



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 4 (2021):

Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl
und Amelia Valtolina.

Impressum

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Universität Trier), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophie, Bernkastel-Kues), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

Geschäftsführung und Kontakt

Prof. Dr. Henrieke Stahl
Fachbereich II: Slavistik
Universität Trier
Kontakt: stahl@uni-trier.de
Tel.: 0651/201-3234

Copyright

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)
ISSN 2698-4938 (Online)

Inhalt

Zum Geleit: Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945 <i>Michael Braun, Henrieke Stahl, Amelia Valtolina</i>	5
Was wäre möglich, wenn die Poesie noch möglich wäre? Und was hätte die Natur damit zu tun? Zeitgemäße Annäherungen an Eugenio Montale <i>Jan Söffner</i>	11
Engführungen. Celans etho-poetisches Schreiben „nach“ (und als Teil) der Natur. Ein Essay <i>Camilla Miglio</i>	31
„De rerum natura“: Fortschreibungsmodi des Lehrgedichts in der deutschsprachigen Naturlyrik der Gegenwart <i>Lorella Bosco</i>	79
Die Natur der Musen: Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe und Peter Rühmkorf <i>Michael Braun</i>	111
„da draußen weiter horrorvideo“. Über die Idylle in der ‚neuen Naturlyrik‘ am Beispiel von Thomas Kling <i>Friederike Reents</i>	127
Brechende Wellen, gebrochene Sprache. Die Natur in der Lyrik Jean Kriers <i>Jürgen Ritte</i>	145
Affecting Pastoral Dialogues: An Ecocritical Reading of Seamus Heaney’s Eclogues in “Electric Light” (2001) <i>Stefano Rozzoni</i>	157



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Braun, Michael / Stahl, Henrieke / Valtolina, Amelia: Zum Geleit: Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945. In: IZfK 4 (2021). 5-10.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-ab93-239b

Michael Braun / Henrieke Stahl / Amelia Valtolina (Berlin / Trier / Bergamo)

Zum Geleit: Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945

Am 22. und 23. Oktober 2019 fand an der Universität Bergamo ein “Convegno internazionale” über „Europäische Naturlyrik nach 1945“ mit Forscher:innen aus Italien und Deutschland statt. Bei freundlichem Herbstwetter wurden „Gespräche über Bäume“ unternommen, die von Brechts bekanntem Vers über Celans Naturlyrik bis zur Legitimation eines solchen „Gesprächs“ reichten. Der Horizont der Diskussion wurde komparatistisch ausgezogen und erstreckte sich auf die französische, die luxemburgische, die englische, die italienische und die deutsche Naturdichtung. Angesichts der Ideenfülle der Beiträge entschieden sich die Initiator:innen der Tagung dazu, die Beiträge auf zwei Bände zu verteilen: auf einen Themenband über Bäume in der zeitgenössischen Naturlyrik¹ und den vorliegenden Band, in den die über das Baum-Motiv hinauswachsenden Beiträge der Tagung Eingang gefunden haben. Die Konferenz sowie die beiden daraus hervorgegangenen Bände sind ein Ergebnis der Zusammenarbeit von Amelia Valtolina (Bergamo) und Michael Braun (Berlin) mit der an der Universität Trier angesiedelten DFG-Kolleg-Forschungsgruppe 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“.

Die Vorträge dieser Konferenz nahmen das Wechselspiel von Geschichte und Natur im poetischen Wort, die Dialektik von Romantisierung und Dämonisierung der Natur sowie die Doppelfunktion von Modernekritik und Zivilisationsmüdigkeit im Naturgedicht in den Blick. Es ging um die Fort- oder Neuschreibung von Traditionen und Genres sowie um die Poetik und Ästhetik des Natur-

¹ Braun / Valtolina (2021, Hg.).

gedichts im kulturellen und historischen Wandel. Entsprechend rückt der Titel des vorliegenden Bandes das immer wieder in der Diskussion unter den Vortragenden hervorgehobene Transitorische² des Naturbegriffes ins Zentrum.

Schon in der wissenschaftlichen Debatte der späten Aufklärung erwies sich die Natur als eine sich unendlich entfaltende Wirklichkeit, die im Grunde noch aristotelische Systematisierungen ihrer Gattungen, etwa als *Scala Naturae* oder *Chain of Being*, sprengte.³ Aber der Begriff von Natur blieb als solcher noch lange unhinterfragt. Im Anthropozän – im Sinne von Crutzen und Stoermer verstanden – wurde der Naturbegriff an sich gleich in mehrfacher Hinsicht grundsätzlich problematisch. So wird der Begriff im Hinblick auf seine politischen, ästhetischen und kulturellen Implikationen neu gefasst – und zwar nicht nur im Sinne der geläufigen Formel *natureculture* von Donna Haraway⁴. Denn Natur im Anthropozän ist vom Wissen geprägt, dass menschliche Produkte den Planeten in einer neuen Qualität durchdrungen haben: Diese Produkte sind keine temporal und lokal begrenzten Gegenstände, sondern per se transitorisch. Timothy Morton spricht in diesem Sinn von *hyperobjects*⁵, wie sie beispielsweise Radioaktivität, Mikroplastik oder abgasinduzierte globale Erwärmung darstellen. Neueste Technik ist in der Lage, transhumane Formen von Intelligenz und transnatürliches Leben zu schaffen. Diese Situation macht die neuzeitliche Grenzziehung zwischen Kultur und Natur endgültig obsolet und eine Revision des Verständnisses von Menschsein resp. Natur sowie ihrer Beziehung erforderlich. Der Mensch im Anthropozän ist nicht mehr nur auf Gedeih und Verderb mit der Natur verbunden, sondern verschmilzt durch technische Innovationen regelrecht mit ihr, wobei die Natur sich ihrerseits aber auch wieder gegen ihn wendet, etwa durch die Zunahme von Unwetterkatastrophen. Die Menschheit muss ihr Selbstverständnis und ihr Verhalten gegenüber der Erde und dem Kosmos, dessen Teil sie ist, neu denken.⁶

Vor diesem Hintergrund erscheint der schon durch Brechts Vers angesprochene Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik nicht nur ausschlaggebend für die Darstellung von Natur im poetischen Wort der neueren Dichtung, sondern auch für eine politische Reflexion, welche die Natur nicht mehr, wie Karl Marx, als „ursprüngliche Proviandkammer“⁷ instrumentalisiert, sondern vielmehr als Mit-Akteurin der kreatürlichen Welt betrachtet.

² ‚Transition‘ ist der analytische Leitbegriff der genannten Kolleg-Forschungsgruppe, in deren Rahmen dieser Forschungszusammenhang verortet ist. Zum Begriff der Transition mit seinen zentralen, auf verschiedene Bereiche spezifizierten Aspekten vgl. grundlegend: Stahl (2020b), Müller / Stahl (2021).

³ Siehe dazu Detering (2020a).

⁴ Haraway (2003).

⁵ Morton (2007).

⁶ Vgl. AZP (2020).

⁷ Marx (1890: 194).

Brechts „Gespräch über Bäume“ ist das hierzulande wohl berühmteste Vermächtnis an die europäische Naturlyrik nach 1945. Es reflektierte das Verhältnis zur Natur als einer Quelle für poetisches Schreiben ebenso wie die Säkularisierung und Verwissenschaftlichung der Natur, die im „Weltgarten“ der Poesie „skeptischer, resignativer und, im Versuch einer offensiven Selbstbehauptung, subjektiver“⁸ geworden ist. In denselben Jahren, als Brecht diese bekannten Verse schrieb, empörte sich Henri Cartier-Bresson über die Unverschämtheit von Landschaftsfotografen wie Ansel Adams und Edward Weston, die nur Augen für Berge hätten, während die Welt zugrunde ginge.⁹ Waren die Verbrechen der Menschen und das Schicksal der Welt damals so tragisch, dass ein Interesse für die Natur als Eskapismus verstanden werden konnte, so hat die Dichtung Paul Celans wenige Jahre später mit ihrem geologischen, mineralogischen and botanischen Vokabular in letzter Konsequenz demonstriert, was Walter Benjamin über die Sprache der Natur schrieb – nämlich dass es „kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur [gibt], das nicht in gewisser Weise an der Sprache“¹⁰ teilhat. In diesem Sinne ermöglichte es das kreatürliche *ubi consistam* der Verse Celans, die Sprache des Menschen und die Sprache der Natur auf unerhörte Weise wieder zu versöhnen und dabei die Genres von Naturlyrik und Geschichtslyrik zu entdifferenzieren. Umso stärker wurde Natur fortan in der Lyrik als historisch wandelbares, politisch und ökologisch sensibles Phänomen, als sprachlicher Seismograph und als Spiegel des Weltbildes in Zeiten von beschleunigtem Erfahrungswandel wahrgenommen.

Wenngleich die Natur im Gedicht nach 1945 ihre poetische Unschuld endgültig verloren hat, entfalten Naturphänomene, Naturkatastrophen, der – in zuvor ungekannter Weise – desaströse Umgang des Menschen mit der Natur sowie aber auch alternative Zugangsweisen zur Natur eine inspirierende Wirkung auf die Lyrik. Im Gespräch zwischen Gedicht und Leser stiftet sie Erkenntnis, und zwar sowohl politisch wie ethisch oder auch weltanschaulich. Dabei spielt die Transition poetischer Formen¹¹, die jahrhundertlang ihr Bild gestaltet haben, eine aufschlussreiche Rolle: Das Naturgedicht nach 1945 schöpft aus dem klassischen Form- und Genreservoir, sei es die Tradition des aus der Antike stammenden Lehrgedichts oder auch die des Idylls, aber vermeidet lyrisch-idealisierte Naturdarstellungen, die sie vielmehr zu hinterfragen und kritisch zu unterminieren unternimmt. Nicht umsonst erweist sich das Ich im Gedicht nicht mehr als poetisches und poetisches Subjekt, das die Natur betrachtet, erlebt und lobpreist: Das ‚Kreatürliche‘, das seit Celan zu einem zentralen Standpunkt des poetischen Idioms wurde, gilt für viele Dichter:innen der folgenden Generationen im Anthropozän als eine Grundlage, die es erlaubt, die Natur auf

⁸ Detering (2020a: 17).

⁹ Davies / Turpin (2015: 3).

¹⁰ Benjamin (1991: 140f.).

¹¹ Vgl. zum Begriff ‚Transition‘ in der Lyrik: Müller / Stahl (2021).

dem Hintergrund eines Mit-Seins zu erkennen und einen die Natur instrumentalisierenden und objektivierenden Anthropozentrismus in Frage zu stellen.

Noch bevor sich ein ökologisches Bewusstsein mit Diskussionen und Demonstrationen zur Gefährdung der Natur im neuen Jahrtausend in der Öffentlichkeit weltweit vehement Gehör verschaffte, hat das Naturgedicht seit 1945 längst ein neues Verhältnis zur Welt der Pflanzen, Tieren, Menschen als Welt der Kreatur(en) gestiftet und ökokritische Paradigmen für das gesellschaftliche Bewusstsein entwickelt, die es zu erschließen und fruchtbar zu machen gilt. Und seit der Jahrtausendwende ist ein neues Genre entstanden: *ecopoetry*.¹² Es weist thematische wie formale Besonderheiten auf und verbreitet sich, ausgehend vom anglophonen Raum, international. Zu seinen Merkmalen gehören Thematisierung von Natur, ökologisches Engagement sowie Vermeidung anthropozentrischer Darstellungsformen mit einer Öffnung und Dezentrierung oder sogar Eliminierung lyrischer Subjektivität.¹³ Aber auch die Naturlyrik im weiteren Sinn entwickelt sich intensiv, wobei sie regional in verschiedener Weise an frühere Gattungen, Vorbilder und geistesgeschichtliche Ideenhorizonte anknüpft.

Eine wesentliche Besonderheit von Lyrik besteht darin, dass sie die Naturproblematik nicht nur auf der thematischen Ebene angehen, sondern durch ihre poetische Formstruktur perzeptive und kognitive Verhaltensweisen gegenüber der Natur entwickeln kann, und zwar produktionsästhetisch in der Repräsentation durch Text und ggf. durch Performanz sowie rezeptionsästhetisch durch textimmanente Verfahren, welche den Leseprozess beeinflussen können, worauf zum Beispiel die ökomimetische Lyrik zielt (so z.B. Les Murrays “Translation from the Natural World” oder Louise Glucks “The Wild Iris”). Auf eigene Weise können lyrische Zugänge zur Natur die Umwelt- oder Mitweltethik erweitern¹⁴ und zur Bearbeitung der Frage nach einer zeitgemäßen Anthropologie in Verbindung mit einer Naturanschauung beitragen, die den Menschen nicht mehr anhand des traditionellen Geist-Körper-Dualismus und der analogen Subjekt-Objekt-Spaltung gegenüber der Natur, sondern als ‚weltoffenes Subjekt‘ (Georg Picht) versteht.¹⁵

Die Beiträge des vorliegenden Bandes untersuchen das Naturgedicht europäischer Literaturen nach 1945 aus verschiedenen Perspektiven: Wie kann man poetisch – und im weiteren Sinne dann auch politisch – über Natur sprechen angesichts ihrer ökologischen „Todesarten“ im 21. Jahrhundert? Welchen Einfluss

¹² Vgl. Dürbeck et al. (2018, Hg.); zur Unterscheidung der *ecopoetry* von der älteren *Ökolyrik* Zemanek (2018, Hg.).

¹³ Neue Ansätze zur Untersuchung des Wandels von Subjektivität, wie ihn insbesondere die neuere Lyrik seit der Jahrtausendwende ausbildet, hat die DFG-Kolleg-Forschungsgruppe 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition“ soeben mit dem Band Geist / Reents / Stahl (2021) vorgelegt.

¹⁴ Vgl. Zapf (2016, Hg.).

¹⁵ Vgl. Stahl (2020a).

haben die Naturwissenschaften auf *new nature writing*?¹⁶ Mit welchen Mitteln werden klassische Genres der Naturpoesie wie Pastorale, Bukolik, Elementar- und Lehrgedicht umgeschrieben?

Wir danken den Autor:innen für ihre Beiträge zu diesem Band sowie die wunderbare und produktive Zusammenarbeit. Für die Mitwirkung an der Redaktion der Beiträge gilt unser Dank David Hock, Nikolas Immer und Hannah Schlimpen von der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe 2603 „Russischsprachige Lyrik in Transition. Poetische Formen des Umgangs mit Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und Amerika“.

Literatur

- AZP (2020): Allgemeine Zeitschrift für Philosophie. 45 (2): Widerstand und ziviler Ungehorsam im Anthropozän. Herausgegeben von A. Hetzel und J. Manemann.
- Benjamin, W. (1991): Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. II/1. Herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 140-157.
- Braun, M. / Valtolina, A. (2021, Hg.): Bäume lesen. Europäische ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren. Würzburg.
- Crutzen, J.P. / Stoermer, E.F. (2000): The ‚Anthropocene‘. In: IGBP Newsletter. 41. 17-18. <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> [27/08/2021].
- Davies, H. / Turpin, E. (2015): Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemologies. London.
- Detering, H. (2020a): Menschen im Weltgarten. Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt. Göttingen.
- Detering, H. (2020b): Was heißt Ecocriticism? Theoretische Fragen und deutsche Debatten. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. 19. 23-45
- Dürbeck, G. / Stobbe, U. / Zapf, H. / Zemanek, E. (2017, eds.): Ecological Thought in German Literature and Culture. Lanham et al.
- Geist, P. / Reents, F. / Stahl, H. (2021, Hg.): Autor und Subjekt im Gedicht – Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. Stuttgart.
- Haraway, D.J. (2003): The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness. Vol.1. Chicago.

¹⁶ Vgl. Kanz (2020: 47-73, hier: 50), mit Berufung auf den englischen Dichter Robert Macfarlane. Vgl. grundlegend zu den Begriffen *nature writing* und *ecocriticism*, die diskurs- und länder- bzw. kulturspezifisch unterschiedlich ausgeprägte Ansätze abdecken: Detering (2020b), Dürbeck et al. (2017, Hg.), Zapf (2016, Hg.).

- Kanz, Ch. (2020): Schwarzes Grün. Tendenzen ökokritischen Schreibens zwischen Nature Writing und Geländetext im Zeitalter des Anthropozän. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch*. 19. 47-73.
- Marx, K. (1890): *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Band 1. Hamburg.
- Morton, T. (2007): *Ecology without Nature*. Cambridge, Mass. / London.
- Müller, R. / Stahl, H. (2021): Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media. In: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik*. Band 2: Contemporary Lyric Poetry in Transitions between Genres and Media. 5-24.
- Stahl, H. (2020a): Das weltoffene Subjekt und die Übersetzung aus der Natur als Antwort auf das Anthropozän in der neueren Lyrik (Gennadij Ajgi, Les Murray, Christian Lehnert). In: *Forschungsberichte zur Germanistik der Gesellschaft fuer Germanistik Osaka-Kobe*. 1. 73-108.
- Stahl, H. (2020b): Einleitung: Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. In: Fechner, M. / Stahl, H. (Hg.): *Subjekt und Liminalität in der Gegenwartsliteratur*. Band 2: Schwellenzeit – Gattungstransitionen – Grenzerfahrungen. Berlin. 1-26.
- Zapf, H. (2016, Hg.): *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin / New York.
- Zemanek, E. (2018, Hg.): *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Söffner, Jan: Was wäre möglich, wenn die Poesie noch möglich wäre? Und was hätte die Natur damit zu tun? Zeitgemäße Annäherungen an Eugenio Montale. In: IZfK 4 (2021). 11-29.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-0d9b-e8bf

Jan Söffner (Friedrichshafen)

Was wäre möglich, wenn die Poesie noch möglich wäre? Und was hätte die Natur damit zu tun? Zeitgemäße Annäherungen an Eugenio Montale

What Would Be Possible if Poetry Were Still Possible? And What Would Nature Have to Do with It? Reconsidering the Work of Eugenio Montale

This essay puts forth a definition of poetry rooted in experience. In following Eugenio Montale, it analyzes two of his poems – “I limoni” and “Notizie dall’Amiata” – to show how the poet, rather than constructing discrete poetic worlds, aims at a poetry revealing the world and nature to a concrete reader, unforeseeable for the poet. Poetry thus aims at imbuing this reader’s life with an ephemeral poetic form, rather than evoking its own self-sufficient aesthetics. In doing so, chance and flaws in the social and cultural construction of reality act as co-authors of his “poesia”.

Keywords: nature, poetry, phenomenology, existentialism

Im Andenken an Roberto Bazlen, ohne den Montale vielleicht nicht gelernt hätte, dass er Montale war.

“È ancora possibile la poesia?” – „Ist die Poesie noch möglich?“ war der Titel der Rede, die Eugenio Montale anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises hielt. Die Frage ist besser als die Rede selbst. Montale beschreibt eine utilitaristisch und ökonomisch geprägte mediale Realität, die, seiner Ansicht nach, das Überleben der Poesie erschwere. Sein größtes Problem scheint es zu

sein, dass eine solche Realität Gedichte zu „Gebrauchsgegenständen“¹ mache. Er sieht die wahre Poesie demgegenüber als nutzlos an. Eine durch die Mühlen Adornos gegangene Ästhetik der Interesselosigkeit und der *poésie pure* klingt hier an, die schon 1975, als Montale die Rede hielt, Patina angelegt hatte. Konkret wendet er sich gegen die zeitgenössische Form der engagierten Lyrik und lyrischer Performances. Er verurteilt die mediale Demokratisierung und vor allem die Popmusik – also die „ausschließlich lärmhafte und undifferenzierte Musik, die man an jenen Orten hört, wo Millionen Jugendliche sich versammeln, um den Schrecken ihrer Einsamkeit auszutreiben.“² Einsamkeit aber ist für Montale die Bedingung der Poesie. So weit, so schade – denn das Potential der Frage, die Montale stellte, wäre viel größer gewesen, und zwar deshalb, weil man gerade von ihm hätte erwarten können, dass er sie auf eine Weise gestellt hätte, die uns heute noch hätte einiges sagen können. Der vorliegende Aufsatz verfolgt das Ziel, dieses verspielte Potential vor dem Hintergrund von Montales Lyrik freizulegen.

Ein wenig davon klingt an einer besonderen Stelle der Rede an, nämlich dort, wo Montale von der Unmöglichkeit des Dichters spricht, seinen wahren Adressaten („destinatario“) zu kennen.³ Man versteht, dass die Poesie, die Montale im Auge hat, *erstens* auf reale Rezipientinnen und Rezipienten ausgerichtet ist. Und sie ist damit *zweitens* keine Sache des Textgeschehens alleine – sie ist eine Lebens- und Erlebensform.

Dies ist eine sehr scharfe und sehr überspitzte Auslegung einer Auffassung, die Montales alter Freund, der Literaturtheoretiker Benedetto Croce, entwickelt hatte, der – für heutige Begriffe sehr willkürlich – zwischen ‚Poesie‘ und ‚Nicht-Poesie‘ unterschieden hatte,⁴ und zwar ebenfalls auf der Grundlage von Erlebens- und Erfahrungskategorien, die gewissermaßen durch die Texte hindurchsprechen sollen. Croces Urteile sind aus heutiger Sicht methodisch durchaus problematisch. Sie basieren ihrerseits auf einer Form der eigenen, teilweise idiosynkratischen Erfahrungswelt. Auf eine intuitive Weise sind viele seiner Beobachtungen dabei zwar durchaus nachzuvollziehen, aber sie entbehren fast all dessen, was man heute als wissenschaftliche Textarbeit bezeichnen würde.

Allerdings stellt Croces Ansatz gerade deshalb eine Herausforderung für die heutige Literaturwissenschaft dar – denn was die Philologie in den letzten hundert Jahren an Wissenschaftlichkeit hinzugewonnen hat, war erkaufte um den Preis der Einklammerung der Tatsache, dass Literatur eben nicht nur Wissensordnungen reflektiert und autonome ästhetische Effekte evoziert: Sie weckt und erfüllt auch andere Bedürfnisse, nämlich diejenigen nach der Lebenserfahrung und der Mög-

¹ Montale (1975).

² “L’esempio che ho portato potrebbe estendersi alla musica esclusivamente rumoristica e indifferenziata che si ascolta nei luoghi dove milioni di giovani si radunano per esorcizzare l’orrore della loro solitudine” (ebd.).

³ Ebd.

⁴ Croce (1923).

lichkeit nicht alltäglicher – eben poetischer – Haltungen zur Welt und in der Welt. Gerade hierin sah Croce die Hauptaufgabe von Literatur; und er begriff sie als lesenden Nachvollzug einer vom jeweiligen Autor vermittelten Erfahrungswelt.

Montale folgt Croce nun recht weitgehend. Er behält die Unterscheidung von ‚Poesie‘ und ‚Nicht-Poesie‘ genauso bei wie ihren experienciellen Hintergrund, indem er in seiner Rede etwa der engagierten, auf konkrete Ziele gerichteten Lyrik unterstellt, keine Poesie zu sein. Und auch er koppelt dieses Urteil von der Gestalt der Lyrik selbst ab. Literarische Qualität allein reicht – so müssen wir seine Rede verstehen – für Poesie nicht aus.

Die poetische Erfahrung ist aber bei Montale – anders als bei Croce – nicht eine Imitation, ein Nachvollzug der Autorerfahrung, sondern eine Begegnung zweier Erfahrungswelten – derjenigen von Autor oder Autorin und Leser oder Leserin. Insofern verschärft sich Croces Problem der Poesie, die ja bloß auf den textgeleiteten Nachvollzug der Erfahrungswelt der Dichter setzt. Montale kennt als Unbekannte in seiner Rechnung neben der konkreten, singulären Autor-Erfahrungswelt auch die konkreten und singulären Erfahrungswelten der Adressatinnen und Adressaten. Und letztere sind weder im Text auszudrücken noch aus der Autorperspektive vorauszusehen. Sie sind kontingent. Montale führt das Beispiel Majakowskijs an, eines engagierten „Dichters am Megaphon“, den er als solchen nicht sonderlich schätzen konnte. Doch zu seiner Überraschung entpuppte sich gerade Majakowskijs als einer der wenigen Leser, bei denen die Saat seiner Lyrik wirklich aufgegangen sei.⁵

Poesie liegt damit in einer Begegnung der einander fremden Erfahrungswelten – einer Begegnung allerdings, die nur im Lesen möglich ist, von der der Dichter selbst stattdessen ausgeschlossen ist. Sie entfaltet sich im Lektürevorgang – dort aber nicht im imitativen Nachvollzug (wie bei Croce), sondern komplementär. Wo und wann sich „Poesie“ ergibt, weiß der Dichter daher nicht und kann es auch weder wissen noch erzwingen – und dies ist die große Unbekannte, um die Montales Rede kreist. Poesie ist angewiesen auf einen Nährboden in der Lebensfähigkeit und Kooperation eines konkreten Lesers, einer konkreten Leserin – und diese Kooperation ist unberechenbar. Die Wege, die die Poesie nehmen muss, um ihren Empfänger zu finden und damit überhaupt erst zur Poesie zu werden, liegen außerhalb der Macht dessen, was Dichtung aktiv erreichen kann. Es sind, um mit Montales Gedicht „Carnevale di Gerti“ zu sprechen: Fehlleistungen des Möglichen („disguidi del possibile“).⁶ Und vielleicht – so ist die Essenz dieser Rede – sind diese Fehlleistungen im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts ins Stadium der Unmöglichkeit übergegangen.

Zur Frage, ob (eine so definierte) Poesie unmöglich geworden ist, werde ich am Ende dieses Aufsatzes zurückkommen. Zunächst möchte ich mich indes ihrer

⁵ Montale (1975).

⁶ Montale (1984: 124).

Möglichkeit widmen. Geleitet bin ich dabei von der Beobachtung, dass Montales Poesie die Kontingenz des unbekanntes Adressaten nicht nur thematisiert, sondern sie als eine Art Ko-Autorin nutzt. Poesie, so möchte ich ausführen, kann für ihn nur dort erreicht werden, wo ihr Zustandekommen kontingent ist. Für Montale als einen die Romantik in die moderne Lyrik hineintragenden Dichter ist Poesie damit eine Erfahrung, oder besser: ein Erleben, das die Dichtung zwar vorbereiten kann, das sich aber letztlich immer spontan, zufällig und nur auf ephemere Weise ereignen kann. Poesie ereignet sich dabei – so wäre meine einfache Formel –, wenn das ansonsten formlose Leben im Umgang⁷ mit einem Gedicht eine spezifische Form annimmt.

Diese Formel erinnert vielleicht ein wenig an Georg Lukács' Überlegungen zur Lyrik in seiner „Theorie des Romans“, in der er von einem ephemeren (und epiphanischen) Moment der Übereinkunft von Leben und Wesen sprach, die ansonsten auseinandergefallen seien.⁸ Fokussiert man das ephemere Erscheinen der Form in der Formlosigkeit, lässt sich auch an eine „Ästhetik des Erscheinens“ im Sinne Martin Seels⁹ denken, oder vielleicht besser noch an eine Entbergung des Da-Seins im Sinne Martin Heideggers.¹⁰ Es mag aber auch an John Deweys „Art as Experience“ erinnern, wo Erleben oder die Erfahrung von Kunst darin besteht, bloße Interaktion mit einem Kunstwerk in erlebte Teilhabe („participation“) zu verwandeln:¹¹ genauer gesagt, ist die Teilhabe bei Dewey Bedingung für seine Definition der ‚Experience‘, die für ihn die Kunst ausmacht. Als solches Theoriepotpourri hört sich diese Poetik jetzt natürlich noch relativ diffus oder gar konfus an. Doch das ändert sich, so hoffe ich, vollzieht man Montales Poetik anhand seiner Lyrik nach.

Dafür hilft zunächst ein Blick auf das wohl programmatischste Gedicht Montales, das, passend für einen Band, in dem es um Gespräche mit und über Bäume gehen soll, „I limoni“, die Zitronenbäume heißt und aus der ersten Sammlung „Ossi di seppia“ stammt.

I limoni

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io per me amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi

5

⁷ Mit „Umgang“ meine ich hier nicht einfach die Textproduktion oder Textrezeption, sondern den Vorgang, einen Text insofern zu erleben, als man ihn vollzieht und mit-erlebt. Zum Unterschied vgl. Söffner (2014).

⁸ Lukács (1920: insbes. 53f.).

⁹ Seel (2000).

¹⁰ Heidegger (1935/2012).

¹¹ Dewey (1932/2005: insbes. 22f.).

qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni. 10

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore 15
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.

Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza 20
ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta 25
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità

Lo sguardo fruga d'intorno, 30
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.

Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana 35
qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta 40
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara - amara l'anima.

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni; 45
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.¹²

¹² Montale (1984: 11f.).

In deutscher Übersetzung:

Die Zitronen [oder: Zitronenbäume]

Hör zu, die mit Lorbeer bekränzten Dichter
bewegen sich nur, wo die Pflanzen
wenig gebräuchliche Namen
haben: Buchsbaum, Liguster, Akanthus.
Ich aber mag die Pfade, die in verwachsene 5
Gräben münden, wo in halb ausgetrockneten
Pfützen Knaben vereinzelt Aale
erhaschen, die längs der Terrassen
zwischen Rohrbüscheln hinabführen
zu den Gärten, zu den Zitronenbäumen. 10

Besser, das Vogelgezeter
erlösche im Blau, das es aufnimmt:
Zweige in der fast reglosen Luft,
und man spürt dieses vielfache Duften,
das der Erde verbunden bleibt, und es fällt 15
in die Brust eine rastlose Süße.

Keinen Krieg mehr kennt wie durch ein Wunder
das Wirrwarr der Leidenschaft:
Auch uns Armen wird Reichtum zuteil
mit dem Duft der Zitronen. 20 (orig. 21)

Siehe, in diesem Schweigen, in dem die Dinge
sich lösen und scheinbar bereit sind,
ihr letztes Geheimnis
zu offenbaren, erhofft man zuweilen 25
ein Straucheln der Natur zu entdecken,
den toten Punkt dieser Welt, den Ring,
der nicht festhält, den zu entwirrenden
Faden, der uns endlich
mitten in die Wahrheit hineinführt. 30 (orig. 29)

Der Blick schweift umher,
der Geist forscht, eint, hält
auseinander im allseits verbreiteten
Wohlgeruch, wenn der Tag sich schon neigt.
Es ist jene Stille, in der man
in jedem menschlichen Schatten, der sich entfernt 35
eine erschreckte Gottheit erblickt.

Doch die Täuschung vergeht,¹³ und die Zeit
führt uns zurück in die lauten
Städte, wo das Blau sich in Streifen
Nur zeigt, hoch oben, zwischen den Simsen. 40 (orig. 39)
Der Regen ermüdet die Erde, und die Winterträge
lastet dann dicht auf den Häusern,
das Licht wird spärlich und bitter die Seele.
Bis eines Tages ein halb

¹³ Sinngemäß steht hier im Original: „Aber die Illusion bleibt aus“.

offenes [genauer: schlecht geschlossenes] Tor zwischen Bäumen eines Hofes
 auf das Gelb der Zitronen zeigt; 45
 bis das Eis des Herzens zerschmilzt
 und die Brust von Gesängen
 erschallt aus den Goldtrompeten
 der Sonne [wörtlich: der Sonnigkeit].¹⁴

Das Gedicht beginnt mit der Klage, dass die “poeti laureati” (V. 1), also die lorbeerbetränzten Dichter (oder auch Dichter mit Hochschulabschluss, was im Italienischen dasselbe Wort ist), gesuchte und seltene Pflanzennamen verwenden und sich selbst durch entsprechende Wörnergärten wandern lassen. Dies ist als Kritik an einem Verständnis der Poesie als *poiesis* zu verstehen, d.h. als Konstruktion eigener, qua Text evozierter Welten – und gerade diese Poesie (für die in seiner Zeit die Lyrik Gabriele D’Annunzios stand) stellt Montale nun als ‚Nicht-Poesie‘ dar.

Was aber tut sein eigenes Gedicht dann, wenn es nicht auf poetische Evokation angelegt ist? Zunächst schildert es einen Gang in die Natur – und das lässt vermuten, dass diese Natur der suggestiven Sprachkunst der Lorbeerdichter entgegengesetzt sein soll. Das Gedicht setzt auf eine Alltagsnatur, die sowohl mit dem Garten Eden (also dem Aussetzen der weltlichen kriegerischen Begierden, dem Ort vor der *felix culpa*) als auch mit antiken Idyllen enggeführt wird, in denen noch die Gottheiten wandelten. Die Opposition ist aber nicht einfach diejenige zwischen einer poetisch ästhetisierten und einer alltäglichen Sprache und damit auch nicht diejenige einer ästhetisch extravaganten und einer alltäglichen Naturerfahrung; diese Entgegensetzung wäre auch sehr einfach zu dekonstruieren, denn wie natürlich wäre Montales eigene Naturerfahrung, wenn sie doch offenbar selbst im Text lyrisch evoziert ist? Montale pflegt zudem alles andere als eine Einfachheit des Sprachgestus, der selbst nur eine poetische Strategie wäre (ein Vorwurf, den man etwa Umberto Saba machen konnte).

Seine poetische Kraft findet Montale daher gerade nicht in einer Form des Alltagsrealismus, der sich gegen lyrische Ästhetisierung sträuben würde. Ganz im Gegenteil: Montale bleibt durchaus jener literarischen Konterdiskursivität¹⁵ treu, die Renate Homann aus systemtheoretischer Weise als Theorie der (modernen) Lyrik neu aufgelegt hat.¹⁶ Allerdings ist dies gar nicht der Hauptaustragungsort seiner Poetik, oder besser: Poetik – also die Poiesis, das Hervorbringen von Sprachformen – ist nur Mittel, nicht Hauptaustragungsort seiner Poesie. Seine Dichtung leistet zwar sowohl die Inszenierung einer lyrischen Sprechsituation als auch diejenige einer evozierten Realität; ebenso öffnet er die lyrische Sprachform in seiner (sehr besonderen) rhythmisch-metrischen Form für den unterschwellig körperlichen (,tanzenden‘) Mitvollzug durch die Leserinnen und Leser.¹⁷ Doch

¹⁴ Montale (2013: 10-14). Übersetzung: Ch. Ferber.

¹⁵ Warning (1999).

¹⁶ Homann (1999).

¹⁷ Gumbrecht (1988).

die lyrische *poiesis* – die beschreibende, die evokative, die suggestive und die zum Mitvollzug anleitende – kann, das sagt der Text ganz klar, nicht hinreichen. Was das Gedicht eigenmächtig hervorbringen kann, ist eben noch keine wirkliche Poesie. Der Ausweg aus der *poiesis* liegt aber nicht im Verzicht auf sie – und auch nicht im bloßen Verweis auf die vermeintliche Eigentlichkeit eines Naturerlebens. Sie liegt in dem lyrischen Akt, sie zum Scheitern zu führen.

Das zeigt sich an der intertextuellen Referenz Montales auf eines der bekanntesten italienischen Gedichte überhaupt. Was sein Ich in der Natur antreffen will, folgt einer poetischen Haltung zur Natur, die es recht offenbar von Giacomo Leopardis „L’infinito“ („Das Unendliche“) gelernt hat: einem Gedicht, das den Selbstverlust in der Unendlichkeit zelebriert. Diese Erfahrung wurde bei Leopardi von einer Illusion ausgelöst, die ihrerseits beginnt, als das lyrische Ich eine ebenfalls gewöhnliche Landschaft aufsucht: eine Landschaft allerdings, die es nicht einmal sehen kann, weil der Blick auf sie von einer Hecke begrenzt ist. Dort beginnen seine Gedanken zu wandern und das Ich scheitert auf „süße“ („dolce“) Weise an der eigenen Autosuggestion, an der illusionären Erhabenheit der Unendlichkeit, oder besser der erhabenen Unendlichkeit der Illusion.

Wie gesagt: Montales lyrisches Ich sucht mit einer entsprechenden Poesie-Erwartung die ligurische Natur auf. Seine Beschränkung liegt allerdings nicht in einer Begrenzung der Aussicht, sondern im Verzicht auf den gewählten Namen und seltenen Pflanzen: Montale beschränkt also nicht die Sinneswahrnehmung – er beschränkt die Fiktion des Geistes, in der Leopardi seine Unendlichkeit gefunden hatte. Die sich selbst begrenzte lyrische Evokationskraft ist ihre eigene Hecke, ihre eigene Grenze.

In der dritten Strophe, die den Höhepunkt der Naturerfahrung markiert, kommt nun der Wendepunkt und mit ihm eine weitere Abkehr von Leopardis Modell. Statt die gewollte Perfektion des Selbstverlusts in der Unendlichkeits-Illusion im Angesicht der beschränkten Wirklichkeit sucht Montales Ich eine Lücke in der Wirklichkeit, einen „Fehler der Natur, / den toten Punkt der Welt, den Ring, der nicht hält“ (so wäre meine eigene wörtliche Übersetzung). Dieser Fehler aber findet nicht statt.

Der Durchbruch in die Wahrheit der Poesie (bei Leopardi der Durchbruch in die Unendlichkeit) lässt sich also weder durch die Selbstpraxis der Naturerfahrung noch durch die poetische Erlebenskraft des Dichters heraufbeschwören oder erzwingen. „Ma l’illusione manca“ (V. 36), „Aber die Illusion bleibt aus“, beginnt die vierte und letzte Strophe: Der poetische Weg in die Natur allein reicht nicht hin zur Poesie – und man ahnt warum: Es ist gerade der Fehler, der fehlt. Der Plan war zu vollkommen, alle Ringe der Realitätskette halten, und gerade deshalb ist der Spaziergang als Poesiesuche doch noch *poiesis*, Konstruktion aufgrund von literarisch geschulter Sinn-Erwartung, die als solche von der Poesie hermetisch abgeriegelt ist. Der poetische Umkehrschluss liegt nun nahe. Für die Poesie braucht es die Kontingenz, den Zufall, der die Realitäts- und Erwartungskonstruktion, der die *poiesis* des lyrischen Begehrens durchbricht. Und

gerade in dieser letzten, nunmehr enttäuschten und vom Regen und vom Winter heimgesuchten Strophe hält tatsächlich der Ring einer Kette nicht: Es ist der Ring der Kette um einen „malchioso portone“ (V. 43), ein schlecht geschlossenes Tor, und damit ein Konstruktionsfehler der Mauern der grauen Stadt, der zufällig einen Blick auf Zitronenbäume eröffnet: Die gefrorene Seele schmilzt, und erst jetzt ertönen die Trompeten der Sonnenhaftigkeit. Die Bäume, die zu Beginn des Gedichts blühten, tragen nun reife Früchte – und auch der poetische Moment ist reif geworden.

Ein Literaturwissenschaftler mit Hochschulabschluss erkennt, dass sich hinter dieser Metaphorik auch ein Verweis auf Platons „Phaidros“ verbirgt (cf. 251-253), in welchem die Schönheit eines Menschen die Seele eines anderen anamnetisch an ihr wahres überirdisches Sein erinnern kann – wobei ebenfalls ein Schmelzen die entscheidende Rolle spielt: Die verklebten Seelenflügel werden befreit und die Seele löst sich von ihrer irdischen Gefangenschaft, welche bei Montale in der letzten Strophe ebenfalls anklingt. Auch die Beziehung dieser Erfahrung zur Musik ist platonisch, die goldenen Trompeten erinnern an die pythagoreischen Konzepte der Sphärenharmonie – also der allein mit den geistigen Sinnen zu vernehmenden Harmonie des Kosmos. Der Neologismus „solarità“ („Sonnenhaftigkeit“) weist ebenfalls in eine platonische, die Fesseln des Höhlengleichnisses hinter sich lassende Richtung: Montale scheint es dabei (und auch das ist platonisch) mehr um die Idee der Sonne zu gehen. Um das, was die Sonne zur Sonne macht; nicht um die konkrete Sonne selbst. Genauso wie das Gelb mehr ist als die Zitronen (V. 45) und das vogelsangverschluckende Blau (V. 12) mehr Himmel als der Himmel selbst zu sein scheint.

Vor allem aber, so wird jetzt klar, ist die Feindschaft gegenüber der *poiesis*, der Konstruktionskraft von Poesie platonisch – war Platon doch gerade derjenige Philosoph, der das eigenständige „Machen“ (*poiein*) der Dichter zum Grund nahm, diese aus seinem Staat zu verbannen. Entsprechend zielt Montale auf keine *poiesis*, sondern auf eine Anamnese qua Anomalie, eine Selbst-Offenbarung des Lebens im Scheitern seiner Lebenskonstruktionen: Der nicht haltende Ring in der Kette des Seins – und nicht wie bei Leopardi die ausufernde Geistigkeit – soll das lyrische Ich zwar „mitten in eine Wahrheit setzen“ (V. 29). Allerdings zielt die Selbstoffenbarung des Lebens nicht auf immaterielle Ideen wie bei Platon; es geht um eine sinnliche Selbstoffenbarung; das anamnetische Moment eröffnet keine philosophische Erkenntnis, sondern die Poesie als ephemere Lebens-Form.

Was das Erinnerte selbst sei, das so passgenau wie unerwartet sich über die Wahrnehmung legt und ihr die Form der Wahrheit gibt, spielt entsprechend nicht die entscheidende Rolle: Es können (bloß) Zitronenbäume sein – Liguster oder Akanthus benötigt man dafür nicht, und schon gar keine ewigen Ideen. Wichtig ist nur das Moment der unwillkürlichen Erinnerung, in der die Sinneswelt und die Erinnerungswelt zusammenkommen in einem Moment, der zwischen Mentalem (Erinnerungsgehalt) und Sinnlich-Körperlichem (präsentische Erfahrung) nicht trennt: Was erinnert wird, ist indes nicht wichtig, denn nicht

das Erinnerte zählt, sondern der Moment, in dem es dergestalt auf das sinnliche Leben trifft, dass dieses Form gewinnt. Und dabei geht es um die zufällige Begegnung, nicht die Selbstpraxis. Um den Fehler in der lyrischen Konstruktion, nicht um deren *poietischen* Effekt. Poesie ist damit nicht auf die sprachliche Ausdrucks- oder Suggestionskraft reduziert – sie liegt vielmehr in dem exzeptionellen Moment, in dem diese Kraft, die sich selbst nicht genügen kann, bei einem Adressaten auf fruchtbaren Boden fällt.

Montales Lyrik ist damit insofern eine Naturlyrik, als seine Poesie gewissermaßen aus zwei Hälften besteht, die ephemere zusammenfinden müssen und das wiederum nur zufällig können, weil diese Zusammenkunft keine mehr ist, sobald sie geplant und angelegt wird. Auf der einen Seite steht der Text und seine Leistung, die Erlebensfähigkeit des Menschen zu schulen – auf der anderen der Moment der Poesie, auf den diese Schulung angelegt ist, der sich aber zunächst nicht im Lesen, sondern nur in der vom Lesen bedingten, aber nicht evozierten Begegnung mit der Natur ereignet. Und das macht diese Lyrik gerade als Naturlyrik so interessant – denn sie spricht nicht nur über Literatur und geht auch nicht in die Falle, Natur als ideologisches Konzept der Naturalisierung zu missbrauchen. Natur – die Natur der Erde und die Natur des Menschen gleichermaßen – ist vielmehr dasjenige, was ephemere qua Poesie zur Erscheinung gebracht wird.

In seiner zweiten Sammlung – „Le Occasioni“ („Die Gelegenheiten“) – entwickelt Montale diese Poetik weiter, sodass auch die Begegnung mit dem Gedicht selbst zur Poesie führen kann – aber wiederum nur insofern, als diese Begegnung zufällig bleibt. Es ist hierfür sprechend, dass Montale sich der Gelegenheitslyrik zuwendet, wobei diese Gelegenheit aber nicht einfach ein Anlass ist. Indem er sich an Mallarmés Poetik der « Vers de circonstance » annähert, setzt Montale stattdessen nur noch konsequenter auf ephemere Erlebens-Zufälle, die im manifesten Text des Gedichtes verschweigen, höchstens angedeutet werden. Seine oft sperrigen Gedichte warten daher nicht allein auf eine Aktualisierung ihrer Suggestionskraft, sondern, mehr noch als das, auf den Zufall, der sie dem richtigen aber unbekanntem Leser zuführt; sie sind keine für bekannte Gelegenheiten geschriebenen Gedichte, sondern für solche, die auch der Dichter nicht kennt.

In seinen poetischen Kommentaren zu diesem Zyklus führt Montale aus, dass sein Ziel war, die poetische Gelegenheit nur insofern als Text auszuführen, als er deren auslösenden Anlass („occasione-spinta“) verschweige,¹⁸ sodass – in einer Umwandlung von T.S. Eliots Theorie des „objective correlative“ – nur das äußere Korrelat des inneren subjektiven Erlebens übrig bleibt. Mit anderen Worten, Montale verlagert sich nicht auf eine Poetik des Verschweigens, die die Leserinnen und Leser dem Gedicht als einer geradezu konstitutiv unvollkommenen Poesie aussetzt. Der Text wartet darauf, auf eine Erfahrungswelt zu stoßen, zu der er passt.

¹⁸ Montale (1946).

Der Auftrag, den Montales Dichtung stellt, ist also nicht die hermeneutische Herkulesaufgabe, zu deuten, welche Gelegenheit Montale selbst beschreibe – er liegt in der Offenheit für den Zufall, dass ein Gedicht auf den Boden der Erinnerungen der Leser fällt. Das heißt: Der Text spricht nicht mehr nur über die Gelegenheit (wie “I limoni”), sein Sprechen stellt sich vielmehr selbst als Vorbereitung einer Gelegenheit dar.

Wenn, wie oben zitiert, der Dichter seinen „wahren Adressaten“ nicht kennt und auch nie kennen wird, dann liegt der Grund dafür hier. Im Moment der Poesie lässt das Gedicht seine inszenierte Kommunikation hinter sich und schließt sie in einer überraschenden und paradoxen Wendung mit der realen kurz. Die Gedichte beziehen sich damit nicht mehr auf eine äußere Welt, sondern sollen in der Erlebenswelt der Leser operieren. Sie lassen die Ordnung der Bezugnahme als solche hinter sich – und mit ihr die Möglichkeit, zwischen der Realität und ihrer lyrischen Evokation zu unterscheiden.

Um dies zu veranschaulichen, sei ein Gedicht Montales besprochen – das ebenfalls programmatische Gedicht “Notizie dall’Amiata”. Es ist das letzte der Sammlung “Le occasioni”.

Il fuoco d’artificio del maltempo
sarà murmure d’arnie a tarda sera.
La stanza ha travature
tarlate ed un sentore di meloni
penetra dall’assito. Le fumate 5
morbide che risalgono una valle
d’elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m’intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele 10
di una sfera lanciata nello spazio -
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. La vita 15
che t’affabula è ancora troppo breve
se ti contiene! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.
E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone, 20
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l’allucciolo
della Galassia, la fascia d’ogni tormento. 25
Ma il passo che risuona a lungo nell’oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
Le stelle hanno trapunti troppo sottili,

l'occhio del campanile è fermo sulle due ore, 30
 i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
 di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
 Ritorna domani più freddo, vento del nord,
 spezza le antiche mani dell'arenaria,
 sconvolgi i libri d'ore nei solai, 35
 e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionie
 del senso che non dispera! Ritorna più forte
 vento di settentrione che rendi care
 le catene e suggelli le spore del possibile!
 Son troppo strette le strade, gli asini neri 40
 che zoccolano in fila danno scintille,
 dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.
 Oh il gocciolìo che scende a rilento
 dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
 il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento 45
 il vento che tarda, la morte, la morte che vive!
 Questa rissa cristiana che non ha
 se non parole d'ombra e di lamento
 che ti porta di me? Meno di quanto
 t'ha rapito la gora che s'interra 50
 dolce nella sua chiusa di cemento.
 Una ruota di mola, un vecchio tronco,
 confini ultimi al mondo. Si disfà
 un cumulo di strame: e tardi usciti
 a unire la mia veglia al tuo profondo 55
 sonno che li riceve, i porcospini
 s'abbeverano a un filo di pietà.¹⁹

Die deutsche Übersetzung von Christoph Ferber ist leider unvollständig – sie zerstört das Triptychon, das das Gedicht darstellt, und lässt nur den linken Flügel der Retabel, die erste Strophe, stehen:

Nachrichten von der Amiata

Die Lichtblitze [eigentlich: das Feuerwerk] des Schlechtwetters
 Werden zum Bienenstock-Murmeln am späten
 Abend.²⁰ Im Fachwerk²¹ des Zimmers nagen
 Die Holzwürmer und ein Duft von Melonen
 Dringt aus der Diele. Die weichen 5
 Dünste, die durchs Tal der Elfen und Pilze
 Bis zum schimmernden Kegel der Bergspitze
 Schleichen, trüben die Fensterscheiben, nun,
 da ich dir schreibe, von hier, von diesem Tisch
 in der Ferne, in der Honigzelle einer 10
 ins All geschossenen Kugel –

¹⁹ Montale (1984: 190f.).

²⁰ Wörtlich: „werden ... sein“; im Italienischen steht das Futur.

²¹ Eigentlich: „Gebälk“, es geht um die Decke.

und die bedeckten Käfige, und die Feuerstellen,
 wo die Kastanien brutzeln, und die Schimmel-
 und die Salpeteradern: der Rahmen
 sind sie, aus dem du sogleich 15 (orig. 14)
 hervorbrichst²². Das Leben, das dich so märchenhaft macht²³, ist zu kurz
 noch, soll's dich enthalten! Dein Bildnis
 eröffnet den leuchtenden Grund. Draußen regnet's.²⁴

Ab hier nun meine Interlinearübersetzung:

Und würdest du nur der zerbrechlichen Architektur folgen
 geschwärzt von Wetter [Zeit] und Kohle 20
 den quadratischen Innenhöfen und inmitten derer
 den so tiefen Brunnen; folgtest du nur
 dem gebündelten Flug der Nachtvögel
 und unten in der Einfriedung dem Glimmen
 der Galaxis, dem Bündel [fascia] aller Qualen! 25
 Aber der Schritt, der lange im Dunkeln nachklingt
 ist desjenigen, der allein geht und nichts anderes sieht
 als den Verfall von Bögen und Schatten und Falten.
 Die Sterne tragen dünne Nadelstiche,
 das Auge des Glockenturms ist bei zwei Uhr stehengeblieben, 30
 auch die Kletterpflanzen sind ein Aufstieg
 von Dunkelheit und ihr Geruch schmerzt bitterlich.
 Komm morgen wieder, noch kälter, Nordwind,
 brich die alten Sandsteinhände,
 verwirble die Stundenbücher auf den Dachböden 35
 und alles sei eine stille Linse, Herrschaft, Gefängnis
 des Sinns, der nicht verzweifelt! Komm wieder, stärker noch,
 Nordwind, der die Ketten lieb und teuer macht,
 und die Sporen des Möglichen versiegelt!
 Die Straßen sind zu eng, die schwarzen Esel 40
 die in einer Linie trotten, sprühen Funken,
 vom verborgenen Gipfel blitzt Magnesium zurück.
 Oh, das Rinnsal das langsam aus den
 Rinnen tröpfelt, die wassergewordene Zeit [auch: Wetter],
 das lange Gespräch mit den armen Toten, der Asche, dem Wind, 45
 dem Wind, der säumig bleibt, dem Tod, dem Tod, der lebt!
 Dieser christliche Streit, der keine Worte hat
 als solche des Schattens und der Klage
 was von mir bringt er dir? Weniger als
 was der Mühlbach dir entrissen hat, der 50
 durch seine Zementrinne in der Erde verschwindet.
 Eine Schleifscheibe, einen alten Baumstamm,
 die letzten Grenzen der Welt. Es zergeht
 ein Haufen Stroh: und spät herausgekommen

²² Eigentlich: „in Kürze hervorbrechen wirst“, wieder Futur.

