität zu Lukrez, sondern in der Übertragung von dessen poetischem Verfahren auf andere Inhalte“.²⁸ In diesem Sinne ist die Frage berechtigt, ob man von einem Überleben des Lehrgedichts in der deutschen Gegenwartslyrik – über die Aufklärung hinaus – reden kann.²⁹ Aber wie genau erfolgt diese Übertragung in der gegenwärtigen Lyrik? Wie werden einzelne Strukturen, Themen und Funktionen des (nicht nur lukrezischen) Lehrgedichts aufgegriffen und überführt? Welchen Veränderungen und Infragestellungen werden sie unterzogen?

3. *Naturlyrik und Naturwissen*

Die naturkundliche Traditionslinie, die in ihrer immanenten Welterklärung auf Lukrez und auf den Atomismus zurückgeht, zeichnet sich durch die Suche nach dem inneren Zusammenhalt der Welt aus. Sie erhebt einen Wahrheitsanspruch, der in der Gegenwartslyrik allerdings nur in oft gebrochener, ironischer oder paradoxer Form, zuweilen auch als Gegenentwurf zu den großen – antiken oder deutschsprachigen – Vorbildern, aufrechterhalten wird. Die Lyrikerinnen und Lyriker der Gegenwart erheben jedenfalls keinen weitgespannten Anspruch auf eine umfassende Weltdeutung. Die Aneignung von naturwissenschaftlichem Wissen in der Dichtung wird zum vielfältigen Verfahren der „Übernahme, Transformation oder kritischen Infragestellung von Wissensbeständen und Methoden“³⁰ und läuft keineswegs auf eine Aufwertung der pädagogischen Tendenz auf Kosten der ästhetischen hinaus. Auch das Langgedicht bildet dabei kein ausschließendes Kennzeichen aktueller, an der Verschränkung von Wissen und Gedicht orientierter Versuche, wie sich anhand von Texten wie Raoul Schrotts „Tropen“ zeigt, die sich programmatisch auf Lukrez oder auf die milesische Philosophie berufen³¹ (in „Erste Erde. Epos“ geht Schrott bekanntlich einen anderen Weg). Auch der von der Wahl des Hexameters als Versmaß ausgehende Formzwang, an den sich noch Bertolt Brecht in seiner Fassung des „Manifests der Kommunistischen Partei“ hielt, gilt nicht

²⁸ Lausberg (1999: 172).

²⁹ Die Frage hat in jüngerer Zeit Dieter Burdorf (2019) aufgeworfen und – ausgehend von der aufklärerischen und empfindsamen Tradition, jedoch unter Berücksichtigung der „Zwischenstufen“ (romantischen und nachromantischen, modernen und nachmodernen Naturlyrik) – ausführlich untersucht. Seinem Beitrag verdanke ich wichtige Anregungen für die Weiterentwicklung der hier dargelegten Ausführungen.

³⁰ Hufnagel / Krämer (2015: 6).

³¹ Vgl. Knoblich (2014: 170f.).

mehr als ausschließendes Gattungsmerkmal. Es kann also von einer schlichten Wiederbelebung des traditionellen Lehrgedichts nicht die Rede sein. Die produktive Rezeption von naturwissenschaftlichen Stoffen in der Dichtung drückt vielmehr die Spannung zwischen der „Sehnsucht nach unmittelbarem Zugang zu Naturerfahrungen“³² und der wissenschaftlichen Entfremdung aus, die sich oft in der Vorliebe für kürzere, fragmentierte, mitunter auch experimentelle Formen zeigt. Auch für letztere mangelt es dennoch nicht an Beispielen innerhalb des Traditionsstrangs des wissenschaftlichen Lehrgedichts, dessen ausschließende Gattungsmerkmale nicht weniger schwer festzumachen sind, als es bei der Naturlyrik der Fall ist (man denke etwa an Goethes „Metamorphosen der Tiere“, das ‚nur‘ 61 Verse umfasst).³³

Die wissenschaftliche Grundierung führt zur Brechung des tradierten Naturbildes. Außer dem schon erwähnten Schrott liefern, um nur einige Namen zu erwähnen, Durs Grünbein mit seinem Anschluss an den neurobiologischen Diskurs oder Steffen Popp mit seinen Verweisen auf das Periodensystem in „118“³⁴ Beispiele für diese produktive Auseinandersetzung mit der Tradition des Lehrgedichts in der Gegenwartslyrik. Auch spielt das beständige Relativieren, Optimieren und überhaupt Altern des naturwissenschaftlichen Wissensstands angesichts seiner Unübersichtlichkeit eine Rolle, indem diese Faktoren im Gedicht selbst reflektiert und produktiv arrangiert werden können. Es kommt weniger auf die getreue Vermittlung eines noch stichhaltigen naturwissenschaftlichen Gehalts an als vielmehr auf den Versuch, die Schnittmenge von Lyrik und Naturwissenschaften zu erkunden und dabei auch die historische Distanz zwischen den Erkenntnissen und Ereignissen, die in den Gedichten angesprochen werden, zu vergegenwärtigen. Insbesondere zeigt diese Rückwendung auf die naturkundliche Tradition, dass die Natur als Oppositionsbegriff zur menschlichen Kultur ausgedient hat. Die modernen Naturwissenschaften haben zum Scheitern dieses dualistischen Konzepts beigetragen und den Menschen vielmehr als Teil der Natur definiert. Auch in diesem Sinn lässt sich von einer (wie auch immer bewussten) Wiederentdeckung des antiken Naturbegriffs als Werdeprozess der Welt in seiner Totalität sprechen, zu der auch das Gewordensein der Dinge gehört. Geht man noch weiter auf die miletische Kosmologie zurück, dann stößt man auf eine Auffassung der Physis als Werden und Gewordenes (*phýsis-arché*), Wachstum und Wuchs, als Eigenwüchsigkeit der Welt, die in allem periodischen Wechsel von Werden und Vergehen immer dieselbe ist. Dieses Konzept durchzieht als manchmal versteckte Spur

³² Braungart (2011: 144).

³³ Vgl. dazu weiterführend – auch für eine ausdifferenzierte Untersuchung des Lehrgedichts und dessen Fortwirkung um 1800 – Krämer (2015).

³⁴ Vgl. dazu Bosco (2020: insbes. 327-246). Ferner Metz (2018: 393-398).

viele ästhetisch-philosophische Naturentwürfe der Gegenwart und gewinnt wegen seiner immanenten Ausrichtung zunehmend an Attraktivität.³⁵

Auf die Frage, ob die zunehmende Entfremdung von den Inhalten der Naturwissenschaften der großen Tradition der Naturlyrik ihren Gegenstand raubt und deshalb die zeitgenössische Poesie an der Natur nur scheitern kann, antwortet Schrott anlässlich seiner Aufnahme in die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung (2005):

Das „Naturgedicht“, das Sie meinen, ist wohl die letzte Aktualisierung eines homerischen Naturbegriffs, der in jeder Quelle eine Nymphe und hinter jedem Baum eine Dryade sieht; es ist sicher an der Zeit, dieses Figürliche zu modernisieren – und sich einmal eine Sonne zu denken, die nicht „untergeht“, und stattdessen von einer Erde zu reden, die sich von der Sonne weg in den eigenen Schatten dreht.³⁶

Nicht die Dichtung, sondern die Dichter scheitern also an dieser ihnen gestellten Aufgabe. Es leuchtet ein, dass die Komplexitäten der Mensch / Natur-Beziehung und die Verschiebungen, die in der Wahrnehmung dieses Zusammenhangs in der letzten Zeit eingetreten sind, eine neue, zeitgemäßere Herangehensweise und vielleicht eine Neudefinition des Begriffs ‚Naturlyrik‘ erfordern, dessen Unschärfe Lyrikerinnen und Lyrikern ohnehin Schwierigkeiten bereitet.³⁷ Es geht ferner auch darum, den Lehrcharakter der Lyrik neu zu begründen und nach der Art der Wissensvermittlung zu fragen, die in derart konzipierten Gedichten stattfinden kann.³⁸ Dabei ist Sprache nach wie vor der entscheidende Faktor, wie Rüdiger Zymner in seinem Beitrag zum „Wissen der Lyrik“ betont. Die Frage, ob „die Lyrik insgesamt [...] ein generisch spezifisches ‚Wissen‘ transportiere, bereithalte“, könne man insofern bejahen,

als sich alle Lyrik auf Sprache im Allgemeinen richtet. Alle Lyrik (unabhängig davon, welche Themen sie behandelt oder welche ‚Inhalte‘ sie vermittelt) zeigt oder stellt vor Augen – und zwar durch ihre Faktur –, dass Sprache, um mit Wilhelm von Humboldt zu sprechen, ein schöpferisches Organ des Gedankens sei.³⁹

Lyrik besitze daher „ein Bewusstsein für die Optionen eines der wichtigsten Medien menschlicher Welterschließung [...], ein ‚Wissen‘ über die Möglichkeiten der Sprache.“⁴⁰

³⁵ Etwa bei den Brüdern Gernot und Hartmut Böhme (1996: 172-192). Vgl. auch den Eintrag „Natürlich / Natur“ in Hartmut Böhme (2002). Für die ökokritische und tierethische Rezeption des lukrezischen Werks s. ferner Hutchins (2017).

³⁶ Schrott (2005a: 16f.).

³⁷ Zur Definitionsproblematik von „Naturlyrik“ und zur meist kritischen Auseinandersetzung der Gegenwartslyriker und -lyrikerinnen mit der Unschärfe dieses Begriffs vgl. Kopisch (2012: 33-50).

³⁸ Vgl. dazu Gittel (2019: insbes. 316-318).

³⁹ Zymner (2013: 118f.).

⁴⁰ Ders., 119.

In der Gegenwart wird Lyrik zum Reflexionsraum von Natur und deshalb gleichzeitig auch des Wissens über sie. Oft begegnet man deshalb folglich dem, was Burdorf einschlägig als „die Auslagerung der lehrhaften Komponente“⁴¹ definiert. Dieses gelehrte, enzyklopädische Wissen wird in verschiedene Paratexte wie Fuß- oder Endnoten, Glossare, Vor- und Nachworte, in Titel usw. verschoben; es referiert auf eine außerliterarische Realität, die sich jedoch – beim genaueren Hinsehen – immer schon als konstruiert entpuppt, d.h. als Ausdruck einer subjektiven Wahrheit, die jeden Anspruch auf Absolutheit unterminiert.

Das ökokritische Bewusstsein, das sich in der Lyrik der Gegenwart zunehmend herausgebildet hat, entwickelt neue Schreibweisen und Weltbilder, um auf die Herausforderung der gegenwärtigen Umweltkrise und auf das damit verbundene epistemologische Problem angemessen zu reagieren. Es handelt sich dabei oft um poetische Kosmogonien, die sich mit katastrophalen Phänomenen wie Klimakrise und Artensterben auseinandersetzen und diese zur Sprache bringen wollen (s. z.B. Silke Scheuermanns „Skizze vom Gras“, 2014). Es lässt sich außerdem – in Form von *nature writing* – eine weitere Ausformung der Tradition des naturkundlichen Gedichts verzeichnen (man denke in diesem Zusammenhang etwa an die von Judith Schalansky begründete, erfolgreiche Reihe „Naturkunden“ des Verlags Matthes und Seitz). Darüber hinaus scheinen Lyriker auch die Tradition des Naturessays zu pflegen (man denke etwa an Marion Poschmann oder Esther Kinsky). Sie praktizieren ein Schreiben über die Natur, das sich oft auf Reisen entfaltet und über geographische Orte artikuliert. Die Überkreuzungen von naturkundlicher Lyrik und den „Sprachlandschaften des *nature writing*“⁴², die den Zugang zu einer Neubeschwörung der Natur in der technisierten Zeit des Anthropozäns ausfindig machen wollen, sollten auch ins Blickfeld genommen werden. Es gibt ferner weitere Überschneidungen mit anderen, nicht nur europäischen Traditionen der Naturlyrik, so dass Gegenwartslyriker und -lyrikerinnen „die verbliebenen Relikte aufklärerischer“, wohl aber auch antiker „Lehrdichtung, erneut mit Elementen des Arkadischen, mit romantischer Subjektivität, mit den Natur-Kunst-Welten des *Fin de siècle* oder mit modernen Bildern einer zerstörten oder ganz verlorenen Natur“⁴³ zusammenfügen.

Von diesen Prämissen ausgehend wird mein Beitrag im Folgenden nicht in erster Linie Rückbindungen an die antiken Vorbilder (z.B. in Raoul Schrotts „Tropen“) oder an die deutschsprachige Vorgeschichte der Gattung (z.B. in der Aufklärung) diskutieren, sondern primär auf die kognitive Funktion von Dichtung fokussieren, die in der Gegenwartslyrik im Rahmen von Naturlyrik mehrfach zutage tritt. Zugleich setzen sich Lyrikerinnen und Lyriker mit der naturlyrischen Tradition und mit den damit verbundenen Fragen von Subjektivität und Selbstreflexion auseinander.

⁴¹ Burdorf (2019: 303), vgl. auch ders., 304. Vgl. auch van Hoorn (2018).

⁴² Goldstein (2019).

⁴³ Burdorf (2019: 305).

Die hier skizzierten Thesen sollen vor allem anhand von Raoul Schrotts „Tropen“ und Marion Poschmanns Gedichtsammlung „Geliebene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien“ (2016) näher erläutert werden. Bei beiden Autoren handelt es sich um *poetae docti*, die in der literarischen Tradition bestens bewandert sind und souverän damit umzugehen wissen. Obwohl sie sich gleichermaßen mit ästhetischen Kategorien der Naturwahrnehmung und -darstellung befassen, stehen sie stellvertretend für zwei unterschiedliche Richtungen innerhalb der Naturlyrik der Gegenwart: Schrott setzt sich mittels der poetischen Sprache mit einer – aus Fehleinschätzungen, Scheitern und ständigen Überprüfungen gemachten – Wissenschaftsgeschichte der Optik auseinander, um immer wieder die Indifferenz der Natur angesichts des menschlichen Versuchs, sie zu berechnen oder auszulegen, zu statuieren. Für Poschmann hingegen ist die vom menschlichen Handeln geprägte Landschaft Mittel und Form der Naturerfahrung mit all den damit verbundenen Widersprüchen und Leerstellen.

Die Tatsache, dass hier neben einem männlichen Autor auch eine Autorin behandelt wird, ist im Übrigen keinem gendergerechten Umgang mit literaturwissenschaftlichen Fragestellungen geschuldet, sondern reagiert auf den Befund, dass es – Dieter Burdorf zufolge – gerade Frauen gelingt, aufgrund ihrer historisch bedingten, anders gearteten Beziehung zur literarischen Tradition „neue, radikale und subjektive Sichtweisen in die Naturlyrik hineinzutragen“.⁴⁴

4. Raoul Schrott oder die Lehre der Indifferenz der Natur

Raoul Schrotts erfolgreicher Gedichtband „Tropen“ (1998), 1999 mit dem Peter-Huchel-Preis für Lyrik ausgezeichnet, trägt den vielsagenden Untertitel „Über das Erhabene“. Damit reiht sich der Autor in eine lange Theorie-Tradition ein, die auf das 18. Jahrhundert zurückgeht und prominente Vertreter wie Baumgarten, Burke, Kant oder Schiller einschließt. Das zweiteilige essayistische „Inventarium“, das den Band einrahmt, verweist daher auf den Begriff des Erhabenen bei Pseudo-Longin, Burke und Kant und führt gleichzeitig das eigene Konzept aus. Die Themenwahl (Vulkanausbrüche, Sonnenuntergänge, Berge, der Sterbeprozess usw.) scheint folglich diesen theoretischen Prämissen gerecht zu werden; den Leitfaden des Bandes bildet jedoch die Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Lichts. Der Untertitel aber entpuppt sich in Schrotts einleitenden Überlegungen als ein Paradox, das die Unmöglichkeit reflektieren soll, Natur mit ihr adäquaten, d.h. nicht anthropomorphisierten Maßstäben zu erfassen:

Landschaften feindlich und unzugänglich zu nennen, heißt bereits, sie unter einem humanen Blickwinkel zu denken; doch wenn die Natur eines ist, dann indifferent. Um diese Gleichgültigkeit trotzdem irgendwie faßbar zu machen, müßte man imstande sein, von den Kategorien des menschlichen Denkens zu abstrahieren. Da uns aber kein anderer Ausgangspunkt zur Verfügung steht, wird sie uns eigentlich

⁴⁴ Burdorf (2019: 298).

nur als Differenz bewußt – darin besteht das Paradoxon, dem man mit dem Begriff des Erhabenen Ausdruck zu verleihen sucht. Es ist ein Rätsel, das gerade im Unvermögen liegt, es genau mit Worten zu benennen.⁴⁵

Die Gleichgültigkeit der Natur, die bei Lukrez ein zentrales Motiv bildet, ist für den Menschen eine Quelle der Irritation und führt deshalb immer wieder – auch bei Naturwissenschaftlern – zu Fehleinschätzungen bzw. zum Scheitern der Versuche, ihr beizukommen. Eben darum geht es in „Tropen“:

Schrott's is a poetry at, and about, the borders of perception – sub limes [...]. In that it points beyond itself. But it is also an attempt to find a contemporary language to explore the modern world: not to explain it, but to “understand” it.⁴⁶

„Tropen“ vollführt also eine Gratwanderung an der Grenze zum Erhabenen, das Verschiebungen unterliegt und nicht nur ausschließlich in der Natur oder im menschlichen Betrachter anzusiedeln ist. Es ist vielmehr ein Drittes, ein Zwischenraum: „Nicht die Natur und nicht der Mensch ist sein Sujet, sondern ihr Verhältnis zueinander – insofern es aneinander Kontur annehmen kann.“⁴⁷

„Tropen“ zeichnet sich durch seine komplexe Struktur und eine forcierte Selbstreflexivität aus, die verschiedentlich auch explizit thematisiert werden. Die sorgfältig arrangierte Anordnung der Gedichte und die darin verhandelten Themen belegen Schrotts Vertrautheit mit der (nicht nur) antiken Tradition des Lehrgedichts und seinen daran anknüpfenden Anspruch, eine eigens strukturierte Weltordnung darzustellen und eine Welterklärung zu liefern, die dem heutigem Wissensstand entspricht.⁴⁸ Die Gliederung des Gedichtbands in fünf Stücke, die jeweils – mit Ausnahme des dritten – ‚Abteilungen‘ aufweisen, sowie die Zuordnung der einzelnen Gedichte zu bestimmten Stücken und Abteilungen werden jedoch vielfältig gebrochen. So lassen sich etwa Zyklen erkennen, die die Grenzen von Stücken und Abteilungen überschreiten (wie etwa beim Zyklus „Physikalische Optik, Eine Geschichte der Schrift“ und „Über das Erhabene“); darüber hinaus finden sich mehrere Gliederungseinheiten („Abteilungen“ oder „Gedichtzyklen“), die mit „Eine Geschichte der / des“ betitelt sind und sich auf diese Weise in die Tradition der naturkundlichen oder gelehrten Dichtung einreihen. Diese Vermutung scheint durch die expliziten Verweise auf Hesiods „Werke und Tage“ (im Mittelpunkt des Bandes) sowie auf Empedokles, Lukrez und Plinius den Älteren in der Sektion „Viertes Stück“ bestätigt. „Fallhöhen“, ebenfalls im „Vierten Stück“, lässt zudem die Porträts berühmter Wissenschaftler Revue passieren. In vielen Gedichten treten Sprecherfiguren auf, die verschiedene wissenschaftliche Doktrinen oder Annahmen artikulieren oder darauf Bezug nehmen. Titel und Themen des Bandes lockern die strenge Aufgliederung

⁴⁵ Schrott (1998: 8). Die Unbeholfenheit des Menschen gegenüber der Natur, deren Rätsel nie gänzlich aufzuheben ist, findet man bei Lukrez V, 195-234, wieder.

⁴⁶ Leeder (2002: 64f.).

⁴⁷ Schrott (1998: 212).