²³ Eigentlich: „das dich fabuliert“, „dich als Fabel erzählt“.

²⁴ Montale (2013: 126f.).

um meine Wacht mit deinem tiefen
Schlaf zu einen, der sie empfängt, tranken sich Stachelschweine
an einem Faden des Mitleids.²⁵

55

Der Mont'Amiata ist ein erloschener Vulkan in der südlichen Toscana – er ist gespickt mit heißen Schwefelquellen. Die Landschaft ist ideal, um das Bedeutungsspiel der vier Elemente in Bewegung zu setzen; vor allem den Weg des Wassers von einem Gewitter bis unter die Erde. Das Gedicht beginnt mit einem Feuerwerk, einem “fuoco d’artificio”, also wörtlich einem künstlichen Feuer, einer Feuer-*poiesis*, die zugleich ein natürliches Gewitter (“maltempo”) ist; und das wiederum bedeutet wörtlich übersetzt sowohl „schlechtes Wetter“ als auch „schlechte Zeit“. Entsprechend trägt das Gewitter bereits sein Verstummen am Abend in sich. Der Verlauf des Gedichts kann dabei anhand der Verwandlung der Funktion der vier Elemente nachgezeichnet werden – vor allem des Wassers und des Feuers: Der “maltempo” beginnt mit Donner und Blitz, dann Regen. In der zweiten Strophe ist das Wetter oder die Zeit selbst zu Wasser geworden: “Il tempo fatto acqua”, die wassergewordene Zeit bzw. das wassergewordene Wetter (V. 44) heißt es da. Ein gewittergespeister Wildbach verwandelt sich dann in der letzten Strophe in ein Rinnsal.

Dabei wird das Wetter nicht nur als Zeitphänomen eingeführt, sondern auch als Metapher für die politische Gegenwart. Das Gedicht zeichnet sich durch einen für den Dichter zur Entstehungszeit des Gedichts durchaus riskanten Einsatz von Metaphern und Anspielungen aus, die sich klar gegen das faschistische Regime und sein Engagement u.a. im spanischen Bürgerkrieg wenden. Die unten zwischen den Brunnenmauern eingefriedete Milchstraße wird zu einem Bündel – fascia – des Schreckens (V. 25), nachdem schon der Vogelflug gebündelt war, offenbar zu Geschwadern (V. 23). Auch die faschistische Farbe schwarz, welche als Heraufsteigen der Finsternis (*ascesa di tenebre*) die zweite Strophe dominiert, ist ein deutliches Signal; und die schwarzen Esel, die in Reih und Glied durch die Landschaft trotten und deren Hufschlag Magnesiumfunken sprühen lässt (V. 40f.), machen die Anspielung auf die Schwarzhemden noch klarer. Eindeutig gemacht wird diese mitlaufende zweite Sinnebene dann am Ende der zweiten Strophe, wo Montale auf den faschistischen Kampfruf des spanischen Bürgerkriegs – “Viva la muerte!” – anspielt. Doch handelt es sich wirklich nur um eine Anspielung oder um eine Sinnebene? Das Gedicht erzählt auch auf der Ebene des Ersehnten durchaus auf eine an die “limoni” erinnernde Weise von einer epiphanischen Anwesenheit des Abwesenden (auf die noch einzugehen sein wird); und ähnlich scheint es auch um den Nachrichtenwert zu stehen, den der Titel benennt; “Notizie dall’Amiata” sind entsprechend zu übersetzen sowohl als Briefnotizen als auch als Nachrichten: Der ferne Krieg ist in der Wahrnehmung der nahen Natur anwesend, man begegnet ihm auch dort, als Schrecken, der das Naturerleben heimsucht.

²⁵ Übersetzung: J.S.

Die schlechte, blitzende und donnernde Zeit ist damit auch im Sinne der Begegnung von Erinnerung und Wahrnehmung, von Wissen und Erleben, von Deutung und Naturepiphanie eine politische. Das ist ein neuer Hintergrund, vergleicht man dieses Gedicht mit "I limoni". Zudem ist dieser Hintergrund derjenige einer Ideologie der *poiesis*, einer politischen Haltung, die die Fehler der Natur technisch zu überwinden oder sogar zu bekämpfen trachtet, und in der das rezeptive Element durch einen "Attivismo" verunmöglicht wird. Wo Montale sich in "I limoni" gegen die faschistisch in Dienst genommene Suggestionskraft der Poesie durch D'Annunzio wehrte, geht er hier auch auf die martialischen Elemente des Futurismus ein, der für den Faschismus ebenfalls prägend war. Doch indem Montale die Politik in die Logik eines Wetterphänomens überführt, kritisiert er schon auf der Inhaltsebene das Streben nach „Herrschaft und Gefängnis des Sinns, der nicht verzweifelt“ ("dominio, prigione / del senso che non dispera" – V. 36f.). Die faschistische Herrschaft wird damit zu einem (Um)Weltphänomen.

Die in der zweiten Lesart des Wortes "notizie" vom Titel angedeutete Kommunikation zwischen dem lyrischen Ich und dem lyrischen Du in Briefnotizen ist ebenfalls sehr vielschichtig. Das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem lyrischen Du (vielleicht eine Geliebte, wie dies in anderen Passagen der Gedichtsammlung der Fall ist) wird in dieser Lesart in Form von „Briefnotizen“ wiedergegeben, als die sich das Gedicht gibt (ein Genre, das natürlich fragmentarisch ist und geradezu konstitutiv die "occasione-spinta" verschweigt, sie auf Stichworte reduziert). Die Kommunikation gestaltet sich dabei wesentlich komplexer als die bloße Welt-Erfahrung in "I limoni", wo nur im ersten Vers ein Du adressiert wurde. Das angesprochene Du ist nunmehr allgegenwärtig abwesend.

Das Aufleuchten eines Blitzschlags zu Anfang des Gedichts lässt das Du zunächst auf einer salpeter- und schimmelgezeichneten Wand erscheinen: Das Erscheinen im Lichterspiel bringt Montale in der Bildlichkeit einer Goldgrundikone auf den Punkt (cf. V. 12-18), die an die Sonnigkeit der Trompeten aus "I limoni" erinnert. Doch einmal mehr scheitert die Illusion, das Licht wird vom Regen gelöscht. Allerdings hatte das Gedicht die Möglichkeit der Epiphanie bereits negiert, bevor der Blitzschlag sein Schattenspiel überhaupt erst hervorbrachte. Montale verkehrte in den der Epiphanie vorangegangenen Versen (15-17) Senecas (oder Hippokrates') bekanntes Diktum: "vita brevis, ars longa" (Kurz ist das Leben, lang die Kunst), indem er Kunst und Leben auf demselben Boden zusammenführte und *beide* als zu kurz markierte: „Das Leben, das dich fabuliert, ist immer noch zu kurz, falls es Dich enthält“, das liest man dort wörtlich übersetzt. Die erzählte, geschriebene, sprachlich evozierte Welt kann nur einmal mehr nur eine Illusion von Teilhabe erzeugen, keine Entbergung als Teilhabe.

Eine Begehrens- und damit Konstruktionsstruktur prägt entsprechend den weiteren Verlauf des Gedichts. Das Naturerleben geht in die Logik einer Psychologie der Projektion ein – das Ich findet in der Landschaft nichts mehr als sein eigenes Begehren, insofern als das abwesende Du phantasmatisch und sinnlich zugleich in der Natur erscheint – ähnlich wie dies etwa bei Francesco Pe-

trarca der Fall war, der bereits seine Laura als Abwesende in der Natur epiphanisch als Begehrte vergegenwärtigte.

An dieser Stelle vereinen sich die beiden Lesarten des Wortes „notizie“, die Nachrichten und die Briefnotizen, denn die poetische Begehrensstruktur überträgt sich in die Logik eines poetischen Schattenspiels, eines „langen Gesprächs mit den armen Toten“, welches auch an das Gedenken und an die Gebete von Hinterbliebenen auf Friedhöfen erinnert, an Tote, deren Präsenz ebenfalls umsonst begehrt wird: einem lebenden Tod, in dem der faschistische Aktivismus mit der poetischen Konstruktion genauso zusammenläuft wie Katholizismus und faschistischer Totenkult unter Francisco Franco.

Nur konsequent ist es also, wenn das Ich sich daher fragt, was „dieser christliche Streit“, den das Gedicht in seiner eigenen Haltung (nach)vollzieht, dem Adressaten vom lyrischen Ich zutragen kann. Und seine Antwort ist: „Weniger als der Mühlbach dir entrissen hat, der durch seine Zementrinne in der Erde verschwindet“. Das Du als in der Natur, Landschaft und Lebenswelt immanent präsent und als Person doch absente Instanz wird hier noch einmal aufgerufen, genauer: als die Landschaft, als die Natur selbst – aber nur, um diese Natur zugleich als Ruine ihrer selbst zu fassen, als etwas von Zeit und Regen („tempo“) zerstört. Doch gerade diese Zerstörung durch die wassergewordene Zeit wird am Ende des Gedichts zur Grundlage einer neuen Ästhetik des Erscheinens, die nunmehr der Text selbst – d.h. als „Nachrichten“ oder Brief oder Gedicht – an genau die Stelle einrückt, an der in „I limoni“ noch die bloß benannten Zitronenbäume und die benannte Erfahrung standen:

[...] Si disfà
 un cumulo di strame: e tardi usciti
 a unire la mia veglia al tuo profondo 55
 sonno che li riceve, i porcospini
 s'abbeverano a un filo di pietà.

[...] Es zergeht
 ein Haufen Stroh: und spät herausgekommen
 um meine Wacht mit deinem tiefen 55
 Schlaf zu einen, der sie empfängt, tränken sich Stachelschweine
 an einem Faden des Mitleids.

Das Wasser und das Wachen des Ich werden geradezu telepathisch in den tiefen Traumzustand des Du transportiert – sie sind in ihm und gleichzeitig ist das Du auch in dem wachen Bewusstsein des Ich, das als Vigil („veglia“) benannt wird. Sogar die christliche Erfahrungswelt – vorher nur leere Rede mit den Toten und faschistischer Krieg („rissa cristiana“) – erscheint auf einmal als Ermöglichungsfigur dieser Gemeinsamkeit: Christliches Mitleid („pietà“) und christliche Erfahrung einer paramystischen *unio* vereinen das Du mit dem Ich; allerdings ohne theologische Glaubensinhalte: Die Einheitserfahrung kommt ohne Gott aus. Wichtig ist, dass eine *unio* sich an die Stelle des Gesprächs mit den armen Toten setzt, dass Interaktion und Kommunikation zur Partizipation werden.

Diese Erfahrung, der Kulminationspunkt des Gedichts, ist einmal mehr keine evozierte, sondern nur eine behauptete. Im Gegensatz zu dem Ende des früheren Gedichts ist das Zustandekommen der Epiphanie der Poesie sogar von einem wachen Leser nicht einmal intellektuell nachvollziehbar. Sie wird ermöglicht von Stachelschweinen, die weder einen intratextuellen noch einen intertextuellen Sinn ergeben. Die Gelegenheit wird derart verschwiegen, dass sie den meisten Lesern nichts sagen kann und wird.

Es liegt nahe, dass es bei dieser Erfahrung um eine persönliche geht, welche aber, gemäß der oben umrissenen Poetik, weder benannt noch evoziert wird, sondern verschwiegen bleibt. Damit wartet das Gedicht geradezu darauf, auf den richtigen Adressaten zu treffen – einen nämlich, der mit dieser Stachelschweinerfahrung auf zufällige Weise (und nicht qua Deutung) ein eigenes intimes Erlebnis verbindet, der sozusagen von diesem Text kalt erwischt wird und denken muss: Das hier ist an mich gerichtet, und an niemanden sonst. Und genau das ist es dann auch.

Warum macht Montale es sich aber so schwer? Was wird gewonnen, wenn man die Poesie derart von der Poiesis abtrennt? Was bringt es, den Großteil seiner Leser zu enttäuschen, in der Hoffnung, jemanden zu finden, den das Gedicht zufälligerweise in seinen intimen Erinnerungen trifft? Was bringt es, Ketten zu werfen, die nicht halten sollen, in der Hoffnung, dass jemandem der sich dahinter kundtuende Blick auf Zitronenbäume etwas sagt? Verliert man nicht vielmehr die Möglichkeit einer im Prinzip jedem bemühten und geübten Leser offenstehenden Kommunikation zugunsten einer Zufälligkeit, die sich vielleicht niemals einstellt? Zunächst einmal muss hierauf geantwortet werden, dass Montales Gedichte an poetischer Kraft nichts vermissen lassen – sie verzichten bloß auf den Anspruch, dass diese Kraft auch schon selbst und eigenmächtig Poesie-Erfahrungen hervorbringen könne. Sie verweisen auf ein Potential, lösen es aber nicht ein. Karlheinz Stierle nannte dieses Verfahren einmal in der Diskussion einer Tagung ein „Innehalten vor der Poesie“ (leider brachte er diesen, m.E. für das Verständnis Montales und für diesen Aufsatz fundamentalen Gedanken nie zu Papier).²⁶

Es lässt sich nun allerdings ergänzen, dass dieses Innehalten nicht nur auf die raren Momente hofft, in denen das Gedicht zufällig auf die passende Erfahrungswelt einer Leserin oder eines Lesers trifft. Vielmehr ist es angelegt auf eine Haltung, die mit diesem Innehalten und mit dieser meist enttäuschten Erwartung einhergeht. Es ist angelegt auf eine Öffnung der Leser auf dasjenige, was nicht konstruiert ist, was nicht normal ist, was nicht passt – auf die losen Kettenglieder der Realität. Und es ist diese Öffnung, dieses Erwarten und diese Akzeptanz des Unvollkommenen, die Montales Erfahrung am meisten ermöglicht und lehrt.

Dieses bescheidenere Selbstverständnis des Dichters im Angesicht einer ganz und gar nicht bescheidenen Poesieforderung hilft der Dichtung aus einer Schwierigkeit, vor die sich Naturlyrik ansonsten notorisch gestellt sieht: Kann es

²⁶ Relativ nahe kommt er dieser Einsicht allerdings in Stierle (1997).

eine solche nämlich überhaupt geben, wenn immer nur inszenierte Natur ihr Gegenstand ist, und damit eben keine Natur, sondern Kunst? Indem Montale die Inszenierung auf nur eine der beiden Hälften reduziert, die er in der Gelegenheit der Poesie zusammenführt, gelingt ihm eine andere Haltung: Poesie kann nicht Natur-Lyrik werden, indem sie *über* Natur spricht, sondern nur dann, wenn sie *zur* Natur spricht – oder besser in die Natur hinein.

Die Öffnung ist auch hier das Entscheidende – nicht die eintretende *unio* von Dichter und Adressaten, nicht die ephemeren Momente, in denen das Leben Form gewinnt, sondern die Offenheit, diese auch geschehen zu lassen. Denn ist Montales Poesie nur im Erleben des Unwillkürlichen möglich, dann lehrt sie eine Offenheit für das Erscheinen der Natur; sie lehrt, das Prinzip der *poiesis*, der begehrensgeleiteten Konstruktion einer eigenen Realität zu hintergehen. Die ansonsten sowohl in der Lyrik als auch in der alltäglichen Wirklichkeitskonstruktion zu beobachtende Übermacht des Konstruierens scheint mir daher der Grund zu sein, warum Poesie nur als ephemeres Erscheinen möglich ist – als spontane Formgewinnung des (Er-)Lebens und nicht als Form, in der man das Leben kanalisiert und damit gewissermaßen an seiner Natur vorbeileben lässt.

Kommt man nun von diesen Befunden zurück zu seiner Nobelpreisrede, dann tun sich auch daran Dimensionen auf, die zuvor unsichtbar waren. Zum Beispiel lässt sich vielleicht etwas besser verstehen, warum Montale eine solche Aversion hatte, aus Poesie einen Gebrauchsgegenstand zu machen. Man kann, um dieses Problem klarer auf den Punkt zu bringen, an Martin Heideggers „Frage nach der Technik“²⁷ erinnern, derzufolge das Wesen der Technik sei, Welt in „Bestand“ zu verwandeln, sodass sie nur noch als Rohstoff der *poiesis* („Herstellung“ und „Bereitstellung“) erscheinen kann. Die Poesie als Öffnung gegenüber der Natur setzt indes auf das Aussetzen dieser Ordnung, auf die Anomalien und die Offenheit, diese zur Erscheinung zu bringen. Die Frage, ob die Poesie noch möglich sei, lässt sich damit neu formulieren in der Frage: Kann das Leben noch als Natur zur Erscheinung kommen?

Diese Frage hat nun durchaus gegenwärtig ein gewisses Gewicht, denkt man an eine Situation, in der die von der menschlichen Zivilisation als Umwelt (nicht Welt) beschriebenen natürlichen Systeme nicht mehr einfach als gegeben und stabil vorausgesetzt werden können. In einer solchen Situation ist schließlich nicht mehr die *poiesis* oder Autopoiesis der menschlichen Systeme der entscheidende Schauplatz der Geschichte; in den Fokus gerät stattdessen die Frage, wodurch diese menschlichen Systeme bedingt sind. Das aber ist eine Frage, die die Konstruktivismen der letzten Jahrzehnte selten hinreichend gestellt haben – und zwar so wenig, dass Bruno Latour in seinem „Terrestrischen Manifest“ bereits im Originaltitel « Où atterrir? » die Frage stellt, wo man noch landen, wo man sich noch erden kann.²⁸

²⁷ Heidegger (1953/2002: 5-36).

²⁸ Latour (2017).

Montales Lyrik gibt auf diese Frage zwar keine Antwort, aber sie verleiht ihr eine Form. Sie bringt eine Offenheit gegenüber den Anomalien der Lebenswelt mit sich, gegenüber jenen Fehlern, die hinter unseren Lebens-Konstruktionen zum Verschwinden gebracht werden. Und sie bringt damit eine Offenheit gegenüber dem Scheitern einer von Begehrensstrukturen errichteten Welt: einer Welt, die keine Natur mehr kennt, die nicht ihre eigene Konstruktion, ihr eigener Park (auch im Sinne Sloterdijks)²⁹, ihr eigenes Ressort wäre. Unserer Zeit könnte eine Poesie, die Anomalien und Brüchigkeiten der Realitätskonstruktion nutzt, um die vermeintliche Umwelt als Welt zum Erscheinen zu bringen, daher durchaus etwas zu sagen haben. Ob sie noch möglich ist, lässt sich indes kaum sagen.

Literatur

- Croce, B. (1923): *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Bari.
- Dewey, J. (1932/2005): *Art as Experience*. New York.
- Gumbrecht, H. (1988): *Rhythmus und Sinn*. In: Ders. / Pfeiffer, K.L. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 714-729.
- Heidegger, M. (1935/2012): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. (1953/2002): *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart.
- Homann, R. (1999): *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt a.M.
- Latour, B. (2017): *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. Paris.
- Lukács, G. (1920): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin.
- Montale, E. (1946): *Intenzioni (Intervista immaginaria)*. In: *La Rassegna d'Italia*. 1 (1). 84-89.
- Montale, E. (1975): *È ancora possibile la poesia?* <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/> [21/01/2021].
- Montale, E. (1984): *Tutte le poesie*. A cura di G. Zampa. Milano.
- Montale, E. (2013): *Was bleibt (wenn es bleibt). Gedichte (1920–1980)*. Übersetzt von Ch. Ferber. Mainz.
- Seel, M. (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München.
- Sloterdijk, P. (1999/2008): *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt a.M.
- Söffner, J. (2014): *Partizipation: Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*. Paderborn.
- Stierle, K. (1997): *Im Zwischenreich der Dichtung. Zum poetischen Werk Eugenio Montales*. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*. 37. 2-22.
- Warning, R. (1999): *Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault*. In: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München. 313-345.

²⁹ Sloterdijk (1999/2008).



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Miglio, Camilla: Engführungen. Celans etho-poetisches Schreiben „nach“ (und als Teil) der Natur. Ein Essay. In: IZfK 4 (2021). 31-77.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-b518-db1b

Camilla Miglio (Rom)

Engführungen. Celans etho-poetisches Schreiben „nach“ (und als Teil) der Natur. Ein Essay¹

„Engführungen“: Celan’s Ethico-Poetic Writing “after” (and as a Part of) Nature

This article investigates the relation between nature, ethics, and poetics in the work of Paul Celan, using „Engführung“ [“Stretto”] as a starting point. The readings from Celan’s library testify to his careful rethinking of what “reality” means. Applying the terminology and research of geology, physics, and, in particular, quantum mechanics, opens up an interpretative horizon for Celan’s poetry that can be configured according to the laws of entanglement as well as the form of a multidimensional ‚Raumgitter‘. The human and ethical elements of intentionality and being-in-the-world are not obliterated but rather subordinated to the natural itself. Celan goes beyond the idea of a subject-observer of the world-as-object and offers us a perspective in which language, as well as humanity and intentionality (poetic and otherwise), is merely one cosmic manifestation – part of nature itself. Language, like nature, shows different and changing states of being. It can be metamorphic but also sedimentary; conglomerate but also fluid like the elements present in nature. It is not a metaphorical analogy but a changing material state. It is non-local, dynamic, and provisional, like the relationality of quantum aggregations. Writing ‚nach der Natur‘ is, for Celan, who makes the knowledge and vocabulary of the natural sciences his own, to recover this metamorphic, provisional dimension of language – inside and outside time, probabilistic, invisible at a macroscopic level. By writing

¹ Mein herzlichster, großer Dank gilt Eric Celan und Bertrand Badiou für ihre freundschaftliche Genehmigung, die Materialien im Marbacher Celan-Archiv anzusehen und für diese Publikation zu verwenden. Dieser Essay ist dem Andenken des Quantenphysikers Gerhard Grössing (1957–2019) gewidmet.

in and as nature in this way, poetry resists the destruction of what “happened” [geschehen] at the camps in the most devastating way.

Keywords: relational patterns in natural sciences and poetics, geo-poetics, ethico-poetics, poetry of nature and contemporary quantum physics, morphology, Celan, Mandelstam, Zanzotto

1. ‚Nach‘ welcher ‚Natur‘?

Chacun des vivants constitue une intensité de cette nouvelle Arche de Noé qui nous permet de rencontrer l’autre et son corps. [...] La vie a fait de chaque être vivant une arche pour une infinité de vivants et de non vivants. Tout devient paysage. (Coccia 2020: 132)²

Invece di vedere il mondo fisico come un insieme di oggetti con proprietà definite, la teoria dei quanti ci invita a vedere il mondo fisico come una rete di relazioni di cui gli oggetti sono i nodi. (Rovelli 2020: 87)

„Sprache, zumal im Gedicht, ist Ethos – Ethos als schicksalhafter Wahrheitsentwurf“. So Celan am 26. März 1960 in einem Brief an Werner Weber.³ Ethos wird üblicherweise eher mit Ethik in moralischer und innerlicher Hinsicht in Zusammenhang gebracht. Den raum- und wirklichkeitsbezogenen Kern jeder Ethik kann man schon in das Wort hineinlesen:

[...] das griechische Lexem [zählt] unter seinen ältesten Signifikaten den Aufenthalt oder den Wohnort. Sofern also „das Wort [sc. Ethos] den offenen Bezirk, worin der Mensch wohnt“, bezeichnet, ist es nur konsequent, auch in der lyrischen Topographie

² Jeder Absatz des vorliegenden Essays wird mit Zitaten des Ökophilosophen Emanuele Coccia bzw. des Quantenphysikers Carlo Rovelli eingeführt, um Celans Naturpoetik in Resonanz mit dem gegenwärtigen ökologischen Denken und dem neuesten Stand der Naturwissenschaften zu bringen und sie gerade im Celan’schen Sinn zu ‚aktualisieren‘. Ich schlage hier eine bewusst begrenzte und fokussierte Lesart eines komplexen und umfangreichen Themas vor, und die Bezeichnung *Essay* wurde von mir absichtlich verwendet. Der vorliegende Beitrag versteht sich als *Versuch*, Celans Poetik und Sprache und andere Denk- und Sprachwelten eng zu führen und zusammen zu denken.

³ In Celan (2019: 427), Brief anlässlich der von Werner Weber verfassten positiven Rezension der Übersetzung der „Jungen Parze“ von Paul Valéry. Zum Begriff der „Ethopoetik“ vgl. Hahn (2008: 20), wo das Celan’sche Brief-Zitat an Weber kommentiert wird: „Ohne auf die pathetische Geste zu verzichten, arbeitet sich das Ethos dieser Wahrheitsentwürfe weiterhin an den fundamentalen Befindlichkeiten ab, platziert es das Gedicht inmitten eines In-der-Welt-Seins, das auch der existentialontologischen Analytik zugrunde liegt“.

jenem offenen Bezirk nachzugehen. Die Frage stellt sich umso dringlicher, als damit die elementare Verfasstheit des Gedichts auf einer buchstäblichen Ebene lesbar wird.⁴

Wenn Sprache Ethos beziehungsweise „der offene Bezirk, der den Menschen ein Wohnort sein kann“, ist, dann ist auch die Natur der Sprache mit-ingeschrieben und mitgegeben. Celans Naturpoetik ist aber weit weg von der Auffassung des Buchs der Natur, des Mikro- und Makrokosmos, und weit weg von jeder Möglichkeit der Einfühlung zwischen Menschen und Welt. Er schreibt jenseits jeder Möglichkeit der Vereinigung und jeder Sehnsucht danach. In einem Aphorismus schreibt er in offener Gegenrede *versus* Novalis:⁵

„Wohin gehen wir. Immer nachhause“. Sie tuns. Ich nicht! ich hause im Nach, das geht und geht.⁶

Natur ist keine heile Welt, kein Ort des Erhabenen und der romantischen Sehnsucht, keine Zuflucht für das Ich nach der Katastrophe. Natur ist Teil der Katastrophe wie die Sprache. Sprache und Natur sind aber immer „unter dem Neigungswinkel“⁷ des Daseins eines einzelnen, kreatürlichen Wesens zu betrachten, „denn Sprechen, wie seine Mutter sprechen, heißt Wohnen, auch da, wo’s keine Zelte gibt“⁸. Sprache, Natur und individuelles Schicksal müssen durch dieselbe „Enge“⁹ geführt werden. Wenn Celan von Natur spricht und schreibt, weiß er sehr konkret, wovon er redet. Seine Aufmerksamkeit für alle Bereiche der Naturwissenschaften, von der Biologie zur Mineralogie und den Erdwissenschaften, ist seit der Jugend wach, und auch im Bereich der Physik war er „kein völliger Laie“;¹⁰ das haben mehrere Studien der letzten Jahrzehnte gezeigt, auch anhand seiner naturwissenschaftlichen Lektüren, die man in der in Marbach aufbewahrten Celan-Bibliothek einsehen kann.

⁴ Hahn (2008: 23).

⁵ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Novalis (1953: 188).

⁶ Celan (2005: Nr. 107: 58).

⁷ Celan, „Meridian“, Celan (1983: III: 197).

⁸ Celan (2005: Nr. 175: 106). Nach dem Kommentar „undatierte poetologische Notiz ab 11.10.1957“; vgl. Erläuterungen in Celan (2005: 529f.).

⁹ Celan (1999: Nr. 350: 120), „ab 7.10.60“ datierbar „Gedichte sind Engpässe: du mußt hier mit deinem Leben hindurch –“; vgl. auch Celan (2005: Nr. 19, 26.X.57: 23): „Gedichte sind Durchgänge: à toi de passer, vie!“

¹⁰ Vgl. Wiedemann (2018: 267-284); Wiedemann zeigt anhand von Lesespuren in Büchern (etwa u.a. von Jordan, Heisenberg, Ducroq zur „neuen Physik“) und in der zeitgenössischen Presse, welche Rolle die Physik und die Astronomie in der Entwicklung seiner Poetik spielt, und wie Celan die Terminologie aus diesen Bereichen kontextbezogen in seinen poetischen Diskurs miteinbezieht, um die verborgenen politischen Implikationen der angewandten Physik und Astronomie als Teil des Wettrüstens zu durchleuchten. Sie verweist auf die von Celan sicher gelesenen Worte von Arthur March, der im Celan-Bibliothek Katalog, DLA: March (1957: 22ff.) schreibt, dass für die Neue Physik das Vokabular der Alltagssprache nicht mehr ausreichte, und: „es mußten neue Wörter geprägt werden [...] um ihre Erkenntnisse unmissverständlich darstellen zu können“ (ders., 282).

Zwischen 1955 und 1959 fällt Celans Schaffensphase des Bandes „Sprachgitter“, der auch in Bezug auf eine Fokussierung von Natur (und Naturlyrik) *nach* „dem, was geschah“,¹¹ als bahnbrechend für seine Poetik betrachtet werden kann. Als markante Beispiele sollen hier – ohne eine vollständige Interpretation des komplexen, und vielleicht am meisten interpretierten Zyklus des Celan’schen *Œuvres* zu geben – einige Stellen aus dem Schlusszyklus des Bandes, „Engführung“, ins Auge gefasst werden.

Was für eine nach-trägliche „Natur“ zeigt sich in Celans Dichtung? Was für eine Wirklichkeit stellt eine solche Naturauffassung, Naturwahrnehmung, Naturgeschichte dar? Welche Rolle spielt das Zusammenfügen, in einem musikalischen Kompositionsmuster, von naturwissenschaftlichem Wissen über Organisches und Anorganisches, der *conditio humana*,¹² menschlicher ‚Meinung‘ und geschichtlich-menschlicher Katastrophe? Wie kommt man dann zur Wahrhaftigkeit unseres In-der-Welt-Seins, unseres Ethos, das ja in der Sprache seinen Ort hat? Die Natur, betrachtet als dynamisches System von Strukturen und Formen, die ständig durch Zerstörungs- und Re-Konfigurationsprozesse hindurchgehen, stellt die Grundlage für einen Diskurs über eine durch Menschenhand verursachte Zerstörung. Ebenfalls durch Menschenhand (eine schreibende, tastende, zusammenfügende Hand) können die auseinander gegangenen „Reste“ dieser explodierten Natur neu gefügt und durch die Enge, durch die „Dunkelheit“ geführt werden, damit sie wieder als „Natur“ „singbar“ werden. In diesem Sinne kann man Celans Äußerung gegenüber Christoph Schwerin verstehen, die vielleicht nicht zufällig gerade 1955 ausgesprochen wurde:

Wir leben in dunklen Zeiten. Sie können gar nicht dunkel genug sein. Aber erst wenn sie ganz dunkel sind, dann werde auch ich die Kraft haben, Naturlyrik zu schreiben.¹³

Der Naturdiskurs der Lyrik hängt daher mit dem Ethischen zusammen, und mit der Aufgabe der Lyrik, die ihren Weg durch die stumme und verstümmelte Welt sucht, um ihr für sich und für die Menschheit eine Stimme, einen „Schrei“¹⁴ zu verleihen. Sprache wie Natur und Welt sind verstümmelt und nur stammelnd, bruchhaft wiederholbar. Aber die Perspektive ist nicht diejenige der Abbildung einer verheerten Landschaft, sondern die der Spurensuche nach der Verheerung und die Möglichkeit ihrer „Aktualisierung“ dadurch, dass das schreibende Ich mit dem jeweiligen Leser selbst performativ und nicht metaphorisch¹⁵ dieses Terrain durchschreitet. Der Imperativ, der schon im Auftakt des Gedichts „Engführung“ steht, lautet nämlich:

¹¹ Celan, „Bremer Rede“, Celan (1983: III: 186).

¹² Celan (2005: Nr. 179.1: 107).

¹³ Schwerin (1981: 76).

¹⁴ Vgl. Celan, «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 99).

¹⁵ Vgl. Szondi (2016 [1972]: 47-112).

Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!¹⁶

Celan hält an einem Schreiben fest,

[...] das keinerlei Zugeständnisse an die Referentialisierbarkeit macht und alles Wirkliche in der Spannung zwischen Signifikanten und Signifikaten aushandelt. Nachgerade allergisch verwehren sich die Gedichte gegen eine außerliterarische Indienstnahme, wie sie gegen Mitte des 20. Jahrhunderts Konjunktur hatte, und halten sämtliche Spielarten der *littérature engagée* auf Distanz.¹⁷

Und trotzdem zeigt das schreibende Ich einen steileren Weg durch eine Wirklichkeit auf, die man mit dem Lebens- und poetischen Schritt, tastend auf- und durchsuchen soll. In dieser Hinsicht kommt Celan der Form von ‚Engagement‘ eines Dichters wie Dante Alighieri nahe. Dante wurde ihm als Dichter des ‚Schrittes‘ und der Poesie als Instrument und gleichzeitig als Konglomerat von Mineralien, die sich nach einem katastrophalen Anstoß zusammenballen, hauptsächlich durch den Filter von Mandelstam vertraut.¹⁸

Die Struktur des nach dem Registerprinzip der Orgel gebauten Danteschen läßt sich anhand einer Analogie zu *Gesteinsschichten*, deren Reinheit durch artfremde *Einsprengsel* gestört ist, gut begreifen.

Körnige Beimengungen und Lava-Äderchen deuten auf einen einmaligen Schub oder eine *Katastrophe als den Ursprung der Formbildung* hin.¹⁹

Nicht von ungefähr wird eine Passage aus Dantes „Commedia“ (aus dem V. „Canto“ der „Divina Commedia“, in dem die liebenden Paolo und Francesca geschildert werden) mit dem Atomismus von Demokrit und dem Hinweis auf die atomare Katastrophe in der VI. Partie des Zyklus enggeführt.²⁰ Mit den „dunklen Zeiten“ schwingen auch die dunklen Wege der Dantischen *selva oscura* mit, die ganz und gar zu Ende gegangen werden müssen. Ferner ist „Wir leben in dunklen Zeiten“ wohl ein variierendes, kontrapunktisches Zitat Brechts: „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“ – eine Art *refrain* also aus Brechts „An die Nachgeborenen“,²¹ das die aufkommende Nazi-Diktatur 1939 ironisch-melancholisch schilderte. Im Jahr 1968 wird Celan nochmals explizit variierend auf das Brecht’sche Gedicht zurückgreifen, und zwar mit den bekannten Zeilen:

¹⁶ Celan (2018: 117).

¹⁷ Hahn (2008: 20f.).

¹⁸ Vgl. Therman (2007): „Poetisches Material erschafft seine Instrumente im Gehen“ – bemerkt Mandelstam über Dantes Art des Schreibens – Mandelstam (1991: 127); und weiter: „Den Schritt, verbunden mit dem Atem und gesättigt von Gedanken, begreift Dante als das Grundprinzip der Prosodie“ (ders., 118).

¹⁹ Mandelstam (1991: 126f.), Kursivierung: C.M.

²⁰ Celan (2005: Nr. 184.1): „Engfg: Demokrit- ‚Zitat‘ | Dante – ‚Zitat‘“; vgl. auch den Brief an Beda Allemann vom 28. Juli 1965. Vgl. Celan (2019:718-719), wo Celan von „Evokation“ der Dante-Stelle schreibt.

²¹ Brecht (1967: 722-725).

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht.

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt²²

Baumlos ist das Blatt, weil die Natur und ihre organische Kontinuität unterbrochen und zerstört wurden. Celan befindet sich jenseits etwa von Ungarettis Zeilen aus dem Ersten Weltkrieg, "Soldati", 1918:

Soldati

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

Soldaten

So
wie im Herbst
am Baum
Blatt und Blatt²³

Das Prekäre des soldatischen Lebens, das künftige Fallen der Blätter vom Baum spricht bei Ungaretti noch von der Trauer um die Vergänglichkeit, aber mit der Erwähnung der Jahreszeit kann man sich noch in einen naturhaften zyklischen Zeitraum einfühlen.²⁴

Auch Brecht meinte, im Jahre 1939, aus seinem Exil, dass sogar ein Gespräch über Bäume ein Verbrechen der Indifferenz sein kann:

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!
Der dort ruhig über die Straße geht
Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde
Die in Not sind?²⁵

Es ist aber bei Celan nicht mehr das Verschwiegene, sondern das Gesagte, das „beinah“ ein Verbrechen ausmacht; das Blatt ist baumlos, und auch das geschriebene Blatt des Gedichts kann keine Bäume, sondern nur eine zerstörte grauschwarze Ödnis in sich eingeschrieben tragen. Der Eng-Gang in die Finsternis,

²² Celan (2018: 502).

²³ Ungaretti (1961: 92f.).

²⁴ Das ist vielleicht ein Grund dafür, dass Celan den späten und nicht den frühen Ungaretti übertragen hat.

²⁵ Brecht (1967: 722).

ins Dunkle ist Voraussetzung zum Schreiben einer wahrhaftigen Naturlyrik. Wahrhaftigkeit hat mit Ethik und Suche nach einer anderen Wirklichkeit zu tun. Diese Wirklichkeit, die historisch-ethisch und menschlich fundiert ist, soll beim Anorganischen, beim Mikroskopischen, bei den kleinsten Teilchen gesucht werden.

Die quasi kosmogonische Herausforderung, der die poetische Sprache nach der Katastrophe gegenübersteht, läuft parallel zur Exploration der Namen aller Dinge, die in der Natur am Prozess der Destruktion, Dispersion und Sedimentation teilnehmen. Im Raum, wo das Organische ins Anorganische „sickert“,²⁶ und umgekehrt, in den „Gängen“,²⁷ in der Relation,²⁸ in der Spannung zwischen diesen Zuständen der Materie, dort findet Dichtung ihren instabilen „sublunaris[en]“ als „gegen‘-, „supralunaris[en]“²⁹ Ort. Dieser Ort findet durch die Erkenntnisse und die Sprache der Naturwissenschaften seine Konkretion und kann aus dem heiklen Feld des Metaphorischen „vielleicht“³⁰ hinausgerettet werden. Mit dem Band „Sprachgitter“ ist bei Celan eine naturwissenschaftliche Sprache vorhanden, die versucht, die zerstörte Wirklichkeit, ausgehend von ihren kaum mehr sichtbaren Spuren, neu zu entwerfen.

Der Raum, das Ethos, in dem der Mensch sich bewegt, ist wie die Sprache komplex und mehrdimensional.³¹ Es ist möglich, Sprache und Strukturen der Erde in Worthöfen zu sammeln, die gleichzeitig als Sprachgitter und Raumgitter gelten können. Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte

²⁶ Celan (1996: 60).

²⁷ „In den Gängen, in den Gängen“, Schlusszeile von „Schneebett“ (aus „Sprachgitter“) in Celan (2018:104); Celan unterstreicht im „Brockhaus Taschenbuch“ – Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955: 54) – folgenden Satz: „Die Ausfüllungen von Spalten, die ein Gestein quer durchsetzen, bezeichnet man als Gänge“.

²⁸ Vgl. Celan (2005: Nr. 226: 126): „[...] Gedichte ändern nicht die Welt, aber sie verändern das In-der-Welt-Sein“.

²⁹ Vgl. Celan (1999: Nr. 286: 111): „das Sublunare als ‚Gegen‘-Supralunare“. Celan drückt somit eine Kosmos-Auffassung aus, welche die Homogenität des Universums und die Beseitigung der Trennung der „sublunaren und superlunaren Wirklichkeit“ erzielt. Vgl. Kommentar: 236. Das Sublunare kommt auch in der Rundfunkrede über die Poesie Osip Mandelstams in seiner *enumeratio* vor, die die Individuation im Gedicht charakterisiert: „Das Gedicht bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen“ Celan (1999: Nr. 53: 69).

³⁰ Celan (2005: Nr. 257.2: 142).

³¹ Celan (2005: Nr. 260.1: 144): „[...] das Gedicht, das ich meine, ist nicht flächenhaft [...] Das Gedicht hat vielmehr Räumlichkeit und zwar eine komplexe: die Räumlichkeit und Tektonik dessen, der es sich abfordert; und die Räumlichkeit seiner eigenen Sprache, d.h. nicht der Sprache schlechthin, sondern der sich unter dem besonderen Neigungswinkel des Sprechenden konfigurierenden und aktualisierenden Sprache, damit ist das Gedicht schicksalhaft bestimmte Sprache [...]“.

der Erde“³² markiert Celan das Wort (präsent auch in weiteren Wortlisten) und die Abbildung des „Raumgitters“. Hier der ganze Absatz:

[...] Interessiert die Frage, in welcher Weise die kleinsten Bausteine, die Atome, Ionen oder Moleküle, im Kristall angeordnet sind, ob sie den Raum lückenlos ausfüllen oder ob zwischen den kleinsten Bausteinen Abstände vorhanden sind [...]. Diese Frage konnte erst nach der Entdeckung der Röntgenstrahlen exakt beantwortet werden; denn bei der Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen, jetzt auch mit Elektronenstrahlen, erkennt man den inneren Aufbau der Kristalle an Beugungserscheinungen usw. Diese Strukturuntersuchungen erbrachten den Nachweis, daß alle Kristalle regelmäßige Anordnungen von Atomen, Ionen oder Molekülen darstellen, deren Abstände in der Größenordnung von Angströmeinheiten ($=10^{-8}$ cm) liegen, wobei in gleichen Richtungen immer gleiche Abstände auftreten (Abb. 8). Man bezeichnet diese Anordnungen als Raumgitter.³³

Für Celan sind die Möglichkeiten einer dreidimensionalen Anordnung der Atome, in Kristallgittern wie auch in der Sprache, wenn man die Sprachelemente mit Atomen strukturell gleichsetzt, visualisierbar. Auch die Strahlungsausbreitung der Atome im Raumgitter sieht er in der Sprache, in den Worthöfen, die durch Pausen, Rhythmus und Interpunktion sichtbar werden. Für ihn ist die Netzwerkstruktur entscheidend. Sie ist immer wandelbar; oft funktioniert sie durch zufällige Aggregationen, bleibt aber als Struktur (stets) erkennbar. Sie zeigt geometrische, schöne und immer instabile Muster, sie bleibt offen, besetzbar von Anderem. Wie Seng behauptet:

Die Gitterstruktur lässt unbesetzten, freien Raum zwischen den einzelnen Punkten. Er gehört zum inneren Aufbau des Ganzen, wie zum Sprechen das Schweigen, die gemeinsam die poetische Sprache Celans, sein ‚Sprachgitter‘ bilden.³⁴

Im Wort und Bild des „Sprachgitters“, wie Celan in seinem Brief vom 26. Juli 1958 an seinen Lektor Rudolf Hirsch schreibt, spricht „das Existentielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-Sprechens und zugleich dessen Struktur [...]) (vgl. ‚Raumgitter‘)“ mit.³⁵ Celan weiß, dass der Schlüssel zum Sichtbaren nicht ausreicht, dass das „Selbstverständliche“³⁶ problematisch geworden ist, um zur Wirklichkeit zu gelangen („Wer wirklich sehen lernt, nähert sich dem Unsichtbaren“³⁷). Und dass eigentlich das Menschliche in finsternen Zeiten seinen Platz in einem anderen Zusammenhang sucht: in einer Natur, deren Textur in einer anderen zeiträumlichen und ethischen Dimension gegittert ist. Der Zusammenhang reicht welträumlich in die offenen Fernen, aber auch mikroskopisch in die subatomaren Partikel; tektonisch tief ins sich immer bewegende Innere der Erde. Er ist, oft

³² Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955).

³³ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955: 38f.).

³⁴ Seng (1998: 174).

³⁵ Celan (2019: Nr. 216: 314-315).

³⁶ Vgl. etwa Celan (1999: Nr. 855: 200).

³⁷ Celan (2005: Nr. 24.1: 24).

unsichtbar und verborgen, in Zwischenräumen zu suchen,³⁸ wo Stimmen und Wege von Vergangenheit und Gegenwart zusammenlaufen, gleich den organischen und anorganischen Elementen der Natur. Eine mineralische und gleichzeitig menschliche „Stereometrie“,³⁹ die aus galaktischer wie auch tiefer Perspektive im Gedicht sichtbar wird. In diesem Sinne ballt das Gedicht das Kosmische und das Terrestrische, das Super- und Sublunarisches, ohne noch an die perfekten mikro-makrokosmischen Strukturen der Welt glauben zu können. Das Gedicht kann jeweils andere Kreise ziehen, Kristalle schaffen, in denen die Reste und Schlacken des Kosmos vielleicht „singbar“ werden. Ein Wort wird wiederholt, in immer neue Gefüge gesetzt und zu anderen Worten exponiert, in Kollision gebracht oder als Kontrapunkt gesetzt. Dieses „Schieben“ des Wortes in immer neue Kontexte schuf immer Möglichkeiten der Freisetzung von neuen Bedeutungen. Das Wort funktioniert also wie das Eis der Gletscher, das „nicht fließt“, sondern es „schiebt“ andere Relikte, fremde Reste und eigene Trümmer mit (so liest, unterstreicht und markiert mit einem doppelten Randstrich Celan in seinem Exemplar des „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“, auf S.357). Das Eis transportiert die Erdschicht des Gletschers Schicht für Schicht und trägt sie bei seiner Bewegung mit sich. Wir können uns auf Celans Schreibtisch das „Brockhaus Taschenbuch“ und Mandelstams „Gespräch über Dante“ auf folgender Seite aufgeschlagen vorstellen:

Sagen wir beispielsweise „Sonne“, stoßen wir keinen vorgefertigten Sinn aus – es wäre eine semantische Fehlgeburt –, sondern durchleben einen ganz eigentümlichen Zyklus.

Jedes Wort ist ein Strahlenbündel: Der Sinn bricht in verschiedene Richtungen aus ihm hervor und eilt nicht auf den einen, offiziellen Punkt zu. Wenn wir „Sonne“ sagen, machen wir eine gewaltige Reise, an die wir und so sehr gewöhnt haben, daß sie uns weckt und aufrüttelt in der Mitte des Wortes.⁴⁰

Dies ist keine Esoterik oder Mystik. Es geht um physikalische Prozesse der „Wandlungsfähigkeit der poetischen Materie, der genauesten aller Materien, der prophetischsten und der unzählbarsten“.⁴¹ Celans Schreiben kommt einer Form von Geopoetik⁴² eher als der „Naturlyrik“ nahe.

³⁸ Celan (1999: Nr. 153 [1.6.60]: 92): „das Gegenwort zu ‚scheinbar‘ ist nicht, wie man zunächst denken möchte, ‚real‘ oder ‚sinnfällig‘; es ist im ‚Unscheinbaren‘, nicht Erscheinenden, nicht zu Tage tretenden zu suchen; es ist das verborgene, das erst erwacht, wenn es unser Auge offen und unterwegs und dadurch auch nahe weiß“ – es folgt das Pascal-Zitat, das in der „Meridian Rede“ (Celan 1983: III: 195) auch erwähnt wird: « Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession! – ».

³⁹ Celan (1999: Nr. 200 [datiert 5.10.60]: 99).

⁴⁰ Mandelstam (1991: 127).

⁴¹ Ders., 150.

⁴² Siehe die wichtige Studie von Federico Italiano über die geopoetische Dimension der Poesie von Paul Celan und Eugenio Montale. Vgl. Italiano (2009).

2. "Conglomerati"

[...] La métamorphose est à la fois la force qui permet à tout vivant de s'étaler simultanément et successivement sur plusieurs formes et le souffle qui permet aux formes de se relier entre elles, de passer l'une dans l'autre. (Coccia 2020: 20)

Le caratteristiche di un oggetto sono il modo in cui esso agisce su altri oggetti. L'oggetto stesso non è che un insieme di interazioni su altri oggetti. La realtà è questa rete di interazioni. (Rovelli 2020: 87)

Um die komplexe und „angefügte“⁴³ Mikrostruktur der Natur zu erkennen, die Celan mit einem poetischen und zugleich wissenschaftlich konkreten Blick komponiert, kann man ein Wort (und ein Bild) von Andrea Zanzotto ausborgen: *Conglomerati*.⁴⁴ Konglomerate (aus dem Lateinischen *conglomerare*, „zusammenballen“) sind grobkörniges Sedimentgestein, das aus verschiedenen Komponenten (meistens Kies und Geröll) besteht. Zanzotto, seine Poetik des Gedichts als Konglomerat-Prozess, sucht eine Möglichkeit der Eröffnung eines zukünftigen Raums, der noch nicht präsent ist, in dessen Richtung die Poesie aber tendiert. Dieses Element, das so typisch für seine Schreibweise ist, hat er gerade in Celans Poetik erkannt. Die letzten zu Lebzeiten von Zanzotto unter dem Titel „Lo spazio e il tempo della speranza“⁴⁵ publizierten Zeilen nehmen „den Faden seiner Auseinandersetzung mit Celan über das Schicksal der Poesie und der Menschheit in einer trostlosen Epoche der Umweltbeschädigung wieder auf“.⁴⁶ Er konstatiert, dass „selbst der Name *Natur* ein phonisches Relikt geworden ist“, gerade weil er den Bezug auf „eine adäquate Wirklichkeit“ verloren hat. Und trotzdem:

[...] la poesia si trova ad essere investita di un ruolo paradossalmente fondamentale: quello di instaurare, magari ricreandole ex novo, le pur esilissime connessioni vitali tra un "passato remotissimo" e l'odierno "futuro anteriore" di un rimorso che, pur percependosi come tale, non è oggi in grado di spiegarsene la ragione.

Resta ferma, insomma, la convinzione che la poesia debba ostinarsi a costituire il luogo di un insediamento autenticamente "umano", mantenendo vivo il ricordo di un "tempo" proiettato verso il "futuro semplice" – banale forse, ma necessario – della speranza.

⁴³ Vgl. „Angefügt, nahtlos, ans heute“ / „Agglutinati all'oggi“, erste Zeile von Giuseppe Ungaretti, „Ultimi cori per la terra promessa“ / „Letzte Chöre für das verheissene Land“. In: Celan (1983: V: 476f.).

⁴⁴ Zanzotto (2009a); Zanzotto (1996); Zanzotto ist vielleicht der Celan kongenialste italienische Dichter. Vgl. dazu Waterhouse (1998).

⁴⁵ „Der Raum und die Zeit der Hoffnung“; siehe Zanzotto (2011), zitiert nach Borso (2020: 498). Als Beispiel der Nähe von Zanzotto und Celan siehe inbes. das Gedicht „Fuisse“ aus dem Band „Vocativo“, 1957, in Zanzotto (1999: 186f.).

⁴⁶ Borso (2020: 498).

Der Poesie kommt eine paradoxerweise fundamentale Rolle zu: sie setzt die lebenswichtigen Verbindungen zwischen einer „uralten Vergangenheit“ und dem heutigen „Futur II (anterior)“ einer Reue, die sich zwar als solche wahrnimmt, heute aber nicht erklären kann, warum sie so ist, in Szene, vielleicht sogar *ex novo*.