⁴⁸ Die Anlage des Gedichtbands veranschaulicht Knoblich (2014: 170) in tabellarischer Übersicht.

des Werks auf und generieren die wechselseitige Durchdringung aller Teile (Stücke, Abteilungen, Gedichte). Mittels der poetischen Sprache werden Natur, Naturgeschichte und Naturwissenschaft gebündelt, mit dem Ziel, einen Erkenntniszuwachs sowohl in Bezug auf die Inhalte der Gedichte als auch auf ihre poetologische Gestaltung zu gewinnen. Auch bei Schrott ist die bereits erwähnte „Auslagerung der lehrhaften Komponente“ in der Nebeneinanderstellung von Glossen und Gedichten zu beobachten. Sie erhalten oft – obwohl nicht ausschließlich – die Funktion, die sachliche Erläuterung eines Phänomens mit dessen subjektiver Wahrnehmung zu konfrontieren. Die Formatierung der Glossen (kurze Prosatexte im Blocktext, jedoch ohne Rücksicht auf Zeilenumbrüche und auf Silbentrennungen) gleicht sich zuweilen an die äußere Formgestaltung von Gedichten an (und einige Gedichte des Bandes stehen tatsächlich im Blocksatz). Die weiße Fläche, die sich zwischen Glosse und Gedicht in der Mitte der meisten Doppelseiten auftut, führt zugleich als Spalte die Differenz zwischen dichterischem und naturwissenschaftlichem Zugriff auf die Realität einerseits und zwischen außertextueller Referenz und Sprache andererseits konkret vor Augen.⁴⁹ Schrott, der wiederholt seine akademische Qualifikation als Philologe betont, verweist mehrfach auf die enge Verflechtung von wissenschaftlichem, poetischem und poetologischem Diskurs in seinen Werken, sodass seine Ästhetik auf die Überwindung von binären Denkstrukturen hinausläuft,⁵⁰ indem lyrische Texte neben theoretischen Reflexionen stehen. Häufig führt er wissenschaftliche Argumente für seine dichtungstheoretischen Thesen an und verwischt dabei die Grenzen zwischen den verschiedenen Diskursen, was aufgrund der unterschiedlichen Bezugssysteme poetischer und wissenschaftlicher Texte nicht selten auch Widersprüche und Ambivalenzen mit sich bringt.

Gleich zu Beginn seines Bandes stellt Schrott fest:

[Das Sublime] liegt [...] in Tonfällen und Stimmhaltungen, Stücken, Lagen und Schichten. Sie schließen aneinander an, ohne sich ganz aufschließen zu lassen – das poetische Gedächtnis richtet sich an den Worten nur aus, um ihnen eine zweite Bedeutung als Tropen zu geben: der Blick in die Räume der Geographie, übertragen auf die Figuren der Sprache.⁵¹

Der Begriff „Tropen“ führt folglich beide Kennzeichen des Lehrgedichts zusammen: zum einen die Welthaltigkeit, die mittels der geographischen Landschaftsbezeichnung aufgerufen wird, zum anderen die Versprachlichung von *realia* mittels des rhetorischen Werkzeugs. Schrott insistiert auf dem heuristischen Potential poetischen Sprechens und auf dessen Affinität mit dem wissenschaftlichen Diskurs, der sich der Bilder und Analogien bedient, um Naturvorgänge zu schildern und zu erfassen. Der Autor geht von der Annahme aus, dass Naturwissenschaften und Lyrik mit ähnlichen Hermeneutik-Verfahren und Darstellungstechniken

⁴⁹ Vgl. dazu Hoffmann (2006: 153).

⁵⁰ Vgl. dazu Kopisch (2012: 267-270).

⁵¹ Schrott (1998: 11).

arbeiten. In den Gedichten „Physikalische Optik II“ und „Physikalische Optik III“ werden Naturphänomene wie die Abenddämmerung und die Spiegelungen des Mondlichts auf den Wellen selbstreflexiv mit der Materialität des Schreibvorgangs analogisiert; in „Physikalische Optik II“ weckt die aufziehende Dämmerung am glühenden Abendhimmel Assoziationen mit der schreibenden Hand, die – einem ersten erhitzten „Impetus“ folgend und im Laufe einiger sukzessiver Überarbeitungen und spiralartiger Annäherungsversuche – ein Gedicht auf dem verbrannten Papier entstehen lässt. Im Vergleich zum Naturereignis kommt dessen poetische Aufzeichnung allerdings immer zu kurz, denn die Natur lässt sich nicht festhalten. Ihre Wahrnehmung ist vielmehr an den Augenblick gebunden:

unter den fingern zerfällt der abend
wie verbranntes papier · und der himmel zu asche
die hand die schreibt ist immer zu langsam
auf diesem kohlepapier sind die buchstaben
erst zu erkennen wenn man sie über eine flamme
hält und die sonne ist ein volta'sches
element für die bogenlampe des lichts
das in dieser kälte die überschreibungen
des regens zum vorschein bringt · kalligramme
auf dem löschblatt der nacht und abschreibübungen
aus dem handgelenk · so kommt ein gedicht
zustande · doch an den rand der maske
einer seite malt man mit wenigen strichen
die bewegungen eines pendels [...] ⁵²

In „Physikalische Optik III“ scheint die Brücke, die sich im Mondlicht mit ihren Pfeilern auf den Wellen spiegelt, die Landschaft mit Schriftzeichen, Linien und Kreisen einzuritzen, sie mit Licht und Dunkel zu interpunktieren. Die formale Ausgestaltung des Gedichts, an dem – wie übrigens im gesamten Band – die Verwendung des Hochpunkts auffällt, macht den geschilderten Naturvorgang konkret anschaulich. Die hier angesprochene Beschriftung läuft jedoch auf keine eindeutige Lektüre der Landschaft hinaus, weil sie nicht ‚erklärt‘ wird. Das Zusammenspiel der leeren Fläche der Nacht mit dem Licht, das sich labyrinthartig auf das Wasser ein spiegelt, macht nur ephemere, mitunter irritierende, weil sich fortwährend anders konfigurierende Zeichenkonstellationen sichtbar, die sich einer endgültigen Festlegung, gar Auslegung verweigern. Zugleich tritt die Inszeniertheit des hier geschilderten Naturphänomens offen an den Tag („die quinte“):

die pfeiler setzen eine brücke ins dunkel · die quinte
hinter dem auflösungszeichen
des wehrs und der fluß ein paar zeilen lang
im takt der zypressen · was diesen vergleich
zuläßt ist die leere fläche der nacht und das labyrinth
des lichts in den hohlen wangen

⁵² Ders., 17.

der wellen · kreise und schleifen
 mondringe wie sie heißen die fast zu jäh untergehen
 um sie zu sehen · doppelunkte die nur kurz
 ineinander fließen bevor sie wieder entstehen
 am rechten der schleuse bleiben
 die schatten dann hängen während die laternenstangen
 den grund ausloten · noten und striche · [...] ⁵³

Die faktische Wahrheit der Naturwissenschaften beruht in der Tat auf einem „bewegliche[n] Heer von Metaphern, Metonymien und Anthropomorphismen, Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie es sind. Ihre Keimzelle jedoch ist die Poesie, nichts anderes.“⁵⁴ Zugleich soll das Gedicht der Gefahr ausweichen, dass die Einarbeitung von naturwissenschaftlichen Konzepten und Begriffen die Oberhand gewinnt und dass Gedichte dabei „zu etwas Sekundärem, zu etwas aus zweiter Hand“⁵⁵ werden. Denn „die Poesie lebt [...] davon, daß sie aus erster Hand kommt und daß sie sinnlich ist.“⁵⁶ Schrotts wiederholte Hinweise auf die Quantenphysik zeigen beispielweise, dass es der Lyrik aufgrund ihrer Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit gelingen kann, unerklärliche physikalische Prozesse mit den ihr eigenen rhetorischen Mitteln zu veranschaulichen. In „Physikalische Optik V“ evoziert die Beschreibung des Abenddämmerungsvorgangs die mythische Gestalt der Eos, der rosenfingerigen Göttin der Morgenröte:

der mythos ist genauer noch als die metrie von sphären
 die mit ihren trajektorien den untergang
 der erde zeichnet · ein sich anders in die leere
 sagen · vergleiche die sich unmerklich zur figur
 verschieben · vom anfang abgelenkt streut das licht
 bis es zu bildern bricht – den hologrammen einer ohnmacht.⁵⁷

Schrott ist sich dabei der Unzulänglichkeit der – lyrischen wie naturwissenschaftlichen Sprache – bewusst, die Wirklichkeit darzustellen. Obwohl die Realität unfassbar und die Indifferenz der Natur nur mit den – unzureichenden – Mitteln der menschlichen Sprache in Erfahrung zu bringen ist, bietet die Poesie, die zugleich als Wissensarchiv fungiert und deshalb auch mythische Weltbilder speichert, immerhin einen Zugang zur Wahrnehmung und Beschreibung von Naturphänomenen. Letztere sind prinzipiell nie gänzlich objektivierbar, weshalb die quantitative Erfassung durch die Naturwissenschaften keinen Vorrang vor einem mythischen Verständnis der Welt beanspruchen kann.

⁵³ Ders., 19.

⁵⁴ Schrott (1999: 18). An dieser Stelle lässt sich übrigens ein (verkürztes) Nietzsche-Zitat erkennen: Vgl. Nietzsche (1980: I, 880f.). Für diesen Hinweis und für das genaue Lesen meines Beitrags bin ich Albert Meier sehr dankbar.

⁵⁵ Galbraith (2000: 64).

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Schrott (1998: 23).

Der Mythos, dessen Reminiszenzen durch die poetische Sprache aktiviert werden, setzt seinerseits eine Anthropomorphisierung der Welt voraus. Wie Torsten Hoffmann bemerkt hat, ist in den oben angeführten Versen entscheidend, „dass hier ein enger Zusammenhang zwischen dem Blick in den Abendhimmel, einer anthropomorphen Naturmetaphorik [...] und mythologischem Denken hergestellt wird“.⁵⁸ Poesie und Wissenschaft ermöglichen also jeweils nur partielle Einsichten in die Natur, die sich ihrer vollständigen Erfassung beständig verweigert. Der Mythos trägt aber den fiktionalen Charakter der eigenen Weltdeutung offen aus und liefert in diesem Sinne eine getreueren Darstellung der Wirklichkeit. Das Festhalten eines nur für kurze Zeit wahrnehmbaren Naturphänomens wird deshalb vom Gedicht durch den Verweis auf die Technologie des Hologramms als Illusion entlarvt, als Protokoll menschlicher Ohnmacht angesichts des Gleichmuts der Natur:

Was die Natur von neuem in den Mittelpunkt rückte, war, daß man in ihr Strukturen sah, die wie Zeichen schienen. Eine moderne Definition des Erhabenen würde darin das Problem einer Anthropomorphisierung sehen: in der Natur scheinen Gesetze zum Vorschein zu kommen, die wir versucht sind, als Ausdruck eines Intellekts zu begreifen. [...] Als besäße die Natur eine Schrift, deren Alphabet man teilweise entziffern, aber nicht zu einer Sprache zusammensetzen kann.⁵⁹

Wie die mythologische Reminiszenz der Eos erkennen lässt, kommt der Klassischen Antike in „Tropen“ eine prominente Rolle zu. Die explizite Nennung von Autoren wie Empedokles, Hesiod, Lukrez oder Plinius sowie die verschiedenen sowohl inhaltlichen als auch formalen Antike-Bezüge bestätigen es. Vor allem der Abschnitt „Viertes Stück, 1. Teil, ‚Eine Geschichte des Lichts‘“ thematisiert die Entwicklungen und Fortschritte in der Optik bzw. in der Erforschung der visuellen Wahrnehmung seit Empedokles, dem das erste Gedicht „Empedokles – ‚Elemente‘“ gewidmet ist. Wie der Titel suggeriert, reiht sich dieser Text in die Tradition der antiken Lehrgedichte ein. Dabei geht es um die Theorie der Eidola, die am Beispiel eines Ätna-Ausbruchs ausgeführt wird: Die Eidola lösen sich von den Dingen ab, um zu den Sinnesorganen zu gelangen und Wahrnehmung überhaupt erst zu ermöglichen. Beide Gedichte des „Empedokles“-Zyklus sind mit teilweise wortwörtlichen Zitaten aus den fragmentarisch erhaltenen „Über die Natur“ (z.B. Frg. 40-43, 45-56, 62, 84-89, 95, 109a)⁶⁰ und „Lehre von der Reinigung“ des griechischen Philosophen durchsetzt. Vor allem der zweite Text beginnt mit einem Zitat aus der „Lehre von der Reinigung“ („Denn ich wurde bereits einmal Knabe, Mädchen, Pflanze, Vogel und flutenttauchender, stummer Fisch“)⁶¹, das mit Anspielungen auf Rimbauds Seher-Konzept⁶² verschränkt

⁵⁸ Hoffmann (2006: 152).

⁵⁹ Schrott (1998: 209f.).

⁶⁰ Diels / Kranz (1952).

⁶¹ Dies., 359, Frg. 117.

⁶² Vgl. Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871, in: Rimbaud (1992: 394).

wird: „ich war ein anderer früher · ein vogel ein busch / ein fliegender fisch · im sprung aus den wellen“.⁶³ Rimbauds Erkenntnis der Andersheit des Ich scheint die Voraussetzung für eine Annäherung an die Naturphilosophie des Empedokles zu leisten, da sie in die Richtung einer Verabschiedung von der anthropozentrischen Perspektive auf die Natur führt.

Die Gedichte aus dem Zyklus „Lukrez – ‚De Rerum Natura‘“ setzen an der lukrezischen Theorie der visuellen Wahrnehmung an, so wie das Vierte Buch des lateinischen Lehrgedichts sie erläutert. Sie wird als Prozess erfasst, bei dem sich die Bilder „vor unseren augen in feinen schichten von den dingen“⁶⁴ ablösen. Die Anlehnung an das antike Vorbild reicht bei Schrott bis in die sprachlichen Anleihen hinein, wie eine vergleichende Lektüre von Lukrez IV, 49-95, und der vier Gedichte des Zyklus verrät. Die Eingangsverse mit der Erwähnung des Lorbeerblatts und der Anspielung auf den Dichterberuf, den der Lorbeerkranz versinnbildlicht, verweisen ferner auf das berühmte *incipit* des Vierten Buchs, wo der römische Dichter mit Stolz von sich behauptet, er habe sich mit seinem Werk „auf die entlegenen Pfade der Musen“ (*avia Pieridum peragro*, v.1) gewagt, die noch niemand vorher betreten habe, um sich einen strahlenden Dichterkranz zu erwerben. Einige Verse weiter vergleicht Lukrez seine Dichtung mit dem Honig, der an den Rand eines mit bitterem Wermut gefüllten Bechers gestrichen wird, um den Trank einem kranken Kind verabreichen zu können (vv.11-25). Die Sprache der Dichtung soll insofern den Menschen die Bitterkeit der Lehre Epikurs lindern. Wollte man diesen Befund auf Schrotts Vorgehensweise übertragen, so ginge es freilich nicht darum, das *prodesse et delectare* in der Gegenwartslirik wieder heimisch zu machen. Es hieße vielmehr, dass die durch ihre Mehrdeutigkeit ausgezeichnete Sprache der Poesie einen wesentlichen Vorteil gegenüber den Naturwissenschaften hat: Während letztere „die Dinge immer nur *post factum* betrachten“, „nur sezieren“, „sie im Stillstand anschauen“⁶⁵ und also im Modus der Besitznahme, Vereinnahmung und Beeinflussung arbeiten, ist die oft der Logik widerstrebende Lyrik hingegen in der Lage, die Wirklichkeit angemessener zu beschreiben, da sie „wider die hergebrachten Methoden und Blickwinkel“⁶⁶ vorgeht. Ihrer Bildlichkeit wegen kann Lyrik – wenngleich nur partiell und bedingt – Aspekte der Wirklichkeit einfangen, die sich auf andere Weise uns Menschen nicht erschließen.

Die vier Gedichte aus dem Lukrez-Zyklus thematisieren also – in loser Anlehnung an Stellen im Vierten Buch von „De rerum natura“ (außer den oben erwähnten insbesondere vv.75-94 und 269-247) – die Schwierigkeit des Benennens, d.h. der angemessenen Darlegung von Naturphänomenen und der Bezeichnung der *causae ultimae*: ein Hindernis, das Lukrez in seinem Gedicht

⁶³ Schrott (1998: 124).

⁶⁴ Ders., 128.

⁶⁵ Galbraith (2000: 63).

⁶⁶ Schrott (1999: 60).

nicht zuletzt auf die *egestas patrii sermonis* („die Armut unserer Muttersprache“ I, 832) zurückführt. Zur Zeit des Lukrez (der geschichtliche und zeitliche Horizont wird in Schrotts Zyklus wie auch sonst mehrfach im Band durch die Datierung mitberücksichtigt) sei zwar unklar gewesen, was den Prozess der visuellen Wahrnehmung auslöst; der lateinische Dichter habe aber „etwas“ vermutet, „das von der Sonne aus gestrahlt wird“, wie Schrotts Glosse lautet.⁶⁷ Dieses „etwas“ ist nicht näher zu bestimmen: Die Hitze des Sterns, der das Licht ausstrahlt, darf „keinen namen tragen · sie muß einfach das sein was sie ist“ („Lukrez – ‚De rerum natura‘“ IV).⁶⁸ Nicht immer können also Naturphänomene mittels der Sprache angemessen erfasst, d.h.: anthropomorphisiert werden. Die Natur entzieht sich in ihrer Indifferenz den Zugriffsmöglichkeiten des Verstands und ihrer Kategorisierung durch die Sprache. Hierauf deutet die wiederholte Verwendung des Wortfelds „Leere“ / „leer“ im Band hin.

Die Wahrheit der Dichtung dagegen müßte eine andere sein, wenn sie es könnte: die Dinge zurück in eine Leere zu legen, wo sie noch keinen Namen haben, sie auszusetzen, jenseits jedes Menschlichen und jeder menschlichen Ewigkeit, ohne ein Wohin, wo die Narben an den Felsen nicht mehr entzifferbare Schriftzeichen sind, sondern Wegzeichen – um einem Satz Peter Huchels sein Fragezeichen zu nehmen.⁶⁹

Die Wahrheit der Dichtung gründet also in ihrer Fähigkeit, sich der Leere zu stellen, sie auszutragen, indem sie die Konstruiertheit ihrer eigenen Sprache aus Bildern und Metaphern beständig reflektiert und ausstellt, wohingegen die Naturwissenschaften den letztendlich fiktionalen Charakter ihres vermeintlich objektiven Wissens verkennen. „Riss“,⁷⁰ „Bruch“⁷¹ und „Kluft“⁷² charakterisieren daher das Verhältnis der erhabenen Natur zu ihrer Versprachlichung: „aber das hieße schon vom mensch zu sprechen: / die natur kennt keine schrift · spalten und risse lassen / bloß blindes am fels entziffern“⁷³. Es lässt sich daher Hoffmann zustimmen, wenn er behauptet, dass „das Erhabene“ bei Schrott vorrangig „ein Sprachphänomen“⁷⁴ ist. Die Leere, die es angesichts der Indifferenz der Natur zu ertragen gilt, ist die eigentliche „Lehre“, die Schrotts Lehrgedicht vermittelt. Dieses auf den ersten Blick irritierende Fazit weist – beim genauen Hinsehen – abermals auf Lukrez und auf die von ihm postulierte *duplex natura* (I, 503) zurück. Für den römischen Dichter entsteht nämlich alles aus dem Zusammenspiel von zwei Prinzipien: dem Vakuum und den Atomen als den eigentlichen Baustei-

⁶⁷ Schrott (1998: 127).

⁶⁸ Ders., 132.

⁶⁹ Schrott (2005b: 58).

⁷⁰ Schrott (1998: 28).

⁷¹ Ders., 8.

⁷² Ders., 209.

⁷³ „Graukogel“, in: ders., 79.