Kurz gesagt: Es bleibt die Überzeugung, dass die Poesie weiterhin der Ort einer authentisch „menschlichen“ Siedlung sein muss, die die Erinnerung an eine „Zeit“ wach hält, die auf die – vielleicht banale, aber notwendige – „einfache Zukunft“ der Hoffnung projiziert wird.⁴⁷

Der Titel seines Buches hat viele Implikationen. Der Begriff *Konglomerate* umfasst „verschiedene Gebiete“ wie Geologie, Bauwesen, Stadtplanung, aber auch Linguistik: alles Gebiete, die unter dem Dach der „heterogenen Aggregation“⁴⁸ stehen. Neben den Sedimentgesteinen, die von den Bewegungen der Flüsse und Gletscher zusammengeballt und geformt werden, sind für Zanzotto – wie für Celan⁴⁹ – die metamorphischen Gesteine und ihre Morphologie poetologisch wichtig, die vorwiegend vulkanischer Herkunft sind. In einem Interview mit Marzio Breda im Jahr 2009 zitierte Zanzotto „Sopra una conchiglia fossile“ von Giacomo Zanella, einem venezianischen Dichter der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dessen Versen die Geologie mit dem Bild der von Unterwasservulkanen ausgestoßenen, mit Schlamm bedeckten Muschel in die Geschichte eingeht:

Dies führt das vielleicht stärkste Trauma ein, das der Mensch zu erleiden hatte: von der Geschichte zur Geologie zu gehen und zu versuchen, die historische Zeit mit der biologischen Zeit und in der Tat mit der geologischen und kosmologischen Zeit in Einklang zu bringen.⁵⁰

Celan soll seinerseits einmal zu Ilana Shmueli gesagt haben, dass die Geographie von der Geschichte „aufgefressen wurde“.⁵¹ Seine Suche in den tiefsten Schichten der Geologie und im fernsten Weltraum wie auch im unsichtbaren und nicht minder realen Reich der Quanten kann auch in diesem Licht betrachtet werden.

Zanzotto, wie auch Celan, lässt die Frage nach einem „übersingulären“⁵² und weit verbreiteten Du offen, das seinen Ort zwischen Organischem und Anorganischem findet und immer von der menschlichen Stimme ‚gesucht‘ wird. Die Möglichkeiten

⁴⁷ Übersetzung: C.M.

⁴⁸ Giuliadori (2010: 42).

⁴⁹ Zanzotto war sich dieser poetologischen Nähe wohl bewusst. Siehe die Transkription des Fernseh-Interviews von Zanzotto über die Publikation der ersten Anthologie der Celan’schen Gedichte (Celan 1976): „Er geht und geht in die Räume der Sprache, er umklammert die Worte, er untergräbt die Syntax [...] und gleichzeitig wird ihm klar, dass diese wunderbaren Zeichnungen seiner [...] etwas sind und zu etwas führen, das es nicht mit der Rückkehr in seine Heimat zu tun hat, es ist ein Niemandsland.“ – Interview mit Enzo Siciliano. Rai - Radiotelevisione Italiana. Settimo giorno, Sommer 1976, zitiert nach Borso (2020: 497), Übersetzung: C.M.

⁵⁰ Zanzotto (2009b). Zu Zanzotto und Zanella vgl. Cortellessa (2006: 131).

⁵¹ Shmueli (2000: 42).

⁵² Celan (2005: Nr. 154, 155: 95): „-i- : übersingulär: Dichtung“; Notiz aus der 1954 erworbenen Ausgabe von Scheler im Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Scheler (1949: 52).

Was dies anbelangt, schreibt Celan: „Ich schreibe auch nicht für die Toten, sondern für die Lebenden – freilich für jene, die wissen, daß es auch die Toten gibt.“⁵⁷

3. Dokumentarischer und stereometrischer Blick auf die Wirklichkeit

Une doctrine de la nature originairement multispécifique et transcorporelle du moi et de la vie. (Coccia 2020: 132)

Le proprietà non vivono sugli oggetti, sono ponti fra gli oggetti. Gli oggetti sono tali solo in un contesto, cioè solo rispetto ad altri oggetti, sono nodi dove si allacciano i ponti. (Rovelli 2020: 95)

Die Möglichkeit, durch Kunst „kein Denkmal zur diskreten Erinnerung an unsere Toten“, sondern „vor allem das lebendige und unglaubliche Zeugnis extremistischer Machenschaften der Unterdrückung und Gewalt“ zu schaffen, das als „Alarmanlage“ («dispositif d’alerte») vor den „stets in Bewegung befindlichen Wolken des ewigen Rassismus“⁵⁸ warnen sollte, mag Celans Entscheidung, den Kommentarteil des Films «Nuit et Bruillard»⁵⁹ von Alain Resnais zu übersetzen, beeinflusst haben. 1956, ausgehend von einer Pariser Ausstellung⁶⁰ zum noch sehr tabuisierten Thema der KZ-Dokumentation, kam der Regisseur⁶¹ auf die Idee, den Film zu drehen, der mit großem Skandal⁶² in Cannes uraufgeführt wurde. Das Drehbuch wurde von Jean Cayrol verfasst, der selber die Erfahrung der Konzentrationslager in Mauthausen durchlaufen hatte. Der Film hatte einen ausgeprägten dokumentarischen Charakter, aber entsprach in der Form schon teilweise der Ästhetik der *Nouvelle Vague*. Die kruden dokumentarischen Bilder wurden in einer sehr durchdachten Montage mit Farb- und Lichteffekten, in verschiedenen zeitlichen und örtlichen Schichtungen zusammengeschnitten. Der Film setzte mit Naturbildern ein, die in ihrer aporetischen Verschränkung mit Geschichte gezeigt wurden. Wie Joachim Seng zurecht behauptet: „Cayrol und Resnais hatten also das jüdische Leid zum Leiden von Menschen

⁵⁷ Celan (2005: Nr. 215: 122).

⁵⁸ Vgl. Cayrol (1956). Eine ausführliche Darstellung der Beziehung zwischen „Engführung“ und „Nacht und Nebel“, sowie die historische und philologische Kontextualisierung, welcher ich auch viele Ansätze verdanke, ist in Seng (1992) vorhanden.

⁵⁹ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“. Ein Film von Alain Resnais 1955 (unter Mitwirkung von Chris Marker für Schnitt und Montage); Filmtext von Jean Cayrol; deutsche Übersetzung von Paul Celan (1956). In: Celan (1983: IV: 76-99).

⁶⁰ Vgl. Seng (1992: 16-20).

⁶¹ Dazu: Ders., 11; 21-32.

⁶² Vgl. ders., 16ff.

gemacht“.⁶³ Seng zeigt Celans eigene Lektüre des Filmtextes anhand eines Vergleiches zwischen der Fassung letzter Hand und einer wichtigen Vorfassung einer Textstelle, die gerade dieses Thema betrifft:

Cette réalité des camps, méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent, c'est bien en vain qu'à notre tour, nous essayons d'en découvrir les restes.⁶⁴

Hier die vielsagend abweichende frühere Fassung von Celans Übersetzung:

Wirklichkeit des Lagers: nicht zur Kenntnis genommen von ihren Schöpfern, unfassbar für ihre Opfer – wir selbst nun versuchen aufzufinden, was übrig blieb – ein fruchtloses Beginnen.⁶⁵

Die Endfassung ändert die eher skeptische Haltung der sprechenden Stimme im Film. Statt der Erwähnung eines „fruchtlosen Beginns“ (« c'est bien en vain » lautet das französische Original) setzt Celan eine Reihe von kleinen Pünktchen, die eine Richtung zeigen und ein Raumgitter entwickeln können, das den Nachgeborenen die Wirklichkeit der Lager in dem, was „übrig geblieben“ ist, zu „sehen“ erlaubt:

Die Wirklichkeit der Lager: die sie geschaffen haben, ignorieren sie, und die sie erleiden, können sie nicht fassen. Und wir, die wir nun zu sehen versuchen, was übrig blieb...⁶⁶

Seng bringt es auf den Punkt:

In dem offenen Ende (drei Punkte), das wie ein Fragezeichen wirkt, da die Stimme des Sprechers oben bleiben muss, stellt Celan die Zuhörer (Zuschauer) vor die Frage, ob sie jene Lagerwirklichkeit „ignorieren“ wollen wie die Täter oder sie „nicht fassen können“ und mitleiden wollen mit den Opfern.⁶⁷

Wie Seng gezeigt hat, hinterlässt Celans intensive Auseinandersetzung mit dem Text von Cayrol, aber auch mit den Bildern von Resnais, ihre Spuren in der Komposition von „Engführung“, an der er zwischen Februar und April 1958 arbeitete. Der Film und Celans Arbeit an Film und Kommentarteil kann in unserem Kontext sehr hilfreich sein, um die Behandlung der „Wirklichkeit“ in Zusammenhang mit der Natur und des Menschen in Celans Poetik konkret an den Texten zu fokussieren. Bei Celan findet eine Verschiebung statt, von einer – wenn auch formbewussten – „realistisch-dokumentarischen“ Sichtweise von Natur und Geschichte zu einer anderen Dimension, in die Celan seine Leser führt.⁶⁸ Natur – anders gedacht, wahrgenommen, gesehen und durchgangen – wirkt auch als Provokation für die Menschheit. Um „wahr“ zu sein, muss die Poesie das Dokumentarische auf den Kopf stellen. Abgrund und Himmel und, *vice versa*, Stern und Stein werden in einem einzigen dissonanten Zug eingeführt. Im kleinen ziegelroten Arbeitsheft I

⁶³ Ders., 21.

⁶⁴ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 80).

⁶⁵ DLA Celan-Nachlass, ÜF 4, D90.1.378.

⁶⁶ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 81).

⁶⁷ Seng (1992: 22).

⁶⁸ Vgl. Szondi (2016 [1972]: 52); Seng (1992: 34).

(Gedichte, Prosafragmente, Entwürfe 1955-1957) steht ein Briefentwurf an „E. K.“, wo u.a. zu lesen ist:

[...] dem, der schreibt, ist – ich sage damit nichts Neues – Sprache alles – und damit also nicht nur Sprache allein.

Diese Wirklichkeit beansprucht den Charakter des Wahren, es will zu einer Wahrheit, die uns einläßt, uns nimmt – zu jener Wahrheit, von der Sie, lieber E.K., sagen, man kenne sie nicht, man fahre in sie ein.

= jene Sprachlosigkeiten der Sprache, die auf so fürchterliche Art in den Entfernungen, durchwachsen von Finsternissen hörbar wurden.

[...] denn man kann eine Wahrheit nicht kennen, man kann nur einfahren in sie; da glaubt man wohl, ganz auf der Sohle angekommen zu sein, dann aber geht es mal tausend Meter hinab [...] ⁶⁹

Ein stereometrischer Blick – in die Ferne und in die Tiefe zugleich – erlaubt uns, in Celans Naturauffassung einige strukturelle Elemente, Abstraktion und Lebenserfahrung engzuführen. „Mein Abstraktes ist erarbeitete Freiheit des Ausdrucks“ – behauptete Celan in einem Gespräch mit Hugo Huppert –, und immerhin blieben seine Gedichte „sinnfällig“; die „angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit“ seien eigentlich „Momente des Realismus.“ ⁷⁰

Neben den Mustern des Sprach- und Raumgitters kann man die Gitterstruktur der Meridiane und Parallelen miteinbeziehen, welche die Erde als Planet, als Himmelskörper von Außen aus stereometrisch ansehen lassen. ⁷¹ Daher ist es von Bedeutung, dass Celan im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“, auf S.218, mit einem schrägen Strich den Titel des Kapitels „Das Sternzeitalter der Erde“ markiert. Und auf S.219 markiert er noch einen Absatz über Kants „kosmogonische Hypothese“ in Bezug auf die Zusammenballung der Planeten, die jedoch „neuerdings“ vom „sowjetischen Astronom O.J. Schmidt (1951) mit einer Lösung korrigiert“ worden sei:

Er geht aus von einer die Sonne begleitenden und vorher aus dem interstellaren Raum eingefangenen Meteoritenwolke; diese habe sich dann durch Zusammenstöße zu Planeten verdichtet. ⁷²

Zusammenballung, Verdichtung, Zusammenstöße von Außen: dies sind kosmische sowie geologische Ereignisse, die auch in der dichterischen Komposition und Bildlichkeit, ja Wirklichkeit stattfinden.

⁶⁹ DLA Marbach. Celan Nachlass. Arbeitsheft I, 4 D90.1.3207, Gedichte, Prosafragmente, Entwürfe 1955–1957.

⁷⁰ So Huppert (1973: 32): „Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen: mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen. Weil ich leider außerstande bin, die Dinge allseitig zu zeigen. [...] Ich versuche Ihnen zu erklären, weshalb ich meine angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus halte“.

⁷¹ Zu einer Darstellung von Celans „planetarischem Schreiben“ als Gegenentwurf zu Jüngers, Schmitts und Heideggers Vorstellungen der planetarischen Linie, vgl. Auer (2013: 198-200).

⁷² Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955: 219).

Jede der neun Partien des Zyklus „Engführung“ wird durch einen Asteriskus (also: einen Stern) markiert.⁷³ Celan „verdichtet“ die verschiedenen Partien und die Bereiche des Organischen und des Anorganischen bzw. des ganzen Lebens, die den „Himmelskörper“ Erde ausmachen. Die Spuren des (durch andere Menschen) getilgten Lebens können als fossile Abdrücke des Menschlichen wiedererkannt werden, aber nur wenn sie mit den anderen Bereichen der Natur und der Kultur eingeführt werden. Es handelt sich um eine durch die menschliche Katastrophe nie mehr unschuldige, nie mehr heitere, nie mehr erhabene Natur bzw. Kultur. Diese Dichtung ist Poesie „nach“ der Natur (aber auch nach der Kultur der „Humanität“).

4. *Natur, Mensch und Geschichte, „auseinandergeschrieben“*

La tectonique des plaques est la destruction de la géographie en tant que science formelle. (Coccia 2020: 153)

Il mondo non è continuo ma granulare. (Rovelli 2020: 116)

Der Auftakt des Films „Nacht und Nebel“ und sein kommentierender Text zeigen, was Martin Pollack als „kontaminierte Landschaft“ bezeichnet hat.⁷⁴ Natur, Mensch und Geschichte gehören zusammen und sind miteinander verbunden, auch in Landschaften, die ursprünglich und vom Menschen unangetastet scheinen. Die Rhetorik der Naturlyrik als Zuflucht in einer „unschuldigen Landschaft“ wird als Verdrängungsstrategie der dort stattgefundenen historischen Geschehnisse durchschaut. Dieser Aspekt wird selbst von Celan in seiner Übersetzung des Filmtextes akzentuiert.

Auch ruhiges Land,
auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern,
auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare,
auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm⁷⁵

Die anaphorische Disposition des Textes schafft eine Aura um das undramatische Adverb „auch“, und leitet die verborgene Wirklichkeit der Normalität und der Idylle:

kann zu einem Konzentrationslager hinführen.⁷⁶

Nicht nur die Anschauung und Darstellungsmöglichkeit der Landschaft nach der malerischen Tradition des 18. oder 19. Jahrhunderts wird in Frage gestellt, sondern sogar die Kartizität⁷⁷ und Topographie der Welt. Selbst die Toponomastik kann überhaupt nicht mehr unschuldig und neutral bleiben:

⁷³ Fioretos (1990: 158-168).

⁷⁴ Pollack (2004).

⁷⁵ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 77).

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Zum Begriff der Kartizität vgl. z.B. Stockhammer (2007: 68).

Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Ravensbrück, Dachau, Neuengamme, Bergen-Belsen: das waren einmal Namen wie andre, Namen auf Landkarten und in Reiseführern.⁷⁸

Einem anschauenden, zu Fuß schreitenden, suchenden Menschen mit einer wahrnehmenden Kamera wird nun die Aufgabe erteilt, die durch die menschliche Zerstörung kontaminierte Natur zu dokumentieren.

Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt, es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt. Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde.

Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen. Kein Schritt mehr, nur der unsre.
[...]

Dieselbe Bahnstrecke heute: Tageslicht und Sonne. Langsam schreitet man sie ab – auf der Suche wonach?

Nach einer Spur der Leichen?⁷⁹

Die Ausgangssituationen von diesem Film und dem Gedicht „Engführung“ zeigen auffallende Parallelen:

VERBRACHT ins

Gelände

mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,

mit den Schatten der Halme:

Lies nicht mehr – schau!

Schau nicht mehr – geh!⁸⁰

Aus dem Text des Films ging bereits diese Stelle eindeutig hervor. Aber das Gedicht geht einen Schritt weiter. Mit den Worten von Michel De Certeau kann man behaupten, dass der Gehende im Gedicht von der stabilen, ortskundigen Dimension des „Schauens“ (*voir*) zu einem instabilen und unvorhersehbaren, performativen „Gehen“ (*aller*) durch ein fremdes Gebiet übergeht.⁸¹ Das unpersönliche Partizip Perfekt „verbracht“ ist die amtsdeutsche Umsetzung des Wortes „deportiert“.⁸² In den Bildbereich eines KZs weist auch die „untrügliche[] Spur“. „Spur“ bezeichnet „auch den Abstand der Schienen eines Bahngleises“.⁸³ In dieser Bedeutung erscheint das Wort „Spur“ auch im Filmtext. Die Gleise sind von Gras und von einem „seltsamen Grün“ überwachsen. In der Filmsequenz ist beispielsweise die Kamera ständig in Bewegung. Sie zeigt zuerst Wiese, Wald und Felder, die ihre „Normalität“ haben könnten, jedoch bewegt sie sich dann, an Stacheldraht, Zaunpfosten und Wachtürmen vorbei, ins Innere eines KZs. Dabei kommen auch die „weißen“ Steinruinen gesprengter Bauten ins Bild, die an die „Steine, weiß“ des Gedichts

⁷⁸ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 77).

⁷⁹ Ders., 79.

⁸⁰ Celan (2018: 117).

⁸¹ De Certeau (1994: 337).

⁸² Vgl. Seng (1998: 269).

⁸³ Ders., 271.

denken lassen, auch wenn sie im Filmtext nicht angesprochen werden. Die Schlusspassage von „Nacht und Nebel“ nimmt Orte, Worte und Motive der Eingangsszene variierend wieder auf. Sie zeigt die Verschiebung von einer unpersönlichen „Kamera, die jetzt diese Blocks besichtigen kommt“, ⁸⁴ zu einem Ich, zum Hier und Jetzt des Publikums („Während ich zu euch spreche“). Jeder kann nachvollziehen und erleben, was in dieser Landschaft geschieht. Jeder kann selber das Eindringen der Natur in die Geschichte (und umgekehrt) miterleben, womit ein Mechanismus zur Aktivierung des „Prinzips Verantwortung“ (Hans Jonas) in Gang gesetzt wird. Das grüne, scheinbar idyllische Wachstum des Grases soll nicht trügen. Seine unheimliche Substanz als „kontaminierte Landschaft“, in der das Grauen immer wieder aufwachen kann, soll als Präsenz empfunden werden („Wer von uns wacht hier und warnt uns, wenn die neuen Henker kommen? [...]“⁸⁵).

Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe – wie unser schlechtes Gedächtnis.

Der Krieg schlummert nur.

Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt.⁸⁶

Ferner operiert Celan in seiner Übersetzung mit kleinen, aber wichtigen Sinnverschiebungen. Etwa der Satz: „Diese Landschaft: die Landschaft von neun Millionen Toten“, heißt bei Cayrol: «Neuf millions de morts hantent ce paysage»⁸⁷ – wörtlich, nach Seng:

„Neun Millionen Tote suchen diese Landschaft heim“ [...]. In seiner Übersetzung nimmt Celan den Toten ihre Gespensterhaftigkeit. [...] In dieser Landschaft geht kein Millionenheer von Toten um, sondern die Toten werden selbst zur Landschaft, die gleichzeitig wieder an sie erinnert. Es ist sicher kein Zufall, dass das Ergebnis von Celans Übersetzungsprozess jenem Bild vergleichbar ist, das er für das Gedicht „ENGFÜHRUNG“ wählt.⁸⁸

Sie sind keine unruhig wandelnden Gestalten. Diese Landschaft hat aber eher mit Tektonik, Geologie und Paläontologie zu tun als mit dem herkömmlichen Bild einer ästhetisch-emotionalen Projektionsfläche des Subjekts.

5. *Organisch-anorganisch, enggeführt*

Il n’y a aucune opposition entre le vivant et le non-vivant.
Tout vivant est non seulement en continuité avec le non-

⁸⁴ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 77).

⁸⁵ Ders., 97.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ders., 96f.

⁸⁸ Seng (1992: 35).

vivant, mais il en est le prolongement, la métamorphose, l'expression la plus extrême. (Coccia 2020: 16)

Il nostro sapere sul mondo si articola in scienze diverse, più o meno collegate fra loro. [...] La pretesa del meccanicismo settecentesco di chiarire la sostanza fondamentale alla base di tutto è svanita; per converso è cresciuta una comprensione della grammatica del reale forse sconcertante, ma più ricca e sottile, che ci permette di pensare il mondo in maniera più articolata. (Rovelli 2020: 181)

Die Schlusszene des Films nimmt also Motive der Ausgangssituation (das grüne Gras, die Spuren, die Trümmer, der Blick der Zeugen) wieder auf, und führt sie weiter. Man ist versucht zu sagen: bis zu einem moralischen Lehrsatz. So Celans Übersetzung:

Und es gibt uns, die wir beim *Anblick dieser Trümmer* aufrichtig glauben, der Rasenwahn sei für immer darunter begraben,

/ uns, die wir dieses Bild entschwinden sehen *und tun, als schöpften wir neue Hoffnung*, / *als glaubten wir wirklich, daß all das nur / einer Zeit und nur einem Lande angehört*, / uns, die wir vorbeisehen an den Dingen neben uns / und nicht hören, daß der Schrei nicht verstummt.⁸⁹

In einer Vorfassung der Schlusspartie kehren auch weitere wichtige Motive aus der Cayrol'schen Szene zurück, die eine, wahrscheinlich durch die geologischen Lektüren bewirkte, Sinnverschiebung aufweist:

Inseln, gedankenberührt, Gespräche, geheim,
mit Grundwasserspuren, Gold
gegen Glimmer getauscht, eine Hand
hinbefohlen zum Aussatz, Stimmen,
enggeführt, bis
der Schrei sich belebte

—

—

—

Stimmen, enggeführt⁹⁰

Celan verzichtet auf die didaskalische Pointe des Films, die ins Metaphorische münden konnte. Er macht daher den Schritt vom abbildenden referentiellen Dokument zum Abstrakten und paradoxerweise durchaus Konkreten der Geologie: Seine Grundwasserspuren, aber auch die porösen Gebilde, die Verwerfungen und die Emersionen aus tieferen Schichten der Erde sind als *Excerpta* und Markierungen z.B. im „Brockhaus Taschenbuch“ nachlesbar. Etwa auf S.121 geht es um „Das Untergrundwasser“, das von unten durch Klüfte bis zu den „obersten Schichten der Erde“ durch „weite Poren“ als „Poren- und Kluftwasser“ hinaufsteigen und sickern kann. Dieses „Grundwasser“ kommt aus den „Pelagischen

⁸⁹ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 99). Kursiv: C.M.

⁹⁰ DLA Marbach. Celan Nachlass. AD/ 3. 3,4 T.

Regionen (Tiefseen)“; Celans Unterstreichung kommt nicht von Ungefähr: Die pelagischen Regionen der Tiefseen und des tiefen Meeresbodens sind genau die Kontaktzonen zwischen Organischem und Anorganischem; und die sickernde Bewegung, die Oben und Unten, Vergangenheit und Gegenwart ständig durchdringen lässt, ist ein Hauptmerkmal von Celans poetischer Verfahrensweise.

Adorno hat über Celans Poesie des Anorganischen eine vielzitierte Seite geschrieben:

Der Übergang ins Anorganische ist nicht nur an Stoffmotiven zu verfolgen, sondern in den geschlossenen Gebilden ist die Bahn vom Entsetzen zum Verstummen nachzukonstruieren [...]. Celan [transponiert] die Entgegenständlichung der Landschaft, die sie Anorganischem nähert, in sprachliche Vorgänge.⁹¹

Diese Lesart, die in Celans Dichtung eine Identifikation der anorganischen Natur mit der menschlichen Schrift aufspürt und somit zur Interpretation der Celan'schen Dichtung als einer progressiven Erstarrung, Versteinerung, Verstummung kommt, ist von vielen Wissenschaftlern schon in Frage gestellt worden.⁹² Es ist in mehrfacher Hinsicht gezeigt worden, wie das Versteinerte, ja der Stein, die Kristalle, die anorganischen Naturerscheinungen, einen Gegenpol zum Lebendigen bilden. Das Tote, Versteinerte, Erstarrte gilt als Gegenkraft, die die Abwesenden, deren Stimmen, deren Schrei und körperliche Präsenz als Lebewesen wahrnehmbar macht (es geht um Menschen, aber auch um andere organische Erscheinungen der Welt). In diesen Kontext passt Friederike Günthers Bemerkung über das Gedicht „Singbarer Rest“,⁹³ die sich auf Celans Exzerpt aus Freuds „Unbehagen in der Kultur“ bezieht: „Die Schrift ist ursprünglich die Sprache des Abwesenden“.⁹⁴ Dies ist bei Celan im konkreten Sinn zu verstehen, der die Schrift als „Voraussetzung dazu versteht, dass ein Abwesendes überhaupt nahekomen kann“.⁹⁵ Es handelt sich

⁹¹ Adorno (1973: 477). Dieselbe Spur verfolgt auch die Lektüre von Neumann (1968: 74). Pöggeler (1986) sieht den „Stein“ als Projektionsfläche, Identifikationsfigur des Leidens, die zu Erstarrung und Schweigen führt.

⁹² Vgl. Günther (2018); Hahn (2008: 332); Tobias (2006: 1-13). Eine luzide Untersuchung zu Celans elementarer Dichtung liegt schon bei Werner (1998) vor, die weit über die Motivebene und Adornos Vorgaben hinausgeht. Celans geologische Schrift thematisieren ferner: Lyon (1974); Menninghaus (1980); Schellenberger (1988); Schellenberger-Diederich (2006: 296-344). Zur unterschiedlich gedeuteten Beziehung zwischen Adornos Ästhetik und Celans Dichtung vgl. Hainz (2001: 10ff.; 133ff.); Schäfer (2000).

⁹³ Celan (2018: 186): „SINGBARER REST– der Umriß / dessen, der durch / die Sichelschrift lautlos hindurchbrach, / abseits am Schneeort [...]“.

⁹⁴ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Freud (1931: 39): So die vollständige Notiz: „Freud, Unbehagen S.49: ‚Die Schrift ist ursprüngl. die Sprache des Abwesenden‘ = im Gedicht wird ein Anwesendes nahe, tritt es an dich [*einen noch Abwesenden*] heran = | Im Gedicht, und das Gedicht ist, als Schrift, ‚Sprache eines Abwesenden‘, tritt ein Abwesender an dich, den [noch] Abwesenderen, heran“ (Celan 1999: Nr. 458: 136, Kommentar: 239).

⁹⁵ Günther (2018: 389).

um die abwesenden Menschen wie auch um „das Abwesende“, d.h. um die Leerstelle, die von den Toten hinterlassen wurde. Das wird im späteren Gedicht „Singbarer Rest“ als „Umriss“, aber in „Engführung“ schon als „Schatten“, als Spur ganz konkret bezeichnet. Dieses Abwesende ist das Gegenüber⁹⁶ in seiner radikalen Andersheit. Das organische Leben, wie *lucus a non lucendo*,⁹⁷ opponiert kontrapunktisch zu diesem Anderen und kommt zum Durchschimmern und zur Resonanz. Das führt nicht zur Erstarrung, sondern zu einer Dynamik. Kontrapunktisch werden Organisches und Anorganisches im Sinne der „Neuen Musik“ (so nach Celans Adorno-Lektüren⁹⁸) und „diskordant“ auch im konkreten, geologischen Sinne zusammengeführt. Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“, auf S.230, unterstreicht Celan z.B., im Absatz über die präkambrischen Gesteine in den schottischen Hebriden, dass das Gestein „diskordant“ aufgelagert ist.

Das Kreatürlich-Lebendige, die Grashalme, können nur dadurch sichtbar und im Gedicht lebendig werden, dass sie ihren Schatten auf das Weiße der Steine werfen. Die Halme sind beweglich, fragil, und ihre Schatten sind eine Form von immaterieller, beweglicher Schrift. In Celans anorganischer Landschaft regt sich immer noch, trotz allem, das Leben.⁹⁹ Seine Gedichte sind Grabsteine¹⁰⁰ unter einem besonderen Blickwinkel: Sie kreisen um das „immer zu vergegenwärtigende Wissen [...] daß es die Toten gibt“, also um die Präsenz des Totseins und die Toten als faktisches Gegenüber der jetzt Lebenden, um eine „Anthropologie vom Tode her“.¹⁰¹

⁹⁶ „Du = der Abwesende, das Abwesende“, Celan (1999: Nr. 461: 137).

⁹⁷ „Der neue Kontrapunkt ist gerade nicht ein Komponieren *punctum-contrapunctum*, sondern ein *lucus a non lucendo*; die Länge der Notenwerte in den verschiedenen Stimmen, meist sogar der vernehmbare Eintritt der einzelnen Töne, schließlich die Akzente sollen nicht zusammenfallen“ (Adorno, „Philosophie der neuen Musik“, in: ders., 1973: 163). Vgl. Cazzaniga (1972: 27-29): „*Lucus a non lucendo* ist eine Etymologie a contrariis, die der antiken Rhetorik wohlbekannt ist: Quintilian (De instit. orat. I, 6, 34), zum Beispiel: ‚etiamne a contrariis aliqua sinemus trahi, ut lucus, quia umbra opacus parum luceat?‘ (sollen wir auch einige Wörter aus ihren Gegenteilen ziehen lassen, wie lucus, weil das Undurchsichtige des Schattens wenig Licht hat?“ (Übersetzung: C.M.). Siehe hierzu Miglio (2021a) und Miglio (2021b).

⁹⁸ Vgl. insbes. Seng (1995: 423).

⁹⁹ Vgl. Günther (2018: 219).

¹⁰⁰ So Celan – eher polemisch – über die „Todesfuge“ in einem Brief an Ingeborg Bachmann vom 12.11.1959. Vgl. Celan (2019: Nr. 285: 395); poetologisch, Poesie als „Epigraphie“ und als „lapidäre“ Erscheinung, als Inschrift: in mehreren Notizen, etwa in Celan (1999: 98).

¹⁰¹ Vgl. Günther (2018: 219f.), die auch darauf hinweist, dass das hebräische Wort für Vergangenheit – *levanim, lifne* – Vorderseite, Gesicht, vor dem Antlitz bedeutet. Vgl. dazu auch Wolfgram (2009: 46). Vgl. Hahn (2008: 319): „Während Chars Eintragung in die Naturmaterie von deren ursprünglicher Dynamik ausgeht, fungiert das Erdreich in Celans Gedicht einerseits als Grabstätte, welche die ortlosen Opfer einschließt. Andererseits soll genau das feste Erdreich ein weiterhin gültiges Recht auf Leben offenbaren, das nicht zuletzt das Recht auf einen uneinnehmbaren Ort umfasst“. In ihrer Studie zu Celans geologischer Lyrik, die zwischen dem bewahrenden Gedächtnisraum des Frühwerks und dem entstellten Erinnerungsraum des Spätwerks unterscheidet (vgl. Werner 1998: 184ff.), betont Uta Werner die Dynamisierung der

Der Ausdruck „Gras, auseinandergeschrieben“ kann vielleicht folgendermaßen umformuliert werden: Die Natur kann weder naturalistisch plakativ noch romantisch subjektiv oder etwa mikro-makrokosmisch, und nicht einmal orphisch symbolistisch nach-geschrieben werden. „Nach der Natur“ zu dichten, wie auch zu zeichnen oder zu malen, soll durch die Infragestellung der ‚sichtbaren‘ Natur hindurchgehen. Der Ort des Gedichts befindet sich „nach“ dem, was sich in der Natur nie mehr wie früher anschauen und ganz anders beschreiben und beschreiten lässt.

Und trotzdem ist dieses „Andere“ an der Natur kein Zeichen der absoluten Unmöglichkeit. Es ist ein Gegenpol zu „etwas“, das noch vom Menschen artikuliert, getastet, nicht nachgeahmt, sondern nach-geatmet werden kann. Das Gedicht ist „porös, spongiös“, es „weiß um die Erosionen, denen es sich aussetzt“.¹⁰² Das Gedicht „bringt das Andere ein“.¹⁰³ Das „Andere“ an der Natur ist durchaus konkret: hat mit der Wahrnehmung der unsichtbaren, aber trotzdem materiellen, „neuen Physik“ zu tun – und wird auch als „Eigenes“ entdeckt. Der morphologische Blick auf die verschiedenen Reiche der Natur deckt unerwartete, oft unvorhersehbare Zusammenhänge auf, die über die Sprachgleise der Namen fahren und gestalterischen Angrenzungen entlanglaufen. Sie entwerfen somit eine sprachliche und dichterische Formlehre, die ‚Morphologie ohne Ursprung‘ genannt werden kann.

6. Morphologie ohne Ursprung

[...] Penser la relation entre cette multiplicité des formes en termes de métamorphose, et non d'évolution, de progrès ou de leurs opposés, ce n'est pas seulement se libérer de toute téléologie. Cela signifie aussi, et surtout, que chacune de ces formes a le même poids, la même importance. (Coccia 2020: 19)

La fisica classica, con la sua idea di materia che si muove nello spazio, caratterizzata da qualità primarie (la forma) che soggiacciono alle qualità secondarie (il colore), sembrava poter svolgere questo ruolo: fornire gli ingredienti primi del mondo [...]. La scoperta delle proprietà quantistiche del mondo è la scoperta che la materia fisica non è in grado di svolgere questo ruolo. [...] La realtà ultima, l'essenza, è assenza, vacuità. Non c'è. (Rovelli 2020: 152)

„Textlandschaften“ und speziell des Gesteins durch eine „polyvalente Sprachmaterialität“ (dies., 11). Vgl. dazu Seng (1998: 270f.).

¹⁰² Celan (2005: Nr. 262.2: 146).

¹⁰³ Ders., Nr. 228: 126; datierbar um 1969. Wie es im „Mikroliten“-Kommentar steht, ist „Das Flüsterhaus“, geschrieben während eines Aufenthalts in der Schweizer Alpen, „ein deutlich poetologisches Gedicht, in dem sich Elemente aus der wissenschaftlichen Phonetik mit Bildern aus der umgebenden Bergwelt verbinden“ (vgl. Erläuterungen in Celan 2005: 622f.).

Celan befasste sich gründlich mit den „exakten Wissenschaften“ – sowohl mit der erd- und geowissenschaftlichen Literatur der Spezialisten als auch mit der neuen Physik – wie auch mit den Dichtern, die sich den Naturwissenschaften widmeten (etwa Goethe¹⁰⁴ oder Hopkins,¹⁰⁵ und selbstverständlich Mandelstam¹⁰⁶). Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“, auf S.222, unterstreicht er die Tatsache, dass im Präkambrium „das kristalline Grundgebirge nicht primär [ist], wie man bis Anfang des XX Jh. meinte“, sondern

[...] daß sie erst *aus anderen, vorher existierenden Gesteinen*, und zwar aus *magmatischen wie aus sedimentären Gesteinen*, zu *verschiedenen Zeiten* durch *Metamorphose* unter bestimmten Temperatur- und *Druckbedingungen* hervorgegangen sind [...]. Die umfassenden Veränderungen, die die Erdkruste [...] auch später durch das ständige Wirken der *exogenen und endogenen Kräfte* erfuhr, machen es also unwahrscheinlich, daß unveränderte Reste der ersten Erstarrungskruste erhalten sind. Der Beginn der Erdfrühzeit im geologischen Sinne liegt damit völlig im Dunkel.¹⁰⁷

Er rezipiert die Ansicht, dass die Naturwahrnehmung nichts Ursprüngliches hat. Dies gilt für die Natur sowie für die Sprache. In einer Reihe von Notizen, von der Lektüre von Adornos „Philosophie der neuen Musik“ ausgehend, schreibt Celan über Kunst:

[...] nicht an dem von der nicht wahrnehmbaren Wurzel Derivierten haben wir das Wahre und Grund; an dem von der Wurzel in die Zeit getriebenen, wurzelfernen Zweig <in die Zeit hineinstehenden Zweig> nehmen wir ihn wahr.¹⁰⁸

Das Sekundäre, das in die Zeit hinein Stehende, sammelt in sich das Organische (und daher auch das Menschliche) und das Anorganische. Die „sprachliche[n] Vorgänge“, von denen bei Adorno in der „Ästhetischen Theorie“ die Rede war, führen bei Celan nicht zur Erstarrung des Lebens im Anorganischen, sondern zu einer dynamischen E-vokation¹⁰⁹ (ein Heraus-Holen des *flatus vocis*, der Stimme, des Atems, des Lebens, mittels der Friktion zwischen Leben und Tod, die sich nicht mischen, sondern in ihrer Andersheit ein Gegenwort, einen Gegenschrei produzieren). In „der Natur nach der Natur“ ist nichts ursprünglich, und nichts ist einmal und für immer verloren. Celan findet in der Natur(wissenschaft) und ihrer (Fach)sprache die Worte, die auch für seinen Gegendiskurs, dem „Kritikerwelsch“ gegenüber anwenden kann:

¹⁰⁴ Zwischen den Buchseiten der Taschenbuchausgabe von Goethes „Schriften zur Geologie, Mineralogie und Geologie“, dtv Gesamtausgabe 38, 1963, die sich in Marbach im Celan-Bibliothek Katalog befindet, liegt noch eine Quittung der Bahnhofsbuchhandlung Montanus Frankfurt. Celans Beschäftigung mit Goethes Natur und Erdwissenschaft war noch in den 60er Jahren sehr rege.

¹⁰⁵ Vgl. Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Hopkins (1944), mit Handstreichungen von Paul Celan.

¹⁰⁶ Ivanović (1996); Eskin (2000).

¹⁰⁷ Unterstreichung: Celan; Kursivierung: C.M.

¹⁰⁸ Celan (1999: Nr. 253: 196); vgl. auch ders., Nr. 254.

¹⁰⁹ Celan selbst verwendet dieses Wort in einem Brief an Beda Allemann in Celan (2019: 719).

Nicht „Ursprung“, sondern von Haus aus. Ich sage also nicht, das [sic] Dunkel einer „Frühstufe“ des Gedichts für das Gedicht auf unserer Spätstufe verantwortlich wäre. Jedes Gedicht hat sein Hier und Jetzt.¹¹⁰

Hier denkt Celan wohl an Heidegger, oder vielleicht an Hohoffs Buch und wahrscheinlich noch an Hugo Friedrich.¹¹¹ Bei anderen Notizen macht er kritisch kommentierende Excerpta aus den Schriften Walter Killys über die Farbwörter von Trakl, und schreibt ebenfalls: „Im übrigen weiß die Sprachwissenschaft, daß die Farbwörter Derivate sind: *albus* etc. (tongrau usw.)“.¹¹²

Die Natur, das Gedicht, auch der Mensch – sie alle sind sekundär, von Anderem besetzt, zu Anderen hin gespannt: „Das Gedicht hat, wie der Mensch, keinen zureichenden Grund <...> Vielleicht auch: das Gedicht hat seinen Grund in sich selbst, mit diesem Grund ruht es (s. oben) im Grundlosen“.¹¹³ Anderorts, am „13.5.60“, notiert Celan,

[...] es gibt Augen, die den Dingen auf den Grund gehen. Die erblicken einen Grund. Und es gibt solche, die in die Tiefe der Dinge gehen. Die erblicken keinen Grund. Aber sie sehen tiefer.¹¹⁴

Man kann diese Worte als Gegenworte der Philosophie des „Grundes“ gegenüber lesen, aber auch mit einem näheren Blick auf die Tektonik, auf die Mineralogie und auf die Geologie in Erinnerung bewahren. Das metamorphische Gestein, die Kristallisationsformen des tiefsten Magmas öffnen Kommunikationswege zwischen Tiefe und Oberfläche, d.h. nicht nur zwischen verschiedenen räumlichen Schichten, sondern auch zwischen verschiedenen Zeiten. Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“¹¹⁵ auf S. 51 geht es um die Kristallisationsdifferentiation eines basaltischen Magmas. Nach der Kristallisation der Mineralien im tiefsten Magma werden Gase freigelegt, die „Schlacken“ hinterlassen (Restschmelze, Gase, Dämpfe). Diese Schlacken, unterstreicht Celan, werden „stark angereichert“. In der Restschmelze kommt es nunmehr zur Entgasung und Entwässerung, wobei die Entwicklung weiterhin in gesetzmäßigen Stadien verläuft, je nach den herrschenden Temperatur- und Druckbedingungen, und wobei aus den leichtflüchtigen Magmabestandteilen wertvolle Erze entstehen.

Diese Prozesse sind für Celan entscheidend: Beim Lesen über die „Intrusion des Magmas in besonderen Schichtungen“ unterstreicht er auf S.54 die Wörter „Lagergänge oder Intrusivlager“ und außerdem: „Die Ausfüllungen von Spalten, die ein Gestein quer durchsetzen, bezeichnet man als Gänge“. Das Buch ist reich an Tabellen und Illustrationen zu verschiedenen Magma- und Sedimentgesteinen

¹¹⁰ Celan (2005: Nr. 252.4: 140).

¹¹¹ Vgl. Celan (1999: Kommentar 263). Vgl. auch Seng (1998: 259).

¹¹² Celan (2005: Nr. 252.1, 2: 140).

¹¹³ Ders., Nr. 263.6: 148.

¹¹⁴ Ders., Nr. 30.1: 25.

¹¹⁵ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955).

sowie zu metamorphen Gesteinen. Man kann in den Didaskalien und Texten zu den Tafeln viele Wörter erkennen, die im Gedicht eingeführt werden:

[S.68] Magmagesteine – Tafel 1

Granit: grobkörniges Gemenge von hauptsächlich Quarz und Feldspat

Diorit von Brotterode: körniges Gemenge von hellem Feldspat (Plagioklas), dunklem Biotit und Hornblende

Basalt von Tierno in Tirol: körniges Gemenge von Augit und Erz zwischen Plagioklasleisten

Quarzporphyr von Landsberg: Quarzeinsprenglinge in feinkörniger Grundmasse

[S.69] Sedimentgesteine – Tafel 2

Porphyrtuff von Reilsberg in Halle: scharfkantige Quarze in aschenähnlicher, poröser Grundmasse

[S.70] Tafel 3 – Metamorphe Gesteine

Gerade die Prozesse der metamorphischen Emersion der Materie durch verschiedene Schichtungen hindurch,¹¹⁶ die auch reversibel und nicht einer teleologischen Richtung folgen, sind für ihn relevant und für seine Poetik einer Natur „ohne Ursprung“ entscheidend. Man kann, zum Vergleich, spätere Verse wie „WORT-AUFSCHÜTTUNG, vulkanisch, meerüberrauscht“ in Erinnerung rufen, welche – wie Ute Bruckinger-Almendinger gezeigt hat, ein Gedicht „über das künstlerische Schaffen“ einleiten, das „das Dichten als dem Natürlichen verpflichteter, im Verborgenen stattfindender Vorgang“¹¹⁷ darstellt.

Dass Celan dies auch aus sprachlichen Wortwegen gewinnt, sieht man anhand der vielen Lesespuren, nicht nur in naturwissenschaftlichen Büchern, sondern auch in den Wörterbüchern und Lexika, die noch im Marbacher Archiv zu besichtigen sind. So im „Etymologischen Wörterbuch“ von Friedrich Kluge,¹¹⁸ auf S.849, *ad vocem Wahnsinn*, entdeckt er, dass das Wort, etymologisch, nicht von Wahn stammt, sondern aus mehreren etymologischen Strängen, die alle im Zeichen des Form- oder Verstandesmangels und der Dürftigkeit stehen: „Lat. *vanus*,

¹¹⁶ Er findet, in Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Thomas (1955: 351), die Zeilen über die „produktive“ Katastrophe der Glaziation des Quartärs, die eine „Beschleunigung des außengebürtigen Geschehens“, also „außengebürtig“ ist. Etwas, das von außen kommt bzw. nicht ursprünglich ist. So auch auf S.223, wo es um die „intensive Faltung“ des Bodens geht, unterstreicht er „Laurentische Gebirgsbildung (laurentische Orogenese), [...] z.T. steilgestellt und zerrissen und schließlich zum Gebirge aufgetürmt“ und notiert am Rande: „Einrumpfung“. Auf S.224 streicht er am Rande einen Satz über die Reversibilität der Versteifung der Erdrinde an: „Nun haben aber die Untersuchungen Stilles wahrscheinlich gemacht, daß sich der Vorgang der Versteifung der Erdrinde bereits früher mindestens einmal abgespielt hat, und daß sich danach eine Regeneration, ein Umbruch der Erdrinde einstellte, der die verfestigten Räume wieder zu mobilen, zu wiederfaltbaren machte und zum Ausgang einer erneuten Versteifung wurde“.

¹¹⁷ Bruckinger-Almendinger (2018).

¹¹⁸ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Kluge / Götze (1953).

Griech. *eunis*: leer, arm, nichtig“. Aus diesem Raum des Mangels im menschlichen Sinn entsteht die Möglichkeit einer poetischen Besetzbarkeit.¹¹⁹ Aber noch wichtiger ist vielleicht zu bemerken, dass Celan oft die translinguistischen Verwandtschaften der Wörter markiert, also die horizontalen Sprachbewegungen. Es werden Sätze wie „[...] verwandt mit [...]“¹²⁰ im Wörterbuch unterstrichen.

7. „Orkane und Meinung“: Demokrit und Schrödingers Katze

La forme que la vie a choisie : elle est un mode et non une substance. (Coccia 2020: 133)

L'entanglement, insomma, non è altro che la prospettiva esterna sulla relazione stessa che tesse la realtà: il manifestarsi di un oggetto a un altro, nel corso di una interazione in cui le proprietà degli oggetti diventano attuali. (Rovelli 2020: 108)

Die nachnaturalistische Natur, die im 20. Jahrhundert von den Künstlern fast vor oder mindestens zu gleicher Zeit wie von den Naturwissenschaftlern entdeckt wird, die „neue Physis“ der Quanten und der Indetermination, kennt keine stabile Zeitrichtung und Raum-Zeit. Und dies hat wichtige Folgen für die Poesie, ihre potentielle Möglichkeit, das Abwesende, das Tote und Verlorene und das Gegenwärtige und Lebendige zusammenfallen zu lassen und dem Menschen die Möglichkeit zu geben, „gegen die Leere und die Atomisierung“ die eigene, längst als wahnwitzig verpönte „Meinung“ zu stellen.¹²¹ Die Doxa gewinnt in Celans Poetik, und gerade im Gedicht „Engführung“, eine neue Würde. Das von Menschen Gesagte und Gemeinte – mit seiner Fragilität – wird neu bewertet.

¹¹⁹ Vgl. Celan (1999: Nr. 323: 116): „-i- wahnhafter Charakter der Dichtung?? Erinnerung daran, daß wir nicht nur das sind, was wir zu sein vermeinen?“.

¹²⁰ Im Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Kluge vgl. z.B., wie er die transsprachlichen Verwandtschaften unterstreicht, etwa: auf S.13: „Alfanzeri F mhd. alevanz [...], Possen, Betrug“; aus ital. *all'avanzo* (Zum Vorteil)“; oder auf S.286: „Grus, Zerbröckeltes, Schutt, Kohlenkein, die nd Form“, bei der Goethe „Graus „Steingeroll, = Schutt entspricht“; und weiter: „mhd gruz, and, Getreidekorn, ags grut ‚grobes Mehl‘ engl. dünner Mörtel. *Nächstverwandt* mit Grieß und Grütze, f.d.“.

¹²¹ Vgl. den Brief von Celan an Erich Einhorn (10.8.1962): „Du hast recht, wenn Du sagst, man habe mir in Westdeutschland nicht verziehen, daß ich ein Gedicht über die deutschen Vernichtungslager – die Todesfuge – geschrieben habe. Was mir dieses Gedicht – und ähnliche Gedichte – eingetragen haben, ist ein langes Kapitel. // Die Literaturpreise, die mir verliehen wurden, dürfen Dich darüber nicht hinwegtäuschen: sie sind nur das Alibi derer, die, im Schatten solchen Alibis, mit anderen, zeitgemäßen, Mitteln fortsetzen, was sie unter Hitler begonnen bzw. weitergeführt haben. // In meinem letzten Gedichtband („Sprachgitter“) findest Du ein Gedicht, „Engführung“, das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit: ‚Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung‘. Ich brauche nicht hervorzuheben, daß das Gedicht um

Am 10. August 1962 schrieb Celan an seinen in der Sowjetunion lebenden Freund Erich Einhorn, dass „Engführung“ „die Verheerungen der Atombombe evoziert“. Und fährt folgendermaßen fort:

[...] alles andere ist Meinung“. Ich brauche nicht hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung – um des Menschen willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist.¹²²

Die Erfahrung der Leere, die in einem anderen, ersten Brief an Erich Einhorn (geschrieben aus Kiew, den 1.7.1944) mit Mord, Deportation, Flucht und Verlust in Zusammenhang stand,¹²³ wird 1962 mit den Ereignissen der Atombombe und des Wettrüstens verbunden. Durch diese neue Bedeutung wird die materialistische Ordnung von Demokrit in ethischer Hinsicht neu gelesen. Sie vermittelt die Idee einer physikalischen Ordnung, die sich aus Leere und Atomen zusammensetzt. Aber wenn es nach Demokrit „nur Leere und Atome“ gibt, dann versteht Celan die Doxa, angesichts dieser apodiktischen Einstellung, als einen Akt der Umkehrung, der die Wirklichkeit am Paradoxon, am Sprung versteht, und die Wirklichkeit ad absurdum weiterdenkt. Absurd mag sein, den demokritischen „Rest“ der materiellen Realität als Element für die dynamische Konstruktion des „Sprechens“ und „Singens“, als Vektor für die Erkenntnis einer „ganz anderen“ Natur der Dinge zu sehen. In dieser Hinsicht kann man von einer radikal neuen Sichtweise der Natur sprechen, wonach eine ständige, transitorische und schwingende Resemantisierung der Bilder, der Wörter, der Begriffe und Formen stattfindet. Ein nicht transzendenter und nicht teleologischer, sondern „multiverser“ Kosmos gestaltet sich, in der performativen Progression des dichterischen Sprechens und des menschlichen Lesens.