⁷⁴ Hoffmann (2006: 155).

nen der Welt, die Lukrez – wie bereits gesehen – *elementa* nennt und mit Buchstaben vergleicht. Dass die naturkundliche Dichtung mithilfe von Analogien empirische Befunde der Naturwissenschaften zu Phänomenen des menschlichen Lebens in Beziehung setzen könne, tut Schrotts Niels Bohr in dem ihm gewidmeten Gedicht aus „Fallhöhen“ als „ein beharren // auf berechenbares“⁷⁵ ab. Ein Lehrgedicht über die Natur – so wäre zusammenzufassen – lässt sich nur von der Leere (der sinnentleerten, vorreflexiven Immanenz) als deren Grenze her denken und ausbuchstabieren. Es impliziert zugleich das Bewusstsein um die Begrenztheit der eigenen Annäherungsversuche an einen Gegenstand, der jeder Anstrengung zum Trotz für die Menschen unmessbar und unergründlich⁷⁶ bleibt.

5. Marion Poschmann oder: die Leere anreden

Marion Poschmanns Gedichtband „Geliehene Landschaften“ (2016) ruft in seinem Untertitel mit „Lehrgedichte und Elegien“ zwei antike Gattungen auf, die traditionell an die Naturwahrnehmung und -darstellung anknüpfen. Damit setzt die Lyrikerin jene Erkundung klassischer Gattungen der Naturdichtung fort, die sie schon in der Sektion „Idyllen“ des früheren Bandes „Grund zu Schafen“⁷⁷ begonnen hatte. Wie Schrotts „Tropen“ befassen sich die Gedichte Poschmanns ebenfalls mit dem epistemischen Anspruch der Lehrgedichtung. Sie hinterfragen und loten ihren Gegenstand aus, indem sie die Aufgabe nicht auf die Vermittlung von Wissen beschränken, sondern darüber hinaus auch die Schreibpraxis selbst als Mittel der Wissensaneignung einbeziehen und reflektieren. Die Aufklärungsfunktion des Lehrgedichts richtet sich folglich nicht nur an die Leser, sondern schlägt auf die Autorin zurück, die beim Schreiben versucht, die ihr in Gestalt von Landschaften begegnete Natur zu erfassen. Auffallend ist dabei der Aufbau einer literarischen Kommunikationssituation, in der die Sprecherinstanz die Adressaten anredet, auffordert, ihn / sie über einen Gegenstand belehrt. Poschmann greift insofern auf ein charakteristisches Schreibmittel des Lehrgedichts in dessen sowohl antiker als auch neuzeitlicher bzw. aufklärerischer Ausprägung zurück.

Obwohl das Optische und das Visuelle auch bei Poschmann bevorzugte Bereiche der Naturerfahrung sind, geht es der Dichterin im Unterschied zu Schrott eher um eine Auseinandersetzung mit den „Modi ästhetischer Wahrnehmung“⁷⁸ der Natur als mit den Naturwissenschaften. Das Erscheinungsbild von Landschaften und Gärten ist jedoch nicht nur als Ergebnis einer Ästhetisierung von Natur zu erklären, sondern auch als visuelles Wissensarchiv bzw. Palimpsest zu lesen, in

⁷⁵ „Niels Bohr – Korrespondenzenprinzip“, in: Schrott (1998: 163).

⁷⁶ Vgl. ders., 211.

⁷⁷ Poschmann (2004: 29-44).

⁷⁸ Braun (2016: 1).

dem sich Natur- und Kulturgeschichte, nicht zuletzt sozio-ökonomische Strukturen und Machtverhältnisse niedergeschlagen haben. Dieser vielschichtige Landschaftstext wird im Laufe der Geschichte immer wieder umgeschrieben. Es gibt jedoch – bei allen Unterschieden in ihrer Auffassung vom naturkundlichen Gedicht – auch gewichtige Übereinstimmungen zwischen Schrott und Poschmann, vor allem was die Aufgabe von Sprache angeht, der Poschmann ebenfalls eine schöpferische Funktion zuschreibt. Anders als bei Schrott sind unmittelbare Bezüge auf Lukrez nicht festzustellen, wohl aber auf die deutschsprachige Tradition des Lehrgedichts. Zudem sind Poschmanns Gedichte auch von der japanischen Gattung des Haiku beeinflusst, obwohl sich die Dichterin in dieser bündigen und sowohl sprachlich als auch bildlich prägnanten Form nicht weiter versucht hat.

Poschmanns streng durchkomponierter Band besteht aus neun Zyklen von jeweils neun Gedichten, die verschiedene Orte – im Westen und im Osten – umkreisen, darunter Kaliningrad, Berlin-Lichtenberg, Coney Island, Kyoto, Matushima, Shanghai, Helsinki. Den roten Faden dieser interkontinentalen Streifzüge bildet die Erkundung der Gartenkultur in ihrer europäischen, amerikanischen und nicht zuletzt ostasiatischen Ausprägung. Die Anmerkungen am Ende des Gedichtbands Poschmanns erläutern dann näher, was mit dem rätselhaft anmutenden Titel „Geliehene Landschaften“ gemeint ist. Der Begriff bezeichnet eine chinesische Technik der Gartengestaltung, bei der ein Landschaftselement aus dem Zusammenhang herausgelöst und als wesentlicher Teil in das eigene Gartenprojekt eingebettet wird: „Dann läßt sich auch auf kleinstem Raum die ganze Weite und Kraft der Natur evozieren“.⁷⁹ Durch das kunstvolle Arrangieren des Gartenflecks wird die weitschweifende umliegende Landschaft im Kleinen eingeholt. Dieses ästhetische Modell der Auseinandersetzung mit Naturgegenständen lässt sich auch auf die Dichtung anwenden:

Du läßt den Raum entstehen
samt einer geschützten Ecke, aus der heraus
du im weiteren operierst.⁸⁰

Mittels der Sprache vermag Lyrik Bilder im beschaulichen Raum zu evozieren, die flüchtige Welt für Augenblicke in Momentaufnahmen festzuhalten und so das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen: „Raum wird evoziert, und er härtet nie zu etwas beharrlich Vorliegendem aus, sondern mit jeder Bewegung der Sprache verwandelt er sich.“⁸¹ Auf den flüchtigen Charakter der Landschaftswahrnehmung verweisen Nebel, Rauch, Dunst, die immer wieder in Poschmanns Versen auftauchen und die Verfestigung unserer Vorstellungen von Natur als Illusion demaskieren.⁸²

⁷⁹ Poschmann (2016a: 119).

⁸⁰ „Gartenplan“, in: dies., 83.

⁸¹ Poschmann (2016b: 153).

⁸² Vgl. die Peter-Huchel-Preisrede „Kleiner Nebelkatalog“ (2011), in: Poschmann (2016b: 71-78).

Den kunstvoll arrangierten Landschaften aus Poschmanns Gedichten wohnt eine Notwendigkeit inne, die jedoch keinen Anspruch auf eine ganzheitliche Naturdarstellung erheben kann (und will). Die Texte bieten Anblicke, die aber immer nur eine eingeschränkte Sicht auf die Wirklichkeit freimachen: „niemals / zur Gänze zu sehen, ein Teich, eine Jahreszeit.“⁸³ Die „geliehenen Landschaften“ verschieben Grenzen, verschränken Außen- und Innenperspektive, äußere und innere Landschaftswahrnehmung, mitunter auch die Übergänge zwischen faktueller Wirklichkeit und fiktionaler Konstruktion. Realien wie Orte, Namen oder Gärten treten in der Dichtung auf, ohne dass ihr Referenzstatus damit verringert wäre; zugleich werden sie zu Teilen einer sprachlichen Landschaft, die jegliche Naturerfahrung ausformt und damit überhaupt erst möglich macht. Lyrik verfährt infolgedessen nicht mimetisch, sondern „stellt Bilder in einen Raum, den es vorher nicht gab. Und sie läßt uns umgekehrt fragen, in welchem Raum eigentlich das stattfindet, was wir für unsere Alltagswelt halten“.⁸⁴ Poschmanns „Geliehene Landschaften“ entstehen zudem aus einem Wissen über die Natur, das sich ästhetisch ausformen und vermitteln lässt. In ihrer Engführung des kognitiven mit dem ästhetischen Aspekt gewinnen sie eine ähnliche Funktion wie das Lehrgedicht. Die Wissensfunktion von Lyrik verortet Poschmann folglich in ihrer Fähigkeit, vermeintlich festumrissene Entitäten wie Zeit, Raum oder Ich als Wahrnehmungsweisen zu entlarven, und damit in der Befreiung von der Kausallogik.

Im Gedicht „Gartenplan“ (in der Sektion: „Literatengarten bei Shanghai“) heißt es:

Du hast den Nachmittag mit der Suche
nach schönen Gelehrtensteinen für deinen
Schreibtisch verbracht. Wirf abends
den einzig geeigneten Stein in den See,
merk dir die Stelle, wo er versinkt, und warte
ein paar hundert Jahre.⁸⁵

Thematisiert wird hier die Gepflogenheit von Dichtern der chinesischen Antike, ihre Schreibtische mit sogenannten Gelehrtensteinen zu schmücken. Diese Kalksteine hatten sie zuvor in den See geworfen und erst viele Jahre später wieder herausgeholt, damit die Wirkung von Zeit und Wasser ihr poröses Gewebe modellieren konnte. Aufgrund ihrer konzentrierten und einzigartigen Form, die geballte Energie und Leere in gleichem Maß kondensiert, stehen diese Steine bei Poschmann für Gedichte schlechthin.⁸⁶

In demselben Erscheinungsjahr des Gedichtbands „Geliehene Landschaften“ veröffentlicht Poschmann auch „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“, das Aufsätze, Vorträge und Dankreden enthält und das reflexive Gegenstück zum

⁸³ „Gartenplan“, in: Poschmann (2016a: 83).

⁸⁴ Poschmann (2016b: 8).

⁸⁵ Poschmann (2016a: 83).

⁸⁶ Vgl. Poschmann (2016b: 202-206).

Lyrikband bildet, wobei letzterer – wie bereits gesehen – auch eine Sektion von Prosatexten (die fünfte, die auch die mittlere ist) enthält. Beide Bände ergänzen einander: auf der einen Seite die Lyrik, auf der anderen die Reflexion. Doch schon „Geliebene Landschaften“ versucht für sich, essayistische Betrachtung und poetische Erkenntnis zusammenzuführen, oder – wie das poetologische Gedicht „Beim Anblick des Fuji“ auf den Punkt bringt: „[I]ch sah seine Vorderseite und sah / seine Rückseite zur gleichen Zeit“.⁸⁷ Eine ganzheitliche Naturerfassung stellt sich jedoch nicht ein; vielmehr findet hier das statt, was Martin Seel zur landschaftlichen Anschauung beobachtet hat: eine „Einheit ohne Ganzes“, die wiederum einen Raum „entzogener Totalität“⁸⁸ schafft.

Ein Blick auf die Begriffsgeschichte von „Landschaft“ zeigt ferner, dass dieser Terminus – anders als „Natur“ – aufs Engste mit der Kategorie des Ästhetischen verknüpft ist. Spätestens seit Joachim Ritters epochalem Aufsatz (1963) dürfte es über diesen Zusammenhang keinen Zweifel mehr geben: „Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist“.⁸⁹ Damit diese ästhetische Wahrnehmung der Natur als Landschaft überhaupt stattfinden kann, bedürfe es jedoch einer Trennung des menschlichen Betrachters von seinem Gegenstand, weil erst die Distanz zwischen Mensch und Natur den Ästhetisierungsprozess in Gang setzt. Ritter historisiert ferner die Begriffe von Landschaft und Ästhetik, indem er ihre Entstehung mit der Epoche zunehmender Technisierung und Industrialisierung in Verbindung bringt, als die Natur „zum ‚Objekt‘ der Naturwissenschaften und der auf diese gegründeten technischen Nutzung und Ausbeutung“⁹⁰ wurde. Schon Georg Simmel hatte zum Herausbilden des Landschaftsgefühls bemerkt, dass der Begriff „Landschaft“ seit der Neuzeit eine bis dahin unbekannte Form der Eingrenzung und Vergegenwärtigung von Natur im Element des Ästhetischen hervorgebracht habe.⁹¹ Der Mensch entfernt sich von der verobjektivierten Natur, die er ohnehin wegen des Zuwachses und der Vervielfältigung wissenschaftlichen Wissens nicht mehr als Ganzes erfassen kann. Um diesen Riss zu kompensieren, übernehmen Kunst und Dichtung die Aufgabe, die Natur ästhetisch zu vermitteln und den klaffenden Abgrund zwischen Objekten und Begriffen zu verdecken. Der Begriff „Landschaft“ bezeichnet deshalb auch ein Gebilde, das eine bestimmte, aus dem Ganzen herausgehobene Naturgegend darstellt. Wie das mittelalterliche „Liber naturae“ besteht die Landschaft aus Zeichen, die entziffert und gelesen werden müssen; sie unterscheidet sich davon aber insofern, als sie auf einen Sinn verweist, der nur als Abwesenheit zu vergegenwärtigen ist. Zu betonen gilt es an dieser Stelle auch, dass keine Landschaft statisch, sondern

⁸⁷ Poschmann (2016a: 109).

⁸⁸ Seel (1991: 223; 222).

⁸⁹ Ritter (1974: 150f.).

⁹⁰ Ders., 153.

⁹¹ Vgl. Simmel (1913).

immer situationsabhängig ist. Der Betrachter kann sich in ihr bewegen, was eine fortwährende Änderung der Perspektiven und der Ansichten zur Folge hat. In der Landschaft selbst herrscht immer Bewegung, weil das Licht, die Luft, die Pflanzen darin ihre Position ändern. Ferner wird die Landschaft mit jeder Bewegung, die in den jeweiligen Beobachtern vorgeht, eine andere.⁹² Im Gedicht „Tiger-elegie“ aus der schon erwähnten Sektion „Literatengarten bei Shanghai“ erinnern die sich wiegenden Bambusstäbe an die Bewegungen eines Tigers, der einst die Gegend durchstreifte, und machen das abwesende Tier dadurch für die Gegenwart wieder anwesend:

[...] Laß uns durch leere Stellen
in ihn hineinfinden, laß uns Passagen tief in den Stangenwald,
und ihn von innen her auflösen, bis er zu dem geworden ist,
was er von Anfang an war: eine Bewegung, so lautlos und
drückend wie Schnee, die Erinnerung an eine weiße gestreifte
Raubkatze, die jetzt in Tausende Bambusstäbe zerfällt.⁹³

Diese Beweglichkeit der Landschaft entspricht – auf einer poetologischen Ebene – den ästhetischen Ansichten Poschmanns, die programmatisch jede systematische Feststellung oder endgültige Stellungnahme verweigert und sich eher in Andeutungen, Fragmenten oder Schleifen äußert.⁹⁴ Dass die eigene Autorschaft demgemäß in der „Standpunktlosigkeit“⁹⁵ verortet wird, entspricht einer genderspezifischen Auffassung von Naturlyrik, wie sich anhand von Poschmanns Überlegungen anlässlich ihres Besuchs der Damengärten des Stifts Fischbeck vermuten lässt. Auch hier bestechen die Gartenanlagen durch eine leere Mitte (das Lavendelgebüsch), die kein Zentrum darstellt, sondern die „fundamentale Leere“ der Gärten bei all ihrer Üppigkeit umso stärker hervortreten lässt.

Was heißt das für die Vorstellung vom Garten als Bild des weiblichen Subjekts? Muß man sich dieses Subjekt in einer ähnlichen Spannung zwischen Abgegrenztheit und Durchlässigkeit vorstellen? Muß man sich das Subjekt als schöpferische Kraft vorstellen, aus dessen leerer Mitte sich die Dinge (Bilder) entwickeln? Muß man sich das Subjekt als eine Art Sieb vorstellen, das aus unendlichen Eindrücken etwas Bestimmtes filtert? Und das dann beginnt einzuzäunen, Beete herzustellen, die Vorstellung von Dingen zu pflegen? Während doch auch eine Pflanze letztlich kein Ding, sondern eine Bewegung ist, entsteht und vergeht, nur gelegentlich langsamer als wir, als der Beobachter.⁹⁶

In „Seismographie“ aus der Sektion: „Kyoto“; „Regional Evacuation Site“ thematisiert Poschmann noch einmal die Beweglichkeit der Landschaft und der Be-

⁹² Vgl. Seel (1997).

⁹³ Poschmann (2016a: 84).

⁹⁴ Vgl. Poschmann (2016b: 135).

⁹⁵ Dies., 23.

⁹⁶ Dies., 32. An anderer Stelle (184f.) behauptet Poschmann jedoch, dass sich in der Lyrik eine genderneutrale Subjektivität, die sie in Anlehnung an Kant als „transzendentes Ich“ bezeichnet, leichter erreichen lasse als in der Prosa.

trachtung. Beim Anblick des Fuji, dessen glühende Lava die umgebende Landschaft immer neu umstülpt und einkerbt, reflektiert die Autorin die eigene Erfahrung des Vulkanausbruchs: „Du weißt nicht mehr, wer du bist, du erscheinst dir ganz neu. Und die Landschaft beginnt noch einmal von vorn“.⁹⁷ In diesem Park, der als Zufluchtsort vor dem Erdbeben dient, entsteht im Übrigen ein im abschließenden Bandzyklus stehendes Gedicht, das „Beim Anblick des Fuji“ betitelt ist: ein gewissermaßen poetologisches Gedicht, das viele der bis dahin aufgeworfenen Themen und Motive noch einmal aufruft und zusammenführt. „Seismographie“ verweist selbstreflexiv auf die Entstehung dieses Gedichts und verbindet damit das Motiv des Schreibens mit der Erneuerung der Landschaft und eines im Text angesprochenen „Du“, das angesichts des vorgängigen Naturphänomens seine Schreibtätigkeit vorläufig einstellen muss. Die Landschaft wird mit einer Schreibfläche analogisiert, die – wie eine *tabula rasa* – immer neu beschriftet, gezeichnet, geritzt werden kann.

Dass der Sprache beim Arrangieren von Wahrnehmungsräumen und Natureinblicken, geliehenen Gartenlandschaften ähnlich, eine wichtige Rolle zukommt, wird schon im ersten Gedicht „Bastard“ deutlich signalisiert, das mit einer Anrufung der Landschaft beginnt:

Landschaft, o Sprachpanorama
des Logos creator. Landschaft, halbierte, in Vorder- und Rückseite.
Wie der Raum nachgibt und Dinge hervorlockt: Dauerwald. Freiflächen.
Vormals und jetzt.⁹⁸

In „Schierklar“ heißt es angesichts der Parkanlagen in Kaliningrad (vormalig Königsberg) und der stalinistischen Eingriffe in Natur und Landschaft, die im weiteren Gedichtverlauf thematisiert werden:

Heimweh nach Eden. [...]

Leer werden. Leere ertragen. Die Leere verstehen.

Gott nicht mehr ertappen wollen beim Schaffen des Gartens.

Magus und Narr. Abgetragene Berge.⁹⁹

Eden ist nur noch als Ort der Sehnsucht überall gegenwärtig, besitzt in der Realität jedoch keine Referenz mehr. In ihrer Künstlichkeit und ästhetischen Verformung macht die Landschaft (auch die Sprachlandschaft des Gedichts) insofern deutlich, dass sie dem Wunsch nach einer unberührten bzw. ursprünglichen Natur nur als Beschwörung von Leere nachkommen kann, d.h. in den gebrochenen Versen des Gedichts und in dessen elegischem Modus:

[...] Ein Park

ohne Ausgang, die Wege enden an Mauern der Reichen.

Ist dies jene Kunst, die zugleich auch Natur zu sein scheint?

Jeder Park voll Vertriebener, Heimweh nach Eden.

⁹⁷ Poschmann (2016a: 59).

⁹⁸ Dies., 9.

⁹⁹ Dies., 17.