Aus einer Sichtung der Celan'schen Bibliothek (wie Barbara Wiedemann im Kommentarteil der „Gedichte“ notiert) geht hervor,¹²⁴ dass das Demokrit-Zitat wahrscheinlich nicht direkt aus Diels „Fragmente der Vorsokratiker“ (die Celan auch besaß, die aber keine Lesespuren aufweisen), sondern aus einem Handbuch von Arthur March,¹²⁵ „Das neue Denken der modernen Physik“ (Rowohlt Enzyklopädie Hamburg 1957), stammt, wo er mit doppelter Markierung folgendes Zitat unterstrichen hat: „Demokrits zweite geistige Großtat war, daß er in das physikalische Weltbild die Idee des Atomismus einführte. ›Nichts existiert als die Atome und der leere Raum, alles übrige ist Meinung‹“.¹²⁶ Dass sein Zitat nicht historisch-philosophisch, sondern in seiner durch „den Akut des Heutigen“

dieser Meinung – um des Menschen willen, also gegen alle Leere und Atomisierung geschrieben ist“ (Celan / Einhorn 1997/98: 33). Vgl. dazu, insbes. zu den politischen Aspekten des Wortes „Atomisierung“ und „Meinung“, Giannuzzi (2016: 73ff.).

¹²² Celan / Einhorn (1997/98: 33).

¹²³ Celan / Einhorn (1997/98: 24).

¹²⁴ Vgl. Celan (2018: 775).

¹²⁵ Der österreichische Physiker Arthur March war der vertrauteste Assistent von Erwin Schrödinger; er folgte ihm auch ins Exil nach England.

¹²⁶ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: March (1957: 15).

bestimmten Perspektive gelesen werden soll, erschließt man von einer Notiz, die lautet: „Engführung / Demokrit: die Anführungszeichen, das kommt vom Akut, fehlen“.¹²⁷ Lesespuren finden sich aber auch im Band „Die Vorsokratiker“, herausgegeben von Wilhelm Nestle und erschienen bei Diederichs.¹²⁸ Einige Zitate von Demokrit werden von Celan unterstrichen, und es gibt solche, die in unserem Kontext wichtig sind. Etwa das auf S.156: „In Wirklichkeit wissen wir nichts; denn die Wahrheit liegt in der Tiefe“. Oder auf S.166: „Das Wort ist des Schattens Tat“. Um die Umkehrung der negativen Valenz des Wortes, ja des „Schattens“, geht es bei Celan, und nicht nur bei Celan. Celan folgte und rezipierte die Debatte der neuen Physik schon seit den 50er Jahren, und wie die archivalische Konsistenz seines *Sous-Œuvre*,¹²⁹ aber auch die textuelle Evidenz seines *Œuvres* zeigt, wurde diese Beschäftigung sein ganzes Leben lang gepflegt.

Die ‚neue Physik‘ stellte selbst eine Kritik am klassischen Atomismus dar, und eine Infragestellung der Unteilbarkeit der Atome und deren tatsächlicher „Atomisierung“ zugunsten einer Lehre der Indetermination und der Fluktuation von Energie. Heisenberg stellt sich selber „gegen“ Demokrit ein, und zwar genau gegen die Passage, die auch von Celan unterstrichen wurde.¹³⁰

Gerade um diese Schatten geht es bei Celan. Seine paradoxe Refunktionalisierung der bei Demokrit negativ zusammenhängenden Wörter *Meinung*, *Leere*, *Schatten* öffnet den Raum des Menschlichen an der Schnittstelle, an der Kammelinie von Naturgeschichte und Menschengeschichte.¹³¹

¹²⁷ Celan (2005: Nr. 198.2: 115); aber vgl. auch Celan (1999: Nr. 700: 176).

¹²⁸ Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Nestle (1922).

¹²⁹ Zum *Sous-Œuvre*-Begriff vgl. Connolly (2018).

¹³⁰ Vgl. Heisenberg (2011: 100ff.): „In der Philosophie des Demokrit bestehen alle Atome aus dem gleichen Stoff, sofern das Wort Stoff hier überhaupt angewendet werden kann. Die Elementarteilchen der modernen Physik tragen eine Masse. Da Masse und Energie nach der Relativitätstheorie im Wesentlichen das Gleiche sind, kann man sagen, daß alle Elementarteilchen aus Energie bestehen. Man kann also die Energie als die Grundsubstanz, als den Grundstoff der Welt betrachten. In der Tat hat sie die wesentliche Eigenschaft, die zu dem Begriff Substanz gehört, sie bleibt erhalten. [...] Energie ist das Bewegende, sie kann als die primäre Ursache alles Wandels betrachtet werden, und die Energie kann sich in Materie oder Wärme oder Licht verwandeln. [...] [In der Philosophie des Demokrit] sind die Atome ewig und unzerstörbare Einheiten der Materie, sie können sich niemals ineinander verwandeln. In Bezug auf diese Frage aber wendet sich die moderne Physik offensichtlich gegen den Materialismus des Demokrit [...]. Die Elementarteilchen sind sicher nicht ewige und unzerstörbare Einheiten der Materie, sie können tatsächlich ineinander umgewandelt werden. Wenn zwei Elementarteilchen mit hoher Geschwindigkeit aufeinanderstoßen, so können viele neue Elementarteilchen dabei erzeugt werden, und zwar entstehen sie aus der Bewegungsenergie, die dabei zur Verfügung steht; und die zusammenstoßenden Teilchen können möglicherweise dabei verschwinden“.

¹³¹ Vgl. etwa Celan (1999: Nr. 777: 188): „-i- Besetzbarkeit / Die Form – Leer <Hol-> form des Gedichts, ist das auf das Gedicht wartende Herz des Dichters“.

Ähnliche Formulierungen sind auch bei Erwin Schrödinger zu finden. Wie er 1926 in der nach ihm benannten Gleichung zur Berechnung quantenmechanischer Phänomene formulierte, sind Atome keine stofflichen Gebilde, sondern „reine Form“.¹³² Also können Gestaltwesen, Formen, Schatten, Meinung, Abstraktion als eigentliche „Realität“ angesprochen und besprochen werden; und weiter: was wir als „Materie“ wahrnehmen, ist uns nur Schatten und verkalkte Spur von etwas, das zwar unsichtbar, aber trotzdem da ist, in Relation, Zusammenhang mit etwas Anderem. Man muss das Organ dafür entwickeln. Der Kosmos, der durch die Linse der neueren Atomphysik sichtbar wird, erkennt eine andere Realität als diejenige, die sich durch Jahrtausende nach Demokrit etabliert hatte.

Beim Durchqueren der neun Partien öffnen sich dem Lesenden / Schauenden / Gehenden nichtlokale Zeit-Räume, in denen der Bruch zwischen Erfahrung und Erwartung bei jedem Schritt durchgeführt wird. Der Leser wird zum „Mitwisser“,¹³³ zum Mitgehenden gemacht. Er ist daran beteiligt, sich Bedeutungen für diese Worte vorzustellen, die dann zu Spuren werden. Eine neue Rhythmik und Semantik der historischen Zeit kann vielleicht beginnen, die das Trauma eines Raumes der menschlichen Zerstörung mit-berücksichtigt und in ihrem Takt zählt.

In der sechsten Partie ereignet sich eine chaotische Dynamik der Elemente. „Partikel“ ist ein Begriff, der zur kosmogonischen Dynamik der Engführung zurückkehrt. Die Kraft der Schrift-Partikel, die im Zyklus „Engführung“ wirkt, kommt eher der modernen Physik-Auffassung nahe. In „Engführung“ wirken daher zwei Kräfte: eine entropische zerstörende Kraft von „Partikeln“, die dazu neigen, Buchstabenschrift, Schriftatome im Orkan zu werden. Und eine negentropische,¹³⁴ die

¹³² Schrödinger (1987: 135f.): „Bis in die jüngste Zeit haben, soviel mir bekannt, die Atomtheoretiker aller Jahrhunderte die in Rede stehende Charakteristik von den sichtbaren und greifbaren Teilen der Materie auf die Atome übertragen, welche sie weder sehen, noch tasten, noch sonst wie einzeln beobachten konnten. Heute sind wir in der Lage, einzelne Elementarteilchen zu beobachten, wir sehen ihre Bahnsuren in der Nebelkammer sowie – bei Versuchen, von denen oben nicht die Rede war – in einer photographischen Emulsion, wir stellen die praktisch gleichzeitigen Entladungen fest, die ein einzelnes schnelles Teilchen in zwei oder drei Geigerschen Zählrohren auslöst, welche in mehreren Metern Entfernung hintereinander aufgestellt sind. Dennoch sind wir genötigt, dem Teilchen die Würde eines schlechthin identifizierbaren Individuums abzuerkennen. [...] Dem Atom fehlt das allerprimitivste Merkmal, an das wir bei einem Stück Materie im gewöhnlichen eben denken. Manche älteren Philosophen würden, wenn ihnen der Fall vorgelegt werden könnte, sagen: eure neumodischen Atome bestehen überhaupt aus keinem Stoff, sie sind reine Form.“

¹³³ Celan (1999: Nr. 133-135: 90); vgl. insbes. Celan (2005: Nr. 226: 126): „Die Dichtung macht den Leser zu ihrem augenblicklichen Mitwisser. Diese Mitwisserschaft ist punktuell, aber, das ist die Chance für alle Beteiligten, also Autor und Leser, wiederholbar: das gerade ist die Grenze, an welche die Metapher – auch sie – geführt wird [...]“

¹³⁴ Der Begriff negative Entropie war 1944 von Erwin Schrödinger in „What is life?“ geprägt worden (Schrödinger 1967: 70ff.). Er definiert Leben als etwas, was negative Entropie aufnimmt und speichert. Das bedeutet, dass Leben etwas ist, was Entropie exportiert und seine

neue Aggregationen erzeugt und sich gegen diese zerfallende Kraft stellt. Das Sprach- und Raumgitter entsteht aus der dynamischen Interaktion und Kollision von Sprachpartikeln, Erinnerungsspuren, Resten der menschlichen Erfahrung.

Die Progression in der VI. Partie selbst kann man als Kosmogonie verfolgen. Sie führt in den Versen durch den Prozess der Bildung des semantischen Universums durch die Materie hindurch.

Orkane.
 Orkane, von je,
 Partikelgestöber, das andre,
 du
 weißt ja, wir
 lasens im Buche, war
 Meinung.
 War, war
 Meinung. Wie
 faßten wir uns
 an – an mit
 diesen
 Händen?¹³⁵

Diese sprachliche und bildliche Progression stellt aber auch die Erinnerung an eine menschliche Geschichte dar, denn alle Verben der VI. Partie liegen in der Vergangenheit, außer „du / weißts ja,“. Und dieses „du weißt“ unterstreicht fast die Tatsache, dass das „Lesen im Buch“ ein Index des kulturellen Gedächtnisses ist. Es ist ein Präsens Indikativ, das den Leser auffordert, in der Gegenwart die Erfahrungen der Vergangenheit zu aktualisieren. In der Wiederholung schwingt die Stille zwischen verschiedenen Bedeutungen. Zuallererst bezieht sich die Stille auf das Lesen von etwas, was geschrieben steht, aber nicht ausgesprochen wird. Etwas, was keinen Ort und keine Zeit zu haben scheint – die Frage „Wo?“ wird nicht beantwortet.

Dass diese Stille beim Lesen eine Engführung von Demokrits Text und vom sogenannten „Canto di Paolo e Francesca“ aus Dantes „Inferno“ (V, 126-138)¹³⁶ darstellt, also dass es nicht um *ein* Buch sondern um mehrere *mögliche* Bücher geht, verweist auf einen Kosmos, wo alles andere als „Atome und Leere“, also gerade die Demokrit'sche „Meinung“ (Liebe, Relation, Sich-an-der-Hand-Fassen) denkbar wird. Aber wie? Bewirkt dies die Poesie des Einzelnen, der als „Dritter“, in seiner singulären Perspektive, die Phänomene komponiert und in seiner Wahrnehmung eng-führt und sie in Worte „performiert“? Anorganische Elemente

eigene Entropie gering hält: Negentropie-Import ist Entropie-Export; aus entropischen Zuständen kommen, in instabiler Form, Formen der Ordnung und der Reorganisierung vor – wie z.B. bei den Fraktalbildungen.

¹³⁵ Celan (2018: 119).

¹³⁶ So Celan in einer Notiz in Celan (2005: Nr. 184.1) und im Brief an Allemann in Celan (2019).

und organische Wesen, würde ein Quantenphysiker sagen, sind dadurch *entangled*. In Carlo Rovellis Worten:

Dire che due oggetti sono correlati [*entangled*] significa enunciare qualcosa che riguarda un terzo oggetto: la correlazione si manifesta quando i due oggetti correlati interagiscono entrambi con questo terzo oggetto. [...] L'*entanglement* è una danza a tre.¹³⁷

„Also doch anthropozentrisch?“¹³⁸ – fragt sich Celan in einer Notiz, die als Antwort auf Rovellis Argument klingen könnte. Doch Rovellis Antwort heute wäre: nein. Es gibt kein Zentrum wie es keinen Ursprung gibt. Der Mensch ist ein Knoten, der bindet, verschränkt, verdichtet. Er ist ja aber ein Dichter. Und in dem Teil der makroskopischen Wirklichkeit, der ihm gegeben wird, arbeitet der Dichter an der Erinnerung, an der Rekonfiguration in Formen und Worten, die Knotenpunkte, Brücken zu anderen Dimensionen sind. In diesem Fall handelt es sich um die politische und mnestische Dimension, die die größte Zerstörung des Menschen betrifft, die vom Menschen selbst verursacht wurde. Der Dichter schlägt die Brücken zu einer verborgenen oder manipulierten Wirklichkeit.

Die Stille des Lesens, die Pause verschränkt sich im Gedicht mit einem anderen Bereich der Natur, der Botanik: „ein / grünes / Schweigen, ein Kelchblatt“ –, als ob „ein Kelchblatt“ das Gleiche wie Schweigen bedeuten würde.

Es stand auch geschrieben, daß.
 Wo? Wir
 taten ein Schweigen darüber,
 giftgestillt, groß,
 ein
 grünes
 Schweigen, ein Kelchblatt, es
 hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
 grün, ja
 hing, ja,
 unter
 hämischem
 Himmel.¹³⁹

¹³⁷ Rovelli (2020: 106): „Zu sagen, dass zwei Objekte verschränkt [*entangled*] sind, bedeutet, etwas über ein drittes Objekt auszudrücken: Die Korrelation manifestiert sich, wenn die beiden verschränkten Objekte beide mit diesem dritten Objekt interagieren. *Entanglement* ist ein Zu-Dritt-Tanz.“ (Übersetzung: C.M.).

¹³⁸ Celan (1999: Nr. 286: 111): „-i- Gedicht nicht augenfällige oder geheime Spiegelung des Kosmos, sondern Gegenkosmos. Das Sublunare als „Gegen“-Supralunare (also doch anthropozentrisch?)“.

¹³⁹ Celan (2018: 119).

Es wird in dieser Versreihe auf eine „Nahtstelle“¹⁴⁰ verwiesen, die auch die Schnittstelle zwischen verschiedenen Dimensionen der Materie (woran Wörter auch partizipieren) sichtbar macht. Auch in diesem Kontext gibt es einen verborgenen Verweis, der zur anschaulichen, historischen, dokumentierenden Wirklichkeit des Filmtexts von „Nacht und Nebel“ führt. Joachim Seng hat bereits darauf hingewiesen, dass das „giftgestillte“ Schweigen, an dem „ein Gedanke an Pflanzliches“ hing, ganz konkret mit dem Giftgas Zyklon B in Zusammenhang gebracht werden kann, das seit Sommer 1941 in Auschwitz und anderen Vernichtungslagern verwendet wurde. Zyklon B besteht aus Blausäure, absorbiert von Kieselgur, Panzern der Kieselalgen, die eine blaugrüne Farbe haben.¹⁴¹ Ein anorganisch-todbringendes chemisches Element entsteht aus der Durchdringung und dem Kontakt mit Resten des Organischen.

Der Himmel, ein Naturelement, wird von der menschlichen Zerstörungsgewalt durchdrungen. Er wird durch eine menschliche boshafte Valenz „angereichert“¹⁴² – er ist hämisch; man denke, zum Vergleich, an den einzigen furchtbaren Reim in der „Todesfuge“: „blau-genau“,¹⁴³ die das Auge des Nazi-Schergen und das genaue planmäßige Töten eng-führt. Blau ist die Farbe des Todes im KZ durch Blausäure oder Schuss an der Kugelfang-Mauer. Der Himmel kann nur grünlich hämisch sein. Wie ein Blick auf die Vorstufen des Filmskriptes zu „Nacht und Nebel“ zeigt, wusste Celan über die chemische Zusammensetzung des Giftgases Zyklon B genau Bescheid. Während er in der Fassung letzter Hand schreibt: „Man bestellt Giftgas,

¹⁴⁰ Vgl. in der IV. Partie: „Jahre. / Jahre, Jahre, ein Finger / tastet hinab und hinan, tastet / umher: / Nahtstellen, fühlbar, hier / klafft es weit auseinander, hier / wuchs es wieder zusammen – wer / deckte es zu?“ (Celan 2018: 118).

¹⁴¹ Vgl. Kogon u.a. (1983) zitiert nach Seng (1994: 41f.): „Man fügt einerseits einen ‚Stabilisator‘ hinzu, denn reine Blausäure verliert im Laufe der Zeit ihre Wirksamkeit, und andererseits einen reizerzeugenden – Tränen bildenden –, flüchtigen Wasserstoff. Dieser bewahrt den bitteren Mandelgeruch der Blausäure, [...]. Das Erzeugnis erscheint im Handel in der Form kleiner graubläulicher ‚Kieselsteine‘, die von Blausäure, vom Stabilisator und vom Wasserstoff getränkt sind, verpackt in geschweißten Metall Dosen [...]. Wenn die Dose geöffnet ist, verdunstet die Blausäure sowie der Wasserstoff und hinterläßt die wirkungslose Masse der ‚Kieselsteine‘ und der ‚Kieselgur‘.“ Im Geologie-Buch von Lotze (1955/1960: 93; 105) konnte Celan von der „Blaualge“ bzw. „Collenia“ lesen, die in der „Algonkium-Zeit – Proterozioikum“ „Blausäure“ produzierte.

¹⁴² Celan war sich der Vielstelligkeit dieses Wortes bewusst, vgl. „Bremer Rede“, Celan (1983: III: 186).

¹⁴³ „Sein Auge ist blau // Er trifft dich genau“, Celan (2018: 47).

in Büchsen, Zyklon B“,¹⁴⁴ hatte er früher geschrieben: „Man bestellt Giftgas, Blausäure. In Büchsen“. ¹⁴⁵ Sein besonderer Geruch erinnert an bittere Mandeln. ¹⁴⁶ Blausäure und sogar ihr tödliches Potential werden in sehr unheimlicher Form 1935 in dem sogenannten Paradoxon der Schrödinger-Katze erwähnt. Die von Schrödinger imaginierte „Höllmaschine“ kann den Tod durch Giftgas (genau durch jene Blausäure) verursachen, die vom Zerfall der Atome freigesetzt werden „könnte“. „Kann, könnte“: das indeterminierte Modalverb ist hier wichtig. Es ist *möglich*, nicht *sicher*.

[...] Man kann auch ganz burleske Fälle konstruieren. Eine Katze wird in eine Stahlkammer gesperrt, zusammen mit folgender Höllmaschine (die man gegen den direkten Zugriff der Katze sichern muß): in einem Geigerschen Zählrohr befindet sich eine winzige Menge radioaktiver Substanz, so wenig, daß im Laufe einer Stunde vielleicht eines von den Atomen zerfällt, ebenso wahrscheinlich aber auch keines; geschieht es, so spricht das Zählrohr an und betätigt über ein Relais ein Hämmerchen, das ein Kölbchen mit Blausäure zertrümmert. Hat man dieses ganze System eine Stunde lang sich selbst überlassen, so wird man sich sagen, daß die Katze noch lebt, wenn inzwischen kein Atom zerfallen ist. Der erste Atomzerfall würde sie vergiftet haben. Die Psi-Funktion des ganzen Systems würde das so zum Ausdruck bringen, daß in ihr die lebende und die tote Katze zu gleichen Teilen gemischt oder verschmiert sind. Das Typische an solchen Fällen ist, daß eine ursprünglich auf den Atombereich beschränkte Unbestimmtheit sich in grobsinnliche Unbestimmtheit umsetzt, die sich dann durch direkte Beobachtung entscheiden läßt. Das hindert uns, in so naiver Weise ein „verwaschenes Modell“ als Abbild der Wirklichkeit gelten zu lassen. An sich enthielte es nichts Unklares oder Widerspruchsvolles. Es ist ein Unterschied zwischen einer verwackelten oder unscharf eingestellten Photographie und einer Aufnahme von Wolken und Nebelschwaden.¹⁴⁷

Das Gedankenexperiment beruht darauf, dass immer, wenn ein System zwei verschiedene Zustände einnehmen kann, nach den Regeln der Quantenmechanik auch die Superposition bzw. die Überlagerung der beiden Zustände einen möglichen Zustand darstellt. Erst wenn eine Beobachtung oder Messung durchgeführt wird, nimmt das System einen von beiden an. In der VI. Partie geschehen die wichtigen Phänomene der Transformation und der möglichen Schwingung zwischen Leben und Tod („Beim Tode, lebendig!“¹⁴⁸ – schrieb Celan

¹⁴⁴ «Nuit et Brouillard» / „Nacht und Nebel“, Celan (1983: IV: 93).

¹⁴⁵ DLA Celan-Nachlass, ÜF 4, D90.1.378. Zitiert nach Seng (1992: 42).

¹⁴⁶ Und hier könnte man eine viel zu lange Parenthese über die Vielstelligkeit und Zentralität des Wortes „Mandel“ in Celans Makrotext öffnen. Ich verweise noch auf Sengs Anmerkung in Seng (1992: 42): „Die Mandel ist immerhin ein Wort, das in Celans Poesie eine wichtige Rolle spielt. Schwer vorstellbar, dass Celan, der eine nachweisbare Neugier für naturwissenschaftliche Zusammenhänge besaß, diese Beziehung verborgen geblieben wäre. Auch die Tatsache, dass das in den Vernichtungslagern verwendete Zyklon B aus ‚Kieselsteinen‘ bestand und einer seiner Wirkstoffe bei den Opfern (und natürlich – auf diese Doppelbedeutung sei hier hingewiesen – auch bei den überlebenden Opfern) ‚Tränen‘ erzeugte, erscheint mir beachtenswert zu sein.“

¹⁴⁷ Schrödinger (1935).

¹⁴⁸ Celan (2018: 89).

schon 1955 in „Sprich auch du“). Sie geschehen weit weg von den „Meßtischen“,¹⁴⁹ die eine Entscheidung zwischen den beiden Zuständen erzwingen würden. Es besteht also die *Möglichkeit*, in einer „anderen“ Dimension der Natur, dass das Atom nicht zerfällt, und die Katze noch leben *kann*. Man kann es [...] anderswo, „beim Stein versuchen“.

An, ja,
Pflanzliches.
Ja.
Orkane, Partikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:¹⁵⁰

Der Stein hat pflanzliche und biologische Eigenschaften:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht;
traubig und strahlig; nierig,
plattig und
klumpig; locker, verästelt – : er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.
Sprach, sprach.
War, war.¹⁵¹

Das Kelchblatt ist nämlich körnig, faserig, stengelig, dicht, traubig, strahlig. Es kann an eine Niere erinnern, es ist platt, aber auch klumpig; hat Lockerungen und Verästelungen. Diese Eigenschaften, die aus der genauen Beobachtung der pflanzlichen Struktur herkommen, werden auf „den Stein“ übertragen. Er (der Stein), es (das Kelchblatt) „fiel nicht ins Wort“. Notabene: Das Verb steht im Singular. „Er“ und „es“ werden ‚in Eins‘ ausgesprochen und aufgefasst, also enggeführt, verschränkt.

Im drauffolgenden Absatz wird der „Porenbau“ erwähnt; „Porenbau“ ist ebenfalls ein Wort aus mindestens zwei Bereichen, der Geologie und der Sporenpa-

¹⁴⁹ Siehe die VII. Partie: „Schoß an, schoß an. / Dann – Nächte, entmischt. Kreise, / grün oder blau, rote / Quadrate: die / Welt setzt ihr Innerstes ein/ im Spiel mit den neuen/ Stunden. – Kreise, // rot oder schwarz, helle / Quadrate, kein / Flugschatten, / kein/ Meßtisch, keine / Rauchseele steigt und spielt mit. / * //“ (Celan 2018: 120f.).

¹⁵⁰ Celan (2018: 119).

¹⁵¹ Ders., 120.

läontologie. Es bezeichnet: unregelmäßige Formationen, die zwischen organischen und anorganischen Formen stehen. Man bedenke aber auch im Worthof „Spore“ den etymologischen Verweis auf „Diaspora“.

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und
es kam.
Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
unsichtbar, flickte
an der letzten Membran.
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.¹⁵²

Die Welt, in Gestalt eines „Tausendkristalls“, in welchem Eigenschaften aus allen Bereichen der Natur verschränkt sind und sich gegenseitig in Beziehung setzen, kann zu einer neuen Kohäsion kommen. Ein Konglomerat kann daher „übersingulär“,¹⁵³ anschießen: „schoß an, schoß an“.

8. Singbare Lebensspuren

Il n’y a plus de terre, il n’y a plus des formes stables et définitives : Tous les continents sont des radeaux en mouvement. (Coccia 2020: 153)

Proprio per la sua impermanenza [...] la vita ha senso ed è preziosa. (Rovelli 2020: 156)

Die Tatsache ist bekannt, dass Celan die Vernichtungslager-Massaker weder als „Olokaustos“ (was eine Art *sacrificium* impliziert hätte), noch als Shoah bezeichnete. Shoah – dem Wort wird dies schon in den Psalmen attestiert – trägt die Bedeutung von ‚Naturkatastrophe‘ in sich. Celan mied diese Bezeichnung und sagte, schrieb immer: „Das, was geschah“ oder ähnliche Formulierungen.¹⁵⁴ Ein Vorgang also, der nicht nur mit der Natur, sondern auch mit der Geschichte und den Menschen zu tun hat.

In einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1968 notiert Celan jedoch ein anderes Wort: «Churban ds [sic!] mes poèmes».¹⁵⁵ In der hebräischen Wurzel Het-Resh-

¹⁵² Celan (2018: 120).

¹⁵³ Celan (2005: Nr. 154, 155: 95).

¹⁵⁴ „Bremer Rede“, Celan (1983: III: 186).

¹⁵⁵ Celan (2005: Nr. 216: 123). Zu Celans Einstellung zur Bezeichnung von dem, „was geschah“, vgl. Wiedemann (2020).

Bet (HRB, drei Buchstaben des hebräischen Alphabets, die das Wort *Hurban* ausmachen) wird das semantische Feld: Reste, Ruinen, Rückstände im Allgemeinen, von den archäologischen bis zu den biologischen, umgeschrieben. Aber vor allem hat es einen theologisch-politischen Wert. *Hurban* ist das Wort, das die erste Zerstörung des Tempels Salomos vor dem Exil von Babylon und dann des zweiten Tempels von Jerusalem im Jahre 70 n.Chr. bezeichnet, an dem die Zeit der Diaspora gemessen wird. Hurvah ist eine der ältesten Synagogen in Jerusalem, die mehrmals zerstört und mit den alten Steinen wiederaufgebaut wurde. Das Wort enthält in drei Konsonanten die Zerstörung durch die Hand des Menschen, die Anwesenheit von Ruinen und Resten, aber auch die Möglichkeit eines Wiederaufbaus, der jedoch immer provisorisch, mit den jeweiligen Trümmern, Resten und Spuren wiederholt werden kann. Eine späte poetologische Anmerkung, die im Umfeld seiner Israel-Reise zu kontextualisieren ist, lautet: «-i- / Mon judaïsme: ce que je reconnais encore dans le débris de mon existence».¹⁵⁶ *Débris*: biologische, geologische Reste, Trümmer: hinter dem französischen Wort scheinen die Buchstaben *Het Resh Beth* durch.

Einen wichtigen Beitrag zur Kontextualisierung der Dimension der Lebenszeit, wie sie sich aus dem Kontext der geologischen Studien von Celan ergibt, bietet Marienrica Giannuzzi mit ihrer Untersuchung „Paul Celan e l’uso politico della storia naturale”.¹⁵⁷ Mit Giannuzzis Thesen tritt dieser Absatz immer wieder in Dialog und verdankt ihnen Vieles.

Giannuzzi zeigt eben, wie diese Dimension weder als ontologischer Raum der menschlichen Existenz noch als Fluss von Darstellungen eines natürlichen Lebenszustands gedacht werden kann. Der Begriff „Lebensspuren“ wird von Celan nicht metaphorisch verwendet. Es stammt, wie Giannuzzi sehr gründlich erörtert, aus Roland Brinkmanns Text „Abriß der Geologie“, einer Lektüre, die Celan in der Schaffensphase von „Sprachgitter“ intensiv pflegte:

Die Organismen sind nicht nur stofflich am Sediment beteiligt, sondern beeinflussen auch dessen Gestaltung und Gefüge. Mit diesen Erscheinungen befasst sich die Aktuopaläontologie. Vielfältiger Art sind die Lebensspuren, welche die Tierwelt in den Ablagerung hinterläßt. Bei der Fortbewegung und Nahrungssuchen entstehen Fährten und Fraßspuren: Kriechfährten beim Wandern über den Meeresboden, Tunnelfährten beim Wühlen im Schlamm. Bleiben die Gänge einige Zeit besiedelt, dann werden sie durch Versteifen der Wände zu Wohnbauten ausgestaltet. Hauptsächlich sind es Würmer und Krebse, die derart vergraben leben. Die Sedimentfresser unter ihnen wechseln öfter ihren Platz.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Celan (2005: Nr. 229: 126); vgl. für Übersetzung und Erläuterungen: ders., 623: „Mein Judentum: das, was ich in den Trümmern meiner Existenz noch (an)erkenne“.

¹⁵⁷ Giannuzzi (2016: 67-102). Zur „Dimension der Lebenszeit“: dies., 87f.

¹⁵⁸ Celan-Bibliothek Katalog, DLA, Brinkmann (1956: 101).

Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“, auf S.447, unterstreicht Celan den Text und verweist mit einem Pfeil auf die nächste Seite, wo es noch um die Theorien des Aktualismus geht.¹⁵⁹ Hier ereignet sich noch eine „Begegnung“ mit der eigenen Poetik, die im Wort „aktualisieren“ realisiert wird.

In der Handschriftensammlung im DLA Marbach ist das Konvolut D 10. 1. 234 „Aufzeichnungen und Lektürenotizen aus dem Bereich Naturgeschichte“ vorhanden. Diese zwanzig Blätter zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Text von Brinkmann. Auf S.79 schreibt Brinkmann von der „uns versteinert überlieferte Totengesellschaft“. Sie „bietet aus all diesen Gründen nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemaligen Lebensgemeinschaft“. Tatsächlich beschreibt Brinkmann die Prozesse, durch die Tiere ihren „Lebensraum“ abgrenzen, durch Zeichen, welche in den Augen des Geologen Spuren einer vergangenen „Lebensgemeinschaft“ sind, die heute wie ihr „verändertes“ Bild aussehen. Brinkmanns Studien lesen diese Kategorien als Prozesse extremer dynamischer Variabilität und beschreiben Lebensformen in einer Dialektik von Siedlung und Migration. Diese Dialektik scheint Celans Aufmerksamkeit für all die plastischen Formen wie Mikrolithen und Bilder der Eiszeit, die Probleme der Datierung und eine gewisse Schwierigkeit aufwerfen, zu belegen, und seinen Überlegungen gut zu entsprechen, ob es sich um organische oder anorganische „Spuren“ handelt.

Im Sedimentprozess sammeln und verfestigen sich die Überreste tierischer Lebewesen. „Fährten und Fraßspuren“ sind Spuren von Tierbewegungen an der Oberfläche. Tunnelfährten, werden sie unterirdisch gefunden, sind hinterlassen worden von Sedimentfressern und Würmern, die die Verantwortlichen für die metamorphen Prozesse der Erdoberfläche sind. Die Erde scheint mit Spuren der Migration übersät zu sein, die zumindest für kurze Zeit sichtbar sind. Wenn man sich auf geologische Beschreibungen der Sedimentprozesse stützt, würden diese im „Textgrab“¹⁶⁰ praktisch in der Landschaft zu Spektralseelen aufgelöst. Die traditionelle Funktion des Grabes, Erinnerung zu produzieren und den Tod zu sozialisieren, wird in Frage gestellt, wenn wir der Mimesis des Sedimentprozesses der Natur folgen, der durch Celans Kompositionsprozess dargestellt wird, denn dieser Prozess ist irreversibel. Es gibt keine Möglichkeit, die biologische Spur zum Medium des Gedächtnisses zu machen.¹⁶¹ Dies zeigt sich besonders deutlich in der markierten Passage:

¹⁵⁹ Zur Theorie des Aktualismus siehe Charles Lyell (1797–1875), „Grundzüge der Geologie“, 1827. Lyell entwarf ein Erdbild, in dem die verschiedenen Perioden nicht als geschichtliche Abschnitte, sondern als Abwandlungen des heutigen Zustands erscheinen. Giannuzzi (2016) hat, anhand der Notizen und Aufzeichnungen von Celan, eine besonders tiefgreifende Interpretation und Darstellung von Lyells und Brinkmanns Theorien entwickelt, insbes. in Bezug auf die Theorien des Aktualismus und die Verbindungen dieser Theorien mit Celans „geologischer“ Poetik und mit ihren politischen Konsequenzen.

¹⁶⁰ Vgl. Werner (1998); das Thema „Textgrab“ versus „Lebenszeit“ im Gestein wird von Giannuzzi extensiver besprochen. Vgl. Giannuzzi (2016: 86).

¹⁶¹ Dazu dies., 88ff.

Lebensraum, Todesort und Begräbnisplatz fallen selten zusammen. Es ist die Aufgabe der Biostratonomie, das Schicksal der organischen Gebilde vom Lebensende bis zur endgültigen Einbettung aus der Lagebeziehung und dem Erhaltungszustand der versteinerten Reste zur erschließen. Wie verbreitet Verfrachtungen nach dem Tode sind, sieht man z.B. daran, daß Muscheln in Lebensstellung, zweiklappig im Schlamm steckend, äußerst selten fossil überliefert sind. Fast stets findet man die Klappen einzeln mit der gewölbten Seite nach oben auf den Schichtflächen ausgebreitet. Die Schalen haben, vom Wasser vertrifftet, eine Einregelung in die Lage des geringsten Strömungswiderstandes erfahren, wie wir es noch heute am Meerstrande beobachten können. Die organischen Hartgebilde werden bei solcher Umlagerung abgerieben, angeschliffen und zerbrochen, zartere auch wohl ganz zerstört. Andererseits können aber Reste aus älteren Ablagerungen ausgespült und in jüngere Absätze umgebettet werden. Die uns versteinert überlieferte Totengesellschaft bietet aus all diesen Gründen nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemaligen Lebensgemeinschaft.¹⁶²

Aus den Daten der „versteinerten Übertragung“ einer Totengesellschaft erschließt sich dem Geologen, dass er ein fragmentarisches Bild vor sich hat, „nur ein einseitiges und verzerrtes Bild der ehemaligen Lebensgemeinschaft“. Zerstörung, als grundlegender Faktor in geologischen Prozessen, „markiert die Grenze der Analogie zwischen Text und Landschaft, zwischen Text und Grab“.¹⁶³

Im „Brockhaus Taschenbuch der Geologie“ unterstreicht Celan die Passagen über die Entstehung des Lebens auf der Erde, ihre „Abdrücke im feinen Ton als Verkalkungen oder Inkieselungen“ (S.374). Er unterstreicht ferner – auf S.375 – die Definition des Lebens als „Daseinsweise der Eiweißkörper, und diese Daseinsweise besteht wesentlich in der beständigen Selbsterneuerung der chemischen Bestandteile dieser Körper“. Die Frage der Selbsterneuerung ist zentral, wie der ebenfalls unterstrichene Verweis auf Friedrich Engels' Werk „Anti-Dühring“ zeigt. In diesem Werk definiert Engels die Dialektik als ein Verfahren, nach dem sich die gesamte natürliche und soziale Wirklichkeit entwickelt, wobei er die drei Gesetze der Dialektik der Natur aufzählt (1. die Umwandlung von Quantität in Qualität, 2. die gegenseitige Durchdringung der Gegensätze, 3. die Negation der Negation) – alles Argumente, die Celan in seine Poetik umwandeln kann.

Wie kann man Leben in versteinerten Resten ablesen? Abrufen? Aktualisieren? Vergegenwärtigen? Kann ein „qualitativer Wechsel“ stattfinden? Wie kann man nach dem Gang durch Ödnis und Zerstörung noch Verse schreiben wie die folgenden der VIII. Partie?

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht,

¹⁶² Celan-Bibliothek Katalog, DLA: Brinkmann (1956: 79).

¹⁶³ Vgl. Giannuzzi (2016: 90ff.).

Nichts,
nichts ist verloren.¹⁶⁴

Die Antwort liegt vielleicht in einer Vorfassung, in der eine geologische und sogar aktuopaläontologische Spur ersichtlich wird:

In der Eulenflucht, beim
Aussatz, bei unsern Händen, (bei) in der
jüngsten Verwerfung, (vor) überm
(dem) Kugelfang an der
(der) (erinnerten) abgetragenen Mauer: (die) sichtbar
die Rillen, die
Chöre, (die) damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna. Es
stehen noch Tempelreste, ein
Stern hat noch Licht, er
(wird) reimt sie zusammen,¹⁶⁵

Aber wo liegt die Verschränkung zwischen aussätzigen Händen, Verwerfung, Kugelfang, abgetragener Mauer, Rillen, Chören, Psalmen, Tempelresten? Nichts Metaphorisches ist hier gemeint. Die Spuren des Aussatzes auf den Händen und die abgetragene Mauer des Kugelfangs in Auschwitz,¹⁶⁶ die Todesmauern zeigen ähnliche Krater. Verwerfung ist daher die jüngste Schichtung, in der eine wenn auch entfernte, in der Tiefe verborgene Vergangenheit im „Heute“¹⁶⁷ noch oder wieder sichtbar wird. Eine Verwerfung (Bruch, Sprung, Verschiebung, Störung) ist eine tektonische Zerreiß- oder Bruchstelle, die über Distanzen von ganz klein bis zu einer Größe von zwei gegeneinander versetzten Erdkrustenteilen auftritt. In Bezug auf seine Mandelstam-Übersetzungen sprach Celan vom „zutage treten eines Untergangenen“.¹⁶⁸ Die Dichte und ihre Klüfte, wie die Kraft der Poesie verweisen auf die Eigenschaften der Geologie. Die „Mächtigkeit“¹⁶⁹ der Dichtung

¹⁶⁴ Celan (2018: 121).

¹⁶⁵ DLA Celan: AD 3.3,9, in Celan (1996: 96).

¹⁶⁶ In Celans Übertragung des Filmtextes lesen wir: „Der den Blicken verborgene, für Erschießungen eingerichtete Hof von Block elf; die Mauer mit Kugelfang.“ Jener Ort, an dem Häftlinge eines Lagers – „den Blicken verborgen“ – erschossen wurden.

¹⁶⁷ Celan (1999: Nr. 207: 84): „17.8.59 / Ich verzichte Von der Erfahrung verspreche ich mir, ohne zahlreiche Begriffsentlehnungen auszukommen. Ferner versuche ich, hier und im folgenden im Hinblick auf die Heutigkeit des Gedichts auf jede Ätiologie zu verzichten. Ich habe das Gedicht vor mir. Vorstellung und Erfahrung, Erfahrung und Vorstellung lassen mich, in Ansehung der Dunkelheit des Gedichts heute, an eine Dunkelheit des Gedichts als Gedichts denken, an eine konstitutive, kongenitale Dunkelheit also. Mit anderen Worten: das Gedicht kommt dunkel zur Welt; es kommt, als Ergebnis radikaler Individuation, als ein Stück Sprache zur Welt, somit, d.h. sofern Sprache Welt zu sein vermag, mit Welt befrachtet“.

¹⁶⁸ Celan (1983: 5: 623).

¹⁶⁹ In der geologischen Fachterminologie bezeichnet Mächtigkeit die Dichte einer Gesteinsschicht.

– schreibt Celan – kann man „vom Geologischen“ ableiten, und sie ist „also von den leisen Katastrophen und den furchtbaren Verwerfungen der Sprache her zu verstehen“.¹⁷⁰ Rillen sind die Spuren der Hände und der Fingernägel der Menschen und sie sind in den Todeskammern auch „heute“ sichtbar.¹⁷¹ „Rillen“ heißen auch die Spuren von Wind und Wasser, von allem, was vergeht oder strömt auf Sand oder auf Kalk und Sedimente hinterlässt.

Tempel ist ein *hapax* in Celans Dichtung. „Der Tempel“ ist *per antonomasia* zerstört und in seiner Urform gar nicht mehr aufzubauen. Die Destruktion des Tempels von Jerusalem und die Diaspora sind in Einem zu denken. Von ihnen existieren Spuren und Trümmer, die auch als Sporen wirken, die sich in anderen Räumen und Zeiten verstreut und vermehrt haben. Im Text von Lotze, „Geologie“ (in Celans Bibliothek doppelt auffindbar in der 1955 und auch in der 1960 publizierte Ausgabe), ist vom Tempel von Serapis in Pozzuoli die Rede. Auf den Mauern und Säulen des Tempels wurden entscheidende biologische Spuren gefunden (Muschelbohrungen aus verschiedenen Zeiten), durch welche man die Erhöhung und Senkung des Meeresspiegels beschreiben, datieren und messen konnte. Auf den abgetragenen Mauern des Tempels wird daher durch diese Spuren eine Zeitgestalt sichtbar.¹⁷² Giannuzzi fragt sich, zurecht,

[...] ob Celans Utopie mit dieser religiösen Form der sozialen Verbundenheit verbunden ist oder ob die Landschaft der Tempel lediglich ein kulturelles Objekt ist, in dem Natur und Geschichte ihre Grenzen austauschen.¹⁷³

Celan sucht die „Spuren“, welche die „Nahtstelle“ zwischen Natur und Geschichte markieren. Dort, in den Grundwasserspuren, im Gras, im öden Gelände, dort, wo die Orte des KZ-Geländes wieder konkret bezeichnet werden, tauchen auch „Schatten“ des Lebens auf.¹⁷⁴ Das beschriebene Blatt der „Engführung“, „ein Blatt, baumlos“ ohne „Ursprung“, kann als Partitur der singbaren Reste – gelesen, geschaut, durchgegangen werden. In diesem Sinne kann man Celan, der sich intensiv mit naturwissenschaftlichen Lektüren beschäftigte, um sein Schreiben in einem „Raumgitter“ mit der neu gefassten Natur zu verschränken, anhand der neuesten Erkenntnisse der Physik hier und heute „aktualisieren“. Dichtung ist

¹⁷⁰ Celan (1999: Nr. 187: 97).

¹⁷¹ Wie es im Resnais-Cayrol'schen Filmtext, in Celans Übersetzung, heißt: „Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln/ gepflügte Decke. Beton läßt sich erweichen“ («Nuit et Brouillard»/ „Nacht und Nebel“, Celan 1983: IV: 95); dazu Seng (1992: 44f.).

¹⁷² Lotze (1955: 58) sammelt „Beweise für einen zeitlichen Wechsel der Bewegungstendenz. So zeigen die Löcher von Bohrmuscheln an den Resten des Serapis-Tempel in Pozzuoli bei Neapel, daß dieses einst auf dem Festland errichtete und auch heute wieder auf trockenem Boden stehende antike Bauwerk zeitweilig bis über 6 m unter den Meeresspiegel versenkt war“. Das Buch wurde von Celan mit Aufmerksamkeit gelesen und markiert. Ausführliches in Giannuzzi (2016).

¹⁷³ Giannuzzi (2016: 84).

¹⁷⁴ Seng (1998: 270f.).

Teil der „wahrnehmenden“ Intentionalität,¹⁷⁵ die sich als Phänomen innerhalb der Natur manifestiert. So Rovelli:

Si può parlare di intenzionalità senza uscire dall'ambito del naturalismo. Il significato correla qualcosa a qualcos'altro, è un vincolo fisico, e svolge un ruolo biologico. È quanto fa di un elemento della natura un segno di qualcos'altro, rilevante per noi.¹⁷⁶

Für uns relevant ist in Rovellis Argument, dass die Natur ein Zeichen für etwas Anderes wird, aber keine Metapher. Die Sprache ist Teil der Natur. Relevant für Celan ist es, dem Netzwerk, das bindet, das menschliche Entscheidungen, die sich mit den Eigenschaften organischer und anorganischer Materie überschneiden, Form und Klang zu geben.¹⁷⁷

9. Coda: à la dérive, le je dérime

Le monde en tant que réalité planétaire est un corps à la dérive. [...] La condition de l'être au monde est une condition de migration : pas d'un voyage d'un lieu à l'autre, mais une forme de mouvement perpétuel – une dérive. Notre dérive est multiface : [...] astronomique et [...] microscopique : la dérive n'est pas seulement géologique et géographique, elle est aussi biologique et physiologique. (Coccia 2020: 153-154)

Tutte le proprietà (variabili) di tutti gli oggetti sono relazionali, come lo è la velocità. (Rovelli 2020: 91)

Die Engführung, oder *Stretta* (bzw. *Stretto*), ist eine musikalische Form, aber auch ein Denkmuster, das Schreiben, Sprechen und Wörter mit Natur, Geschichte und Leben *punctus contra punctum* komponiert. Eine Stimme setzt mit einem melodischen Thema ein, eine zweite (dritte, vierte) tritt mit demselben melodischen Thema hinzu, noch bevor die erste das Thema beendet hat, so dass sich die Einsätze quasi überstürzen; die Wiederholungen setzen jeweils auf unterschiedlichen Tonhöhen ein. Auch in der Fuge dient diese Verdichtung meistens der Schlusssteigerung. *Stretto* (ital. ‚eng‘, ‚gedrängt‘) als musikalische Vortragsbezeichnung bedeutet so viel wie ‚gesteigert, beschleunigt‘.

Dass Leben und Erneuerung auf unserem Planeten aus Druck- und Beschleunigungsphänomenen heraus entstehen kann, wurde Celan durch seine Lektüren

¹⁷⁵ Vgl. Celan (1999: Nr. 953: 212): „Wahrnehmende Intention“ (Brentano) / Intentio / Attentio“.

¹⁷⁶ Rovelli (2020:172): „Man kann von Intentionalität sprechen, ohne über den Bereich des Naturalismus hinauszugehen. Die Bedeutung korreliert etwas mit etwas anderem, sie ist ein physischer Zwang und spielt eine biologische Rolle. Es ist das, was ein Element der Natur zu einem Zeichen für etwas anderes macht, was für uns relevant ist.“ (Übersetzung: C.M.).

¹⁷⁷ Vgl. Celan (2005: Nr. 190.1, 2: 112).

klar. Leben und Neugestaltung kommen vom Druck „von Außen“. Auf den S.220f. vom „Brockhaus Taschenbuch“ markiert er:

Nife Kern, Dichtesprung zwischen den Schichten, aber allgemeine Uniformität der metallischen Komposition. Hypothese des „Druckes“ von Außen nach Innen.

Druck und Beschleunigung produzieren auch im Bereich des Anorganischen Sprünge und Diskontinuitäten. Es geht nicht um fest beschreibbare Systeme, sondern um dynamische, oft zufällig sich sammelnde Strukturen: „Diskontinuität des Gedichts (Kein System – <aber> eine Struktur)“¹⁷⁸ – schreibt Celan, mit einem polemischen Wink gegenüber der Informationstheorie und der von Gottfried Benn gepriesenen „Kybernetik“.¹⁷⁹

Beschleunigung ist auch ein zentrales Thema der Atom- und Quantenphysik. Die Steigerung durch Wiederholung von Intensität, Wärme, Schwingung bewirkt einen qualitativen Wechsel in der Materie. Für Celan ist Rhythmus im Gedicht eine Zeitgestalt¹⁸⁰ – von seinen Scheler-Lektüren weiß er, dass die Teile dieser Gestalt sich gegenseitig fordern.¹⁸¹ Die Zeit ist als eine dynamische, relationale Gestalt aufzufassen (wie dies auch die moderne Physik gezeigt hat). Die beschleunigte, geraffte Zeit eröffnet Möglichkeiten, mit anderen Zeiten und Bereichen in Kontakt zu kommen und diese im Gedicht zu aktualisieren. In diesem Sinne kann man in der letzten Partie des Zyklus, in seinem rhythmischen *accelerato*, „noch“ Tempel als stehende Gebilde erkennen,¹⁸² die sich aus den Resten und erratischen Bruchstücken zusammenfügen. Celan schreibt:

[...] der Stein, das Anorganische, Mineralische, ist das ältere, das aus der tiefsten Zeitschicht, aus der Vorwelt – die auch des Menschen Vorwelt ist, dem Menschen Entgegen – und gegenüberstehende. Der Stein ist das Andere, Außermenschliche, mit seinem Schweigen gibt er dem Sprechenden Richtung und Raum [...].¹⁸³

¹⁷⁸ Celan (1999: Nr. 282: 154); auch ders., Nr. 124: 88: „Diskontinuität des Gedichts“.

¹⁷⁹ Unter diesem Aspekt sieht man den Unterschied, ja die ideologische Kluft, die Celan von Gottfried Benn trennt. Wie es im Kommentar in Celan (2005: 657) steht, geht es gerade um die *neuen* Wissenschaften, und zwar die Kybernetik, in Benns Marburger Rede „Probleme der Lyrik“: „Der Begriff erscheint mehrfach [...] beschrieben als ‚neue Schöpfungswissenschaft‘, ‚die voraussagt, durch Montage und Apparatur dem Menschen seinen in Verlust geratenen Animismus, seine magischen Fähigkeiten, die Natursichtigkeit zurückgeben zu können und die verlorenen Sinne““. Die Anmerkung von Celan, die hier von Wiedemann-Badiou kommentiert wird, lautet: „Nur in den Gauen – ich sage: in den Gauen – des Ultraschalls wird es die Ultrasprache geben – / (Kybernetik, Informationstheorie)“. Wobei das Wort *Gauen* direkt auf die Nazi-Sprache verweist. Vgl. auch in diesem Umfeld Celan (1999: Nr. 644: 167; auch Nr. 607: 162).

¹⁸⁰ Celan (2005: Nr. 163. 5: 99: „-i- Zeitliches, Zeitgestalten als Figuren“; vgl. auch Nr. 246.5, 6: 135-136).

¹⁸¹ Zu Scheler vgl. die Notizen in Celan (1999: 189; auch Nr. 772: 188): „assoziatives Gedächtnis: Mneme (Scheler)“.

¹⁸² Celan (1999: Nr. 211: 101).

¹⁸³ Ders., Nr. 195: 98.