Die Leere und ihre Vergehen. So rede, Leere, ich sehe dich nicht.¹⁰⁰

Allein die dichterische Anrufung (die Anspielungen auf Johann Georg Hamann, den Sprachmystiker und „Magus im Norden“, sind nicht zu überhören und reichen bis in wortwörtliche Zitate hinein) könnte diese Leere zumindest beschwören, wenn nicht gar zum Sprechen bringen, damit das Unsichtbare sichtbar wird und Gegenstände aus ihrer Unsichtbarkeit hervortreten. Poschmann selbst verweist in ihren essayistischen Reflexionen auf „die Evokationsmacht der Sprache“ und deren „quasi-magisches Potential“¹⁰¹. In „Knochen“ sowie in „Schierklar“ greift sie auf die direkte Aufforderung zurück, die bei Hamann die Kreatur an Gott richtet. Beide Gedichte divergieren jedoch in der Art ihrer Anrede: Im ersten Fall wird an den Park („Knochen“: „Rede Park, rede nur, daß ich dich sehe“), im zweiten an die Leere selbst appelliert („Schierklar“: „So rede, Leere, ich sehe / dich nicht“). Das Reden soll das Sichtbarwerden des angesprochenen Gegenübers bewirken, doch wird diese Absicht nur im ersten Fall durch den Nebensatz explizit formuliert, während die Aufforderung in „Schierklar“ aus der Feststellung resultiert, dass das Ich sonst die Leere nicht sehen könne. Die zwei Sätze stehen in „Schierklar“ in einem asyndetischen Koordinationsverhältnis zueinander, und das Enjambement unterstreicht die Unsichtbarkeit der Leere noch, die nur durch das Reden momentan aufzuheben ist. Der gebürtige Königsberger Hamann hatte in „Aesthetica in nuce“ behauptet: „Dieser Wunsch wurde durch die Schöpfung erfüllt, die eine Rede an die Kreatur durch die Kreatur ist.“¹⁰² Nach Hamann, der gleich zu Beginn seiner „Aesthetica in nuce“ die Poesie als „die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“¹⁰³ definiert und sie mit dem Gartenbau vergleicht, ist Gott nur mittels der Sprache in der Schöpfung sichtbar. Aus diesem Grund hat er aber auch an der Dialektik von Verborgeneheit und Unverborgenheit, von Buchstaben und Geist Teil. Zum Erscheinen kommt bei Poschmann jedoch immer noch eine vom Menschen geformte Natur, und zwar als Raum, in den sich Wissen, Politik und Geschichte ein- und niederschreiben: als imaginärer Raum, als Gedichtraum.

Literatur stellt mithin ein Erkenntnisinstrument dar, das in die verschichtete Wirklichkeit und deren verborgene Leerstellen einzudringen weiß. In diesem Sinn ist Dichtung als Lehrgedicht zugleich ein „Leergedicht“: ein Gedicht über die Leere, über die Leerstellen der Natur, die Brachen der Landschaft und der menschlichen Geschichte. Auf solche Leere richtet Poschmann ihr Augenmerk, denn sie begreift Dichtung als einen Modus der „Aufmerksamkeitssteigerung“¹⁰⁴. Das Interesse gilt vor allem der fernöstlichen Gartenkunst, die Posch-

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Poschmann (2016b: 139).

¹⁰² Hamann (1950: 198; 28).

¹⁰³ Ders., 197; 15.

¹⁰⁴ Goldstein (2019: 213).

mann besonders fasziniert, weil hier der Raum so arrangiert wird, dass auch das Unvollständige und Unausgefüllte, sogar das Übersehene darin seinen Platz findet. Es gibt jedoch noch weitere Beispiele. So ist etwa in die als einziger Park stilisierte Stadt Kaliningrad die Gestalt des einstigen Königsberg eingeschlossen. Hierauf deuten die Bernsteine mit ihren Einschlüssen von Tieren und Pflanzen, nach deren Typologie die Gedichte des ersten Zyklus als Inkluse benannt sind. Wie eine riesige „geliehene“ Landschaft hat sich jedoch die ganze Stadt Kaliningrad ihres exterritorialen Status wegen in Innen- und Außenraum verwandelt.

Im „Plattenbaulaub“¹⁰⁵ („Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht“), das sich um einen Kindergarten in Berlin-Lichtenberg rankt, führt Poschmanns aufklärerischer Gestus Kindheit und Alltäglichkeiten aus Gegenwart und DDR-Zeit zusammen. In diesem Gedichtzyklus wird „Laubforschung“¹⁰⁶ in mehrfacher Hinsicht betrieben. Sogar das trostlose Plattenbaugelände kann durch seine Verbindung mit der Natur und mit den Kindern, die – trotz des Zeitvergehens – in immer neuen Scharen den Kindergarten aufsuchen, zur „geliehenen“ Landschaft werden. Dabei stellt die Neuprägung „Plattenbaulaub“ eine sprachliche Entsprechung zur „geliehenen“ Landschaft dar, lässt sich in dieser Wortsetzung doch das natürliche Element in das städtische Plattenbaugelände mit sprachlichen Mitteln integrieren. Die Einbettung von Landschaft in das eigene Gartenprojekt leistet nicht nur der umliegende Park, sondern auch die ornamentale Funktion der Formsteinwände, die den Kindergarten wie zahlreiche weitere Plattenbausiedlungen schmücken. Derart verkleidete Fassaden korrespondieren in ihrer kunstvollen Serialität dem Naturlaub. In diesem mit „Lehrgedicht“ überschriebenen Zyklus „Kindergarten Lichtenberg“ geht es deshalb um die Natur nach der Natur, d.h. um eine zeitgenössische Variation der arkadischen Landschaft, die von Tod und Vergänglichkeit überschattet ist. So deutet Poschmann in Anlehnung an Erwin Panofsky das aus der Antike überlieferte Arkadien-Bild in „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“.¹⁰⁷ Die Vergänglichkeit, die die Landschaft auszeichnet, bedeutet aber auch die Bedingung ihres ständigen Wandels und ihrer Erneuerung: Jahr nach Jahr, Generation nach Generation. Kinder und Laubblätter werden miteinander in Analogie gesetzt und zugleich an die „Blätter / im Märchenbuch“¹⁰⁸ geknüpft, die sowohl auf den Zauber der Kindheit als auch auf das Potential von Sprache verweisen, Räume der Imagination und sogar des Mythos (durch die Erwähnung der antiken Baumnympfen) zu beschwören, Vergangenes, Abwesendes zu vergegenwärtigen:

¹⁰⁵ Diese Wortschöpfung markiert gleich den Anfang des Zyklus „Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht“ (Poschmann 2016a: 21) und wird auch in den weiteren acht Gedichten mehrfach verwendet.

¹⁰⁶ Dies., 22.

¹⁰⁷ Vgl. Poschmann (2016b: 12f.).

¹⁰⁸ Poschmann (2016a: 22).

[...] Hinter Platten
mit Regelbelegung schlafen Dryaden, träumen
von Baumkulten, von seriellen Topographien, von
Landschaften auf Lebensmittelverpackungen, träumen
von einem vollkommenen Blatt, jenem einzigen,
das nicht existiert. Merke: Das irdische Laub
imponiert durch sein Grau, wie alle Fotos
der Zeit beweisen. Das ideale Laub kann nur
negativ, kann nur himmelsblau sein.¹⁰⁹

In Poschmanns Gedichten unter der Überschrift „Lehrgedicht“ geht es um den „Einheitsbrei“ einer anthropomorphisierten Natur, die ein Bewusstsein der eigenen Konstruiertheit besitzt und zugleich – dank des Zaubers der Kindheit und der Macht der Sprache – eine naive, gar mythische Sicht auf die Bäume erneut möglich macht, wodurch die Gedichte zu „Übungen des Utopischen“ werden.¹¹⁰ In dieser Verknüpfung von Möglichkeit und Faktualität, utopischem Entwurf und Wirklichkeit, Wissen und Können führt Poschmann das Programm ihrer Dichtung als Lehrdichtung aus:

Erweise dich leichthin als beides, sei
Humus, gib aber auch harte Signale wie Marder, die Kabel
zerbeißen. Mit gleichem Nachdruck Betonkopf und Blatt
aus dem Garten des Volkseigentums, mit dem gleichen
Nachdruck, das heißt: sei der Traum und die Realität,
sei utopisches Potential, sei Gartengerät.¹¹¹

6. Ausblick

Im Eingangsteil dieses Beitrags ist die Frage aufgeworfen worden, ob und falls ja: in welcher Weise – die Tradition des naturkundlichen Lehrgedichts in der Naturlyrik der Gegenwart weiterwirkt, wobei die Untersuchung der Gedichtbände Schrotts und Poschmanns – ungeachtet ihrer zahlreichen Unterschiede – zur Präzisierung dieser Fragestellung beitragen sollte. In dieser Hinsicht wurde vor allem auf das antike Lehrgedicht, insbesondere auf Lukrez, als Orientierungsgröße für eine gelungene Verbindung von Dichtung und Naturwissen fokussiert, wobei die Gründe für diese Perspektivierung in der immanenten Ausrichtung des lukrezischen Weltbilds liegen, das von Kontingenz und Zufall geprägt ist. Zugleich zielte der lateinische Dichter darauf, die wissenschaftlichen Befunde in eine umfassende Deutung der Natur und der menschlichen Zivilisationsgeschichte zu integrieren, der auch eine ethische und politische Dimension zukam.

Im vorliegenden Beitrag ging es daher nicht in erster Linie um die punktuelle Wiederaufnahme von Themen und Motiven aus dem lukrezischen Lehrgedicht,

¹⁰⁹ Dies., 24.

¹¹⁰ Erb (2016/17: 240).

¹¹¹ Poschmann (2016a: 27).

sondern vielmehr um dessen poetisches Verfahren sowie um das jeweilige Verhältnis von Sprache und Wissen. Sowohl Schrott als auch Poschmann verwenden die Bezeichnung „Lehrgedicht“ in ihren Gedichten explizit und funktionalisieren bzw. strukturieren den lehrhaften Anteil in ihren Texten als ein Wissen über die Natur nach der Natur. Ihre Gedichte haben daher die Unmöglichkeit einer allumfassenden Weltdeutung zum Thema und reflektieren die Kluft, die den Menschen von der Natur trennt. Erst dieser Riss und das Bewusstsein von der Konstruiertheit unserer Erfahrung von Natur machen jedoch die Bedingung für deren ästhetische Wahrnehmung und wissenschaftliche Erforschung aus. Im Mittelpunkt der Gedichtbände von Schrott und Poschmann steht folglich übereinstimmend die Auffassung von der Natur als Leerstelle – dennoch mit unterschiedlicher Akzentsetzung. Betont dabei Schrott die fundamentale Indifferenz der Natur, die sich jedem menschlichen Deutungsversuch widersetzt, fasst Poschmann sie als Vergegenwärtigung einer Abwesenheit auf, die es zu beschwören bzw. anzureden gilt. Der Sprache wird in beiden Konzepten eine wichtige Funktion zugeschrieben. Die Lehrgedichte der Gegenwart sind in der Tat als „Leergedichte“ zu überschreiben, weil der traditionelle Ganzheitsanspruch des Lehrgedichts nur noch in der Umschreibung einer Leerstelle zu erheben ist, und eben darin gilt es die fundamentale Differenz zum antiken Muster zu sehen.