Das Gedicht besitzt Eigenschaften, die sich in der Natur finden lassen. Er ist ein erratischer „Sprachblock“, wie ein Planet, wie ein Himmelskörper,

[...] er verdichtet sich um das Dunkel, – mit dem Sinn des Dagegenstehenden; ein erratischer Sprachblock, aus deiner eigenen, auch dir erreichbaren Tiefe und Höhe und Ferne gekommen, schweigt es dich an; auch da noch gibt es dir eine Chance.¹⁸⁴

Die Placken-Tektonik hat die Geographie und die Geologie auf den Kopf gestellt. Alles bewegt sich auf der Erde und im Kosmos, im Kleinsten wie im Größten. Es wandert und wandelt sich, wie die Sprache. Die Kontinentaldrift zeigt die erratische Natur der Erde. Alles fügt sich neu; Engführungen bewirken Beschleunigungen, Druck und neue Möglichkeiten. Die moderne Physik hat die herkömmliche, klassische Auffassung von dem, was Wirklichkeit, Zeit, Raum, Organisches, Anorganisches seien, radikal in Frage gestellt. Das hat auch Celan in seiner naturwissenschaftlichen Beschäftigung klar gesehen und in seinen Gedichten, die als Teil dieser Natur zu verstehen sind, direkt erfahren, genauso wie die relationale Quantenphysik den Menschen und seine Intentionalität als Teil der Natur sieht.¹⁸⁵

Celan weiß dies, wenn er schreibt: „-i- die einzige Hoffnung: das Gedicht möchte noch einmal, erratisch, da sein“.¹⁸⁶ Das Gedicht besitzt, als erratischer Sprachblock, eine „im geologischen Sinne zu verstehende[n] Mächtigkeit“¹⁸⁷. Der geologische Sinn soll aber „von den leisen Katastrophen und den furchtbaren Verwerfungen“¹⁸⁸ der Sprache (wie von der Erde und der Geschichte) her zu verstehen sein.

Das erratische Gedicht hat Gestalt und Kinetik wie die des Planeten Erde, oder jedes fahrenden Himmelskörpers (Stern, Findling, Komet). Das Wort ‚Planet‘ kommt vom Griechischen *planomai*, ‚wandern‘, ‚wandeln‘. Man kann in dieser Hinsicht das verborgene, translinguistische Spiel des Celan’schen Calembours: « je dérime, je dérime »¹⁸⁹ erraten. Das französische Wort für Drift ist *dérive*. Der Reim wird durch „Wortmagnetismen“¹⁹⁰ verschoben, erratisch, mit seinem Sprachblock, mit den anderen Elementen des Kosmos enggeführt.

„Nach“ der Natur, kann man doch sagen: „[...] es stehen noch Tempel“; „[...] ein Stern hat wohl Licht“; „nichts, / nichts ist verloren“. Gerade weil die Tempel zerbrochen und verfallen sind, die Sterne eingedunkelt, alles verloren gegangen, kann etwas aus den „Resten“ (*Het Resh Beth*) entstehen. Entstehen – als Teil der Natur, in deren relationalem Netz wir Menschen uns ebenfalls befinden. Teil der Natur ist auch die Sprache, sind alle menschlichen Produktionen und Intentionen.

¹⁸⁴ Ders., Nr. 184 [10.X.60]: 97.

¹⁸⁵ Das ist die Grundidee von Rovelli (2020) zur „relationalen Quantenphysik“.

¹⁸⁶ Celan (1999: Nr. 187: 97).

¹⁸⁷ Ders., Nr. 185: 97.

¹⁸⁸ Ders., Nr. 186: 97.

¹⁸⁹ Die erste Bedeutung ist „reimlos schreiben“. Vgl. das Fragment eines fiktiven Briefes an Nina (Cassian), in Celan (2005: Nr. 237: 129).

¹⁹⁰ Celan (1999: Nr. 792: 190).

In der unscheinbaren, unsichtbaren Dimension des Gedichts und der „anderen“ Natur kann wie in einem Schrödinger-Experiment, „vielleicht“ wieder in neuer Fügung, durch Druck und rhythmische Beschleunigung in die Enge geführt etwas entstehen. „Etwas“ kann im *Stretto* bzw. in der *Stretta* des Gedichts entstehen: unter dem individuellen „Neigungswinkel“¹⁹¹ eines schreibenden, gehenden Einzelnen, der als Teil der Natur die Zeichen der Präsenz, der Spuren des Menschen entdeckt und mit-singt. In der Drift (*dérive*) des Kosmos und der Erscheinungen findet die Bewegung eines Gedichts das «*dérime*» [so etwas wie: entreimt]. Das Gedicht stößt auf die Knoten des Leidens des Menschen als Kreatur, die Spuren des Terrors und des Todes, und verleiht ihnen eine Stimme, die „heute“ in ihrer relationalen Wirklichkeit – „gedichtlang“¹⁹² – durchscheint, durchklingt.

Literatur

- Adorno, Th.W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.
- Auer, M. (2013): *Wege zu einer planetarischen Linientreue? Meridiane zwischen Jünger, Schmitt, Heidegger und Celan*. München.
- Borso, D. (2020): *Per Paul Celan, in memoriam*. In: *Humanitas*. 75 (3). 497-498.
- Brecht, B. (1967): *An die Nachgeborenen*. In: *Ders.: Gesammelte Werke*. Bd. 9. *Gedichte 2*. Frankfurt a.M. 722-725.
- Brinkmann, R. (1956): *Abriß der Geologie*. Stuttgart. 2 Bde.
- Bruckinger-Almendinger, U. (2018): *A la surface des fonds. Die Graphikerin und Malerin Gisèle Celan-Lestrange (1927-1991)*. Diss. Philosophische Fakultät der Eberhard Karls Universität. Tübingen.
- Cayrol, J. (1956): *Nous avons conçu „Nacht und Nebel“ comme un dispositif d’alerte*. In: *Les Lettres Françaises*. 606. 9. Februar 1956.
- Cazzaniga, I. (1972): *“Lucus a non lucendo”*. In: *Studi Classici e Orientali*. 21. 27-29.
- Celan-Bibliothek Katalog, DLA Marbach <https://www.dla-marbach.de/bibliothek/spezial-sammlungen/bestandsliste/bibliothek-paul-celan/> [03/04/2021].
- Celan, P. (1983): *Gesammelte Werke in 5 Bänden*. Herausgegeben von B. Allemann und S. Reichert unter Mitwirkung von R. Bücher. Frankfurt a.M.
- Celan, P. (1996): *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Herausgegeben von J. Wertheimer, H. Schmuß und M. Schwarzkopf. Frankfurt a.M.
- Celan, P. (1999): *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Herausgegeben von J. Wertheimer, B. Böschenstein und H. Schmuß. Frankfurt a.M.
- Celan, P. (2005): *„Mikrolithen sinds, Steinchen“*. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von B. Wiedemann und B. Badiou. Frankfurt a.M.

¹⁹¹ Celan (1983: 197).

¹⁹² *Ders.*, Nr. 135: 90: *„Mit jedem Gedicht stehen wir ‚gedichtlang‘, in Geheimnis“*.

- Celan, P. (2018): Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von G. Celan-Lestrangé. Herausgegeben und kommentiert von B. Wiedemann. Berlin.
- Celan, P. (2019): „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934-1970. Herausgegeben von B. Wiedemann. Berlin.
- Celan, P. / Einhorn, E. (1997/98): Paul Celan – Erich Einhorn: Briefe. Herausgegeben und kommentiert von M. Dmitrieva-Einhorn. In: Celan-Jahrbuch. Hg. von H.-M. Speier. 7. 23-49.
- Coccia, E. (2020): Métamorphoses. Paris.
- Connolly, Th.C. (2018): Paul Celan's Unfinished Poetics: Readings in the Sous-Œuvre. Cambridge, UK.
- Cortellessa, A. (2006): La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi. Roma.
- De Certeau, M. (1994): L'invention du quotidien II. Habiter, cuisiner. Paris.
- Diels, H. (1957, Hg.): Die Fragmente der Vorsokratiker. Hamburg.
- Eskin, M. (2000): Ethics and Dialogue. In the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam and Celan. Oxford.
- Fioretos, A. (1990): Nothing: Reading Paul Celan's Engführung. In: Comparative Literature Studies. 27 (2). 158-168.
- Freud, S. (1931): Das Unbehagen in der Kultur. Wien.
- Giannuzzi, M. (2016): Paul Celan e l'uso politico della storia naturale. In: Studi Germanici. 8. 67-102.
- Giuliodori, G. (2010): Su Zanzotto. Roma.
- Günther, F.F. (2018): Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan. Heidelberg.
- Hahn, K. (2008): Ethopoetik des Elementaren. Zum Schreiben als Lebensform in der Lyrik von René Char, Paul Celan und Octavio Paz. München.
- Hainz, M. (2001): Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida. Wien.
- Heisenberg, W. (2011): Physik und Philosophie. Stuttgart.
- Hopkins, G.M. (1944): Poems of Gerard Manley Hopkins. Edited by R. Bridges. Oxford.
- Huppert, H. (1973): Sinnen und Trachten: Anmerkungen zur Poetologie. Halle (Saale).
- Italiano, F. (2009): Tra miele e pietra. Aspetti di geopoetica tra Montale Celan. Milano.
- Ivanović, Ch. (1996): Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen.
- Kluge, F. / Götze, A. (¹⁶1953): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin.
- Kogon, E. u.a. (1983, Hg.): Nationalsozialistische Massentötungen durch Giftgas. Eine Dokumentation. Frankfurt a.M.
- Lotze, F. (1955/1960): Geologie. Sammlung Göschen Band 13. Berlin / New York.
- Lyon, J.K. (1974): Paul Celan's Language of the Stone. The Geology of Poetic Landscape. In: Colloquia Germanica. 8 (3-4). 298-317.
- Mandelstam, O. (1991): Gespräch über Dante. In: Ders.: Gesammelte Essays II. 1925-1935. Übersetzt und herausgegeben von R. Dutli. Zürich. 113-175.
- March, A. (1957): Das neue Denken der modernen Physik. Hamburg.
- Menninghaus, W. (1980): Magie der Form. Frankfurt a.M.

- Miglio, C. (2021a, im Druck): Nesseschrift, Hauchschrift, Handschrift. Celan's Counter-Counterpoint. In: Emden, Ch. / Ivanovic, Ch. / Weissenberger, K. (eds.): *Lifelines. Paul Celan's Reconstruction of the World*. Berlin / Zürich.
- Miglio, C. (2021b, im Druck): *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*. Macerata.
- Nestle, W. (1922, Hg.): *Die Vorsokratiker*. Jena.
- Neumann, P.H. (1968): *Zur Lyrik Paul Celans*. Göttingen.
- Novalis (1953): *Werke. Briefe. Dokumente. I. Die Dichtungen*. Herausgegeben von E. Wasmuth. Heidelberg.
- Planck, M. (1944): *Archiv zur Geschichte der Max-Planck-Gesellschaft. Abt. Va. Rep. II Planck. N. 179*.
- Pöggeler, O. (1986): *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg.
- Pollack, M. (2004): *Kontaminierte Landschaften: Unruhe bewahren*. Wien / Salzburg.
- Rovelli, C. (2020): *Helgoland*. Milano.
- Schäfer, M.J. (2000): *Schamzeichen. Nachlese zu Adorno und Celan*. In: Lemke, A. / Schierbaum, M. (Hg.): „In die Höhe fallen“. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg. 213-229.
- Scheler, M. (1949): *Die Stellung des Menschen im Kosmos*. München.
- Schellenberger-Diederich, E. (2006): *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*. Bielefeld.
- Schellenberger, E. (1988): *Von Gletscherstuben und Meermühlen. Geologische Motive in der Lyrik Paul Celans*. In: *Wirkendes Wort*. 38 (3). 347-359.
- Schrödinger, E. (1935): *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik*. In: *Die Naturwissenschaften*. 23 (48). 807-849.
- Schrödinger, E. (1967): *What is Life? The Physical Aspect of the Living Cell with Mind and Matter & Autobiographical Sketches*. Cambridge.
- Schrödinger, E. (1987): *Was ist ein Naturgesetz? Beiträge zum naturwissenschaftlichen Weltbild*. München.
- Schwerin, C. (1981): „Bitterer Brunnen des Herzens“. *Erinnerungen an Paul Celan*. Weinheim.
- Seng, J. (1992): „...geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei“. *Paul Celans Gedicht „Engführung“ und seine Beziehung zu dem Film „Nacht und Nebel“ von Alain Resnais*. Diss. Johann Wolfgang-Goethe-Universität. Frankfurt a.M.
- Seng, J. (1995): *Von der Musikalität einer ‚grauerer‘ Sprache, Zu Celans Auseinandersetzung mit Adorno*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 76. 419-430.
- Seng, J. (1998): *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*. Heidelberg.
- Shmueli, I. (2000): *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1968 – April 1970*. Eggingen.
- Stockhammer, R. (2007): *Kartierung der Erde: Macht und Lust in Karten und Literatur*. München.
- Szondi, P. (2016 [1972]): *Durch die Enge geführt*. In: Ders.: *Celan-Studien*. Vorwort von J. Bollack. Berlin. 47-112.
- Therman, J. (2007): *Aufbruch der Dichtung. Ossip Mandelstams Poetik des Gehens im Gespräch über Dante*. In: Gellhaus, A. / Moser, Ch. / Schneider, H.J. (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge: Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln / Weimar / Wien. 297-308.

- Thomas, H. (1955, Hg.): Brockhaus Taschenbuch der Geologie – Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie. Leipzig.
- Tobias, R. (2006): *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*. Baltimore.
- Ungaretti, G. (1961): *Gedichte*. Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann. Frankfurt a.M.
- Waterhouse, P. (1998): *Im Genesis-Gelände*. Versuch über Paul Celan und Andrea Zanzotto. Basel / Weil am Rhein / Wien.
- Werner, U. (1998): *Textgräber*. Paul Celans geologische Lyrik. München.
- Wiedemann, B. (2018): „In der Blasenkammer“. Paul Celans Physikalische „Anreicherungen“. In: *Wirkendes Wort*. 2. 267-284.
- Wiedemann, B. (2020): « En tant que juif ». Les lettres de Paul Celan et la perception de son judaïsme. In: Fradin, C. / Badiou, B. / Wögerbauer, W. (dirs.): *Cahier de l’Herne: Paul Celan*. Paris. 67-73.
- Wolfram, G. (2009): *Paul Celan 1920-1970. Der Dichter des Anderen*. Berlin.
- Zanzotto, A. (1996): *Meteo*. Roma.
- Zanzotto, A. (1999): *Le poesie e Prose scelte*. A cura di S. dal Bianco e G. M. Villalta. Saggi introduttivi di S. Agosti e F. Bandini. Milano.
- Zanzotto, A. (2009a): *Conglomerati*. Milano.
- Zanzotto, A. (2009b): *In questo progresso scorsoio*. Conversazione con Marzio Breda. Milano.
- Zanzotto, A. (2011): *Il vasaio innamorato*. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca. Treviso.



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 Gegenwartslyrik

Das naturkundliche Lehrgedicht feiert ein Comeback in der deutschsprachigen Gegenwartslyrik. 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 Gegenwartslyrik 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 Baustein-

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 „Geliene 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-geliebene-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.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Braun, Michael: Die Natur der Musen: Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe und Peter Rühmkorf. In: IZfK 4 (2021). 111-126.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-9d25-5ca6

Michael Braun (Berlin / Köln)

Die Natur der Musen: Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe und Peter Rühmkorf

The Nature of the Muses: The Poetics of Loreley in Works by Franz Josef Czernin, Ulla Hahn, Uwe Kolbe, and Peter Rühmkorf

Loreley, a natural-born femme fatale from German mythology, has inspired poets since Romanticism. From a contemporary perspective, however, this character has simply lost her magical qualities and, at the same time, been transformed into a gatekeeper and an advocate for nature under threat in the Anthropocene. This article concerns the poetics surrounding Loreley – including the use of irony, role report, metamorphosis, and inspiration – in Franz Josef Czernin’s sonnet, „nach loreley“, Ulla Hahn’s „Ars poetica“ and „Meine Loreley“, Uwe Kolbe’s „Halle-Lureley“, and Peter Rühmkorf’s „Hochseil“. Loreley’s broken modernity does not only reveal her own abused nature. She is also promoted to a postmodern ‚Zudichterin‘ (Ernst Robert Curtius), reading the book of nature through semiotics rather than in terms of originality and creation.

Keywords: Loreley, nature writing, broken modernity, book of nature, metamorphosis, mimesis, semiotics of nature, heterotopia

Im Jahr 1997 war Sarah Kirsch als Ehrengast im Heinrich-Heine-Haus in Lüneburg. In ihrer Prosachronik „Kommt der Schnee im Sturm geflogen“ (2005) berichtet sie:

Der Fluss ist eigentlich mickrig, heißt die Ilmenau. Dennoch hat Harry an seinem Ufer Die Loreley geschrieben, ich schwör es. War gerade inn [sic!], eine Lore

Lay/Loreley zu machen, Arnim und Brentano hatten schon eine. Ich konnte Harry letzte Nacht rumschlurfen hören, aus seiner Richtung zirpte ein Klavichord.¹

Wie kommt Sarah Kirsch in Lüneburg auf die Loreley? Offensichtlich scheint sie der Fluss dort inspiriert zu haben. Aber die Standortverlagerung vom Rhein – wo die Loreley ihren geographischen Platz hat – an die Ilmenau hat noch einen anderen Sinn. Die Dichterin war, als sie dies schrieb, offenbar inspiriert, und sollte sie dabei eine Quelle für ihre Inspiration gesucht haben, was oder wer mag da wohl näher gelegen haben in der zeitweisen Vaterstadt von Heinrich Heine (1823) als eine von dessen berühmtesten Frauenfiguren, die fatale Fee vom Rhein!

Kurzum, Sarah Kirsch verlagert den Sitz im Leben der Ursprungslegende und macht aus der Loreley eine naturpoetische Migrantin, einen Topos der freien Natur, mit anderen Worten: eine Heterotopie im Sinne Foucaults, eine jener „Gegenplatzierungen, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können“².

Die Loreley hat sich also von dem Ort, von dem sie herkommt, gelöst. Diese Entkoppelung des Mythos von seinem Ursprung ist nun im Kontext eines europäischen Diskurses über Natur in der Literatur auch deswegen bemerkenswert, weil es den Blick auf die etymologische Nähe der *Natura* zum ‚Ursprung‘ lenkt. Das lateinische Wort *natura* – so heißt es in einem neueren Ästhetik-Lexikon – „ist von ‚nasci‘ abgeleitet (gezeugt oder geboren werden) und meint im übertragenen Sinne dasjenige, was entstanden ist und einen Ursprung hat, aus dem heraus es geboren und entsprungen ist“.³ Die Nation ist so eine generativ und generationell verbundene, also sozusagen naturrechtlich gegründete Ursprungsgemeinschaft.

Sarah Kirsch nimmt einen Mythos aus Deutschland auf, der längst kein deutscher Mythos mehr ist, und macht ihn zu einem transnationalen Mythos, indem sie archaische und moderne Schreibweisen mischt und die Suche nach der Natur, auch nach der Natur des Menschen, mit dem Bewusstsein der Selbstzerstörung des Planeten verbindet, des „Irrsterns“, wie sie ihn nennt.

Das führt uns auf den Weg zu einigen Loreley-Gedichten der Gegenwartslyrik. Es sind Gedichte über einen Elementargeist, der sozusagen der freien Natur entspringt und die Dichter so oder so inspirieren kann. Die Loreley ist eine – und das ist meine These – ins Gedicht gefallene und im Gedicht fallende Muse. Sie erinnert einerseits an den magischen Ursprung der Lyrik, an die Herkunft des Gedichts aus Zauberspruch, Erntedank, Gebet und den Naturelementen (der Luftgeist ‚Ariel‘ wäre ein anderes prominentes Beispiel). Andererseits inszenieren die Loreley-Gedichte von Franz Josef Czernin („sonett, nach loreley“), Ulla Hahn („Ars poetica“, „Meine Loreley“), Uwe Kolbe („Halle-Lureley“) und

¹ Kirsch (2006: 704).

² Foucault (1993: 39).

³ Böhme (2002: 433).

Peter Rühmkorf („Hochseil“) die dem Mythos entsprungene Figur in ihrer gebrochenen Modernität. Poetisch tritt die Loreley-Figur ein für eine zivilisatorisch geschändete Natur, und gerade in diesen Schadensmeldungen entblößt sie ihre eigene Natur. Das erfolgt im Rollengedicht, als figurative Rede, als ironisches Spiel und poetische Metamorphose. Die Muse ist mit Ernst Robert Curtius' schönem Wort eine „Zudichterin“ aus dem Buch der Welt bzw. dem Buch der Natur, die dem Poeten die Eingebung spendet, weil sie über das „gesamte Tatsachenwissen“ verfügt.⁴

Wer eigentlich ist die Loreley?⁵ Für unseren Zusammenhang ist es wichtig, dass die Figur eine reine Erfindung, ein Produkt der poetischen Imagination ist. Clemens Brentano hat sie in seiner Ballade „Zu Bacharach am Rheine“, die vermutlich im Spätsommer 1800 entstand, zum Leben erweckt; Joseph von Eichendorffs „Waldgespräch“ (1815) und allen voran Heinrich Heines „Lorelei“ (1824) sind die berühmtesten Nachfolger.⁶ Es gibt keine Legenden oder Sagen, die ein Vorleben der Figur verbürgen, und das kann hier gar nicht genug betont werden, weil wir es insofern gewissermaßen mit einem Ursprungsmythos zu tun haben, der rein ist und unhintergebar. Allerdings gibt es den Loreley-Felsen, der aus Schiefer ist (dafür steht das Wort ‚lei‘)⁷ und ein Versteck des Nibelungenschatzes gewesen sein soll; die ihn bewachenden, den Feinden auf-lauernden Zwerge heißen auch die ‚Luren‘.

An der Loreley kann man mit dem Auto oder am besten dem Schiff (der Schnellzug ICE befährt die Trasse nicht mehr) in einem real existierenden Rheinbogen zwischen Koblenz und Bingen vorbeifahren, und noch immer gibt es Berichte von Schiffsunglücken, die sich an alte Erzählungen von Rheinschiffen und am Felsen zerschellende Boote heften. Davon erzählt Brentanos Ballade im Gewand eines christlichen Melodrams: Seine Lore Lay ist eine Herzensbrecherin, die sich lebensmüde an einen Bischof wendet. Der schickt sie, auch um sich selbst Lore Lays fataler Attraktion zu entziehen, flugs in ein Kloster, doch auf dem Weg sieht Lore Lay den Felsen, sie erklimmt ihn – und stürzt sich dann in die Tiefen, und sterben muss auch ihre Eskorte, die drei Ritter, die ihr folgten und nicht mehr „hinab“ konnten.⁸

⁴ Curtius (1984: 236).

⁵ Vgl. Tunner (1990: 270f.).

⁶ Vgl. Conrady (2008: 395; 451).

⁷ Vgl. Grimm (1999: Sp. 682): „lei, f., fels, stein, ein rheinisches und niederdeutsches wort“.

⁸ Brentano (1986: 150).

Dämonie oder Ironie: Wandlungen der Figur

Auf dem Weg zur europäischen Dichtermuse hat die Loreley-Figur zahlreiche Transformationen durchgemacht, die bis in den Comic reichen.⁹ Wie sollte man die Feengestalt heute verstehen: als unschuldige oder dämonische Zauberin, als Imagination des Romantischen, als Ausdruck von Ironie, als Allegorie von Exklusion und Ausgrenzung, als von den Nazis verhunzter Edelkitsch oder als Element klassischen deutschen Balladenstoffs?¹⁰ „Nach Loreley“ seinen Sinn zu richten, konnte jedenfalls recht gefährlich sein. Erich Kästner lässt einen Turner beim Handstand vom Felsen abstürzen, sobald er an Heines Loreley denkt.

Er stand, verkehrt, im Abendsonnenscheine.
Da trübte Wehmut seinen Turnerblick.
Er dachte an die Loreley von Heine.
Und stürzte ab. Und brach sich das Genick.¹¹

Das ist natürlich ironisch gemeint. Kästners Gedicht, das 1932 in der „Weltbühne“ erschien, ist ein Abgesang auf sentimentale Rezeptionsweisen. Es bringt auch nichts, so Kästners „P.S.“ in der Schlussstrophe, die Opfer der Loreley zu beklagen. Vielmehr gilt es, auf das Echo der Loreley zu hören, denn dieses Echo gehört zu der Gestalt schon in der Brentano'schen Urversion. Brentanos Ballade endet mit der doppelten Pointe, dass es ein Schiffer ist, der das Lied von der Loreley singt, also ein weiteres untergangsgeweihtes Opfer der Fee, und dass es die Loreley am Ende ist, die ihr eigenes Echo kommentiert („Als wären es meiner drei“). Sie gibt als Muse den Ton an:

Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hat's geklungen
Von dem drei Ritterstein:
Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay

Als wären es meiner drei.

„Nach Loreley“ zu dichten, zumal nach den liedbegründenden Versionen des frühen 19. Jahrhunderts, ist immer auch ein Problem von ‚Einflussangst‘. Alle Loreleydichter sind Zwerge auf den Schultern der Riesenerfinder Brentano, der „Lore Lay“ in zwei Wörtern und mit „a“ schreibt, und Heine, der seine „Lorelei“ mit Enddiphthong „ei“ schreibt.

⁹ In Kolja Wilckes Comic „Loreley“ (2010) macht eine schwarze Katze gute Miene zum bösen Spiel einer blonden Schönheit, die sich auf ihrem Balkon singend die Haare kämmt und einen LKW-Fahrer verunfallen lässt; vgl. Wilcke (2010).

¹⁰ Vgl. Kolb (1985: 52-71).

¹¹ Kästner (1998: 183).

Buch der Natur und Naturtopik

Die Loreley-Nachdichtungen der Moderne und der Postmoderne kann man auf zwei Wegen der Naturlyrik finden, die Georg Braungart im „Handbuch Lyrik“ (2011) beschreibt. Einmal gibt es die Idee vom Buch der Natur,¹² in dem man lesen kann, wie und wozu die Schöpfung gemacht und auf welche Weise sie zu entziffern ist. Die Natur ist also ein Zeichensystem, etwas aus Sprache Gemachtes, und dabei ist der Schöpfungsgedanke wiederum für unser Thema spannend, weil er es ist, der die antike Einheit von *natura* und *ars* aufgelöst hat: War der Mensch in der antiken Vorstellung des Generationismus aus der Natur hervorgegangen, so stellt die christliche Schöpfung ihn nunmehr mitten in die Natur hinein.¹³ Die andere naturlyrische Linie ist die der Topik: Jeder Landschafts- oder Naturort hat einen ursprünglichen Ort, einen ‚Gemeinplatz‘, der jederzeit abrufbar ist, als „Hintergrund, Folie, Schauplatz und Stimmungsträger“¹⁴. Im Buch der Natur ist die Muse selbst Natur, Keim, Einfluss und Quellgrund der Dichtung; die Muse spricht *im* Gedicht. Wenn die Natur ein Zeichensystem ist, dann tritt die Muse dort als Sprach- und Formgeberin auf, als Traditionssignal oder Anlass zur Parodie; die Muse spricht *als* Gedicht.

Peter Rühmkorf, von dem hier das erste Loreley-Gedicht stammt, hat sich in seinem Aufsatz über „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ (1962) intensiv und höchst kritisch mit der zeitgenössischen Naturlyrik auseinandergesetzt. Seine Aussagen sind stark auf die Nachkriegssituation bezogen, aber von mehr als nur literarhistorischer Bedeutung. Rühmkorf liest der Naturlyrik seiner Zeit die Leviten. Er wirft ihr einen „Exodus“ in die „ästhetische Provinz“ vor, die poetische Moderne sei „ins Treibhaus verbannt“ und der Mythos „aus dem Geiste der Kleingärtnerei“ wiedergeboren worden. Den komischen Effekt dieser Naturlyrik als um sich selbst kreisendes Zeichensystem beschreibt Rühmkorfs Gedicht „Naturlyrik“ in parodistischer Manier.¹⁵ Es ist eine kleine Abrechnung mit der Gruppe 47 (die Rühmkorf das „Avantgardeschoßhündchen der Bundesrepublik“ nennt). Kreuz und quer, paargereimt oder binnenversig, huschen allerlei Kräuternamen und Dichternamen durchs Gedicht. Am Ende

¹² Curtius (1984: 325) summiert, dass „die Vorstellung von der Welt oder der Natur als einem ‚Buch‘ in der Kanzelgelehrsamkeit aufgekommen ist, dann in die mystisch-philosophische Spekulation des Mittelalters übernommen wurde und endlich in den allgemeinen Sprachgebrauch übergang“.

¹³ Vgl. Blumenberg (2001: 257f.).

¹⁴ Braungart (2011: 135).

¹⁵ Rühmkorf (2012: 148). Das Gedicht wurde 1955 geschrieben, 1956 in der Zeitschrift „Zwischen den Kriegen“ erstveröffentlicht (unter dem Pseudonym Leslie Meier) und in überarbeiteter und erweiterter Fassung in Rühmkorfs Band „irdisches vergnügen in g“ (1959) abgedruckt; im Folgejahr war er erstmals bei einer Tagung der Gruppe 47.

gibt es kein tragisches Loreley-Echo, sondern einen sanften Abrutsch des Abendlandes in einen „Ententeich“.

„Hochseil“, das zweite Rühmkorf-Gedicht in der Loreley-Reihe, ist ein poetologisches Gedicht. In fünf kreuzgereimten Volksliedstrophen parodiert Rühmkorf das epigrammatische Lehrgedicht ebenso wie jede Form von engagierter Naturlyrik. Die semiotische Lesart von Natur wird hier auf den Kopf gestellt bzw. von oben betrachtet: von „höchsten Höhen“, was von unten aus gesehen – man muss sagen: natürlich – als „verrückt“ angesehen werden muss. Wer aber „von so hoch zu Boden blickt“, ist auf der Position der Loreley, deren topischer Ort, hoch oben auf dem Felsen zwischen Leben und Tod, in der letzten Strophe beschworen wird. Der lockere, ja graziöse Reim von „Rheine“ und „Heine“, der eine Einheit von Natur und Dichter benennt, kann freilich nicht über seinen eigenen Schatten springen: Der Fluss ist umgekippt, und dem „Freund Heine“ steht der „Freund Hein“ zur Seite, ein Euphemismus für den Tod also. Gleichwohl kennt Rühmkorf die Muse, von der er spricht, und hört insofern, ganz der „Sammler aus der Schule der Romantiker“,¹⁶ auf das Echo von Heines Loreley:

Ich reise mit Gedichten umher
paarmal rundumerneuert
seit Achtzehnhundertichweißnichtmehr
Heinrich Heine die Lore leiert.¹⁷

Semiotische Lektüre der Natur

Das Schicksal der Nachdichter ist ihre Epigonalität. Man kann ihm durch postromantische Ironie entrinnen. Das praktiziert Ulla Hahn durchaus geschickt in ihrer *Ars poetica*. Das Gedicht steht in ihrem vielgerühmten Debütband „Herz über Kopf“ (1981):

Danke ich brauch keine neuen
Formen ich stehe auf
festen Versesfüßen und alten
Normen Reimen zu Hauf
zu Papier und zu euren
Ohren bring ich was klingen soll
klingt mir das Lied aus den
Poren rinnen die Zeilen voll
und über und drüber und drunter
und drauf und dran und wohlan
und das hat mit ihrem Singen
die Loreley getan.¹⁸

¹⁶ Vgl. die Besprechung von Wulf Segebrecht, die unter dem Titel „Schachtelhalmkrone“ in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ vom 15.12.2001 erschien.

¹⁷ Rühmkorf (1979: 44). Vgl. dazu die Interpretation von Bayerdörfer (1982: 329-340).

¹⁸ Hahn (2013: 92).

Hier ist es die altvertraute Feengestalt, die den „Dichter in der Welt“ (was man auch als die „Dichterin der Welt“ lesen kann)¹⁹ Sprachspiel und Verskunst lehrt. So gesehen, kommt in diesem poetologischen Gedicht wiederum Loreley als Muse heraus. Sie lässt den Dichter dichten. Das geschieht durch enthusiastische Begeisterung und durch Beachten der alten Formen von Metrum, Reim, Klang und Enjambement. Ulla Hahn bekennt sich also nicht zum Buch der Natur, sondern zu einer Tradition, die Horaz mit seiner Lehrschrift „Ars poetica“ (14 vor Christus) begründet hat, und sie nimmt diese Tradition bei allem Parodiespiel ernst, wenn sie wie Horaz – und gegen Aristoteles – die Mimesis literarischer Muster – das fast wörtliche Zitat der Schlussverse aus der Heine-Ballade – der Mimesis der Natur vorzieht.²⁰ In dieser semiotischen Lektüre der Natur wird die Muse zum Spielball der poetischen Phantasie – und kann, wie in Ulla Hahns zweitem Lyrikband „Spielende“ (1983), der ebenfalls je nach Akzentuierung zwei Lesarten zulässt, nämlich die der Spielenden und die des Spiel-Endes – sogar jenseits von Gendergerechtigkeit zum „Muser“ werden, zum musischen und musenhaften Liebhaber, von dem die Liebende mehr haben will als bloß das „nackte Leben“²¹.

Musenabschied in der Naturlyrik

Ein Gegenwort gegen die Loreley-Nachdichtungen legt Uwe Kolbe ein. Seine zweiteilige „Halle-Lureley“ stellt sich schon durch die archaisierende Schreibweise in ein zwielichtiges Verhältnis zur Tradition. Persönliches Bekenntnis und artistische Ironie, postromantischen Hymnus und amüsierten Musenanruf bringt die Naturdichtung Uwe Kolbes seit seinem Debütband „Hineingeboren“ (1982) im Gestus eines tröstend-leichten Jargons zusammen.²² Kolbes Loreley-Gedicht steht in seinem Lyrikband „Heimliche Feste“ (2008), der sich auf Goethes künstlerische und erotische Erfahrungsbilanz in der V. Römischen Elegie bezieht.

Halle-Lureley

Der Felsenthron, sie kämmt ihr Haar
über den pissestinkenden Winkeln,
den alten Geländern,
den Joggern im grünen Licht.
Fort zieht der Fluß,
sein Wasser sein blinkendes Erz.

¹⁹ Vgl. Hahn (2013) und Hahn (2006).

²⁰ Geisenhanslücke (2018: 143).

²¹ So heißt es in Ulla Hahns Gedicht „Mein Muser“; Hahn (2013: 108).

²² Schon in „Hineingeboren“ ist die Naturlandschaft immer schon politische Landschaft; in dem Titelgedicht wird, analog zu Hölderlins „Hälfte des Lebens“, der „Sonnenbaum am Horizont“ dem „Schwarze[n] Baum / neben mir“ entgegengesetzt: Naturideal und dunkle Ökologie; vgl. Braun (2007: 698).

Gewonnen, entronnen,
Halle-Lureley!

Halle-Lureley 2

Ich weiß nicht, was soll aus mir werden,
wenn wir nicht beisammen sind.
Ich geh meine Weile auf Erden
tagtäglich allein und wie blind.
So sagt es die Muse, die gute,
im trostvoll leichten Jargon.
Doch ist es mir heute zumute,
als mischte sich Blut in den Ton.²³

Das erste Gedicht kann als Abgesang auf die Sagenfigur gelesen werden. Der Mythos ist trübe geworden wie das Wasser des Flusses, der mit „blinkende[m] Erz“ fortfließt. Zweifellos hat der Dichter seine Muse im Zeichen einer „dunklen Ökologie“²⁴ verabschiedet. Sein „Verswerk“ ist verbeult, vorbei sind die Zeiten, als die Dichter „bar sonstiger Quellen“ aus der Muse „den Tonfall destillierten, / um den es uns ging“, wie es in dem Gedicht „Bye-Bye, Muse“ heißt.²⁵

Im zweiten Gedicht geht die Sprecherrolle vom Dichter auf die Muse über. Ohne den Empfänger ihrer Inspiration fühlt sie sich „blind“. Kein Wort mehr über ihre mythologischen Qualitäten, Kämmen, Singen, Locken. In der zweiten Strophe kommentiert der Sprecher die Musenrede, distanziert sich jedoch von ihrem ironischen „Jargon“, weil er „Blut in den Ton“ gemischt glaubt.

Das „Halle-Lureley“ im Titel lässt das Halleluja aus den biblischen Psalmen anklingen, den Lobpreis Jahwes. ‚Halle‘ ist der Imperativ Plural des hebräischen Verbs ‚hillel‘ (preisen), aber man kann auch den deutschen Imperativ ‚Halle!‘ heraushören, reimt sich doch der ‚Ton‘ im Rahmen von Kolbes Doppelgedicht auf den ‚Felsenthron‘ der Loreley-Figur. Dann würde nicht die Muse den Dichter inspirieren, sondern der Dichter würde die Muse beschwören. Ein Rollentausch also, ein letzter Musenanruf in musenunfreundlichen Zeiten womöglich. Kolbes Gedicht ist ein Pointenepigramm in der Tradition Lessings, ein gebrochenes Lob der Musen, und gebrochen ist auch die Volksliedweise in der ersten Strophe, die dann aber in der zweiten, als die Muse spricht, ganz in Heines Manier durchgehalten wird (kreuzgereimte dreihebige Verse mit Füllungsfreiheit, zwei Verse bilden einen Satz, der mit dem gleichen Satzzeichen schließt).²⁶

²³ Kolbe (2008: 56f.).

²⁴ Stoehr (2012: 305f.).

²⁵ Kolbe (2008: 66).

²⁶ Vgl. Höhn (1997: 69).

Mimesis und Emanzipation

Franz Josef Czernins „sonett, nach loreley“ nimmt im Titel die temporale und die räumliche, die literarhistorische und die hermeneutische Dimension der Präposition „nach“ auf. Ein Sonett „nach Loreley“ zu dichten, das bedeutet Nachdichtung und Zudichtung zugleich, Imitation und Emanzipation, Weitergabe von Traditionswissen und formale Innovation. Dabei geht Czernin über die Polaritäten der Loreley-Rezeption hinaus. Er schafft mit der Form des Sonetts einen dritten Raum, in dem die Spannung zwischen Sentimentalität und Satire ausgehalten und ausgetragen wird, so dass, mittels der Gattungskonvention und zugleich jenseits von ihr, etwas durchaus Neues entsteht: das – so meine These – Rollengedicht eines verwilderten Elementargeistes, die Klage einer unterschätzten Muse.

sonett, nach loreley

ich, wild auf all dies wasser, mir in ohren liege,
 in muscheln, die uns brausen gischt von fernen fällen,
 dass dies was hören, treiben lässt von guten stellen,
 wo kamm und welle kreuzen mit den tiefen züge.
 haken und sache ziehn herbei an meinen haaren,
 was zuckend uns auf zungen landet, an den quellen,
 wörtlich sich stillt: aus dem grund steigt es, tropfen, scharen,
 heraus, hinein so lockt, bis tosend selbst mir schwellen
 die fluten rings: ich, auszufern, was sie künden,
 im schwall hoch wogen schlage, uns selbst nachzulauschen,
 von all dem nass beleckt so sehr, bis mit dem rauschen,
 was fischt, ist eingefangen: schwärmend mir verwinden
 sich flossen, fäden, wellen, um mein haar uns tauschen
 ganz aus: ob darin sich der knoten löst, wir münden?
 mich bringt zu streichen eins in fahrt, auf all die segel,
 was, auf so wild gebauscht, wie ich all dies zeug aufwühle,
 die wellen schaukelt, die uns schallen nach der regel,
 die selbst durchkreuzt sich, da ich darauf fliege, ziele,
 wahr auf den punkt, das korn zu kommen; all die pegel
 stets untertönend, überströmend, stellen spiele
 nicht wasser auf und bloss? es in den fluss schlägt nägel,
 was treibt, auf anders ziehend stets, doch nass sich mühle
 in flügel, saiten greift, dass grund malt aus sich laufend?
 folgend am fuss, sich quellen reichlich mir angeben,
 dass wogen stäbe brechen, bis, uns darin ersaufend,
 mahlt redlich strom sich aus, versenkt das schiff, doch taufend,
 was uns vermisst, in meinem namen aufzuheben:
 gelöscht am blatt in aller stille uns vorzuschweben.²⁷

Das Gedicht besteht aus zwei Sonetten, die in der Ausgabe der „elemente, sonette“ (2002) auf zwei Buchseiten verteilt sind, und zwar so, dass man erst

²⁷ Czernin (2002: 47f.).

einmal umblättern muss, um vom ersten zum zweiten Sonett zu kommen. Diese Unterbrechung des Leseflusses hat einen setzerischen Grund (je ein Sonett bringt der Band auf jeder Seite), aber auch einen poetologischen, denn die Aufteilung der Druckseite in jeweils zwei Quartette und zwei Terzette macht die strenge Form bewusst, der die Sonettdichter noch, wenn sie die Tradition verhöhnern (wie Robert Gernhardts „Materialien zur Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“), folgen.

Auch die Versgestalt scheint zunächst klassisch. Der beherrschende Vers ist der Alexandriner, ein sechshebiger Jambus mit 13 Silben, die durchgehend weiblich-klingend enden. Das Reimschema des Doppelsonetts wird kunstvoll variiert. Das erste Sonett beginnt mit einem umarmenden (abba), das zweite folgt mit einem Kreuzreim (abab). In beiden Fällen wird ein Reimpaar des ersten Quartetts im zweiten kreuzgereimt wiederholt (cbcb; acac); in den beiden Terzetten kommen jeweils in wechselnder, aber gleichgewichtiger Folge neue Reime ins Spiel (dee ded; ded dee).

Dieses Gesamtbild ist klanglich vielfach grundiert durch Alliteration und Assonanz. Es entwirft die Titelfigur somit vor allem als akustische Quelle. Doch es tauchen immer wieder kleine, fast unauffällige, metrische und rhythmische Ausweichbewegungen auf. Es gibt unreine Reime mit Verschiebungen von Vokalen („liege“ – „züge“, „künden“ – „verwinden“), trochäische Metren haken sich in den Versanfang ein („haken“, „wörtlich“), Hebungspralle betonen Oppositionen („grund steigt“, „ganz aus“), und dann schleicht sich auch noch an einer Stelle eine zusätzliche Silbe ein, und zwar ausgerechnet in den letzten Vers, der damit auf genau dieselbe Anzahl an Silben kommt, die ein Sonett an Versen hat.

Auch auf der grammatischen Ebene bestimmen Regel und Abweichung die Komposition. Von einem Gedichtband mit konsequenter Kleinschreibung, an der sogar der Name des Autors (in der Titelei: franz josef czernin) teil hat, kann man schwerlich Dudentreue erwarten. Die Grammatik widersetzt sich mancherorts der Semantik.

Hier können nicht alle Satzkonstruktionen unter die Lupe kommen. Nur zwei Beispiele für Czernins Kunst der „Anspielung durch Form“.²⁸ Das Schlussterzett des ersten Sonetts endet mit einer uneindeutigen Syntax:

schwärmend mir verwinden
sich flossen, fäden, wellen, um mein haar uns tauschen
ganz aus: ob darin sich der knoten löst, wir münden?

Man kann „uns tauschen / ganz aus“ als subjektlosen Satz lesen – ‚wir tauschen uns ganz aus‘ –, aber auch, mit einem Konsonantenaustausch, als Konjunktion: ‚und tauschen ganz aus‘ (die Buchstaben ‚s‘ und ‚d‘ liegen auf der Tastatur von Schreibmaschine und Computer direkt nebeneinander). Das Sprachspiel ist somit nicht nur Sprachkunst um der Sprachkunst willen, sondern macht auch die symbo-

²⁸ Czernin (2015: 113f.).

lischen und rhetorischen Ordnungssysteme der Sprache einsichtig. So geht Czernin über das experimentelle Stadium der Wiener Gruppe hinaus und verweist auf die barocken, frühromantischen und symbolistischen Einflüsse seines Schreibens.

Anderes Beispiel: Im Schlussvers des ersten Quartetts „wo kamm und welle kreuzen mit den tiefen züge“ wird, wohl aus rhythmischen Gründen, das Reflexivpronomen „sich“ ausgelassen und, des Reimworts wegen, die Dativ-Endung „-n“ bei „züge“ einkassiert. Für das Verständnis des Gedichts macht das wenig aus. Es geht Czernin „nicht primär um die Erfüllung der Regelanforderungen, vielmehr sind diese immer selbst auch Gegenstand der Erforschung“.²⁹ So wird die Form selbst zum Medium, in dem sich ihre Praxis sozusagen *in statu nascendi* beobachtet. Man könnte auch sagen, dass Czernin sich das Sonett selbst bei seiner Lektüre reflektieren lässt: eine gängige Stilübung der Sonettmacher und die Einladung zu einer poetologischen Lesart, die wiederum auf den in der Beschleunigung des modernen Erfahrungswandels verschütteten Ursprung der Gattung verweist. Die Naturform der Lyrik ist Eingebung, Anrufung, und „die Frage nach dem Zweck solcher Anrufung lohnt sich sogar bei Gedichten, die nicht mehr an diesen Zweck glauben, aber die Sprache der Anrufung beibehalten: [...] die metrischen, tönenden, bildlichen Elemente“³⁰.

Wenn man den Titel „sonett, nach loreley“ beim Wort nimmt und die Sprecherin, die selbstbewusst genug mit dem ersten, halbbetonten Wort auftritt, als Loreley-Figur identifiziert, dann kann man diesen Titel auch als Auftrag einer Suche nach der Loreley verstehen, als Anrufung einer Muse, die uns etwas von dieser fatalen Fee erzählen soll. Und wenn nun Loreley selbst zur Muse wird bzw. deren Medium ist, die ihr eingibt zu sagen, was sie ist und was sie treibt, dann fallen hier ontologischer und metaphorischer Status dichterischer Sprache zusammen. Mit anderen Worten: Das Gedicht spricht von einer Figur und lässt eine Figur sprechen, die es erstens nicht gibt, die zweitens sich selbst anruft und die drittens dadurch einen neuen, nämlich musenähnlichen Status gewinnt. Es ist die Loreley, die bestellt ist, „auszufern, was sie“ – und mit diesem „sie“ können eigentlich nur die Musen gemeint sein – „künden“.

Das Wasser als gleitendes Motiv trägt diesen Gedanken. Das ergibt sich aus dem Loreley-Stoff und hat mehr als nur metaphorischen Charakter. Zunächst ist Wasser eines der vier Elemente, die Czernins Lyrikband vorstellt. „Element“, so erläutert der Autor im Nachwort mit Rückgriff auf die vorsokratische Philosophie, bedeutet „den einfachen, nicht weiter zerlegbaren Teil eines Ganzen“, aber auch ein „schöpferisches Prinzip“, das den Erscheinungen zugrunde liegt.³¹ Die vier Elemente haben konkrete Eigenschaften. In der empirischen Welt sind sie

²⁹ Friedrich (2017: 38).

³⁰ Schlaffer (2012: 10).

³¹ Czernin (2002: 145f.).

allgegenwärtig, ebenso in der Sprache: „Rede ist flüssig, wir brennen auf etwas, Mienen versteinern, Windiges kommt uns in den Sinn.“³² Czernin führt dazu aus:

Anschaulichkeit wie auch Verkörperung in natürlichen Dingen unterscheiden die Elemente von metaphysischen Kategorien. Doch sind es eben diese Eigenschaften, die sie mit dem Mythischen gemeinsam haben; ebenso, dass sie wie mythische Wesen, wie Götter, Engel oder Dämonen, als schöpferisch oder zerstörerisch begriffen werden.³³

Loreley ist ein mythisches Wasserwesen, sie verkörpert das Wasser als elementares und schöpferisches Prinzip. Das Doppelsonett vollzieht diese Materialisierung im Wortfeld des Wassers nach: „wasser“, „muscheln“, „brausen gischt von fernen fällen“, „kamm und welle“, „quellen“, „grund“, „tropfen“, „tosend“, „schwellen“, „fluten“, „auszufern“, „schwall“, „nass“, „rauschen“, „fischt“, „flossen“, „wellen“, „münden“ usw. Das Dahinrauschen der Verse, die über Vers- und Strophengrenzen „fluten“ und sogar Buchstaben „brechen“ können wie das besagte Dativ-„n“ am Ende des ersten Quartetts, ist der Aussagemodus der Loreley. Sie ist auf der Suche nach sich selbst, nach ihrem elementaren Wesen, nach dem schöpferischen Grund ihrer Existenz. Dafür ist bezeichnend, dass die Wörter „grund“ und „quellen“ in jedem der beiden Loreley-Sonette vorkommen. Sie dienen der Orientierung der Loreley und ihrer Zuhörer bzw. Leser, und das im doppelten Sinne. Zum einen begibt sich die mythische Figur auf die Suche nach ihrer eigenen Quelle, zum anderen beschreibt sie die metaphorische Qualität dieser Suche als ‚Angeln‘ nach Sinn und Bedeutung: „haken und sache ziehen herbei an meinen haaren, / was zuckend uns auf zungen landet“.

„Quelle“ und „Grund“ sind Metaphern, die das abbilden, was der Loreley verkündet wird und was in sie mündet. Es sind die sprachlich nur so, im selbst-reflexiven metaphorischen Rauschen, fassbaren Botschaften der Musen, der Ursprungsgöttinnen der Kunst. Denn wer anders als die Muse, die in einem anderen Gedicht Czernins aus dem gleichen Zyklus als antike Liebesgöttin auftritt, könnte wohl ihre „quellen / angeb[en] von grund auf“³⁴? Dabei stehen „Grund“ und „Quelle“ in einem produktiven Widerspiel: „Der Grund ist gerade das Feste, aus dem die Quelle entspringt, das sie verlässt.“³⁵ Czernins Loreley-Sonett entfaltet diese Dualität von Festem und Flüssigen in reimenden Bildern von „fernen fällen“ und „guten stellen“, „segel“ und „regel“, „pegel“ und „nägel“.

Im Verlaufe des Doppelsonetts verwandelt sich die Loreley immer mehr in das Element, in dem sie sich bewegt. Sie lässt sich treiben, ziehen, mit den Teilen des Wassers („flossen, fäden, wellen“) verwinden, sie erzeugt Wirbel und Wellen, einen Strudel an Bedeutungen, die, wiederum wörtlich genommen, das Schiff am Ende zum Versinken bringen. Schon am Anfang ihrer Rede fällt auf, dass

³² Poiss (2017: 15).

³³ Czernin (2002: 149).

³⁴ Ders., 59.

³⁵ Blumenberg (2012: 10).

die Loreley sich dabei auch immer selbst meint, als Element, mit dem sie eins wird. Sie ist ein narzisstisches Wesen, sich selber in den Ohren liegend und betörend, in ihr eigenes Echo verliebt und mit dem hauptsächlichen Ziel, „im eigenen Bilde selbst zu sein“, wie es in Czernins „sonett, auch mit narziss“ heißt.³⁶

Czernins Loreley spricht für ein mythisches Kollektiv, zu dem auch die wahlverwandten „sirenen“ in einem anderen Sonett mit vielfach ähnlichem Wortbestand gehören: „durch wollen schallend, weithin schlagend schaum, auch laute, / aufziehn uns andere, süsse saiten, bunte vögel, / dass selbst auf uns wir pfeifen, flöten gehn der regel, / die uns dies ohr geliehn; [...]“³⁷. Sie spricht als Muse, sie spricht von den Musen und für die Musen. Diese figurative Rede ist, wie gesagt, eine Metamorphose, und zwar im doppelten Sinne als rhetorische Figur *und* als verkörperte Rede-Figur.³⁸ Die Muse ist eine Gestalt der Darstellung und zugleich der Vorstellung, Diegesis und Mimesis, sie verkörpert den Mythos im Sinne der modernen Mythentheorie, die die Modernität des entzauberten Mythos im „Schritt in die Prosa“ erkennt,³⁹ in der Polymythie, also den Geschichten von Figuren, die wir hinter uns zu haben glauben, obwohl es sie in einem elementaren Sinne dennoch ‚gibt‘: eben als Verkörperung und Veranschaulichung der Inspiration.⁴⁰ Die im Sonett mit sich und mit uns sprechende Muse dient dazu, so sagt Czernin in seinem Essay „Gibt es Musen?“, den „Zusammenhang von wirklicher Existenz, Fiktivität und figurativer Rede“ zu erkennen:

Die figurative Rede, dieser Zusammenhang lautlicher, grammatikalischer und semantischer Verfahren, kann uns also das sein, was die Wirklichkeit bestimmter Gegenstände erst erfahren und erkennen lässt, um uns im nächsten Augenblick des Glaubens an jene Wirklichkeit wieder zu berauben: Dann sieht man auf die Figurationen wie auf die Werkzeuge eines Zauberkastens, und der Zauber erscheint auf einmal als Trick. Welcher dieser beiden Gesichtspunkte Trug ist, welcher Wirklichkeit, muss im allgemeinen Nachdenken über Poesie offen bleiben; die Antwort (oder auch nur die Erfahrung der Frage) ist dem einzelnen Gedicht – und das heißt auch uns: dem einzelnen Leser – überlassen.⁴¹

Am Ende des Gedichts stehen das Taufen und das Löschen, abermals einander widersprechende Grundwörter aus dem Lexikon der Wassermetaphorik. Das Schlusswort „vorzuschweben“ hält den Endzustand der Sprecherfigur kunstvoll

³⁶ Czernin (2002: 62).

³⁷ Ders., 60.

³⁸ Poesie ist für Czernin eine quasi-mythologische Verwandlung von Dingen und Wörtern in sprachliche Kombinationen und Rekombinationen, er steht damit Benns formbetontem Artistenevangelium und Rudolf Borchardts privatsprachlicher Orphik näher als Brechts Lehre vom öffentlichen Gebrauchswert der Lyrik, vgl. Czernin (2012: 6) und Czernin (2014: 84f.) sowie Braun (2021: 172).

³⁹ Marquard (2003: 236). „Mythen sind Geschichten, fiktiver als eine ‚history‘ und realer als eine ‚story““ (ders., 224).

⁴⁰ Vgl. von Matt (2017).

⁴¹ Czernin (2011: 251; 253).

in der Schweben: zwischen der Realität des Mahlstroms, der das Schiff versenkt, und der aufwirbelnden Vorstellung einer mythischen Figur, die eben das bewirkt. Im ‚Vorschweben‘ klingt natürlich auch das mit, was Kraft und Kritik poetischer Imagination ausmacht. Sie ist „nicht Zweck, sondern ein Mittel, um etwas über die Welt und damit auch über die Wahrheit und Falschheit der Aussagen herauszufinden.“⁴² Das Personalpronomen „uns“, das sich in den Schlussvers mogelt und die rhythmische Struktur aus dem Takt bringt,⁴³ hält den Kontakt zum Leser. Die Loreley spricht ‚uns‘ an, und das sollte wohl nicht vergessen werden, wenn wir ein Gedicht lesen, das, wie es im vorletzten Vers heißt, „in“ ihrem „Namen“ spricht. So bleibt die Rede der Loreley – und die Rede im Gedicht von ihr – in der Schweben, wie der klassische Musengesang, von dem die „Theogonie“ erzählt:

Sie waren es die Hesiod schön zu singen lehrten
als er seine schafe unter dem gottvollen Helikon hütete –
was diese göttinnen mir jedoch als erstes sagten
die olympischen musen töchter des aigishaltenden Zeus war:
Ihr hinterwäldler! schändliches hirtenpack – nichts als bäuche
wir wissen viele lügen zu verbreiten glaubhaft wahr
*wir können aber auch wenn wir wollen wahres erklingen lassen!*⁴⁴

Ich fasse zusammen: Auf ihrem Weg in die Gegenwartslyrik hat die Loreley ihre magischen Fähigkeiten verloren. Entzaubert wurde sie schon durch Heine,⁴⁵ der als mächtiges Muster die zeitgenössischen Loreley-Nachdichtungen beeinflusst. Aber ihre poetische Elementarität und ihre Natürlichkeit werden rehabilitiert, indem nicht nur über sie und auch nicht nur mit ihr gesprochen wird, sondern sozusagen aus ihr heraus: Loreley wird zur Muse der Natur in einer gebrochenen Moderne; wenn sie im Gedicht über die Natur spricht (topisch oder figural) oder als Elementarwesen über ihre eigene Natur (semiotisch), gibt sie der Natur zu sagen, was sie leidet. Ironische Kontrastkomik, Rollensprache, figurative Rede und Metamorphose sind die poetologischen Mittel, die diesen Wandlungsprozess in Gang setzen. Loreley wird in einer selbstreflexiven Schleife zum Element, indem sie sich an den Quellen stillt, aus denen sie selbst hervorgeht.

Literatur

Bayerdörfer, H.-P. (1982): Loreley wird rehabilitiert. Zu Peter Rühmkorfs Gedicht „Hochseil“. In: Hinck, W. (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 6. Gegenwart. Stuttgart. 329-340.

⁴² Eder (2017: 47).

⁴³ Man kann das „uns“ als betonte, aber auch als unbetonte Silbe lesen.

⁴⁴ Hesiod (2014: 9). Kursivierung im Orig.

⁴⁵ Höhn (1997: 67-69).

- Blumenberg, H. (2001): Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem (1951). In: Haverkamp, A. (Hg.): Hans Blumenberg: Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt a.M. 253-265.
- Blumenberg, H. (2012): Quellen, Ströme, Eisberge. Herausgegeben von U. von Bülow und D. Krusche. Berlin.
- Böhme, H. (2002): Natürlich/Natur. In: Barck, K. u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Bd. 4. Stuttgart / Weimar. 432-498.
- Braun, M. (2007): Uwe Kolbe. In: Heukenkamp, U. / Geist, P. (Hg.): Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts. Berlin. 696-703.
- Braun, M. (2021): Czernins Muse. Zu dem „sonett, nach loreley“. In: Buck, N. / Friedrich, H.-E. (Hg.): Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen. Paderborn. 165-174.
- Braungart, G. (2011): Naturlyrik. In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Stuttgart / Weimar. 132-139.
- Brentano, C. (1986): Gedichte und Erzählungen. Herausgegeben von H.-G. Werner. Darmstadt.
- Conrady, K.O. (2008, Hg.): Der große Conrady. Das Buch deutscher Gedichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erweiterte Neuauflage. Düsseldorf.
- Curtius, E.R. (¹⁰1984): Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern / München.
- Czernin, F.J. (2002): elemente, sonette. München / Wien.
- Czernin, F.J. (2011): Gibt es Musen? In: Ders.: Das telepathische Lamm. Essays und andere Legenden. Wien. 247-254.
- Czernin, F.J. (2012): Metamorphosen. Die kleine Kosmologie. Wien.
- Czernin, F.J. (2014): Quidquid latet apparebit? Zu einer Poetik der Vision. In: Ders.: zungen-englisch. visionen, varianten. München. 57-85.
- Czernin, F.J. (2015): Beginnt ein Staubkorn sich zu drehn. Ornamente, Metamorphosen und andere Versuche. Stuttgart.
- Eder, Th. (2017, Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München.
- Foucault, M. (⁵1993): Andere Räume (1967). In: Barck, K. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais. Leipzig. 34-46.
- Friedrich, H.-E. (2017): Franz Josef Czernins Kunst des Sonetts. In: Eder, Th. (Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München. 30-47.
- Geisenhanslüke, A. (2018): Poetik. Eine literaturtheoretische Einführung. Bielefeld.
- Grimm, J. und W. (1999): Deutsches Wörterbuch. Bd. 12. München. Sp. 682.
- Hahn, U. (2006): Dichter in der Welt. Mein Schreiben und Lesen. München.
- Hahn, U. (2013): Gesammelte Gedichte. Stuttgart.
- Hesiod (2014): Theogonie. Übersetzt und erläutert von R. Schrott. München.
- Höhn, G. (1997): Heine-Handbuch. Zeit – Person – Werk. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart.
- Kästner, E. (1988): Werke. Zeitgenossen, haufenweise. Gedichte. Bd. 1. Herausgegeben von F.J. Görtz. München / Wien.
- Kirsch, S. (2006): Kommt der Schnee im Sturm geflogen. In: Dies.: Gesammelte Prosa. Stuttgart.
- Kolb, J. (1985): Die Lorelei oder die Legende um Heine. In: Kortländer, B. (Hg.): Gedichte von Heinrich Heine. Interpretationen. Stuttgart. 52-71.
- Kolbe, U. (1982): Hineingeboren. Gedichte 1975–1979. Frankfurt a.M.
- Kolbe, U. (2008): Heimliche Feste. Gedichte. Frankfurt a.M.

- Marquard, O. (2003): Lob des Polytheismus. In: Barner, W. u.a. (Hg.): Texte zur modernen Mythentheorie. Stuttgart. 221-238.
- Matt, P. von (2017): Was ist ein Gedicht? Stuttgart.
- Poiss, Th. (2017): Rede anlässlich der Verleihung des Ernst-Jandl-Preises an Franz Josef Czernin (13.6.2015). In: Eder, Th. (Hg.): Franz Josef Czernin. (= neoAvantgarden). München. 11-18.
- Rühmkorf, P. (1979): Haltbar bis Ende 1999. Reinbek.
- Rühmkorf, P. (2012): In meinen Kopf passen viele Widersprüche. Über Kollegen. Herausgegeben von S. Fischer und S. Opitz. Göttingen.
- Schlaffer, H. (2012): Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik. München.
- Segebrecht, W. (2001): Schachtelhalmkronen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 15.12.2001. <https://www.faz.net/-gr4-31go> [15/02/2021].
- Stoehr, I.R. (2012): Die Realität des Schattens. Umwelt und die Lyrik Uwe Kolbes. In: Elit, S. (Hg.): „... notwendig und schön zu wissen, auf welchem Boden man geht“. Arbeitsbuch Uwe Kolbe. Frankfurt a.M. u.a. 295-324.
- Tunmer, E. (1990): The Lore Ley – a Fair Tale from Ancient Times? In: Hoffmeister, G. (Hg.): European Romanticism. Literary Cross-currents, Modes, and Models. Detroit. 269-289.
- Wilcke, K. (2010): Loreley. In: Der Tagesspiegel. 06.07.2010. <https://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/koljawilcke-und-heinrich-heine-loreleyauswahl/1877128.html?p1877128=1#image> [15/02/2021].



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Reents, Friederike: „da draußen weiter horrorvideo“. Über die Idylle in der ‚neuen Naturlyrik‘ am Beispiel von Thomas Kling. In: IZfK 4 (2021). 127-144.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-39bd-f507

Friederike Reents (Trier / Heidelberg)

„da draußen weiter horrorvideo“. Über die Idylle in der ‚neuen Naturlyrik‘ am Beispiel von Thomas Kling

“out there horror-video to be continued”: The Idyll in ‘New Nature Poetry’ on the Model of Thomas Kling

This paper investigates how and to what extent the literary genre of the idyll lives on as part of the ‘new nature poetry.’ Following a conceptual, historical, and generic classification of the idyll, Thomas Kling’s „geschriebtes idyll, für mike fesser“ is read to show, on the one hand, how skillfully and knowledgeably he unpacks the tradition. He not only plays in extenso with the genre’s characteristic features but also, on the other hand, includes in his “allotment garden idyll,” which can be read as an early example of Anthropocene poetry, astute and sharp-tongued ecological, social, medial, and historical critique. Despite his critical sensitivity to socially relevant themes, however, Kling presents a decidedly patriarchal self-image, which today’s readers would probably find less readily acceptable and which distinguishes him from the most recent contemporary poetry.

Keywords: idyll, new nature poetry, bucolic, tradition, ecocriticism, social criticism, media criticism, historical criticism, patriarchal gesture, outperformance, poetics of once and for all, Anthropocene, Thomas Kling

„Der Countdown für die Auslöschung der Idyllen Europas war“, so Rüdiger Görner in einem hellsichtigen Essay aus dem Jahr 1997, „angelaufen“ und bezog sich dabei auf das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmende Wissen um unsichtbare Bedrohungen durch „Radioaktivität“, aber auch durch

„Krankheit“, das „in die Idylle eingedrungen“ war.¹ Keineswegs auszuschließen ist, dass im Oktober 2019, als die internationale Tagung „Gespräch über Bäume“ (aus der dieser Beitrag hervorgeht) im wunderbar idyllischen Bergamo stattfand, das Virus des wenige Monate weltweit grassierenden und in der Lombardei unendliches Leid anrichtenden Covid-19-Erregers bereits damals unter uns umging und der Countdown für die Pandemie längst angelaufen war. Die Bilder aus Bergamo vom März 2020 werden aller Voraussicht nach im kollektiven Gedächtnis bleiben: Zu sehen war der nächtliche Konvoi von Militärfahrzeugen, die, mit Särgen beladen, die Stadt verließen, um die Leichen andernorts einzuäschern, da das einzige Krematorium der Stadt keine Kapazitäten mehr hatte. Nicht nur „Italiens schöne Unbekannte“,² wie die Zeitschrift „Geo“ die Stadt Bergamo einmal bezeichnet hatte, hat im Zuge der weltweiten Corona-Krise ihre Unschuld verloren, sondern auch die Vorstellung von Idylle, wie sie so idealtypisch vor langer Zeit in den Landschaftsbildern von Lorrain gemalt worden war, bei denen „das menschliche Leben [...], ebenso wie das der zahllosen Schafe, Ziegen und Rinder [...], wohlbehütet in Gottes Welt [ist], die wie ein Arkadien gestaltet ist“.³ Mit jedweder Vorstellung eines noch resthaft vorhandenen Arkadien, in der eine wohlwollende höhere Macht über das harmonische und friedliche Miteinander von Mensch und Tier, von Welt und Umwelt wacht, ist es in Deutschland spätestens mit der Häufung von Corona-Infektionen bei osteuropäischen Arbeitern in deutschen Schlachthöfen, den neuen deutschen Hotspots, zu Ende. Das Wissen um die potentielle, überall lauernernde Ansteckungsgefahr und deren Folgen ist nicht nur in die Idylle, sondern auch in jegliche Lebenswirklichkeit eingedrungen.

Im vorliegenden Beitrag soll es nun darum gehen, ob und in welcher Weise die Idylle, als „[d]as wichtigste literarische Genre, in dem seit dem 18. Jahrhundert arkadische Landschaften entworfen werden“⁴, innerhalb der Gegenwartslyrik noch fortlebt, und man trotz oder wegen der Umweltkatastrophen, Pandemien etc. gar von einer „Rückkehr“ sprechen kann, wie dies Dieter Burdorf im Hinblick auf die Lehrdichtung innerhalb der so genannten „neue[n] Naturlyrik“⁵ getan hat.

Die Frage nach dem ‚ob überhaupt‘ hatte Görner in besagtem Essay Ende der 1990er Jahre bereits gestellt und verneint. Er sprach recht plakativ vom ‚Tod der Idylle‘⁶ und meinte – so jedenfalls resümiert Renate Böschenstein Görners Essay –, dass das „ungebrochen Idyllische“ des 19. Jh.s nur noch als postmodernes

¹ Görner (1997: 31).

² Henne (2020).

³ Burdorf (2019: 286).

⁴ Ebd.

⁵ Ders., 296; vgl. Schierbaum / Kramer (2015) sowie Zemanek (2016).

⁶ Görner (1997: 31): „Die Idylle ist tot, es lebe der Mythos von der Idylle“. Görners These ist auch in einen anderen, zeitgleich entstandenen Aufsatz über Klings Dichtung eingegangen, vgl. Reents (2020: 26).

Zitat weiterleben könne“.⁷ Dass Görners These in heutigen Zeiten, wo ein komparatistisches ‚Gespräch über Bäume‘ im Brechtschen Sinne aber gerade kein Verbrechen, sondern vielmehr, angesichts der globalen Umweltbelastungen gar eine Notwendigkeit ist, zeigt sich nicht zuletzt anhand der Konjunktur der Naturlyrik. Die Wiederbelebung dieser Dichtart hat sogar dazu geführt, dass die Binnengenrebezeichnung ‚neue Natur-Lyrik‘⁸ bereits in die Neuauflage des ‚Lyrik Handbuchs‘ aufgenommen worden ist. Denn obwohl (oder gerade weil?) „die Natur im Zuge stetiger Urbanisierung marginalisiert wird, spielt sie in der Lyrik des 21. Jahrhunderts eine zentrale Rolle“, so Evi Zemanek bei ihrer Charakterisierung der Lyrik der ‚Gegenwart (seit 1989)‘⁹.

Was das *Neue* an der ‚neuen Natur-Lyrik‘ ist, hat Burdorf unter Berücksichtigung des Kontexts der Vorgeschichte vor allem der naturbezogenen Lehrdichtung ausführlich dargelegt: Die im frühen 21. Jahrhundert geschriebenen Naturgedichte beziehen sich nicht nur auf das arkadische, das aufklärerische und das romantische Modell, sondern auch auf die mit Destruktion und Dekonstruktion arbeitenden Anti-Idyllen des frühen 20. Jahrhunderts.¹⁰ Die gelungensten der neuen Naturgedichte, so Burdorf, spielen dabei gleichermaßen „virtuos und ironisch mit diesen Traditionen“,¹¹ sie perspektivieren das Zusammenspiel von Liebe und Natur neu und verlagern ihre Schauplätze häufig in entfernte, um mit Marion Poschmann zu sprechen, „Geliehene Landschaften“.¹² Und häufig stammten solcher Art Gedichte aus der Feder von Dichterinnen,¹³ wie Burdorf anhand ausgewählter Naturgedichte von Marion Poschmann, Nora Bossong, Nadja Küchenmeister und Silke Scheuermann veranschaulicht.¹⁴ Bereits Titel und Covergestaltung der Gedichtbände, deren Texte Burdorf exemplarisch heranzieht, machen deutlich, dass es darin um Naturlyrik geht: Scheuermanns „Über Nacht ist es Winter“¹⁵ (mit der Abbildung eines zarten Zweiges, dessen Blätter mit leichtem Frost überzogen sind), Küchenmeisters „Unter dem Wa-

⁷ Böschenstein (2005: 119).

⁸ Zemanek (2016: 477f.).

⁹ Dies., 472-482; 477.

¹⁰ Burdorf (2019: 287-291).

¹¹ Ders., 303.

¹² Poschmann (2016); Burdorf weist darauf hin, dass es sich bei diesen „geliehenen Landschaften“ gehäuft um solche aus dem östlichen Raum handelt („Naturlyrik goes East“, Burdorf 2019: 305-307).

¹³ Dass es sich hierbei – mit Altkanzler Gerhard Schröder gesprochen – bei den Vertreter:innen der ‚Neuen Naturlyrik‘ nicht nur um Frauen „und so ein Gedöns“ handelt, sondern auch um Männer, lässt Burdorf auch nicht unerwähnt, indem er auf Naturlyriker wie Jan Wagner, Raphael Urweider, Norbert Hummelt oder Thomas Gsella verweist (Burdorf 2019: 294-298).

¹⁴ Burdorf (1997: 298-303). „Ironische Wege aus Arkadien. Naturlyrik von Frauen“.

¹⁵ Scheuermann (2007).

holder“¹⁶ (der gemalte Ausschnitt von Meer mit sanftem Wellengang vor leicht [abend-?] rotem Himmel), Bossongs „Sommer vor den Mauern“¹⁷ (der Stamm einer Birke vor sonnig beschienener Heidelandschaft) oder, etwas avancierter, Poschmanns besagte „Geliehene Landschaften“ (mit ostasiatisch anmutender, verpixelter Berglandschaft mit hineinragenden knorrig in den Himmel ragenden Bäumen) – auf all diesen Titelblättern ist die Natur in Text und Bild deutlich präsent. Aber wie steht es um das naturlyrische Binnengenre, die Idylle? Die Gegenwartsliteratur, so heißt es in dem Band „Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart“ aus dem Jahr 2018, „kennt die Idylle“.¹⁸ Ob dies wirklich der Fall ist, ob man – entgegen Görners über zwanzig Jahre zurückliegendem Abgesang – nicht sogar von einer neuen Idyllendichtung als Subgattung sprechen müsste, soll im Folgenden hinterfragt werden.

Nach einer begriffs- und gattungsgeschichtlichen Einordnung der Idylle wird, anhand eines ausgewählten Gedichts, Thomas Klings „geschriebenes idyll, für mike fester“, gezeigt, wie kenntnisreich und avanciert sich einer der bedeutendsten, viel zu früh verstorbenen Gegenwartsliteraturer einige Jahre vor der Konjunktur der Naturlyrik mit der Idyllentradition auseinandersetzt, diese jedoch zugleich an ihr Ende zu bringen versucht, indem nach dieser gewissermaßen letztmaligen Überbietung der Gattung oder Idee der Idylle eigentlich nichts mehr kommen kann.¹⁹ Zumindest im Hinblick auf dieses Gedicht erweist sich Görners These vom ‚Tod der Idylle‘ als richtige Diagnose, ohne dass er damals auf Klings Gedicht Bezug genommen hätte, geschweige denn die aktuellen, alles andere als idyllischen, um nicht zu sagen apokalyptischen Ereignisse hätte voraussagen können. Gleichzeitig aber kann man Klings Gedicht auch als Wiederbelebung von Gattung und Idee lesen, indem in dieser nicht nur die Tradition samt ihrer sie kennzeichnenden Merkmale in extenso durchgespielt wird, sondern indem seine Idylle über ein hohes analytisches Potenzial aus den Bereichen Ecocriticism, Sozial- und Medienkritik sowie der bei Kling stets vorhandenen Geschichts(schreibungs)reflexion²⁰ verfügt.

Idylle als Gattung und Idee

Die heute augenfällige semantische Varianz des Begriffs ‚Idylle‘, mit dem seit dem 19. Jahrhundert ein „Sammelsurium von Merkmalen assoziiert“ wird,²¹ prägt schon

¹⁶ Küchenmeister (2014).

¹⁷ Bossong (2011).

¹⁸ Kuhlmann (2018: 63).

¹⁹ Zur Poetik letztmaliger Differenz, auch in Bezug auf andere Kling-Gedichte vgl. Reents (2020: 15, 24f., 32).

²⁰ Trilcke (2012).

²¹ Mix (2009: 394).

lange die Formen des Idyllischen in der Literatur (als Idee), seit man sich von der Vorstellung „formstrenger Hexameteridylle“ (als Gattung) gelöst hat. Diese Ausweitung hatte „in paradoxer Weise“ die Steigerung von „Komplexität“, aber auch von „Banalisation“ der Begriffe zur Folge.²² Gattungsgeschichtlich betrachtet lebt die antike Form schon seit dem frühen 19. Jahrhundert „nur noch in der Idee des ‚Idyllischen‘ oder als Anti-Bild im Sinne einer herausfordernden Negation der Tradition“²³ fort. Im späten 18. Jahrhundert war es Salomon Gessner, der

zwischen der Bewahrung der antiken Modelle und der Integration moderner – insbesondere psychischer – Elemente, zwischen Fiktionalität und Verweisen auf die äußere Realität, zwischen der Evokation einer zur Evasion einladenden imaginären Welt und dem Hindeuten auf die Kluft zwischen der dort herrschenden Harmonie und der Disharmonie der ständischen Gesellschaft²⁴

unterschied. In der ‚neuen Naturlyrik‘ ist dagegen, wie schon vorher zumal in der Nachkriegslyrik etwa bei Peter Huchel die Idylle in aller Regel eine „trügerische, brüchige“,²⁵ das Verhältnis zur Natur längst ambivalent, was in der so genannten ‚Literatur des Anthropozän‘ noch verstärkt wird. Als trügerisch und brüchig, vor allem aber als äußerst aggressiv, zeigt sich die vermeintliche Idylle in Klings Gedicht, bei der gewissermaßen destruktionsästhetisch die Tradition noch einmal überboten bzw. überschrieben wird. Damit führt er natürlich die Reihe der Idyllen-Dekonstruktion fort, die nach dem Zweiten Weltkrieg (u.a. bei Peter Rühmkorf, Hans Magnus Enzensberger) vor allem auch geschichtskritischer Natur war, um jedweder Fortsetzung von nationalsozialistischer Blut- und Bodenliteratur den Garaus zu machen.

Gattungstheoretisch betrachtet ist die Idylle eine

von ihrem Ursprung her [...] antike episch-lyrische Gattung, die mit impliziter oder expliziter zivilisationskritischer Intention ländliche, oft pastorale Daseinsformen thematisiert und selbst in ihren ironisch-parodistischen Verkehrungen oder motivischen Transformationen im 18., 19. und 20. Jh. dem korrektiven Ideal einer unentfremdeten humanen Existenz verpflichtet bleibt.²⁶

Aus der Tradition ableitbar ist dabei erstens die „überschaubare, unheroische, von elementaren Auseinandersetzungen freie, als Binnenraum organisierte und ästhetisch typisierte Szenerie“ mit „eine[r] begrenzte[n] Anzahl von in der Regel nicht ständischen Agierenden“, zweitens „die Projektion von Konflikten in einen gedanklich evozierten, nicht unmittelbar präsenten Außenraum“, drittens „die gläubige, oft evasive Fixierung auf gesellschaftliche Harmonieideale“ und vier-

²² Ders., 393.

²³ Ders., 400. Vgl. auch Reents (2020: 26f.).

²⁴ Böschenstein (2005: 124).

²⁵ Götz (1999: 171).

²⁶ Mix (2009: 393).

tens „die besondere Bedeutung der liedhaften Komposition in der Idylle selbst sowie [fünftens] die Momente der Freundschaft und erotischen Attraktion.“²⁷

Schrebergarten-Idylle?

Wie lässt sich nun Klings Schrebergarten-Idylle einordnen?²⁸ Dass es sich dabei weder um in Verse gepackte „nostalgische Weltabkehr“ noch um schlichte „Beschleunigungs- und Entfremdungskritik“²⁹ handelt, dürfte schon beim ersten Lesen (oder Hören)³⁰ offenkundig werden:

geschriebertes idyll, für mike feser

seit acht gekokelt („lüftchen wi
ausm ei gepellt“); zur erdbeerbowle
kommen kellergeister, brigitte-
leckerbissn reingezogn, pfundweise
fleischsalat und ersma bratnsaft
auf die krawatte;

schon unerbittlich

urlaubsdias durchgejagt AUF EINZEL-
BILDER MUSS VERZICHTET WERN; auffer
terrasse volle pulle, allseiz gesichz-
entfachung angesagt, mallorcamilid der mond
im quittenbaum („den schein ma wieder
losgewordn“, „sollja n mongölchen sein“),
pappteller läppern sich im rettich-
schattn, nachundnach: rührseligkeitn!,
männertreu! mein lieber herr gesanxverein!
der rettunxsanitäter skatgesicht, die
ärmel hoch die fahnen später

& nebschau

platz aufgemacht: -glas an kompottglas
nahbei kartoffelmuff, danebn vaters hobby
keller pralineposter an der wand DA ZÜKKTERS!
BOHREGGWIPPMENT! mit ketschuppfigern mit
karacho in irgendeinen feuchtn neilon-
slip (..)

da draußn weiter horrorvideo; g
gröhltes faßbier undundund, wildschwäne-rausch
aus allermund, dem schwulenwitzchen folgn
(glas ex) kräcker WER HAT DEN SCHÄRFSTEN

²⁷ Ders., 394.

²⁸ Die Beschreibung von Klings Schrebergarten-Idylle wiederholt mitunter annähernd wörtlich Formulierungen aus Reents (2020), hier dies., 27f.

²⁹ Gerstner / Riedel (2018: 8).

³⁰ Kling (2015).

GARTNGRILL? WER HAT DIE SCHÖNSTEN SCHÄFCHEN? WER
HAT DAS GHETTO BOMBARDIERT? vor schluß die
stachelbeeren vollgereihert; („irgendwie
nach haus geeiert..“)³¹

Aber ist das Idyllische hier nur noch postmodernes Zitat? Dient das Idyll im Titel tatsächlich nur als „Frame“,³² wie Philip Böttcher ausgeführt hat? Oder ist der Kleingarten – jenseits der Idyllentradition –, wie Jörg Wesche meint, nur „Schauplatz“, nur „spießbürgerliche[s] Setting einer Schrebergartenkolonie, wie sie in Deutschland und besonders im Rheinland verbreitet ist“?³³

Die Antwort lautet: nein. Klings Kenntnis der Gattung und Tradition von Idylle bzw. des Idyllischen reicht sehr viel weiter. Das Idyll im Titel ist weit mehr als nur ein Rahmen, der Kleingarten weit mehr als ein Setting für ein zeit-kritisches Gedicht, Kling präsentiert sein Wissen um die Tradition, überwindet und überbietet sie. Von der ersten bis zur letzten Zeile behält er nicht nur deren Entwicklung genau im Blick, sondern führt diese hinter der Maske des vermeintlich schnodderigen Tons fort und überbietet diese zugleich mit einem der Postmoderne nicht eigenen Engagement, das, wie eingangs bereits erwähnt, das Bewusstsein für ökologische und soziale Fragen ebenso schärft wie das für Medien- und Geschichtsreflexion.

Die narrative Struktur des Gedichts, die dieses wie eine „Mikroerzählung“ erscheinen lässt, eignet sich bereits für die Anknüpfung an die antike episch-lyrische Gattung. Ein „Dabeigewesener“³⁴, also die typisch moderne „subjektive Perspektive auf den Idyllenraum“³⁵, berichtet vom Ablauf und den zum Teil sich parallel ereignenden Ereignissen eines gemeinschaftlichen Grillabends in einer Schrebergartenkolonie, die Stadtbewohnern die Möglichkeit eines quasiländlichen Naturerlebens ermöglichen. Auf den ersten Blick könnte man meinen, es handele sich hier um die Fortschreibung des ‚Glücks im Winkel‘, der Schreber-

³¹ Kling (2006: 91f.). Um das Trügerische, Brüchige, aber eben auch das Aggressive von Klings Gedicht auch klanglich zu erfassen, sollte man idealerweise nicht nur den Text studieren, sondern auch den Vortrag hören, vgl. Kling (2015: CD 1). Wie der Dichterkollege Norbert Hummelt berichtete, las Kling „mit jener schneidenden, intensiven, explosiven und doch exakt kontrollierten Energie, die für viele Jahre sein Markenzeichen bleiben sollte“ (Hummelt 2005: 105). Die Hörbarkeit des Gedichts hat aber nicht nur mit dem lautsprachlichen ‚Kling-Sound‘ zu tun, sondern natürlich auch mit der oralen Tradition der Dichtung seit der Antike bzw. der der Idyllendichtung im Besonderen. Dass Kling bei der „sprechartistischen Erneuerung der Dichterlesung“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts neben Ernst Jandl den vielleicht wichtigsten Platz einnimmt, kann man bei Meyer-Kalkus (2020: 979-1015) nachlesen; zu Klings Vorstellung des „Dichter[s] als Live-Act“ vgl. Meyer-Kalkus (2020: 1000-1015).

³² Böttcher (2012: 352).

³³ Wesche (2019: 54).

³⁴ Böttcher (2012: 351).

³⁵ Böschstein (2005: 127).

gartenidylle‘ des 19. Jahrhunderts, die hier nun als ironisch-parodistisch entlarvte Anti-Idylle präsentiert wird. Schrebergärtner führen naturgemäß nur ein partiell ‚ländliches‘ Dasein, die buchstäblich pastorale Dimension im ursprünglichen Sinne hat darin keinen Platz, denn in aller Regel ist Tierhaltung im Kleingarten nicht erlaubt.³⁶ Gleichwohl greift Kling das pastorale Element mit seiner Frage „WER HAT DI SCHÖNSTEN SCHÄFCHEN?“ auf, womit jedoch das männliche Dominanzverhalten im Hinblick auf den Wettstreit um die attraktivste weibliche Begleitung (oder gar mehrere) gemeint sein dürfte.

Die Szenerie im Schrebergarten ist so überschaubar wie der durch Zäune und Regeln eingegrenzte Kleingarten selbst, wodurch auch die Anzahl der auch hier nicht ständisch Agierenden (hier durch markierte Zitate und bei der Tonbandaufnahme durch Stimmen), wie im traditionellen Genre, nicht groß ist. Der Überschaubarkeit der Szenerie tut es auch keinen Abbruch, dass zwischen verschiedenen Schauplätzen explizit gewechselt wird, nämlich zwischen dem Garten und dem darin gelegenen Binnenraum, dem Hobbykeller des Vaters, in dem über entsprechende Abbildungen und dort stattfindende Handlungen auch die Erotik Einzug hält, wenngleich diese nur noch wenig mit der idealisierenden Vorstellung sinnlicher Anziehung oder intimer Begegnung im Rahmen eines Schäferstündchens zu tun hat. Auch die in der Idylle getätigte Kunstübung, insbesondere der Gesang findet ihren bzw. seinen Platz bei Kling. Denn gesungen, oder besser gesagt, bierselig-haltlos „g / gröhlt“ wird auch im Schrebergarten, nämlich „wildschwäne-rausch / aus aller mund“. Es geht um das im Ersten Weltkrieg entstandene, ursprünglich melancholisch grundierte Soldatenlied „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ von Walter Flex, das sich zunächst in der Wandervogelbewegung verbreitete, durch die zackige marschliedhafte Vertonung Ende der 1920er Jahre breit rezipiert und in der Folge nicht nur bei den Nazis, sondern später auch in der Bundeswehr und bei Studentenverbindungen gesungen wurde sowie bis in die 1970er Jahre im Schulunterricht beliebtes Liedgut war. Über das gemeinsame Essen, Trinken, Singen und Austauschen wird schließlich auch der Aspekt der Freundschaft aufgerufen. Die auch ästhetisch typisierte Szenerie als entsprechend organisierter Binnenraum ist dabei von elementaren Auseinandersetzungen frei. Und natürlich verweist auch die Widmung an den Rave-DJ Mike Feser, der „insbesondere für die Techno-Variante des Hard Trance“ bekannt ist,³⁷ auf Musik, was jedoch wohl nicht so zu verstehen ist, dass im Kleingarten Technobeats zu hören sind, sondern dass dadurch

³⁶ Laut entsprechender Verordnung, hier exemplarisch aus dem Regelwerk des Kleingartenvereins „Naturfreunde“ in Limbach-Oberfrohna, ist „Tierhaltung im Kleingarten nicht erlaubt. Mitgeführte Hunde sind an der Leine zu führen, im Garten unter Aufsicht zu stellen und Belästigung anderer Kleingärtner und Besucher der KGA zu vermeiden. Verunreinigungen auf den Wegen und in der Anlage sind unverzüglich vom jeweiligen Tierhalter zu beseitigen.“ (Vgl.: <https://www.naturfreunde-lo.de/informationen/kleingarten-ordnung.html> [28/08/2021].)

³⁷ Wesche (2019: 57).

vielmehr der „sprachakustischen Ausdrucksdimension der Lyrik Klings musikalische Kontur [ge]geben“³⁸ wird.

Öko- und Sozialkritik

Im Zuge der Entwicklung der ‚neuen Naturlyrik‘ stellt sich vermehrt die Frage nach deren „ökologische[m]‘ Potenzial“,³⁹ allerdings, so Jakob C. Heller in dem 2017 erschienenen Band „Ecocriticism in German literature and culture“, erstaunlicherweise nicht in Bezug auf die pastorale Dichtung, „ecocritical analysis of pastoral poetry“⁴⁰. Die ökokritische Analyse pastoraler deutschsprachiger Dichtung ist also nach wie vor ein Desiderat.

Einen der Gründe dafür sieht Heller in der doppelten pastoralen Tradition, bei der in der deutschsprachigen Literatur das bukolische Genre der Idylle gegenübersteht. Dies bedeutet, dass es dort, anders etwa als in der englischen oder amerikanischen, keine durchgängige pastorale Tradition bis in die Gegenwart hinein gibt. Das Bukolische zeichnet sich durch soziokulturelle Kritik an einem tatsächlich existierenden *locus amoenus* aus, der keine idealisierte Landschaft oder Orientierung am antiken Vorbild darstellt, sondern ein real existierender Ort ist. Dem gegenüber steht das im 17. und 18. Jahrhundert stark rezipierte Gessnersche Idyll, das sich sehr wohl an der antiken Tradition orientiert, allerdings zu Unrecht als nur naives und friedliches Miteinander von Mensch und Natur rezipiert wurde. Heller sieht im Gessnerschen Idyll vielmehr „a proto-ecological perspective on the interdependence of man and nature“.⁴¹ Die Gessnersche Idylle hat, so Heller, dem bukolischen Genre schlichtweg die allegorisch-theatralische Maske abgenommen, ohne aber die Möglichkeit zur Kritik abzuschneiden. Während der bukolische Dichter sich noch hinter der Maske des Schäfers kritisch zu Wort melden konnte, beschreibt das Idyll mimetisch die einfache Lebensweise, um dabei aber zu zeigen, dass ein solches Leben im Einklang mit der Natur durchaus möglich ist, was die (u.a. von Bloch hervorgehobene) Nähe zwischen „Arkadien und Utopien“ begründet.⁴² Und gerade diese Vorstellung eines harmonischen Miteinanders lässt das Idyll, so Heller, als „ecocritical genre par excellence“⁴³ erscheinen.

Dass Kling sich beider Traditionslinien bewusst ist,⁴⁴ zeigt sich im Gedicht: Der Schrebergarten ist aufgrund diverser zeitgeschichtlicher Signale (Getränke,

³⁸ Ders., 53.

³⁹ Zemanek / Rauscher (2018: 91).

⁴⁰ Heller (2017: 249).

⁴¹ Ders., 250.

⁴² Bloch (1968).

⁴³ Heller (2017: 251).

⁴⁴ Vgl. Reents (2020: 30).

Poster, Dialekt) zeitlich und räumlich sehr genau, nämlich im Rheinland der 1970/80er Jahre zu lokalisieren; aus der Sicht der dort anwesenden Personen einer bestimmten sozialen Gruppe handelt es sich um einen idealtypischen Fleck Natur, an dem der Stadtmensch mit eben diesem Stück Land seiner Vorstellung nach in Einklang leben kann; der Schrebergarten fungiert als evasives ‚Paradies des kleinen Mannes‘. Im angetrunkenen Zustand bringen die Partygäste ihre Form von freilich fragwürdiger Sozialkritik an der zunehmend inkludierenden Gesellschaft vor. Die ungefilterte Wiedergabe ihres in das, wie Wesche es sagte, „spießbürgerliche Setting einer Schrebergartenkolonie“⁴⁵ passenden Verhaltens und Redens fordert den kritischen Leser zur Sozialkritik an eben solchem primitiv-dumpfem und neofaschistischem Gehabe auf. An die Stelle des kritisch räsionierenden Schäfers setzt Kling den kleinen, sich groß fühlenden Mann, der dank seiner Überzeichnung zum Gegenstand sozialkritischer Gedanken wird.

Dass es sich bei der Wendung der Tradition um keine harmlose handelt, sondern vielmehr um einen destruktionsästhetischen Akt, zeigt der für Kling typische Neologismus „Geschrebertes“, der eben nicht nur die Schrebergartenidylle aufruft, sondern auch das Schreddern, also Zerstören und Zerkleinern, was in der Landschaftspflege ein gängiges Mittel ist, um Gartenabfälle anschließend zu entsorgen.⁴⁶ Das ehemals idyllische, also friedlich-naive Naturerlebnis ist also nur noch im Kleingarten erfahrbar, die Tradition wird noch einmal aufgerufen, bevor sie geschreddert auf dem Komposthaufen oder auch, entsprechend abtransportiert, auf der Müllhalde landet. Und nicht nur die Behandlung von Gattung und Sprache, auch die Szenerie selbst ist alles andere als friedlich, denn es wird – allerdings offenbar einvernehmlich – gegrölt, geprahlt, gelästert und gehetzt. Die der Gessnerschen Idylle typische mimetische Darstellung der Szenerie bezieht sich hier kaum mehr auf die Natur, sondern auf den selbstbezogenen Umgang der Menschen mit dieser. Natur kommt nur als ebenfalls zerkleinertes, in Alkohol eingelegtes Obst oder Kompott vor, das zuletzt – samt „reingezogn[en]“ „leckerbissen“, nämlich „pfundweise fleischsalat“ und „bratnsaft“ der Natur zurückgegeben wird, denn die „stachelbeeren“, also wohl die Stachelbeerbüsche, werden zuletzt noch „vollgereihert“. Von einem harmonischen Miteinander von Mensch und Natur kann angesichts dieser Völlerei und mangelnden Wertschätzung nicht die Rede sein. Dass hier „seit acht gekokelt“, also um die Wette gegrillt („WER HAT DEN SCHÄRFSTEN / GARTNGRILL?“) und neben Bowle auch kräftig Bier getrunken („g / gröhltes fassbier und und und“) wurde und dabei offenbar nicht viel Wert auf Tisch- und auch sonstige Manieren gelegt wurde, erfährt man durch politisch inkorrekte Witze über Behinderte („mongölchen“) und Homosexuelle („schwulenwitzchen“), schlüpfrige Details vom „nebnschau / platz“, „vaters hobby keller“ und neonationalistisch-revisionistisches Gerede („die ärmel hoch die fahnen später“, „WER HAT DAS GHETTO BOMBARDIERT?“), aber auch

⁴⁵ Wesche (2019: 54).

⁴⁶ Vgl. erneut Reents (2020: 29f.).

über Essensreste auf Kleidung und an den Fingern („mit ketschuppfingern“) und Abfall im Gebüsch („pappeller läppern sich im rettich- / schattn“). Der von den Gästen möglicherweise tatsächlich als idyllisch wahrgenommene, textintern aber als „horrorvideo“ bezeichnete Grillabend im Kleingarten hat nur noch wenig mit idealisierter Naturidylle zu tun, sondern ist eine vom Menschen gemachte, die durch die dargestellte Missachtung (sich übergeben, Müll) und Ausbeutung (um die Wette grillen, „pfundweise Fleischsalat“) der Natur das ökologische Bewusstsein des Lesers schärft, was das Gedicht auch als ökokritisch im Anthropozän, dem vom Menschen gemachten Zeitalter, erscheinen lässt.

Der Beginn des Anthropozäns wird (neben anderen Datierungsversuchen)⁴⁷ auf den „Eintritt ins Nuklearzeitalter“⁴⁸ gelegt. Auch wenn in Klings Gedicht ein Bezug zur zum Entstehungszeitpunkt des Gedichts äußerst präsenten Atomkatastrophe in Tschernobyl nicht konkret hergestellt wird, dürfte sich das ökokritische Bewusstsein nur drei Jahre danach auch auf dieses erst einmal nicht sichtbare, aber in den Böden abgelagerte radioaktive Bedrohungspotential beziehen. Denn, hier sei Görner noch einmal zitiert, „der Countdown für die Auslöschung der Idyllen Europas war“ im April 1986 „angelaufen“, „das Wissen um Radioaktivität und Krankheit in die Idylle eingedrungen“.⁴⁹ Dass Kling die letzten Jahre seines Lebens zusammen mit seiner Frau Ute Langanky in einer Künstlerwohnung auf der ehemaligen Raketenstation Hombroich verbrachte, wo heute das Thomas-Kling-Archiv untergebracht ist, zeugt von seiner grundsätzlichen Verbundenheit zu solcherlei ambivalent konnotierten (Un-)Orten. Die in der Tat heute wieder idyllisch anmutende Natur ist an dem ehemaligen Militär-Stützpunkt, wo zwischen 1967 und 1991 die Nato die Raketenstation mit Abschussbasen und Atomsprengköpfen unterhielt, längst wieder präsent. Gedichte aus dieser Zeit heißen „Raketenstation 1“, „Raketenstation 2“ oder vor allem der 21-teilige Zyklus „Eine Hombroich-Elegie“, in dem der „Prozess, das vormals militärisch genutzte Areal langsam von der Natur zurückgeholt wird“⁵⁰, bedichtet wird.

Das Klingsche Idyll aus den späten 1980er Jahren spielt jedoch jenseits der möglicherweise vorhandenen nuklearen Bedrohung offensichtlich auf einen Krankheits- bzw. Normabweichungsdiskurs an, der mit dem Namen „Schreber“ verbunden ist. Denn das Schrebern im Titel bezieht sich nicht nur auf die deutsche Kleingartenkultur, sondern auch auf deren Namensgeber, den Orthopäden

⁴⁷ Dargestellt in: Dürbeck (2018: 4f.).

⁴⁸ Zalasiewicz (2015: 164, 176).

⁴⁹ Görner (1997: 31).

⁵⁰ Hummelt (2012: 132). Analog zu den im Bereich der Kulturanthropologie entwickelten ‘ruderal ecologies’ (vgl. Stoetzer 2018) wären einige von Klings Texten der so genannten „Ruderalliteratur“ (von lat. *rudus* ‚Schutt‘) zuzuordnen. Ruderalliteratur bezeichnet Texte, die sich, gleich der Ruderalvegetation, entlang menschlich mehr oder weniger unbeabsichtigt tiefgreifend überprägter Standorte oder Räume, wie etwa ungenutzten, brach liegenden, übernutzten oder vegetationsfrei gehaltenen Flächen, entwickelt (vgl. Reents 2021).

und Hochschullehrer Daniel Gottlob Moritz Schreber, der, als Hauptvertreter der ‚schwarzen Pädagogik‘ im 19. Jahrhundert angesichts der sozialen und gesundheitlichen Folgen des zunehmenden Stadtlebens die davon betroffenen Kinder über zum Teil harsche erzieherische Maßnahmen auf den rechten Weg zu bringen versuchte. Jenseits der von ihm verordneten Ertüchtigung an der frischen Luft („die ärmel hoch“) kamen bei ihm aus heutiger Sicht drastische Maßnahmen etwa zur Verhinderung von Masturbation zum Einsatz. Im Vorwort seines Erziehungsratgebers „Kallipädie“ aus dem Jahr 1858 berichtet er vom erfolgreichen Ausgleich „mangelhafter Naturmitgabe“ bei körperlich und geistig behinderten oder auch „sittlich verwahrlosten“ Kindern durch entsprechende Erziehung,⁵¹ worauf Kling mit der Herabsetzung von Randgruppen („mongölchen“, „schwulenzwitze“) und der im Gedicht greifbaren sittlichen Verwahrlosung nicht zuletzt in „vaters hobby / keller“ Bezug zu nehmen scheint.⁵² Auch das in Kapitälchen hervorgehobene ‚Zücken‘ des „BOHREGGWIPPMENT[S]“ könnte auf Vater Schrebers Experimentieren mit mechanischen, von ihm zum Teil selbst konstruierten Geräten wie Kinnbändern, Schulterriemen und ‚Geradhaltern‘ hinweisen. Und schließlich kommt über die sittlich fragwürdige Vaterfigur auch Schrebers zweiter Sohn Daniel Paul ins Gedicht, dem Kling an anderer Stelle, nämlich im Gedicht „psychotische polaroids“, einen eigenen, psychiatriegeschichtlichen Abschnitt gewidmet hat.⁵³ Der Jurist und Schriftsteller Daniel Paul Schreber hatte während seines Aufenthalts in der psychiatrischen Heilanstalt Sonnenstein seine psychotischen Halluzinationen und Paranoia in der autobiographischen, u.a. von Freud rezipierten Schrift „Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken“ (1903) beschrieben. Sein Fall und dessen Deutung durch Freud war Gegenstand zahlreicher Forschungsarbeiten, nicht zuletzt in Elias Canettis „Masse und Macht“ (1960) bzw. Gilles Deleuzes und Félix Guattaris „Anti-Ödipus“ (1977).

Auch die Gäste des Grillabends waren bzw. sind offenbar dem rauen Umgang durch die Elterngeneration ausgesetzt bzw. sind Teil davon (geworden). Konkret an den Fall Daniel Paul Schreber gebunden ist zudem dessen Aufenthalt in der Anstalt Sonnenstein, die Anfang der 1940er Jahre als NS-Tötungsanstalt für psychisch Kranke und geistig Behinderte diente, was in den 1980er

⁵¹ Schreber (1858: V).

⁵² Auch wenn Kling natürlich konkrete Katastrophen wie die aktuelle Covid-19-Pandemie nicht vorhersagen konnte, so rufen seine Schilderungen auf eine unheimliche Weise einen aktuellen Fall von sexuellem Missbrauch Minderjähriger in einer Gartenlaube in Münster auf, wo nicht nur entsprechende Handlungen an Kindern vorgenommen, sondern diese auch im Keller der Laube auf Großrechnern abgespeichert und im Internet verbreitet wurden, was dem Klingschen „horrorvideo“ eine weitere entsetzliche Dimension beigibt.

⁵³ Darin heißt es: „im daniel-paul-schreber-park / unterm blutbuchenbestand der kies; die / die verschlossenen, unsere abgeri / ssenen gebisse; im konspirativen wind mein / schließfachmaul und linsende sonne / niedergespritzte fremde“ (Kling 2005: 128). Vgl. dazu: Weder (2019: 95-97).

Jahren, also zur Entstehungszeit von „psychotische polaroids“ und „geschriebtes idyll“ allmählich aufgearbeitet wurde.⁵⁴

Geschichts- und Medienkritik

Offensichtlicher als der ökokritische Aspekt ist indes der bei Kling fast durchweg zu beobachtende geschichtskritische, genauer gesagt der kritische Umgang mit der Geschichte.⁵⁵ Denn die zwischen den geltungs- und genussüchtigen Gartengästen verhandelten Konflikte (Wettstreit, Deutungshoheit) werden in einen „gedanklich evozierten, nicht [mehr] unmittelbar präsenten Außenraum“, nämlich u.a. in den Raum der Geschichte projiziert, der jedoch lediglich aufgrund des zeitlichen Abstands ein Außenraum ist. Der Schrebergarten-Schauplatz, auf dem wenige Jahrzehnte nach Auschwitz nazideutsche Lieder gegrölt, Minderheiten herabgesetzt und Geschichtsklitterung betrieben wird, befindet sich auf deutschem, in mehrfacher Hinsicht besudeltem Boden, was historischen Außenraum und geologisch-ideologischen Innenraum miteinander verschmelzen lassen. Die sichtbar werdenden „Harmonieideale“ dieser Gesellschaft fußen auf dumpfen, Minderheiten ausgrenzendem Gruppenerlebnis.