Literatur

- Adam, A. (1963): Die sprachliche Herkunft des Wortes Elementum. In: *Novum Testamentum*. 6. 229-232.
- Albrecht, M. von (1994): *Geschichte der römischen Literatur von Andronicus bis Boethius. Mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. München / New Providence / London / Paris.
- Aristoteles (2008): *Poetik*. Übersetzt und erläutert von A. Schmitt. Berlin.
- Beer, B. (2010): Der Daedalus der Dichter. Zur poetologischen Selbstdarstellung des didaktischen Ich bei Lukrez. In: *Philologus*. 154. 255-284.
- Böhme, G. (2001): Kann man Goethes „Faust“ in der Tradition des Lehrgedichts lesen? In: *Goethe-Jahrbuch*. 171. 67-77.
- Böhme, G. / Böhme H. (1996): *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*. München.
- Böhme, H. (2002). *Natürlich / Natur*. In: Barck, K. et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. IV. Stuttgart / Weimar. 432-498.
- Bosco, L. (2020): *Alchemie und Dichtung. Grenzerkundungen zwischen Literatur und Wissenschaft in der Lyrik der Moderne und der Gegenwart*. In: Disanto, G.A. / Schulz, R. (Hg.): *Lyrik-Experimente zwischen Vormoderne und Gegenwart*. Bielefeld. 227-247.
- Braun, M. (2016): Heimweh nach Eden. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 15.03.2016. 1-3. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/marion-poschmanns-gedichtbuch-geliebte-landschaften-heimweh-nach-eden-ld.7594> [03/02/2021].

- Braungart, G. (2011): Naturlyrik. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart / Weimar. 138-145.
- Brecht, B. (1967): Lehrgedicht von der Natur des Menschen. In: Ders.: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Bd. 10. Frankfurt a.M. 895-930.
- Burdorf, D. (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart.
- Burdorf, D. (2019): Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im Kontext seiner Vorgeschichte. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. 1. 285-313. DOI: <https://doi.org/10.25353/ubtr-izfk-db64-600a>
- Daston, L. (2018): Gegen die Natur. Übersetzt von D. Fischer-Barnicol. Berlin.
- Diels, H. / Kranz, W. (1952): Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch. Bd. I. Berlin.
- Einstein, A. (2013): Geleitwort. In: Lukrez: Von der Natur. Lateinisch – Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von H. Diels. Mit einer Einführung von E.G. Schmidt. Berlin. 671-672.
- Erb, A. (2016/17): Drei Verbeugungen. Oder: Über drei Neuerscheinungen von Marion Poschmann. In: andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies. 5/6. 235-242. <https://andererseits.library.duke.edu/article/view/16113/7126> [08/02/2021].
- Fabian, B. (1968): Das Lehrgedicht als Problem der Ästhetik. In: Jauß, H.R. (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomene des Ästhetischen. München. 67-89.
- Galbraith, I. (2000): Tropen, Taucherhelm und Fernrohr. Raoul Schrott im Gespräch mit Iain Galbraith. Schreibheft: Zeitschrift für Literatur. 54. 59-64.
- Gittel, B. (2019): Lehrgedicht, Gedankenlyrik, Stimmungsliteratur: Überlegungen zur Gattungsspezifität der kognitiven Signifikanz von Lyrik mit Analysen zu Christoph Martin Wieland, Johann Wolfgang von Goethe und Kerstin Preiwuß. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. 1. 315-341. DOI: <https://doi.org/10.25353/ubtr-izfk-d4fa-92aa>
- Goldstein, J. (2019): Naturerscheinungen. Die Sprachlandschaften des Nature Writing. Berlin.
- Graczyk, A. (2004): Naturlyrik des 20. Jahrhunderts. Ein kritischer Literaturbericht. In: Zeitschrift für Germanistik, n.F. 14. 614-618.
- Greenblatt, S. (2011): The Swerve. How the Renaissance Began. London.
- Hamann, J.G. (1950): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Herausgegeben von J. Nadler. Bd. II. Schriften über Philosophie, Philologie, Kritik: 1758-1763. Wuppertal.
- Häntzschel, G. (2007): Naturlyrik. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II. Berlin / New York. 691-693.
- Hartinger, C. (2001): Lehrgedicht. In: Knopf, J. (Hg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 2. Gedichte. Stuttgart / Weimar. 397-404.
- Hoffmann, T. (2006): Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß). Berlin / New York.
- Holmes, B. (2005): „Daedala Lingua“. Crafted Speech in „De Rerum Natura“. In: The American Journal of Philology. 126 (4). 527-585.
- Hoorn, T. van (2018): Zwischen Anmerkungs- und Reflexionszwang. Poetologische Paratexte in aktuellen Lyrikbänden. In: Zeitschrift für Germanistik, n.F. 38. 261-274.

- Hufnagel, H. / Krämer, O. (2015): Lyrik, Versepiik und wissenschaftliches Wissen im 19. Jahrhundert. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Berlin / Boston. 1-35.
- Hutchins, R. (2017): Interspecies Ethics and Collaborative Survival in Lucretius' *De Rerum Natura*. In: Schliephake, C. (Hg.): Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity. Lanham / Boulder / New York / London. 91-111.
- Knoblich, A. (2014): Antikenkonfigurationen in der deutschsprachigen Lyrik nach 1990. Berlin / New York.
- Kopisch, W.A. (2012): Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise. Begrifflichkeiten – Rezeption – Kontexte. Kassel.
- Krämer, O. (2015): Transformationen des wissenschaftlichen Lehrgedichts um 1800. Erasmus Darwins „The Temple of Nature“ und Johann Wolfgang Goethe „Metamorphose der Tiere“. In: Hufnagel, H. / Krämer, O. (Hg.): Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert. Berlin / Boston. 37-67.
- Krämer, O. (2019): Poesie der Aufklärung. Studien zum europäischen Lehrgedicht des 18. Jahrhunderts. Berlin / Boston.
- Kühlmann, W. (2007): Lehrgedichtung. In: Fricke, H. / Braungart, G. / Grubmüller, K. / Müller, J.-D. / Vollhardt, F. / Weimar, K. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Lexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II. Berlin / New York. 393-397.
- Lausberg, M. (1999): Brechts Lyrik und die Antike. In: Koopmann, H. (Hg.): Brechts Lyrik. Neue Deutungen. Würzburg. 163-198.
- Leeder, K. (2002): The *Poeta Doctus* and the New German Poetry: Raoul Schrott's *Tropen*. In: The Germanic Review. 77 (1). 51-67.
- Lessing, G.E. (2006): Pope ein Metaphysiker! In: Ders.: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Herausgegeben von A. Meier. Stuttgart. 17-23.
- Lukrez (2015): De rerum natura – Welt aus Atomen. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von K. Büchner. Stuttgart.
- Metz, C. (2018): Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt a.M.
- Nietzsche, F. (1980): Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Bd. 1. München. 873-890.
- Nisbet, H.B. (2005): Lucretius in Eighteenth-Century Germany. With a Commentary on Goethe's „Metamorphose der Tiere“. In: The Modern Language Review. 100. 115-133.
- Poschmann, M. (2004): Grund zu Schafen. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Poschmann, M. (2016a): Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien. Berlin.
- Poschmann, M. (2016b): Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung. Frankfurt a.M.
- Riedel, W. (1996): Natur / Landschaft. In: Ricklefs, U. (Hg.): Fischer Lexikon – Literatur. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1417-1433.
- Rimbaud, A. (1992): Sämtliche Werke. Französisch-Deutsch. Mit Erläuterungen zum Werk und einer Chronologie zum Leben Arthur Rimbauds. Neu durchgesehen von T. Keck. Frankfurt a.M. / Leipzig.
- Ritter, J. (1974): Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze. Frankfurt a.M. 141-163.

- Rösler, W. (1973): Lukrez und die Vorsokratiker: Doxographische Probleme im I. Buch von „De rerum natura“. In: *Hermes*. 101. 48-64.
- Rösler, W. (1975): Vom Scheitern eines literarischen Experiments. Brechts „Manifest“ und das Lehrgedicht des Lukrez. In: *Gymnasium*. 82. 1-25.
- Schrott, R. (1998): *Tropen. Über das Erhabene*. München.
- Schrott, R. (1999): *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates*. München.
- Schrott, R. (2005a): Naturwissenschaft und Poesie. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2006*. Göttingen. 14-17.
- Schrott, R. (2005b): Die Kehrseite der poetischen Münze. In: *Ders.: Handbuch der Wolkenputzerei. Gesammelte Essays*. München / Wien. 51-58.
- Seel, M. (1991): *Eine Ästhetik der Natur*. Frankfurt a.M.
- Seel, M. (1997): Landschaft als Geschehen der Natur und der Stadt. In: *Compar(a)ison*. 1. 7-17.
- Simmel, G. (1913): Philosophie der Landschaft. In: *Die Guldenkammer*. 3 (2). 635-644.
- Snow, C.P. (1998): *The Two Cultures. With an Introduction by S. Collini*. Cambridge.
- Spaethling, R.H. (1962): Bertolt Brecht and the “Communist Manifesto”. In: *Germanic Review*. 37 (4). 282-291.
- Wagner, J. (2011): *Avernische Vögel. Über Fakten und Poesie*. In: *Ders.: Die Sandale des Propheten. Beiläufige Prosa*. Berlin. 37-55.
- Ziolkowski, T. (2014): Lukrez in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. In: *Weimarer Beiträge*. 60 (3). 325-343.
- Zymner, R. (2013): Das ‚Wissen‘ der Lyrik. In: *Bies, M. / Gamper, M. / Kleeberg, I. (Hg.): Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*. Göttingen. 109-120.