Wie genau sich Kling mit der Entwicklung und Rezeption der Tradition auseinandersetzt hat, zeigt schließlich auch sein Wissen um die lange Zeit tradierte Übersetzung des Wortes „Eidillion“ mit „Bildchen“ statt „kleines Gedicht“, was in der Folge zur Dominanz des Visuellen als Charakteristikum der Idylle führte. Innerhalb von Klings Gedicht gibt es bei genauerem Hinsehen mehrere solcher Bildchen oder Enklaven innerhalb der Schrebergartenidylle, deren idyllischer Anteil von Bild zu Bild abnimmt bzw. sich in das einer Anti-Idylle verkehrt: Neben dem möglicherweise auf einem der Urlaubsdias präsentierten oder sonst anderweitig evozierten Mallorca-Bild gibt es Vaters besagtes Hobbykeller-Vorrats-Kammer-Spiel, darauf folgt der als Lied integrierte, durch die Rezeption und Performanz besudelte Flug der Wildschwäne und schließlich am untersten Ende das im Zitat aufgerufene Ghetto als für Minderheiten vorgesehene Enklave, über deren Bombardierung man sich im Gedicht auf gleicher Ebene streitet wie über den besten Grill oder die schönste Begleitung.⁵⁶

Mit der knappen Schilderung einer mediterranen Landschaft: „mallorcamild der mond / im quittenbaum“ wird mitten im Rheinland der südländische *locus amoenus* evoziert, der jedoch nicht im antiken Griechenland (wo es schon 600 v. Chr. Quittenbäume gab), sondern auf dem von Deutschen bevorzugt frequentierten Mallorca steht, was kulturkritisch gedacht die Ballermannmentalität mit der deutschen Schrebergartenkultur über das alliterativ gesetzte, romantische Mondmo-

⁵⁴ Dies., 95 (Fn. 34).

⁵⁵ Trilcke (2012).

⁵⁶ Vgl. Reents (2020: 31f.).

tiv eingeführt. Der „mallorcamild[e]“ Mond steht aber möglicherweise gar nicht über der Schrebergartensiedlung, sondern ist medial vermittelt auf den „schon unerbittlich“ „durchgejagt[en]“ „urlaubsdias“ (vom letzten Mallorca-Urlaub) zu sehen. Der kurze Ausschnitt dieser Idylle ist durch die technischen Möglichkeiten der Diashow zwar momentweise präsent, durch die alles andere als kontemplative Vorführpraxis aber sofort wieder ausgeblendet oder im übertragenen Sinne geschreddert wird. Denn nicht die verweilende Anschauung eines besonders gelungenen Bildes ist von Interesse, sondern das Abfackeln eines aus vielen Einzelbildern bestehenden Feuerwerks. Das hervorgehobene Zitat „AUF EINZEL- / BILDER MUSS VERZICHTET WERN“ lässt sich nicht nur auf das Durchjagen der Urlaubsdias beziehen, sondern gattungstheoretisch als Absage an die Idyllen-, also Bildchentradiation lesen.⁵⁷

Selbstermächtigung mit patriarchalischer Geste

An Thomas Klings Gedicht „geschriebertes idyll“ ließ sich also zeigen, wie seine Kenntnis der Tradition unabdingbare Voraussetzung zur Schaffung dieses Gedichts ist, die damit einhergehende Wiederholung Voraussetzung von Differenz. Seine Art und Weise des Aufgreifens, Entgrenzens und Erneuerns geht jedoch noch einen Schritt weiter, da er gemäß einer Art „Poetik letztmaliger Differenz“⁵⁸ Gattung und Idee des Idyllischen an ein Ende zu bringen versucht. Das Durchjagen der Einzelbilder entspricht hierbei dem Schreddern der sich zunehmend als Anti-Idylle entpuppenden Szenerie, bei der dem Leser nichts anderes übrigbleibt als sozialkritisch, geschichtskritisch, medienkritisch und ökokritisch zu denken und ggf. auch zu handeln. In ähnlich programmatischer Weise hatte Enzensberger bereits 1957 das Schaf als Wappentier der Idylle in seiner „Verteidigung der Wölfe“⁵⁹ buchstäblich geschlachtet. Bei Kling dagegen landet gleich die Gattung oder Idee des Idyllischen auf der Schlachtbank oder im Schredder. Das Gedicht „geschriebertes idyll“ verweist jedoch jenseits dieser Lesart auf eine versteckte, durch die Verfremdung ironisierte selbstermächtigende Geste des Dichters Thomas Kling. Denn die Frage nach dem schärfsten Garten-grill ist auch lesbar als die Frage nach dem Dichter mit dem, um es mal salopp zu sagen, schärfsten Mundwerk, ein sich dem in den 1980er Jahren aufgekommenen „Bestenlisten-Fetischismus“⁶⁰ verdankendes, von Kling spöttisch kommentiertes Dichter-Ranking. Dass nun der in der Schrebergarten-Idylle aufgebaute Grill dem dichterischen Handwerk entsprechen könnte, legt folgende Passage aus Klings „Berliner Vortrag zum 17. Jahrhundert“ nahe: Der Abschnitt

⁵⁷ Vgl. Reents (2020: 31).

⁵⁸ Hierzu: dies., 32-34.

⁵⁹ Enzensberger (1957).

⁶⁰ Kling (2001: 51).

über Harsdörffer mit dem bezeichnenden Titel „Inszenierte Fotografie“ eröffnet mit folgender Bildbeschreibung:

Deutschland. Dies ist das Bild eines Menschen, der, wie man so sagt, einer sitzenden Tätigkeit nachgeht. Ein allegorisches Berufs-Bild. Zu finden in Georg Neumarks „Neu = Sprossendem deutschen Palmbaum“ von 1668. Vor der Vedute einer Stadt (Nürnberg), die behäbig den Horizont einnimmt, sitzt ein Mann in idyllischer Flusslandschaft auf dem Uferboden und beschäftigt sich mit, ja mit was überhaupt: Grillen? Grillen: vor sich liegen hat er zwei Halbkreise gebildet aus Steinchen – mit beschrifteten Kieselsteinen, jeder mit einem Buchstaben bezeichnet. Er ist im Begriff, nach einem der selbstbeschrifteten Sprachsteine zu greifen, um ihn zu versetzen. Hier macht jemand Anagramme, ein Hauptvergnügen der auf *ars combinatoria* veressenen Barockautoren, zweckfrei-selbstvergessen permutierend und, nach dem etwas dämlichen Gesichtsausdruck zu urteilen, mit sich ziemlich zufrieden.⁶¹

Dass es sich bei dem Berufsbild um das des Dichters handelt, lässt sich leicht erkennen: Der im Sitzen arbeitende Mensch beschäftigt sich mit den von ihm selbst beschrifteten Sprachsteinen, die er entsprechend neu kombiniert. Die zunächst als anachronistischer Scherz anmutende Idee, dass der abgebildete Mensch vor etwa 450 Jahren in idyllischer fränkischer Landschaft an der Pegnitz grillen könnte, also einer der heute weltweit beliebtesten Freizeitbeschäftigungen nachgeht, die nur die Beherrschung des Feuers verlangt, wird durch die Offenbarung seiner wahren Betätigung schnell relativiert. Denn, so heißt es weiter: „Der Mann ist Schäfer.“ Und zwar einer, der nicht nur am Fluss lagert, sondern – und hier schließt er die Jahrhunderte kurz: „Am Datenstrom“. Und das macht ihn (und nicht nur ihn) zum „Dichter, in der zeittypischen, inflationär benutzen Hirtenmaske“, zu einem der „Bukolik-Junkies“, die er auch in der Gegenwartslyrik als „Schafe im Schafspelz“ ausmacht, die „zartblökend ihre Stimme zu erheben suchen“.⁶²

Nun ist Kling sicherlich nicht zu den zartblökenden Schafen im Schafspelz zu zählen, er ist der „Dichterschäfer“ à la Harsdörffer, der seinen „Stab (Buchstab? Brennstab?) [...] in den Sprachfluß hält“ und der seine „fromm im Wiesengrund“ grasende „Herde [...] hinter sich gelassen“ hat. Harsdörffer war bekanntlich nicht nur Mitglied der „deutschgesinnten“ „Fruchtbringenden Gesellschaft“, sondern auch Mitbegründer des „Löblichen Hirten- und Blumenordens an der Pegnitz“, in dem er den „Verlarvungsnamen“ ‚der Spielende‘ trug, Schottelius hieß ‚der Suchende‘. Ob es Kling gefallen hätte, wenn man ihm den Verlarvungsnamen ‚der Grillende‘ verpasst hätte, kann nur vermutet werden, immerhin ist er dadurch derjenige, der prometheisch das Feuer beherrscht und sogar entfacht.⁶³ Die nun im „geschriebten idyll“ auf Überbietung und Deutungshoheit angeleg-

⁶¹ Ders., 64. Vgl. dazu auch Trilcke (2007).

⁶² Kling (2001: 65).

⁶³ Angesichts der Entfachtung des Feuers ist unweigerlich auch an den Passus „auffer / terrasse volle pulle, allseiz gesichz- / entfachtung angesagt“ aus „geschriebtes idyll“ zu denken, was eine Ermächtigungsgeste der besonderen Art ist, wenn man sich vorstellt, dass sich offenbar entsprechende Regungen und Reaktionen auf den Gesichtern der Gäste, Leser oder Hörer zeigen.

ten, graphisch hervorgehobenen Fragen „WER HAT DEN SCHÄRFSTEN GARTN-GRILL? WER HAT DIE SCHÖNSTEN SCHÄFCHEN? WER HAT DAS GHETTO BOMBARDIERT?“ verbindet Klings Poetik letztmaliger Differenz am Beispiel der Bukolik- bzw. Idyllentradition im Bild dessen, der das Feuer beherrscht, sei dies der Besitzer des schärfsten Grills bzw. der schärfsten Zunge oder aber – geschichtskritisch gewendet – der Bombenpilot, dessen Bombardement das Ghetto in Flammen aufgehen lässt.

Dass sich die Poetik letztmaliger Differenz meinen Beobachtungen zu Folge geschlechterspezifisch in aller Regel bei Autoren und nicht bei Autorinnen finden lässt, kann man auch bei Klings mitunter durchaus patriarchalisch auftretendem Gestus beobachten, wie etwa bei seiner sicherlich gut gemeinten Förderung von Sabine Scho,⁶⁴ aber auch bei seinen kritischen Bemerkungen über die neuen Naturlyriker, die form- und harmlosen „Bukolik-Junkies“, die zart blökenden „Schafe im Schafspelz“. Und es ist, wie Dieter Burdorf beschrieben hat, auch so, dass die ‚neue Naturlyrik‘ vorrangig aus der Feder von Frauen stammt. Die von ihnen beschrifteten oder beschriebenen „Wege aus Arkadien“ sind ironisch und haben durchaus Anklänge von Patriarchatskritik.⁶⁵

Die Bezeichnung „Schafe“ meint in aller Regel die weiblichen, sogenannten „Mutterschafe“, die männlichen heißen Widder oder Bock. Und das Schaf steht im Volksmund bekanntlich für Dummlichkeit und Feigheit, was auch Enzensberger im Titelgedicht seines Debüts „Verteidigung der Wölfe gegen die Lämmer“⁶⁶ herausgestellt hat, in dem er Täter-Opfer-Muster umdreht und die Lämmer ihrer Feigheit, ihres Gehorsams und, daraus folgend, ihrer Lügen bezichtigt. Kling geht aber noch weiter, indem er sich nicht auf die Jungtiere, sondern, reichlich patriarchalisch, auf die weiblichen Exemplare bezieht. Er schlachtet zwar nicht das Schaf, sondern schreddert stattdessen, wie erwähnt, gleich die ganze Gattung und Tradition. Für das Schaf hat er eine andere Rolle vorgesehen.

Ein sich hinter der Maske des Schafs versteckendes Schaf ist nicht nur besonders dumm, sondern auch noch doppelt feige, da es nicht einmal zu seinem Schafsein steht. Auch im „geschriebten idyll“ ist die dort gepflegte Einstellung gegenüber dem weiblichen Geschlecht abwertend. In des Vaters mit billig pornographischen Postern dekoriertem Hobbykeller zückt ein männlicher Gast (oder besagter Vater) sein phallusgleiches „BOHREGGWIPPMENT!“ und fuhrwerk, alles anders als zärtlich, mit seinen von Essensresten klebenden Fingern in „irgendeine[m] feuchtn neilon slip“. Auch wenn man natürlich keineswegs vom angebenden Gestus des Grillmeisters, Frauenhelds und Bomberpiloten auf den Autor schließen kann, so ist die Verbindung der „SCHÖNSTEN SCHÄFCHEN“ aus dem Idyllengedicht mit den dümmlichen, zart blökenden „Schafen im Schafspelz“ aus dem Essay

⁶⁴ Vgl. Scho (2001).

⁶⁵ Burdorf (2019: 298). Vgl. Trilcke (2007).

⁶⁶ Enzensberger (1957: 95f.).

über das 17. Jahrhundert nicht zu übersehen. Bei aller Sensibilität für gesellschaftspolitisch brisante Themen stellt er dabei ein ausgesprochen patriarchalisches Selbstverständnis zur Schau, was in dieser Weise in der jüngsten Gegenwartlyrik wohl nicht mehr ohne Weiteres zu finden sein dürfte.

Literatur

- Bloch, E. (1968): Arkadien und Utopien. In: Maus, H. (Hg.): Gesellschaft, Recht und Politik. (= Soziologische Texte. Band 35). Neuwied / Berlin. 39-44.
- Böschstein, R. (2005): Idyllisch / Idylle. In: Barck, K. et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 3. Stuttgart / Weimar. 119-138.
- Bossong, N. (2011): Sommer vor den Mauern. Gedichte. München.
- Böttcher, Ph. (2012): Fake und narrative Struktur. Zu Thomas Klings Gedichten „geschrebertes idyll, für mike fesser“ und „weegees finger“. In: Ammon, F. von / Trilcke, P. / Scharfschwert, A. (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen. 349-362.
- Burdorf, D. (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart.
- Burdorf, D. (2019): Rückkehr der Lehrdichtung. Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartlyrik im Kontext seiner Vorgeschichte. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. 1: Lyrik und Erkenntnis. Herausgegeben von R. Müller und F. Reents. 285-313. DOI: 10.25353/ubtr-izfk-db64-600a
- Dürbeck, G. (2018): Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift. 3 (1). 1-20.
- Enzensberger, H. (1957): Verteidigung der Wölfe. Frankfurt a.M.
- Gerstner, J. / Riedel, C. (2018, Hg.): Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart (= Philologie und Kulturgeschichte. Band 6). Bielefeld.
- Görner, R. (1997): Spuren der Idylle. Über ein Motiv der Moderne. In: Schweizer Monatshefte. 77 (3). 28-32.
- Götz, Th. (1999): Die brüchige Idylle. Peter Huchels Lyrik zwischen Magie und Entzauberung. Frankfurt a.M.
- Heller, J. (2017): From Baroque Pastoral to the Idyll. In: Dürbeck, G. et al. (eds.): Ecocritical Analysis of Pastoral Poetry. London. 249-262.
- Henne, J. (2020): Bergamo. Italiens schöne Unbekannte. <https://www.geo.de/reisen/reiseziele/1438-rtkl-bergamo-italiens-schoene-unbekannte> [07/01/2021].
- Hummelt, N. (2005): Erinnerung an Thomas Kling. In: Castrum Peregrini. 268/269. 103-110.
- Hummelt, N. (2012): Regionale Bezüge in der Dichtung Thomas Klings. In: Ammon, F. von / Trilcke, P. / Scharfschwert, A. (Hg.): Das Gellen der Tinte. Zum Werk Thomas Klings. Göttingen. 113-135.
- Kling, Th. (2001): Spracharbeit. Botenstoffe. Berliner Vortrag über das 17. Jahrhundert. In: Ders.: Botenstoffe. Köln. 51-69.
- Kling, Th. (2005): Gesammelte Gedichte. 1981-2005. Herausgegeben von M. Beyer und Ch. Döring. Köln.

- Kling, Th. (2015): geschriebertes idyll. für mike fesser. In: Ders.: Die gebrannte Performance. Lesungen und Gespräche. Ein Hörbuch. Herausgegeben von U. Janssen und N. Wehr. CD 1 (Lesungen 1984–1993). 07.
- Küchenmeister, N. (2014): Unter dem Wacholder. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Kuhlmann, H. (2018): Die Idylle in der Lyrik der Gegenwart. In: Gerstner, J. / Riedel, C. (Hg.): Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart (= Philologie und Kulturgeschichte. Band 6). Bielefeld. 63-80.
- Meyer-Kalkus, R. (2020): Geschichte der literarischen Vortragskunst. Stuttgart.
- Mix, Y.-G. (2009): Idylle. In: Lamping, D. (Hg., in Zusammenarbeit mit S. Poppe, S. Seiler und F. Zipfel): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart. 393-402.
- Poschmann, M. (2016): Geliehene Landschaften. Gedichte. Berlin.
- Reents, F. (2020): Brennen, Schreddern, Grillen. Zur Poetik letztmaliger Differenz bei Thomas Kling. In: Germanistische Mitteilungen. Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur. 46. 15-34. DOI: <https://doi.org/10.33675/GM/2020/46/7>
- Reents, F. (2021, im Druck): Blühende Räume. Über die Möglichkeiten ruderalliterarischer Schreibweisen am Beispiel von Ann Cotten. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte.
- Scheuermann, S. (2007): Über Nacht ist es Winter. Gedichte. Frankfurt a.M.
- Schierbaum, M. / Kramer, S. (2015, Hg.): Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur? Berlin.
- Scho, S. (2001): Thomas Kling entdeckt Sabine Scho. Hamburg / Wien.
- Schreber, D.G.M. (1858): Kallipädie oder Erziehung zur Schönheit durch naturgetreue und gleichmäßige Förderung normaler Körperbildung, lebensstüchtiger Gesundheit und geistiger Veredelung. Leipzig.
- Stoetzer, B. (2018): Ruderal Ecologies. Rethinking Nature, Migration, and the Urban Landscape in Berlin. In: Cultural Anthropology. 33 (2). 295-323.
- Trilcke, P. (2007): Arbeiten Schafe in Gruppen? Reality Sandwiches, Sonettburger und der Naturlyrik Relaunch junger Bukolik-Junkies – ein Ausflug mit dem Jahrbuch der Lyrik in die jüngste poetische Produktion. In: Literaturen. 8. 60-64.
- Trilcke, P. (2012): Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Klings. <http://hdl.handle.net/11858/00-1735-0000-0006-AEDE-3> [07/01/2021].
- Weder, Ch. (2019): Lyrische Schnappschüsse mit Hölderlin, Apollinaire, Schreber,...: Thomas Klings (v)erdichtete Psychiatrie- und Mediengeschichte. In: Ammon, F. von / Zymner, R. (Hg.): Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen. Paderborn. 85-105.
- Wesche, J. (2019): Hortusskopie. Schauplatz Kleingarten in Klings ‚geschriebertes idyll für mike fesser‘. In: Ammon, F. von / Zymner, R. (Hg.): Thomas Kling. Interpretationen. Paderborn. 49-60.
- Zalasiewicz, J. (2015): Die Einstiegsfrage: Wann hat das Anthropozän begonnen? In: Renn, J. / Scherer, B. (Hg.): Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge. Berlin. 160-180.
- Zemanek, E. (2016): Gegenwart (seit 1989). In: Lamping, D. (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart. 472-482.
- Zemanek, E. / Rauscher, A. (2018): Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen. In: Zemanek, E. (Hg.): Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Göttingen. 91-118.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Ritte, Jürgen: Brechende Wellen, gebrochene Sprache. Die Natur in der Lyrik Jean Kriers. In: IZfK 4 (2021). 145-156.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-4cea-d551

Jürgen Ritte (Paris)

Brechende Wellen, gebrochene Sprache. Die Natur in der Lyrik Jean Kriers

Breaking Waves, Broken Language: On Nature in the Poetry of Jean Krier

Despite its predominantly maritime subjects, the work of the German-speaking Luxembourgish poet Jean Krier presents itself from its debut (“Breton Islands,” 1994) as a deconstruction of classical nature poetry. Jean Krier’s poems thus stand in a tradition that goes back to Schiller and extends to the aesthetic theory of Theodor W. Adorno in ratifying the state of man’s separation from nature. Krier’s aesthetic procedure is based on the deconstruction of linguistic material that is subjected to states of play (*mots-valises*, homophonies, polyphonies, word lists, etc.). His poetry thus becomes a modern form of literary criticism in which disparate flotsam and junk-language reflect each other.

Keywords: Jean Krier, 20th century German-language poetry, nature poetry, deconstruction, language skepticism

Spät mit seinem Werk offenbart, ist Jean Krier viel zu früh gestorben. Der 1949 in Luxemburg geborene deutschsprachige Lyriker verschied bereits Anfang des Jahres 2013. Es ist möglicherweise die geographische Lage am Rande des literarischen Feldes „deutschsprachige Literatur“, die für den verzögerten Eintritt in die Existenz eines Schriftstellers gesorgt hat. Jedenfalls dauerte es einige Jahre,¹ bis Jean Krier 1994 mit dem Band „Bretonische Inseln“², er-

¹ Von diesen Bemühungen zeugt Kriers Korrespondenz mit dem Verfasser dieser Zeilen seit Beginn der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, die dem Luxemburger Literaturarchiv übergeben wird. Hierzu auch Ritte (2013: 25-28).

schiene in dem Kleinverlag Landpresse aus der zwischen Köln und Aachen gelegenen Ortschaft Weilerswist, an eine – noch beschränkte – Öffentlichkeit treten konnte. Es folgten Lesungen im Deutschlandfunk Köln, im Saarländischen Rundfunk und, in der Märznummer des Jahres 1996, die Veröffentlichung, versehen mit einem Vorwort von Joachim Sartorius, von neun Gedichten in der Zeitschrift „Sprache im technischen Zeitalter“³. 2002 folgte der nächste Lyrikband unter dem absichtsvoll zweideutigen und zweisprachigen Titel „Tableaux – Sehstücke“⁴, bevor Krier im Jahre 2005 mit „Gefundenes Fressen“⁵ im Aachener Rimbaud-Verlag eine kurzfristige verlegerische Heimat fand.⁶ Immerhin sah er sich hier in der Nachbarschaft von Ernst Meister oder Yves Bonnefoy. Vor allem Letzterem fühlte er sich nahe. Weitere fünf Jahre später wechselte er mit seinem letzten Gedichtband zu Lebzeiten, „Herzens Lust Spiele“, zum Leipziger Verlag „poetenladen“. Es waren vor allem die in diesem Band enthaltenen 61 Gedichte, verteilt auf drei Zyklen, die ihm die späte Anerkennung mit der Verleihung des Adelbert-von-Chamisso-Preises brachten. Der Heidelberger Kritiker Michael Braun publizierte, ebenfalls im Verlag „poetenladen“, nach Jean Kriers Tod eine stattliche Reihe an Gedichten, die Krier im Laufe seines Lebens in verschiedenen Zeitschriften publiziert hatte, dazu einige wenige Arbeiten aus dem Nachlass.⁷

„Bretonische Inseln“ lautete also der Titel des ersten Bandes, und es war vor allem die der Westspitze der Bretagne vorgelagerte Insel Ouessant, zu der Jean Krier immer wieder von Luxemburg aus aufbrach und auf die er immer wieder zurückkam. Keiner seiner drei nachfolgenden Gedichtbände, keine Sonderpublikation in Zeitschriften, wie etwa kurz vor seinem Tode noch, im Dezember 2012, die „Acht Oden“ in „Sprache im technischen Zeitalter“⁸, kam ohne einen mehr oder weniger langen, maritimen Zyklus aus. In „Tableaux – Sehstücke“ sind diese sprachspielerisch homophon im Titel angekündigt. Die Stücke zum Sehen sind eben auch Seestücke, Seebilder, « Marines », wie der erste von zwei

² Krier (1994), im Folgenden unter der Sigle „BI“.

³ Sartorius (1996: 66f.). Kriers Gedichte finden sich auf den Seiten 68-76. Zu Einzelpublikationen von Gedichten war es zuvor schon in Zeitschriften wie „manuskripte“ (1987, Nr. 95) oder „Akzente“ (1993, Nr. 1) gekommen.

⁴ Erschienen im Gollenstein Verlag, Blieskastel. Krier (2002), im Folgenden: „TS“.

⁵ Krier (2005), im Folgenden: „GF“.

⁶ Hierzu die Rezensionen von Jürgen Ritte (2005) und Angelika Overath (2006). Es waren dies die ersten Rezensionen, die im deutschen Feuilleton zu Gedichten von Jean Krier erschienen. Außer den wenigen in diesem Beitrag erwähnten ausführlicheren Rezensionen (nicht beachtet sind kurze Hinweise in diversen Zeitungen auf einzelne Gedichtbände) oder Einleitungen der jeweiligen Herausgeber zu Gedichtzyklen oder separaten Veröffentlichungen von einzelnen Gedichten ist noch keinerlei Sekundärliteratur, geschweige denn wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Œuvre Jean Kriers nachweisbar.

⁷ Krier (2014): „Gedichte aus dem Nachlass“, im Folgenden: „N“.

⁸ SPRITZ 204 (2012: 444-451).

Zyklen im Gedichtband überschrieben ist. In „Gefundenes Fressen“ mischen sich Ouessant-Gedichte unter die anderen sechzig. In „Herzens Lust Spiele“ figuriert ein Unterzyklus von zwölf « Ouessant » betitelten Gedichten. « Fruits de mer », „Meeresfrüchte“, betitelte Michael Braun denn auch einen Komplex von Gedichten aus dem Nachlass. In der bereits erwähnten Dezembernummer des Jahres 2012 der Zeitschrift SPRITZ figuriert ein Gedicht unter dem nüchtern-merkantil klingendem Titel « Produit de Bretagne »⁹, was auf Deutsch etwa so viel heißt wie „Hergestellt in der Bretagne“ und dort jeder „typischen“ Keksdose, Ölsardinenbüchse oder Cidre-Flasche als verkaufsfördernd aufgeprägt wird. Möglicherweise war dies das letzte von Kriers Ouessant-Gedichten.

Ein solches Korpus von maritimen Gedichten ruft im deutschen Sprachraum natürlich und unweigerlich die Erinnerung an Heinrich Heines „Nordsee“-Zyklen aus den Jahren 1825/1826 hervor. Und in der Tat lassen sich, über anderthalb Jahrhunderte hinweg, gewisse rhythmische, metrische und motivische Verwandtschaften nicht leugnen. Doch ist Heine, der, in seinen „Reisebildern“, „das Meer wie seine Seele lieb[t]“¹⁰, ja dem es angesichts der Nordsee so vorkommt, „als sei das Meer eigentlich [s]eine Seele selbst“ und der ergriffen ist von der „hohen Einfachheit der Natur“¹¹ und der, in den Gedichten der beiden Nordseezyklen, „ein Lachen und Murmeln, Seufzen und Sausen“, „ein seltsam Geräusch“ vernimmt¹², aus dem er „uralte liebliche Märchen“ heraushört und bei dem auch „der Wind viel tolle Geschichten [erzählt]“ (in „Die Nacht am Strande“¹³), noch deutlich der Schiller’schen Vision von Natur und Naturlyrik verhaftet, der in seinem kapitalen Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von 1795 dem „verlorenen Glück der Natur“¹⁴ nachspürt, das Maßgabe sein soll für ein künftiges Dichten, das über den korrumpierten, gekünstelten Gesellschaftszustand hinausweisen soll. Der Anblick der Erhabenheit der Natur affiziert unsere Sinne, eben „weil sie Natur ist“ und uns in ihrer unmittelbaren Evidenz eine Ahnung von verlorenen und kommenden Paradiesen einflößt. Das klingt bei Jean Krier vielleicht noch nach, hört sich aber, in einem späten Gedicht vom Juni 2012, schon etwas anders an. Sein Titel liest sich wie die Signatur aller Krier’schen Seestücke, wie überhaupt aller seiner Gedichte. Er ist, wie so häufig, Französisch, schert also schon aus der deutschen Sprache aus, und lässt auch das Französische nicht unbehelligt, dem er mit dem von Lewis Carroll ererbten Verfahren des « mot valise » und der Homophonie zu Leibe rückt: « Sables émouvantables ». Darin stecken die gefährlichen « sables mouvantes », die Treibsande, die den unachtsamen Wanderer verschlucken und also

⁹ SPRITZ 204 (2012: 448).

¹⁰ Heine (³1995: 224).

¹¹ Ders., 225.

¹² „Abenddämmerung“, in: Ders., 181.

¹³ Ders., 183.

¹⁴ Schiller (1795: 66).

« sables épouvantables » werden, schreckliche Sande, zuerst aber liest man vielleicht, deutlich versöhnlicher, aber dafür eben auch umso tückischer, die « sables émouvants », die rührenden Sande, die anrührenden Strände, die Meeresromantik.

Wie denn müsste das Meer beschaffen sein, so von der Traurigkeit ferner Terrassen aus u jenseits von allem Plätschern u Rauschen? Dennoch hältst du ein Wiedersehen für möglich – doch, du glaubst, wir würden auferstehn aus Nebel u Gischt u wartest ungeduldig darauf. Sei also wachsam. Dabei herrscht Windstille, alle Segel bleiben gestrichen. Überflüssig der Leuchtturm, passt nicht mehr in die Zeit, wo es gilt, den Boden unter den Füßen u auf Sand. Und so gesehen kannst du den alten Kahn dahinten billig haben, sagt einer, der noch nie am Hafen. Währenddessen sind alle Gäste verschwunden, das Zollschiiff dreht ab u löst sich langsam auf. Auch das Meer zieht sich zurück, Nebel u Gischt nur Wahn u Traum. Nun gut, das hier war einmal u reich mit Flachs, Hanf u Tuch für Geschäft u Krieg. Und nun die Trauer, denn an Land ist ohne Frage das Meer, nicht mal Rauschen u Plätschern – manchmal aber zum Durchatmen schön.¹⁵

Es ist dies ein, wie noch zu sehen wird, vergleichsweise ruhiges, geradezu elegisches Gedicht, das aber doch nicht zu einem ruhigen, regelmäßigen Metrum finden will, das hier und da mit dem klassischen Blankvers kokettiert. Es ist ein trauernder, melancholischer Blick, den das sich selbst apostrophierende lyrische Ich hier auf ein Meer wirft, das keine Antworten mehr bereit hält, keine „uralten Märchen“ oder Lieder erzählt. Und doch regt sich die Hoffnung auf ein „Wiedersehen“, das man hier vielleicht als ein geradezu Proust'sches Wiedererkennen interpretieren darf, bei dem es zu einer Wiederauferstehung der wahren Empfindung, des In-eins-Seins mit dem Meer (wie bei Heine), mit einer Überwindung der Entzweiung von der Natur (wie bei Schiller) kommen könnte. Indes, es herrscht eine nichtssagende Stille, eine bedeutungslose Stille, die „Segel sind gestrichen“, sowohl im wörtlichen Sinne dieses Seestücks als auch im übertragenen, idiomatischen Wortsinn. Das sind Überblendungen, wie sie charakteristisch sind für Kriers Lyrik. Überhaupt ist die ganze Apanage von Meeresstimmungen – der Leuchtturm, der Kahn, das abdrehende Schiff – funktions- und bedeutungslos geworden. Das Meer selbst zieht sich zurück. Was hinter der Gischt bleibt, ist nur ein gegenstandsloser Traum, keine Wiedergeburt aus dem Meeresschaum. Das alles passt nicht mehr in Zeiten, in denen man mit beiden Füßen auf dem Boden steht. Ein Boden übrigens, der vielleicht auch nicht so sicher

¹⁵ Krier, „N“, 22.

ist, wie das elliptisch angeschlossene und durch ein Enjambement gebrochene „u auf/Sand“ anzudeuten scheint. Denn schließlich hat sich ja auch an Land, wie die letzten Verse zeigen, alles Leben zurückgezogen: die Gäste, das Geschäft. Nicht mal Rauschen und Plätschern. Manchmal aber doch, das ist die unverhoffte Pointe im letzten Vers – eine vielleicht von Heine übernommene Technik des Schocks –, „zum Durchatmen schön“. Eine bedeutungslose Schönheit, die sich womöglich nur im Angenehmen des Atmenkönnens erschöpft.

Das diesem Gedicht vorgelagerte, mit „Presqu’île de Crozon, Herbst 2010“ datierte, bereits kurz erwähnte Gedicht « *Produit de Bretagne* » gab sich noch weniger elegisch¹⁶ und schon deutlich dekonstruktivistischer:

Alles nur eine Frage des Sandes, der in den Schuhen
u zwischen den Zähnen: lass dich nicht ein, spiel nicht
mit. Einen blauen Dunst macht dir das Meer, denn
es hat keinen Schimmer u schluckt einfach alles, bis
die Wellen brechen..

Die Farbe Blau, des Azurs, das sich im Meer spiegelt, das das Meer überwölbt, das Blau, das die Unendlichkeit des Alls meint und die blaue Blume, sie ist nur blauer Dunst, Vorspiegelung des Falschen, denn das Meer hat keinen Schimmer, wie es doppeldeutig heißt, es hat keine Ahnung (keinen Dunst, um auf dem Niveau umgangssprachlicher Idiomatik zu bleiben) und es hat keinen Schimmer, keine « *reflets d’argent* », wie es noch in dem sehr populären französischen Chanson « *La Mer* » von Charles Trenet hieß. Es schluckt hingegen einfach alles, eben auch ein romantisches Chanson und allerhand La Paloma- und Landratten-Romantik. Bemerkenswerterweise endet dieses Gedicht, fast ein Vierteljahrhundert später, mit einem Satz, einem Halbvers, der 1986 am Anfang eines der ersten maritimen Gedichte von Jean Krier stand: „Das Spiel ist aus“. Wie gleich zu sehen sein wird, beginnt mit der französischen Urversion dieses Satzes, bekannt vom Roulette-Tisch in Spielcasinos, ein Gedicht aus den „Bretonische[n] Inseln“: « *Les jeux sont faits* ». Damit schließt sich ein Kreis, den wir hier kurz abschreiten wollen.

Es entsteht im Werkzusammenhang der Eindruck, dass in Jean Kriers letztem elegischen Gedicht noch einmal ein Versuch unternommen wird, dem Meer etwas abzulauschen, was es nicht mehr hergibt. Von den Versuchen, dem Meer Sinn abzulauschen, handeln gleich die ersten Gedichte Jean Kriers, die in einem deutlich kurzatmigeren, ruppigeren, abgehackteren, elliptischeren Ton daherkommen. Der vier Gedichte umfassende Zyklus „Ouessant 1986“¹⁷ steht bereits unter dem Zeichen des „zu spät“. « *Les jeux sont faits* », lautet dementsprechend der erste Vers des dritten Gedichts. Und das Vokabular der Naturbeschreibung

¹⁶ SPRITZ 204 (2012: 448). In der von Braun herausgegebenen Ausgabe der Gedichte aus dem Nachlass (die nur zu geringen Teilen aus dem Nachlass stammen!), fehlen diese Datierungen leider. Vgl. Krier (2014).

¹⁷ Krier, „BI“, 5-8.

bewegt sich auf einer Isotopie des Alterns, des zu Alten, des geradezu Maroden: Das Meer wirft Falten, schwappt, lümmelt, ist nur kurz blau, bevor es schwarz wird. „Stachelig und spröde, zäh“ ist die Vegetation. Alles bröckelt. Das Meer ist gar... inkontinent: „Alles läuft aus“, heißt es an einer Stelle – möglicherweise ist das die hemdsärmelige Antwort, ein modern verzerrtes Echo auf das griechische „Alles fließt“, auf Heraklits *panta rhei* alles Irdischen. Und ein Echo vermeint man auch in den letzten Versen zu vernehmen, wo es heißt: „Weg / mit den Leuchttürmen“. Wer dächte hier nicht an Marinettis futuristischen Urschrei „Nieder mit dem Mondschein!“, „Uccidiamo il chiaro di luna!“. Und damit wird ein Strich gezogen. Ein Schlusstrich? Es ist ein Meer, es ist eine Natur von Tod und Verwesung, von Zersetzung und Zerstörung, die sich allem harmonisierenden Streben widersetzt. „Mir ist / das Wasser nicht grün“ heißt es eindeutig zweideutig in der Mitte des Gedichts. Und nicht weniger doppeldeutig ist ein „kein Bock“ gleich im sechsten Vers, das der Wortmeldung eines lyrischen Ichs in der zweiten Hälfte des Gedichts zu präluieren scheint, welches auf Distanz geht: „Da soll keiner glauben / daß ich eintrete dafür“. Von ihm darf man nichts erwarten, keine Düfte, keine Farben, keine Seestücke. Es zeigen sich hier auch schon die assoziativen Überblendungstechniken, wie Krier sie in späteren Gedichten zur Meisterschaft treibt und die in den bereits erwähnten *mots valises*, den „Kofferworten“ ihre sinnfällige Abkürzung finden. Die Überblendungen dienen hier auch der Darstellung eines indistinkten In- und Nebeneinander von Artefakt und Natur. Hier das ganze Gedicht:

Les jeux sont faits,
 man läßt alles hängen,
 den Schafskopf, von den Wänden die Tapeten.
 Die Glühbirnen nackt. Wie
 Wäsche die Möwen. Viele Hammel,
 kein Bock. Sogar das Meer
 läßt sich gehen, schwappt schwer
 in der Sonne, ist blau,
 bis es schwarz wird. Macht mit den Felsen
 gemeinsame Sache:
 wirft Falten und lümmelt. Alles läuft aus.
 Ein Fischerboot
 macht einen Strich
 durch die Bucht. Mir ist
 das Wasser nicht grün. All diese
 Flaschen. Wo
 man hinkommt. Scherben und ausgetretene
 Pfade. Wie der Stechginster
 stachlig und spröde, zäh
 wie der Farn. Da soll keiner glauben,
 daß ich eintrete dafür. Die Taschen
 sind leer. Und
 so in mir drin
 bin ich nicht, wie einer von diesen Hunden

und wie das Meer. Erwarte nicht
den Duft des Heidekrauts von mir, der Flut,
wenn sie die Buchten füllt.
Farbenblind bin ich, stocktaub
auf dem Ohr. Rieche nur
den Gestank der Algen unten im Kiesgeröll.
Alles ist faul, soll
alles bröckeln. Nicht länger
halt ich so brav mich zurück. Den Rand
länger nicht. Ab
in den Atlantik damit. Weg
mit dem Leuchttürmen
Stiff, Nividic, Créac'h. Abgehackt
Alles. Meine Ruine
hab ich mit Plastikbeutel und Schlafsack
bezogen. Es ist alles perdu.¹⁸

Es ist alles perdu, « les jeux sont faits ». Es ist ein Zustand des rettungslos Entzweiten und Zerstörten, den Krier ins Gewand seiner maritimen Motive kleidet. Das lyrische Ich bewohnt Ruinen am Meer (wie beim späten Benn leere Paläste in Istrien). Und wie zur Provokation stattet es sich mit der Anti-Natur *par excellence* aus, der Plastiktüte, die Krier in einem späteren Gedicht zum Plastiktütentotentanz aufwirbelt.¹⁹ Die Tüten und die Toten. Selten ist eine Alliteration so sinnfällig. Im nächsten Gedicht dieses frühen Zyklus heißt es „Es ist das alte / Lied“ mit einem bezeichnenden Zeilensprung, also einem Bruch, vor dem Wort „Lied“. Nichts fügt sich mehr, auf nichts lässt sich ein Vers, geschweige denn ein Reim machen. Und später, diesen Vers in der Mitte des Gedichts ratifizierend, liest man:

[...] Den Honig
schmier ich mir nicht ums Maul und bitte Vorsicht
bei Heidekraut. Ich
halte mich raus. *Die Natur/
brauch ich nicht.* Und morgen
fahr ich. C'est la retraite. Alle Tage
sind zum Sterben
schlecht, da glaub ich dran und für meine Träume
reicht mir mein
Schlafsack. Bei Stürmen zum Heulen
mein dickes Fell...²⁰

Das lyrische Ich tritt den Rückzug an, « la retraite » (oder sollte es gar die französische „Rente“ sein, ein lyrisches Ich, das von den Vorleistungen der poetischen Tradition lebt?).

¹⁸ Krier, „BI“, III.

¹⁹ « Mort subite », Krier (2010: 39): „Herzens Lust Spiele“, im Folgenden: „HLS“.

²⁰ Krier, „BI“, IV. Kursivierung: J.R.

Die Gedichte Jean Kriers sind reich an solchen Motiven des Abgesangs.²¹ Im Folgezyklus, „Sommer 1987“ genannt, liest man gleich: „Wolken, / Felsen und Meer. / Der Wind / der in den Mülltüten / schwatzt“. Die Fallhöhe gegenüber einer früheren Meereslyrik, vor allem gegenüber Heine, ist deutlich markiert. Etwas weiter im Gedicht werden die „fuelbetriebenen Motoren“ des Elektrizitätswerks evoziert: „Starkstrom/Energie. / Eine leichte Beute. Im Licht / des Créac’h. Brennholz“. Scheinbar beiläufig hat Krier damit auch die antike Kosmogonie aufgerufen mit ihren vier Elementen Feuer, Wasser, Luft (hier der Wind), Erde (hier die Felsen). Ein minimalistisches Programm, zu dem es nichts mehr zu sagen gibt, außer dass alles, mit Wittgenstein, der im letzten Vers aufgerufen wird, der Fall ist. Es sei denn, man gibt sich blöde wie die Schafe am Ende des Gedichts: „Emballage perdu. / Schafe, die blöde da / klagen. Wiederkäuer. Dauerwellen.“²² Naturlyrik: eine herumfliegende Verpackung, ein « emballage perdu » (wobei « emballage » – doppeldeutig wie stets bei Krier, auch ein Aufwallen meinen kann, hier, als « emballage perdu », auch ein vergebliches Aufwallen). Naturlyrik ist ein Wiederkäuen von Dauerwellen. Wobei die von Krier auch hier insinuierte Doppeldeutigkeit der „Dauerwellen“ das Artifizielle einer frisierten Natur (der Haarpracht) metaphorisch die natürlichen Wellen des Meeres überblenden lässt.

Ziehen wir noch ein längeres Gedicht aus diesem ersten Band hinzu, das fünfte und vorletzte aus dem Zyklus „Ouessant. Sommer 1991“. Der Aufwand an rhetorisch-poetischen Verfahren – Alliterationen, Perec’sche Lust an der *enumeratio*, Isovokalismus, jambische Verse, Tautologien, Lautmalerei etc. – steht im expliziten Gegensatz zum lyrischen Ertrag, wenn denn darunter eine poetische Einkleidung des Meeres, des Erhabenen verstanden und erwartet wird. Was das Gedicht aber leistet, ist eine signifikante Verlagerung, die Jean Krier an anderer Stelle einmal in den Vers fasste: „In der Sprache kocht das Meer“...

Felsen. Gerümpel.
 Falten. Spalten.
 Risse. Ritzen. Schlitze.
 Splitter, Spitzen, Ständer.
 Nasen. Mäuler. Masken. Fratzen.
 Nischen. Fenster. Türen.
 Das führt alles zu nichts.
 Da wird nichts ersichtlich.
 Nur Feldspat, Quarz und Glimmer.
 Das sagt nichts. Das will,
 wie die Klassen der Fische;
 die Unterklassen, Überordnungen,
 Ordnungen,
 Familien

²¹ „Abgesang“ – so lautet der Titel eines Gedichts in „Gefundenes Fressen“: „Von allen guten Geistern mein Kopf ist das Haus der Toten“ (Krier 2005: 13).

²² Krier, „BI“, 5.

und Einzelexemplare,
 wie die Ordnung der Algen,
 wie die Schnecken,
 Muscheln,
 Krusten- und Schalentiere,
 wie die Millionen Eier,
 all das Gewimmel im Wasser, im Sand, unter den Steinen
 mit all seine Namen
 (Cyclostomata, Chondrichthyes, Osteichthyes,
 Pleuronectiformes, Zeoformes, Gadiformes,
 Pleuronectiae, Bothidae, Labridae, Zeidae, Belonidae,
 Platichtys flesus, Scophthalmus maximus,
 Belone belone, Labrus berggylta, Zeus faber,
 Chlorella, Chlamydomonas, Scenedesmus,
 Buccinum undatum, Murex erinacaeus,
 Donax anatium, Tapes deccusatus, Solen vagina),
 bei allen Verästelungen und grünen Zweigen
 außer der Vielfalt
 nichts heißen.
 Nur Wellen.
 Das Hin und Her.
 Auf und Ab.
 Blau. Weiß.
 Rein. Raus.
 Schwappen. Schmatzen. Katschen. Klatschen. Lecken. Spritzen.
 Die alte Geschichte.
 Einfältig. Zufällig. Beliebig. Gleichgültig.
 Einfach so. Einfach
 der Fall.²³

Der Katalog der Krusten- und Schalentiere verfremdet die Natur ins Unsichtbare, holt sie aber in die reine Poesie der Namen. Das ist das Kochen des Meeres in der Sprache. Alles andere ist „die alte Geschichte“. Und die Einfalt, auf die Krier hier *en passant*, aber wohl sehr absichtsvoll anspielt, die Schiller'sche oder Winckelmann'sche Einfalt, findet sich in einer Synonymenreihe mit Zufall und Beliebigkeit, mit der Indifferenz. Sie verweist auf nichts als ein ewiges Hin und Her. Und es ist gewiss nicht übertrieben, wenn man in der letzten Verbreitung, einem lupenreinen Alexandriner, eine Anspielung auf die erste und entscheidende aller Emanationen von Natur sieht, die Schiller gewiss nicht im Blick hatte: den Geschlechtsakt.

Jean Krier hat mit diesen ersten Gedichten einen Grundton angeschlagen, den er in den folgenden Jahren und Gedichten zu einer veritablen Melodik weiter entwickelte. Die Versmaße wurden länger, schienen den langsamen Wellengang nachzuzeichnen, wirkten narrativer, ohne eine wirkliche Narration bieten zu wollen. Die Wiederkehr des immer Gleichen fachte ein immer stärkeres Kochen

²³ Krier, „BI“, 25.

des Meeres in der Sprache an. „Freilich wurden auch schon damals / Gedichte geschrieben und sie piffen / auf Muscheln wie Robert auf den windigen Leitungen / über Land...“ heißt es in dem Gedicht „Eskapismus“²⁴. Kriers Gedichte „handeln“, wie gesehen, stets vom Nächstliegenden, vom hinreichend Bekannten, tausendmal Gesehenen, von dem, was vermeintlich geschenkt ist (um den Anfang eines seiner Gedichte aus dem Zyklus „Marines“ zu zitieren: „Manches wird einem geschenkt...“²⁵). Sie handeln von dem, was man glaubt, sich schenken zu können. Mit anderen Worten: Sie handeln von der Sprache. Bei ihm setzt sie sich zusammen aus Idiomatismen, abgewetzten Metaphern, Sprachmüll, Vorgekauem, klassischen Zitaten, französischen Injektionen. Kurz, sie spielen mit sprachlichen « objets trouvés », mit dem Strandgut der Sprache, lauschen den leeren Worthülsen und abgegriffenen Metaphern ab, was sie vielleicht doch noch zu sagen vermögen. Es ist eine Art „Sprachkritik in Aktion“, die Krier im Spiegel des Meeres aufblitzen lässt, eine oftmals absichtsvoll sarkastische Kritik, in der sich der Müll am Strand und in den Gassen der Dörfer am Meer als Sprachmüll zeigt. Geradezu programmatisch mutet da der Titel des Eingangsgedichts zu Kriers drittem Lyrikband, „Gefundenes Fressen“ an: „Böse“. „Wie der Beigeschmack von totem Wasser, des Morgengrauens / fahl u voll...“ setzt das Gedicht ein. Später ist von einem Mord im Hohlweg die Rede, „und dann nach Festen zwischen Speiseresten die Fetzen / von Manifesten“. Vom Festen geht’s zu Fetzen: Sprachspielerisch steckt im Manifest, im militanten Bekenntnis zu politischen oder ästhetischen Gewissheiten, immer noch das Fest einer Revolution, das große Gastmahl. Doch was von all dem bleibt, so der hellsichtige Befund, ist nichts als Abfall. Abfall der Geschichte. Knapper, kaltschnäuziger lässt sich das Ende von Illusionen wohl nicht auf den Punkt bringen. Und im Gedicht geht es dann weiter mit aggressiven „Katzentatzen, Ehefratzen“ und „Spatzen“, die vom Dach fallen. Es ist ein absichtlich böses, zersetzendes Spiel mit sprachlichen Versatzstücken, mit affrikativen „etz“- und „atz“-Lauten, es ist, Phonetik und Schriftbild synthetisierend, ein ätzendes Spiel.

In einer längeren poetologischen Selbstaussage kam Jean Krier schon Mitte der neunziger Jahre auf sein Verfahren zu sprechen:²⁶

Ohne dass meine Gedichte Wirklichkeit abbilden, sind sie doch Auseinandersetzungen mit der Wirklichkeit, von der Landschaft bis zu den [...] politischen Gegebenheiten. Da diese Wirklichkeit negativ in dem Sinne ist, daß der Friede – und sogar der Traum davon – verweigert wird, daß Harmonie und Befreiung des Subjekts immer weniger möglich sind und Zerstörung und Auflösung herrschen, da dies alles so ist, scheint es mir unmöglich, harmonisch „schöne“ Gedichte zu schreiben.

²⁴ Krier, „GF“, 30. Als Entstehungsort ist „Ile d’Ouessant“ angegeben.

²⁵ Krier, „TS“, VII, 21.

²⁶ Zit. n. Sartorius (1996: 66).

Und weiter – und deutlicher:

Das Übergewicht der ‚vergesellschafteten Gesellschaft‘ ist derart stark, daß es eine nicht vereinnahmte Position, eine Nische, eine Insel nicht mehr gibt und daß der Griff zu der von Kommerz und Nützlichkeit geschädigten Sprache unausweichlich scheint. Auch sprachlich wird der Friede verweigert. Inhaltlich und sprachlich geht es also in meinen Versen um die Integration ins Heillose.

Dieser radikal negative Befund verweist in Stil und Duktus auf Theodor W. Adorno zurück, dem Jean Krier hier ein kleines Denkmal setzt, indem er aus Adornos letzter Vorlesung, der 1968 gehaltenen „Einleitung in die Soziologie“, den Begriff der „vergesellschafteten Gesellschaft“ zitiert. Diese Selbstcharakteristik verweist auch auf die intellektuelle Herkunft des 1949 geborenen Krier hin, der zum Studium der Germanistik gegen Ende der sechziger Jahre nach Freiburg zog und dem Charme der untröstlich negativen Dialektik des Meisters aus Frankfurt erlag. Zahlreiche Beckett-Zitate – und immer wieder das Titelwort „Endspiel“ – durchziehen Kriers Gedichte und sind, als Verweise auf Adornos Kronzeugen, ebenso Hommage an den irischen Autor wie an den Frankfurter Philosophen. Für Krier und Adorno hat sich am von Friedrich Schiller konstatierten negativen, korrupten Welt- und Sprachbefund nichts verändert, es ist sogar noch schlechter um uns bestellt. Wie für Celan in seiner berühmten Rede vom Meridian, wie auch für den französischen Essayisten und Zeichendeuter Roland Barthes²⁷ war es dieser zerrüttete Zustand der Sprache, der dazu autorisierte, sie zu unterlaufen, zu zerstören, auf dass sich doch noch in ihr sagen ließe, was in ihr nicht vorgesehen ist, wofür sie keine Worte hat. Dafür bedarf es eines geschärften Gehörs, wie es vielleicht nur an den Rändern der Sprache entstehen kann, an den Rändern des Kontinents. In Luxemburg, und in den Stürmen von Ouessant. In Jean Kriers letztem zu Lebzeiten gedruckten Gedichtband „Herzens Lust Spiele“ heißt es an einer Stelle des Gedichts „Das Jahr ist hin“, in dem das Elend der Migration auf die Weihnachtsgeschichte zurückprojiziert wird: „[...] Vielleicht waren wir doch zu / wenig darauf bedacht, möglichst großen Schaden anzurichten [...]“²⁸. Der stets selbstkritische Jean Krier hatte sich diesen Vorwurf nicht zu machen. Seine Gedichte richten hinreichend wohltuenden Schaden an. Und vielleicht lässt sich danach ja doch noch einmal ein Blick auf die Meereslandschaft werfen. Marcel Proust hat einmal gesagt, dass die besten Verteidiger der Sprache diejenigen seien, die ihr Gewalt antun. Und die Arbeit des Schriftstellers verglich er mit der eines Augenarztes, der nach erfolgtem ophthalmologischem Eingriff seinen Patienten auffordere: « Et maintenant, regardez! ». Und jetzt sehen Sie einmal...

²⁷ In seiner berühmt-berüchtigten Antrittsrede am Collège de France, in der er Sprache überhaupt einen „faschistischen Charakter“ attestierte. Vgl. Barthes (1978: 14).

²⁸ Krier, „HLS“, 25.

Literatur

- Barthes, R. (1978): *Leçon*. Paris.
- Heine, H. (³1995): *Reisebilder*. Zweiter Teil: Die Nordsee. In: Ders.: *Sämtliche Schriften*. Herausgegeben von K. Briegleb. Bd. 2. München. 211-244.
- Krier, J. (1994): *Bretonische Inseln*. Weilerswist.
- Krier, J. (2002): *Tableaux – Sehstücke*. Gedichte. Blieskastel.
- Krier, J. (2005): *Gefundenes Fressen*. Gedichte. Aachen.
- Krier, J. (2010): *Herzens Lust Spiele*. Gedichte. Leipzig.
- Krier, J. (2014): *Eingriff, sternklar*. Gedichte aus dem Nachlass. Herausgegeben von M. Braun. Leipzig.
- Overath, A. (2006): *Elegie aus Salz und Sehnsucht*. Gedichte des Luxemburgers Jean Krier. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 21.02.2006.
<https://www.nzz.ch/articleDJA0A-1.13031?reduced=true> [08/08/2021].
- Ritte, J. (2005): *Wie ein junger Hund – Gefundenes Fressen*. Neue Gedichte von Jean Krier. In: *Frankfurter Rundschau*. 21.12.2005.
<https://www.fr.de/kultur/literatur/junger-hund-11723906.html> [08/08/2021].
- Ritte, J. (2013): „Manches wird einem geschenkt...“ – Zum Gedanken an Jean Krier (1949-2013). In: *Chamisso*. 9. 25-28.
- Sartorius, J. (1996): *Integration ins Heillose*. Zum lyrischen Werk von Jean Krier. In: *SPRITZ* 137. 66-67.
- Schiller, F. (1795): *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Teil I: Über das Naive in: *Die Horen*. 11. St. T. VIII. 43-76.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/schiller_naive01_1795 [09/02/2021].
- SPRITZ 204 (2012). *Sprache im technischen Zeitalter*. 50 (4). Herausgegeben von J. Sartorius und N. Miller.



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

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

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Rozzoni, Stefano: Affecting Pastoral Dialogues: An Ecocritical Reading of Seamus Heaney's Eclogues in "Electric Light" (2001). In: IZfK 4 (2021). 157-177.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-7f0c-ed72

Stefano Rozzoni (Bergamo)

Affecting Pastoral Dialogues: An Ecocritical Reading of Seamus Heaney's Eclogues in "Electric Light" (2001)

Pastoral serves as a keyword when understanding Seamus Heaney's literary production, both in terms of stylistic features and imagery. Although critical attention has focused on the connection between his pastoral works and contemporary Irish politics, the growth of ecocritical scholarship in the last few decades has made evident the importance of broadening such an analytical scope to relationships between humans and the environment while studying this genre. In this alignment, the present essay offers an ecocritical reading of some selected pastoral poems by Heaney, with a specific focus on his revival of the eclogue through the collection "Electric Light" (2001). Precisely, the poems "Virgil: Eclogue IX," "Bann Valley Eclogue," and "Glanmore Eclogue" will be read through the innovative perspective offered by the recent engagement of affect theory with ecocriticism: by doing so, I argue that Heaney's poems can be understood as valuable nature narratives that stress the connectedness between the human and the nonhuman, while resonating with the urgencies posed by the current environmental crisis to re-think more ethical forms of relationships between them. Furthermore, through the lens of econarratology, attention will be paid to the ecological potentials expressed by the formal features of the eclogue: this observation considers, on the one hand, the notion of 'relationality' within the practice of the shepherds' dialogue/singing and, on the other hand, how this literary form stresses the attachment between the human and the environment, both in the real world and in the storyworld. Hence, when exceeding a strictly politically oriented critical analysis of his work, Heaney's eclogues become visible as compelling ecocritical accounts that favor investigating the role of (pastoral) literature in fostering critical discussions about human/nonhuman ethics as a way to respond to the challenges of the Anthropocene.

Keywords: Seamus Heaney, eclogue, ecocriticism, affect, pastoral, Electric Light, econarratology

Hast any philosophy in thee, Shepherd?
(Shakespeare, “As You Like It,” Act III, Scene II)

Among the late twentieth-century poets who contributed to refashioning the forms and functions of pastoral poetry, Seamus Heaney represents a pivotal case: not only is he one of the most prominent voices in contemporary literature due to the critical and commercial success of his works but his acceptance of the Nobel Prize for Literature in 1995 has consecrated his ability to create “works of lyrical beauty and ethical depth, which exalt everyday miracles and the living past.”¹

As a poet of the modernist tradition,² Heaney’s relationship with the classics has been crucial since the release of his first collection, titled “Death of a Naturalist” (1966), in which traditional pastoral features were already visible. A sense of devotion toward agricultural subjects, the Irish rural tradition and the activities of his peasant ancestors – to whom the poet famously vowed to paid tribute by “digging with the pen”³ – runs throughout Heaney’s works until the publication of “Electric Light” (2001). This first proper post-Nobel collection,⁴ which was also saluted as his return to bucolic tropes and stylistic features, represents a useful case study for investigating pastoral poetry in contemporary literature, specifically in reference to the form of the eclogue, of which this collection contains three examples. Critics have primarily approached Heaney’s eclogues – and his pastoral poems, in general – through a political lens,⁵ by drawing parallels between the historical context of contemporary Ireland and that of Ancient Rome, which references the Latin poet Virgil, a model for Heaney’s literary compositions.⁶ Yet, despite this critical trend, the recent dedication of ecocritical scholarship to the study of pastoral poetry makes evident how eclogues can be approached through a wider analytical scope. The focus on natural subjects and on rural landscapes that this poetic form presents, as Heaney’s works demonstrate, suggests considering it through a critical perspective that better acknowledges the relationship between humans and the environment, the core interest of ecocriticism.

¹ Swedish Academy (1995).

² O’Donoghue (2009: 106).

³ See the following excerpt from the poem “Digging”: “Between my finger and my thumb / The squat pen rest. / I’ll dig with it.” Heaney (2009 [1966]: 1).

⁴ Twiddy (2012: 125).

⁵ Tyler (2005: 96).

⁶ *Ibid.*, 103.

In relation to these aspects, the research question of this paper is simple: how can Heaney's eclogues be observed in light of present-day environmental issues? By adopting an ecocritical lens, this essay aims to disclose unexplored narratives in Heaney's poems and to put them in dialogue with scholarly debates about current environmental concerns. Particular attention will be dedicated to the call, both in and out academia, for new forms of ethical relationality between the human and the nonhuman in order to respond to the challenges posed by the Anthropocene. Although the ecocritical potentialities in Heaney's pastoral poems appear evident, critics have engaged with this approach limitedly. In response to this gap, this essay proposes an analysis of Heaney's poems, "Virgil: Eclogue IX," "Bann Valley Eclogue," and "Glanmore Eclogue," taking distance from the well-established assumption that perceives them primarily as "politically inflected eclogue translations and imitations."⁷

Furthermore, the emerging field of the environmental humanities has highlighted the necessity of investigating environmental-cultural issues by focusing on "the complexities of material networks that cross through local and global cultures, economic and social practices, and political discourse."⁸ In line with this theoretical angle, I wish to give credit to such *complexities* by basing my analysis on the recent engagement between affect theory and ecocriticism in order to explore the emotional entanglement between the human and the nonhuman in Heaney's eclogues. As Bladow and Ladino observe:

Affect theory disrupts both discrete notions of embodied selfhood and static notions of environment, encouraging us to trace the trajectories of transcorporeal encounters that are intricate and dynamic.⁹

Consequently, exploring patterns of human and nonhuman affect in Heaney's eclogues allows for disclosing their capacity to enrich current ecocritical debates on human/nonhuman connectedness. This aspect is particularly relevant in light of Alexa Weik von Mossner's observation that "environmental narratives invite us to care for human and nonhuman others who are put at risk,"¹⁰ considering their capacity to affect the readers on a sensory and emotional level.

Moreover, by stressing the peculiar stylistic features of the eclogue, this paper also aims to explore the ecological implication of Heaney's works in a more formal sense. This objective is inspired by the recent development of 'econarratology,' which

[...] maintains an interest in studying the relationship between literature and the physical environment, but does so with sensitivity to the literary structures and

⁷ Corcoran (2016: 120).

⁸ Oppermann / Iovino (2017: 1).

⁹ Bladow / Ladino (2018: 8).

¹⁰ Weik von Mossner (2017: 4).

devices that we use to communicate representations of the physical environment to each other via narratives.¹¹

In alignment with such a perspective, I wish to strengthen the ecological implication of Heaney's eclogues by addressing their dialogical structure, which will be regarded through the concept of *relationality*, both in terms of the affective entanglement among the human and the nonhuman *entities* populating the poems' storyworlds, and through the capacity of 'pastoral' narrative to enhance empathy in the reader toward the environment. This perspective finds evidence in the fact that, far from being considered as mere replicas of the past literary tradition, Heaney's eclogues may be of value in current debates about the role of literature as an "ecological force" in facing the current environmental crisis.¹²

Relying on these critical trajectories, the first part of this work will focus on the relationship between Heaney and the pastoral poetry tradition, while stressing how his eclogues embed issues of human/nonhuman connectedness beyond merely political references to recent Irish history. After discussing the growing critical attention to ecologically oriented readings of pastoral literature in the last few decades, the second part of this essay provides an ecocritical analysis of the three eclogues in "Electric Light" through the lens of affect theory. In this way, I intend to establish how Heaney's pastoral poetry may be regarded as a contribution in the search for new models of human/nonhuman relationality as a reaction to the current environmental crisis.

1. Heaney's Exploration of the Pastoral

Heaney holds a special place among contemporary modernist Irish poets due to his extended investigation of pastoral themes. The fact that critics have acknowledged his first collection, "Death of a Naturalist," as having "the authority of an *ars poetica*"¹³ in regard to his career is enough to demonstrate the relevance of this subject in the poet's writing.

Despite the many available critical stances through which scholars could examine his literary works, Heaney's pastoral poems have been predominantly read as addressing the Irish political situation occurring at the time of their composition. Scholars have often discussed the historical contexts of Virgil in reference to Heaney's times: in the second half of the first century BC, Virgil witnessed the Roman civil war; starting from the late 1960s, Northern Ireland faced a violent period of ethnic-nationalist conflicts known as *The Troubles*. The many allusions to this challenging moment(s) in Heaney's production have not only

¹¹ James (2015: 23).

¹² Zapf (2016: 121).

¹³ Lloyd (1993: 21).

turned his poetry into a symbol of Irish nationalistic spirit¹⁴ but they have also favored the adoption of a politically oriented perspective when reading his work, including his pastoral poems. O'Donoghue, for instance, notices that "it is increasingly characteristic of Heaney's use of the pastoral to show it to be as devastated by violence and pity as tragedy,"¹⁵ while Twiddy discusses how Heaney's pastoral poems represent an attempt to "wash away injustices as much as [they] driv[e] forward to establishing justice and mutual healing" in light of the historical occurrences in Northern Ireland.¹⁶

Notwithstanding the dominant political reading of Heaney's work, adopting a broader investigative scope becomes useful for *digging up* other (unexplored) narratives and for establishing new ways of regarding his effort of linking revamped traditional literary forms to the pressures of the contemporary world. One scholar who supports this position is O'Brien, who understands Heaney's attachment to the imagery of the land as a way for the poet to reflect on himself, his society, and his unconscious.¹⁷ This observation discloses wider ecological implications in the case of Heaney's rural imagery while exceeding a solely nationalistically oriented scope in the reading of his poems. A similar consideration becomes visible in Twiddy's remark that Heaney's pastoral poetry represents a "consolation for the loss of an ancestral mode of existence."¹⁸ Moreover, on the basis of Twiddy's idea that Heaney shows how "a specific type of natural interaction has gone,"¹⁹ it becomes evident that his pastoral works do, in fact, echo the ethical human/environment issues advocated by ecocriticism.

In addition, a useful comment on how Heaney figures pastoral poetry appears in his review of "The Penguin Book of English Pastoral Verse" (1974). Contrarily to the famous declaration of its editors, Barrell and Bull, that the genre had died after Thomas Hardy and Edward Thomas, because the separation of the country from the city could no longer be experienced in England,²⁰ Heaney argued that pastoral poetry continues to be a useful expressive form in the twentieth century, as Bernard O'Donoghue points out.²¹ Heaney presented further clarifications of his understanding of 'pastoral' by discussing this term in relation to the notion of 'rural.' Contrary to the custom of considering them as synonyms, he asserted:

I have occasionally talked of the countryside where we live in Wicklow as being pastoral rather than rural, trying to impose notions of a beautiful landscape on the

¹⁴ Buckley (1983: 260).

¹⁵ O'Donoghue (2009: 107).

¹⁶ Twiddy (2006: 63).

¹⁷ O'Brien (2016: 5).

¹⁸ Twiddy (2012: 125).

¹⁹ Ibid.

²⁰ Barrell / Bull (1982 [1974]: 432).

²¹ O'Donoghue (2009: 109).

word [pastoral], in order to keep ‘rural’ for the unselfconscious face of raggle-taggle farmland.²²

This observation presents affinity between the poet and Raymond Williams’s Marxist critical perspective. In his seminal work “The Country and The City” (1973), Williams discussed how the pastoralization of rural labor and economics produced by literature had prolonged this “myth functioning as memory,”²³ which was eventually used as propaganda for the landed gentry and concealed the exploitation of rural workers.

This parallel may suggest, at first glance, that scholars should consider the adoption of a similar critical lens to approach Heaney’s pastoral work. However, despite this affinity, the intensive and ever-renewing dynamics of this genre – its capacity to adapt and to embrace new cultural concerns throughout history – should encourage critics to regard Heaney’s poems through (ever) novel critical standpoints: ecocriticism emerges as the privileged perspective in this sense when considering both the extensive attention of this scholarship to the pastoral over the last few decades and the urgency of the present-day world. When discussing the environmental potentials of Heaney’s pastoral works, Gifford underlines how his popularity is “testimony to the continuing need for a pastoral poetry that returns to speak to contemporary concerns” and that “Heaney makes a direct address to his readers with a full awareness of the cultural context in which his work is being read.”²⁴ It thus appears clear that Heaney’s eclogues possess the capacity to create a dialogue with the environmental discourse characteristic of contemporary readers, especially considering the emphasis that his poems place on the human/non-human affective relationship, as the following analysis will demonstrate.

Among the (few) critics who have illustrated interactions between Heaney and the late twentieth century developments in environmental thought, Susanna Lindström argues for the importance of his self-awareness when rethinking human-earth relations by challenging the stories – and poems – we recount about the surrounding world. Specifically, by offering an ecocritical reading of Heaney’s collection “North” (1975) and by focusing on “what they [the poems] say about the natural as well as the political environment,”²⁵ Lindström identifies Heaney’s postmodern view of nature as mirroring the achievement of current environmental scholarship in the humanities. Similarly, by examining the “ecoweb formed by earth, water, air and fire”²⁶ in Heaney’s verses, Juan Ráez Padilla has determined that Heaney’s ecocritical stance emerges from a

[...] suggestive in-betweenness: in this our age of environmental apocalypse, Heaney’s poetry readily shows that there may just as well exist a space for inter-

²² Heaney (1980: 173).

²³ Williams (1973: 43).

²⁴ Gifford (1999: 98).

²⁵ Lindström (2015: 7).

²⁶ Padilla (2009: 21).

action between Nature (earth) and Culture (air), *tense* and temporarily comforting though this may only get.²⁷

Hence, Heaney's works demonstrate compelling ecocritical potentials, as we will see in more detail.

2. *Eco-logical Implications of Dia-logical Pastoral Poems*

In the last few decades, increasing scholarly attention has been dedicated to environmentally oriented understandings of pastoral literature. At the beginning of the 1990s, pioneering ecocritic Glen A. Love underlined the necessity to “redefine pastoral in terms of the new and more complex understanding of nature.”²⁸ A few years later, in 1995, Lawrence Buell's call for a “mature environmental aesthetics”²⁹ in the study of this phenomenon rejuvenated scholarly interest in pastoral poetry through an ecocritical lens. Terry Gifford's concept of ‘post-pastoral’ – that is, a “discourse that can both celebrate *and* take responsibility for nature without false consciousness”³⁰ – is perhaps one of the most straightforward responses to Buell's challenge. Overall, this renewed critical attention to the pastoral has developed according to the need to move beyond the dualistic understanding that characterizes the traditional figuration of this topic: by approaching more critically the idea that pastoral encompasses “any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to the urban,”³¹ more extensive – and ecological – readings of this phenomenon have been developed, along with a new set of pastoral-related neologisms: an example can be seen in the case of the “dark pastoral,” which aims to “break down the human versus nonhuman dualism of pastoral idealism.”³² Among the most recent critical approaches aiming to overcome the idea of pastoral primarily as an idealized world separated from reality, the engagement of ecocriticism with affect theory is crucial: this combination has breathed new life into the scholarly investigation of the interconnection between the human and the nonhuman – which serves as the basis of the ecocritical movement³³ – through the analysis of affectivity and emotions.

The possible dialogue(s) between ecocriticism and affect theory have been discussed along two main strands: on the one hand, they converge around the consideration that “affective attachments and exchanges infuse a lively material

²⁷ Ibid., 27.

²⁸ Love (1990: 207).

²⁹ Buell (1995: 32).

³⁰ Gifford (1999: 148). Original emphasis.

³¹ Ibid., 2.

³² Schneider (2016: xi).

³³ Glotfelty (1996: xx).

world in which we are deeply embedded alongside other beings,”³⁴ thus emphasizing the engagement between humans and the environment by echoing the achievement of disciplines such as new materialism.³⁵ On the other hand, through a more literary angle, these two disciplines have merged to investigate the ways in which nature narratives influence readers’ connection to the environment. Weik von Mossner, in particular, has turned to the cognitive sciences to investigate the mechanism by which storytelling determines an emotional resonance in audiences: by connecting aesthetic to ethics, Weik von Mossner also suggests that environmental narratives enhance forms of ethical rationality between the human and the nonhuman through the empathy activated by their affective capacity.³⁶

‘Relationality’ and ‘connectedness’ thus become central concepts for the critical observation offered by this essay: adopting them for the analysis of Heaney’s poems represents a way of exceeding sole attention to issues of *separateness* traditionally referred to in pastoral – including binaries such as idealized/real, human/nonhuman, and country/city – while disclosing new narratives that can more effectively address current environmental scholarship and its efforts to face related concerns. Specifically, issues of ‘connectedness’ can be discussed in regard to eclogues in at least two ways. In the first case, on the basis of the idea that “stories about the environment significantly influence experiences of that environment,”³⁷ Heaney’s eclogues debate the human/nonhuman entanglement, insisting on the emotional attachment of living beings inhabiting the *locus amœnus*. In this regard, Tyler has already discussed the idea that Heaney “draws upon not only the salutary or healing aims of pastoral. He also uses the genre because it represents the capacity to travel and bridge great distances between people with a common understanding.”³⁸ Through these words, Tyler contributes to the interpretation that both the emotionally pleasing capacity (“healing”) of Heaney’s eclogues and the emotion-scape that they offer can extend and affect a wide readership.

On the other hand, issues of relationality emerge when displaying a more formally oriented observation of Heaney’s eclogues, particularly when adopting the analytical lens of ‘econarratology.’ In recent years, new critical approaches have developed in the attempt to better explore the relationship between literature and the physical world, considering how “understandings of narrative change as the environment changes.”³⁹ Through the concept of ‘econarratology,’ James expresses her interest in “studying relation[s] between literature and the physical

³⁴ Bladow / Ladino (2018: 8).

³⁵ For a further discussion on new materialism see Barad (2007).

³⁶ Weik von Mossner (2017: 133).

³⁷ James / Morel (2020: 1).

³⁸ Tyler (2013: 40).

³⁹ James and Morel (2020: 1).

environment,” but doing so “with sensitivity to the literary structures and devices that we use to communicate representations of the physical environment to each other via narratives.”⁴⁰

As the “Oxford English Dictionary” suggests, the word ‘eclogue’ derives from the Greek verb *eklegein* (to pick out), and it is adopted mostly to refer to pastoral literary dialogues,⁴¹ similarly to what is presented in Virgil’s “Eclogues.” The notion of ‘dialogue’ (from the Greek *dialegethai*, that is, ‘converse with’) is particularly useful for highlighting possible ecological implications of the eclogue: its dialogical form reflects, once again, the notion of relationality between the two subjects involved in the poetic conversation. In the case of Heaney’s eclogues, this dialogue’s affective capacity emerges from the shepherds’ awareness of the consolatory purpose of the (pastoral) nature narrative offered by their singing, almost as a metaliterary commentary. Moreover, according to the aforementioned study by Weik von Mossner, it is possible to understand how the affective capacity of the shepherds’ singing works both for the characters within the fictional world and for the readers approaching the text in the real world, who are, in fact, ‘exposed’ to the same pastoral singing while reading the poems. Considering the ecological implications offered by this formally oriented discussion on ‘relationality,’ the eclogue can thus be described as an *eco-dia-logical literary* form: this notion is useful for better reflecting on the affective potentials of rural imagery involved in the poem *per se*, but also on the contribution of the dialogue (both in regard to the shepherds and between the text and the reader) in enhancing affective entanglements between the human and the nonhuman realms.

Heaney’s reliance on the notion of relationality can be seen as one of the features characterizing his re-elaboration of traditional literary forms, in alignment with the tendencies in Modern Irish poetry to “borro[w] from traditions outside of the specifically Irish to make sense of their own mixed heritages.”⁴² After all, as Heaney himself affirmed in a public lecture, titled “Eclogues In Extremis: on the Staying Power of Pastoral” (2002), “the form of the eclogue, though a self-consciously literary one, has stayed alive through its ability to meet the challenges of new and sometimes tragic historical circumstances” and “the literariness of the pastoral mode allows the poet to shed new or clearer light on truth and reality.”⁴³ Through these words, the poet seems to reassess the inextricable relationship between pastoral poetry and a wide array of cultural discourses characterizing the present-day world, of which the ecological one appears as one of the most relevant in current literary criticism.

⁴⁰ James (2015: 23).

⁴¹ Hanks / Pearsall / Stevenson (2010: 557).

⁴² Tyler (2013: 46).

⁴³ O’Donoghue (2019:147).

By reflecting on the ‘eco-dia-logical’ stance of Heaney’s eclogues, the following analysis will illustrate: a) some ecological narratives in Heaney’s dialogue that stress the idea of the connection between the environment and the human; b) the capacity of these poems to inspire ethical modes of the human/nonhuman relationship both in the fictional and the real worlds.

3. “Virgil: Eclogue XI”⁴⁴

“Virgil: Eclogue XI” represents Heaney’s translation of Virgil’s original. It introduces a dialogue between two shepherds after their accidental encounter: while leading some goats to their new landlord, Moeris happens to meet Lycidas and then informs him of having lost his land. Lycidas, aggrieved by his friend’s account, tries to console him by singing pastoral songs describing pleasant natural imagery. Critics have generally privileged the political and biographical reading of Virgil’s poem by linking the shepherd’s case of land dispossession to similar occurrences in the case of his property in Mantua.⁴⁵ Similarly, when considering Heaney’s version, scholars have extended this parallel to the threat of the Anglo-Protestant dominance in Ulster, from an Irish nationalistic perspective, during the conflict in Northern Ireland, for which the poem has been described as “a song of lament for a place, and that place can serve as the emblem of a land carved up by civil war.”⁴⁶

Nonetheless, through the ecocritical lens presented in the foregoing paragraphs, Heaney’s translation unveils other narratives, particularly when considering the stress of the poem on the idea of ‘consolation.’ Lycidas’s expression of empathy toward his friend Moeris is suggested by the poem’s awareness of the healing property of pastoral singing: as the eclogue reveals, the features of the *locus amœnus* – that is, the idyllic landscape, which typically contains “trees and shade, a grassy meadow, running water, song-bird, and cool breezes”⁴⁷ – seem capable of helping Moeris overcome his sorrows. This consideration can be observed by comparing the shift in the shepherd’s mood from the opening of the poem (“The last thing / You could’ve imagined happening has happened. / An outsider lands and says he has the rights / To our bit of ground”) to its end (“Singing shortens the road, so we’ll walk and sing. / Walk then, Moeris, and sing”).

Moreover, beyond reflecting on the *locus amœnus* only as “an idealized landscape with three fundamental ingredients: trees, grass and water”⁴⁸ or as a refuge

⁴⁴ For all the references to this poem, see Heaney (2010 [2001]: 28-31).

⁴⁵ O’Hogan (2018: 406).

⁴⁶ Twiddy (2012: 127).

⁴⁷ Spawforth / Eidinow / Hornblower (2012: 854).

⁴⁸ Ruff (2015: 92).

in accordance with traditional pastoral criticism,⁴⁹ the poem seems to associate this trope with issues of affect, specifically considering the stress on the emotional connection between the human and the nonhuman that pastoral songs/poems reveal. At the moment of their encounter, Moeris complains to Lycidas that, since the arrival of the new landlord, “All’s changed.” Moeris’s discouragement leads him to affirm that “[pastoral] songs and tunes / Can no more hold out against brute force.” Lycidas reverses his friend’s perspective not only by asserting the usefulness of shepherds’ songs in bringing joy and in solving problems (“The story I heard was about Menalcas, / How your song-man’s singing saved the place”), but also by performing pastoral songs in his turn, almost as a litmus test of their effects over Moeris’s sorrow. Moreover, in Lycidas’s words, the regenerative power of singing is presented both in relation to the human and to the nonhuman realms: on the one hand, on a material level, his song seems to be capable of instilling life into the natural entities composing the pastoral landscape: “[...] Who hymn the earth / To grow wild flowers and grass, and shade the wells / With overhanging green? [...]” On the other hand, as Weik von Mossner also suggests, the nature narratives embedded in the practice of singing become useful for positively affecting the unhappy shepherd and changing his mood.

As already anticipated, ecocriticism has offered increasing attention to how the real or imagined landscape in the storyworld(s) cue emotional responses in the reader, and how, through an empathic engagement with environmental narratives, it “has implications for our moral and ethical thinking about social and environmental justice.”⁵⁰ The stress of Lycidas’s account on the relationship between the nonhuman and emotions, both through their symbolic value (“flowers and grass”) and direct references (“the ridge keeps sloping *gently* to the water”⁵¹) gives credit to the affective potentials of the landscape narrated in this eclogue. Even though the use of a human-related emotional vocabulary when determining attributes of nonhuman entities may appear as the result of anthropocentric and anthropomorphizing perspectives – as it is often discussed, for instance, in regard to the issues of the pathetic fallacy⁵² – through the lens of affect theory and ecocriticism, further considerations can be disclosed. Specifically, the word “gently” in reference to the ridge can be interpreted as the effort of a human character (the shepherd) to understand and represent his natural surroundings through the scope of the pleasing feelings prompted by the features of the *locus amœnus* by relying on his human-specific emotional palette. In this sense, the intermingling of human and nonhuman-related terminology with attributive value to natural elements can be regarded as a further emphasis on the (affective)

⁴⁹ Carroll (2011: 71).

⁵⁰ Weik von Mossner (2017: 73).

⁵¹ Emphasis: S.R.

⁵² Burwick (2015: 218).

enmeshment between the human and nonhuman realms discussed in the poem, which, in this case, mirror each other on a linguistic level.

As a result of the successful emotional involvement of Lycidas's song, Moeris joins the pastoral dialogue, reciting, in his turn, some excerpts taken from another shepherd's lyric ("I'm *quiet* because I'm trying to piece together / As best I can a song I think you'd know"⁵³). Similar to Lycidas's focus on the lively blaze of the natural world, Moeris's remembrance of Menalcas's song reinforces the positive connotation of the poem's environmental narratives, underlying the dynamic features of the nonhuman realm:

Here earth breaks out in wildflowers, she rills and rolls
The streams in waterweed, here poplars bend
Where the bank is undermined and vines in thickets
Are meshing shade with light.

These lines center on the processes of regeneration and transformation that the natural world undergoes, just like the changes occurring to Moeris's mood. By drawing a parallel between the *pleasant* atmosphere of this excerpt and the possible effects of this account on its listener, the (pastoral) singing becomes visible as a way of restoring one's mood while overcoming sadness. This aspect is strengthened by the concluding remark of the poem, "singing shortens the road," through which Lycidas continues counseling Moeris, while observing how this practice can become (another) companion in the march to the new landlord.

In this sense, and in alignment with what has been observed by Weik von Mossner, "Virgil: Eclogue XI" also illustrates the emotional power of pastoral singing by discussing how it can inspire caring actions toward the nonhuman world. An example appears in the section of the poem presenting Menalcas's song, which is dedicated to his beloved shepherdess, Amaryllis. Focusing on human attentiveness towards animals, the song states:

O herd my goats for me,
Tityrus, till I come back. I won't be long.
Graze them and then water them, and watch
The boy with the horns doesn't go for you.

These lines, echoing the didactic mode of Virgil's "Georgics," instruct and inspire its listener, Tityrus, to pursue an ethical human/animal bond. Similarly, one can argue, the very listener outside the storyworld is guided towards a similar outcome, thanks to the empathy elicited by the narrative. Issues of ethics in regard to Lycidas's argument are also visible in the emphasis that the poem places on his wisdom. A validation of the efficiency of his effort derives from Lycidas's statement that: "people in the country call [him] bard." Additionally, his virtue as a sage storyteller is corroborated by the humbleness that Lycidas shows when affirming that he does not deserve praise and that, in comparison with other, more talented shepherds, he is "a squawking goose among sweet-throated swans."

⁵³ Emphasis: S.R.

In more ecocritical terms, the healing properties of these pastoral accounts resonate with current debates in environmental studies: beyond the idea that Virgil's ninth eclogue primarily "concerns the difficulty of healing the wounds inflicted by civil war [...and] concentrates on the use of the eclogue as the site of political complaint, and reflects the tradition of pastoral lament in Ireland,"⁵⁴ the poem also seems to give prominence to the capacity of (pastoral) poetry to underline human and nonhuman connectedness due to the emotional potentials of the *locus amœnus*. The fact that Heaney presents a translation of this specific poem is useful for guiding similar considerations in relation to the other eclogues presented in the collection, as we shall see below.

4. "Bann Valley Eclogue"⁵⁵

Several themes presented in Heaney's translation of "Eclogue IX" appear in his "Bann Valley Eclogue." This work, which also contains evident parallels with Virgil's "Eclogue IV," introduces a dialogue between two characters, Virgil and the Poet, about the effect of the imminent birth of a child. In "Eclogue IV," Virgil celebrated the enterprises of Octavian Augustus by announcing the return of the Golden Age after the birth of a child, which the Christian tradition has famously read as a prophecy of the coming of Christ.⁵⁶ Heaney's poem has been regarded as pertaining to similar implications but through a mainly politically oriented lens: as Twiddy affirms, with this eclogue, Heaney "offers the female child as a symbol of hope against, or as successor to, a period of national and international conflict or collapse."⁵⁷

The relevance of the natural imagery in determining the beginning of a new epoch suggests the poem's compelling ecocritical potential. Similar to Virgil's reliance on the trope of the Golden Age to present a forthcoming time free from trauma and recrimination,⁵⁸ Heaney's adoption of similar imagery – which stands for "an idyllic, often imaginary past time of peace, prosperity, and happiness"⁵⁹ – establishes its effects in determining an emotional outcome connected to the idea of peace and quietness. This aspect can be observed in the following lines:

Big dog daisies will get fanked up in the spokes.
She'll lie on summer evenings listening to
A chug and slug going on in the milking parlour.
Let her never hear close gunfire or explosions.

⁵⁴ Twiddy (2006: 52).

⁵⁵ For all the references to this poem, see Heaney (2010 [2001]: 9-11).

⁵⁶ O'Donoghue (2009: 113).

⁵⁷ Twiddy (2006: 56).

⁵⁸ Tyler (2013: 216).

⁵⁹ Hanks / Pearsall / Stevenson (2010: 751).

In alignment with what has already been discussed about the affective role of nature narratives, this poem presents the theme of human/nonhuman connectedness as a key feature of the upcoming new era. Heaney describes the birth of the child as an event corroborating the sense of fusion between the human and the nonhuman, particularly on a material level: by establishing that “Whatever stains you, you rubbed it into yourself,” the poem recalls the connection between the materiality of the natural world and that of the human body. This idea is highlighted by expressions such as “Earth mark, birth mark,” which illustrates the link between the human body (“birth mark”) and the natural world (“Earth mark”), echoing the principle that what affects the environment also has consequences for humans. This consideration discloses evident ecocritical implications in reference to concepts such as the ‘Anthropocene’: the neologism introduced by Crutzen and Stoermer,⁶⁰ in fact, illustrates the anthropogenic causes of the major biospherical alterations on planet Earth but also underlines the consequences of such phenomena on human lives. Hence, what the birth of the child determines, as the poems seems to suggest, is not only a period of prosperity but also the beginning of a new period in which the awareness of human/nonhuman connectedness is fostered. This subject is strengthened in the conclusion of the poem through a series of images conflating these two realms:

Dew-scales shook off the leaves. Tear-ducts asperging.
 Child on the way, it won’t be long until
 You land among us. Your mother’s showing signs,
 Out of her sunset walk among big round bales
 Planet earth like a teething ring suspended
 Hangs by its world-chain. Your pram waits in the corner.
 Cows are let out. They’re sluicing the milk-house floor.

In the new post-natal era, through a series of similes and parallels, “dew-scales” can become human “tears,” “Planet earth” is likened to the child’s “teething ring,” and the animal referred to by the line “sluicing the milk-house floor” echoes human breast-feeding. As with the *coming* of the baby girl, the boundaries between the human and the nonhuman are depicted as less certain; also considering these premonitory “signs”, the poem can be observed as reinforcing the entanglement between humans and the environment.

Similar to what has already been said about “Virgil: Eclogue IX,” the “Bann Valley Eclogue” reveals ecological implications through a metaliterary reflection on the practice of pastoral singing/storytelling. This subject emerges in the very beginning of the poem: by citing the line “Sicelides Musae, paulo maiora canamus” from Virgil’s “Eclogue IV” (which David Ferry has translated as “Sicilian Muses, sing a nobler music”⁶¹) Heaney invokes the power of the Muses to sing a song that may inspire him to compose “a song worth singing” in view

⁶⁰ For a further discussion about the notion of ‘Anthropocene’, see Crutzen / Stoermer (2000: 17-18).

⁶¹ Virgil (1999: 29).

of the “child that’s due.” The emphasis on the Muses’ singing as a source of inspiration (and thus, of affect) can be read as a further underscoring of the affective capacity of narratives on their listener/reader, according to what has already been observed in Weik von Mossner’s study. The Poet’s request that the Muses give him “a song *worth* singing”⁶² suggests, again, the importance of pastoral songs in enhancing the enmeshment of humans and nonhumans. In ecocritical terms, this topic is worth singing about during the present-day ecological crisis since it may inspire new models of relationships while helping people reflect on alternatives to anthropocentric behaviors toward the natural world, which have led to the Anthropocene. This stress on the notion of human/nonhuman connectedness also helps scholars consider further implications in regard to the trope of the Golden Age / *locus amœnus*: beyond referring to a mere anthropocentric celebratory intent of the natural world, as is often considered, these landscapes entail more complex implications by stressing the material and affective continuum of human beings and the surrounding environment.

Moreover, by reading the poem through an econarratological lens, it is possible to see how the dialogical dynamics of the eclogue also disclose ecocritical potentials: as Tyler noticed, while Virgil sings *alone* in the original “Eclogue IV,” in “Bann Valley Eclogue” an exchange takes place between *two* characters, since a single voice becomes *plural*.⁶³ In this regard, the notion of ‘relationality’ expressed by the affective potentials of the pastoral landscape – both through the tropes of the Golden Age and the *locus amœnus* – is, once again, fostered by the formal features of the eclogue: the dialogical relationship between two shepherds, in its consolatory power, “suggests that past problems can be overcome, past griefs can be assuaged by the uniting stream, and consolation concentrated in the natural figure, the child.”⁶⁴

Finally, as Tyler illustrates about Heaney’s “Bann Valley Eclogue”: “[w]hat he [Heaney] looks forward to is the promise of the future to make things ‘better,’ not perfect.”⁶⁵ This observation is beneficial for further underlining how, exceeding the traditional functions attributed to the Golden Age, the poem presents a more complex elaboration of the trope by disclosing its ethical implications when envisioning a future era in which the connectedness between humans and the environment can be ultimately achieved.

⁶² Emphasis: S.R.

⁶³ Tyler (2013: 98).

⁶⁴ Twiddy (2012: 130).

⁶⁵ Tyler (2013: 101).

5. "Glanmore Eclogue"⁶⁶

The "Glanmore Eclogue" presents another original poetic dialogue between two characters. In this poem, Myles and the Poet converse about a wide array of pastoral topics, from personal experiences and feelings, to the power of poetry and literature, passing through questions related to land possession and to the celebration of the small pleasures offered by the natural world.

In parallel with Moeris's complaining about his land dispossession in "Virgil: Eclogue IX," in the "Glanmore Eclogue," the shepherd Myles informs the Poet that "Outsiders own / The countries nowadays" and expresses his resentment toward these "foreigners" who now control his land. By echoing the country/city dualism typical of the pastoral tradition, which stresses "the representation of the country in contrast to the urban,"⁶⁷ Myles criticizes the increase of capitalistic practices in the new field management system, observing how "money [started] coming in" and how "Land Commissions ma[de] tenant owners," thus subverting the conventional escapist spirit associated with the countryside. The nostalgic tone of this poem is also fostered by its emphasis on the temporal distance between the "then" ("Those were days") and the "now" in discussing life in the country, where the present moment is depicted in negative terms, for instance, due to the fact that small farmers are "priced out of the market." Through a consolatory tone, which, again, mirrors Lycidas's attitude in "Virgil: Eclogue IX," the Poet welcomes Myles's complaints and expresses sympathy toward him by comforting his friend through pastoral songs dedicated to the beauty of the simple life in the county.

Similarly to what emerged in "Virgil: Eclogue IX," in the "Glanmore Eclogue," the poem presents the affective power of natural/pastoral narratives by elaborating the description of the *locus amœnus* according to the lively properties of the nonhuman world: not only does an array of verbs connected to movement and energy intersperse the eclogue (e.g. "breath," "skips," "startle," "gills," "runs," "jumps") but also a number of animals ("cuckoo," "deer," "raven," "fish," "lark") and plants ("heather," "bog," "whin") highlights the vibrant qualities of the nonhuman realm and the cheerful tone of the eclogue in contrast to the spirit of the sorrowful shepherd. The emphasis on the features of a summery landscape also fosters the positive connotation of this pastoral emotional atmosphere, especially due to the description of birdsong, occasionally corroborated by acoustic effects ("cuckoo cuckoos"; "A little nippy chirpy fellow / Hits the highest note"; "The lark sings on his clear tidings").

In alignment with what has already been discussed in reference to the use of vocabulary expressing human emotions in the case of nonhuman entities in

⁶⁶ For all the references to this poem, see Heaney (2010 [2001]: 32-34).

⁶⁷ Gifford (1999: 2).

“Virgil: Eclogue IX,” the representation of animals as engaging in human-like actions (e.g., “run,” “jumps,” etc.) should not be (solely) interpreted as the effect of anthropocentric and anthropomorphizing standpoints. Oppositely, through the lens of affect theory, this lexical choice appears as a further emphasis on the sense of connectedness between the human and the nonhuman characterizing Heaney’s eclogues: just as we observed in the case of the “Bann Valley Eclogue,” where words primarily pertaining to the description of the human body are employed for referring to the materiality of the natural world, the fact that, in this poem, humans and nonhumans share the same linguistic register can appear as further evidence of the entanglement of these two realms.

The final line of the poem epitomizes the affective capacity of this pastoral setting by defining it in relation to what the shepherds describe as “perfect days.” The Poet anticipates the celebration of the summer landscape in his song saying:

A woman changed my life. Call her Augusta.
Because we arrived in August, and from now on
This month’s baled hay and blackberries and combines
Will spell Augusta’s bounty.

In this sense, August and its lively vibrancy emerges in its power to instill an affective involvement in the listener, who, consequently, is transported by the emotions conveyed by this account. It is then evident how this eclogue can be observed as the Poet’s response to Myles’s concerns about his land dispossession: the shepherd’s positive outcome following his words proves that his consolatory effort is successful.

In alignment with what was discussed about the previous poems, a formally oriented and metaliterary reflection on the affective potentials of pastoral poetry also appears in the “Glanmore Eclogue.” This aspect is visible in the opening stanza, where Myles poses a rhetorical question to the Poet dedicated to the act of writing:

A house and ground. And your own bay tree as well
And time to yourself. You’ve landed on your feet.
If you can’t write now, when you will ever write?

The (pastoral) ideal of simplicity and quietness introduced by the picturesque, domestic setting in the first two lines expresses, once again, a typical pastoral *locus*, which is also presented as a privileged context for poetry writing due to its inspirational power. A similar emphasis is expressed a few lines later when the Poet underlines that Meliboeus’s simple and humble – and thus pastoral – life enhances positive feelings:

Back to the wall and empty pockets: Meliboeus
Was never happier than when He was on the road
With people on their uppers.

A life lived in simplicity, the Poet seems to suggest, does not prevent someone from being enriched by beneficial emotions, which, considering the emphasis on Meliboeus’s popular singing skills, appear essential for composing pastoral lyrics. Furthermore, Meliboeus guides both the Poet and Myles to discover the

values “hidden” behind the natural world, as his spirit “lives [...] in things like that.” In this regard, far from appearing a mere citation of the Virgilian pastoral universe, Meliboeus allows one to reflect on the importance of pastoral singing / poetry, which he masters fruitfully, in accessing the affective potentials entailed in the nonhuman realm.

References to pastoral poetry also emerge from Myles’s stress on how “book-learning is the thing” in regard to the Poet’s formative experience of writing pastoral songs. Myles, in fact, affirms that the Poet is a “lucky man” for not having to face the difficulties of the physical activities of farming and agriculture (“No stock to feed, no milking times, no tillage / Nor blisters on your hand nor weather-worries”) but for having devoted himself to the practice of song composition: an observation that underscores the values of pastoral narratives even further. Finally, the emphasis that Myles places on the education of poets accentuates the relevance of pastoral poetry in presenting an (emotional) response to the troubles of life. Differently from the shepherds of the pastoral tradition, who seem to be able to perform pastoral songs as an innate talent, the Poet can rely on the pastoral literary heritage to unleash, through singing, pastoral emotions able to console, while depicting a setting emphasizing issues of human/non-human connectedness.

5. Conclusion

Bladow and Ladino have observed that a more *affective* approach to the study of the relationship between the human and the environment may produce more *effective* ecocriticism.⁶⁸ This thought particularly resonates with Seamus Heaney’s eclogues, which, when viewed through an ecocritical lens, can be described as narratives that stress the affective connection between humans and nonhumans, while also engaging with urgent issues posed by the current environmental crisis. Drawing parallels between the two main theoretical perspectives in the recent entanglement between affect theory and ecocriticism, Heaney’s eclogues elaborate such topics in at least two ways: first, they underline a material human/nonhuman sense of connectedness; second, they highlight the affective capacity of (pastoral) narratives on human emotions and inspire forms of ethical relationality toward the environment.

As the analysis of the poems has revealed, the features of the *locus amœnus* play an important role in the achievement of this awareness. Exceeding traditional understandings of this trope primarily as a celebration of the natural world’s beauty, Heaney’s poems allow for readers to reflect on how this *locus* fosters the idea of an (affective) connection between the human and the nonhuman: the ‘pleasant feelings’ associated with this motif – a nature narrative –

⁶⁸ Bladow / Ladino (2018: 3).

result in their capacity to console and to develop a positive outcome in the listener while depicting the inextricable entanglement between the human and the natural world. This aspect is expressed in both a literary and an extra-literary sense. The former regards the characters *inside* the pastoral storyworld and the consoling songs performed by a shepherd for his fellow sorrowful friend(s); on an extra-literary level, the affective capacity of the eclogue refers to the reader *outside* the literary world, who, similarly to the shepherds, not only assists in the fictional pastoral account, but, one can argue, attains a similar emotional reaction in line with what Weik von Mossner observes in her study on the influence of nature narrative on emotions.

Current environmental awareness and growing consciousness about the connectedness between the human and the nonhuman, expressed by the popular scholarship of ecocriticism, thus becomes relevant for determining the ecocritical potential of Heaney's eclogues: the centrality of this subject in his eclogues helps readers consider them as tools for critically approaching the discussion on anthropocentrism that has dominated the human/environment relationship in the last few decades, leading to the major environmental changes of our time. Opposing the idea of an ontological separation between these two realms and restoring a sense of connectedness, as Heaney's eclogues suggest, becomes a counter-narrative that can inspire a closer bond between the human and the non-human, both in the fictional world and the real world.

Heaney's works also become useful for observing how the eclogue may be regarded as a literary form pertaining to eco(-dia)logical themes: on the one hand, an eclogue engages with issues of human/nonhuman connectedness by proposing imagery that generally conveys the affective relationship between the two realms; on the other hand, the dialogical structure – which already presents a form of *relation* between the shepherds involved in the pastoral singing – determines the positive emotional outcome of natural narratives on its listener(s), while stressing the purpose of healing and consolation inside and outside the storyworld.

Hence, in a time when planet Earth is facing critical environmental issues, Heaney's revival of the eclogue becomes a way for readers to reflect on the opportunities that literary forms offer in order to tackle such concerns. By exceeding the limit of a politically oriented interpretative lens, and by adopting an ecocritical angle, Heaney's eclogues reveal ecological narratives that are useful for re-thinking the entanglement between humans and the environment according to a renewed ethical consciousness. And in the search for new models of relationality, the longstanding format of the pastoral dialogue still appears as an inspiring resource. This aspect not only broadens the scope of Heaney's role in establishing a dialogue with past literary forms and present-day issues but also attests, once again, to how (pastoral) literature is pivotal in tackling the challenges posed by the Anthropocene.

References

- Barad, K. (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham.
- Barrell, J. / Bull, J. (1982 [1974], eds.): *The Penguin Book of English Pastoral Verse*. Harmondsworth.
- Bladow, K.A. / Ladino, J.K. (2018): *Toward and Affective Ecocriticism: Placing Feeling in the Anthropocene*. In: Bladow, K.A. / Ladino, J.K. (eds.): *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln. 1-24.
- Buckley, V. (1983): *Poetry and the Avoidance of Nationalism*. In: Messick, D. / Travers, P. / Stoner, A.M. / MacDonagh, O. / Mandle, W.F. (eds.): *Irish Culture and Nationalism, 1750–1950*. London. 258-279.
- Buell, L. (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA / London.
- Burwick, F. (2015): *Romanticism: Keywords*. Chichester, West Sussex.
- Carroll, J.S. (2011): *Landscape in Children’s Literature*. New York.
- Corcoran, N. (2016): *Happening Once for Ever. Heaney’s Late Style*. In: O’Brien, E. (ed.): *‘The Soul Exceeds its Circumstances’: The Later Poetry of Seamus Heaney*. Notre Dame, Indiana. 107-128.
- Crutzen, P.J. / Stoermer, E.F. (2000): *The Anthropocene*. In: *Global Change Newsletter*. 41. 17-18.
- Gifford, Terry (1999): *Pastoral*. London.
- Glotfelty, Ch. (1996): *Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis*. In: Glotfelty, Ch. / Fromm, H. (eds.): *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens. xv-xxxvii.
- Hanks, P. / Pearsall, J. / Stevenson, A. (2010): *Oxford Dictionary of English*. Oxford.
- Heaney, S. (1980): *In the Country of Convention: English Pastoral Verse*. In: *Preoccupations: Selected Prose 1968–1978*. New York. 173-180.
- Heaney, S. (2009 [1966]): *Death of a Naturalist*. London.
- Heaney, S. (2010 [2001]): *Electric Light*. London.
- James, E. (2015): *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln.
- James, E. / Morel, E. (2020): *Notes Toward New Econarratologies*. In: James, E. / Morel, E. (eds.): *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. Columbus. 1-26.
- Lidström, S. (2015): *Nature, Environment and Poetry: Ecocriticism and the Poetics of Seamus Heaney and Ted Hughes*. London.
- Lloyd, D. (1993): *Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment*. Dublin.
- Love, G.A. (1990): *Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism*. In: *Western American Literature*. 25 (3). 201-215.
- O’Brien, E. (2016): *Introduction*. In: O’Brien, E. (ed.): *‘The Soul Exceeds its Circumstances’: The Later Poetry of Seamus Heaney*. Notre Dame, Indiana. 1-26.
- O’Donoghue, B. (2009): *Heaney’s Classics and the Bucolic*. In: O’Donoghue, B. (ed.): *The Cambridge Companion to Seamus Heaney*. Cambridge. 106-121.

- O'Donoghue, B. (2019): Heaney, Yeats, and the Language of Pastoral. In Harrison, S.J. / Macintosh, F. / Eastman, H. (eds.): *Seamus Heaney and the Classics: Bann Valley Muses*. Oxford. 147-159.
- O'Hogan, C. (2018): Irish Versions of Virgil's *Eclogues* and *Georgics*. In: Braund, S. / Torlone, S.M. (eds.): *Virgil and his Translators*. Oxford. 399-411.
- Oppermann, S. / Iovino, S. (2017): Introduction. *The Environmental Humanities and the Challenges of the Anthropocene*. In: Oppermann, S. / Iovino, S. (eds.): *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London. 1-22.
- Padilla, J.R. (2009): Seamus Heaney's Elemental Ecopoetics: Earth, Water, Air and Fire. In: *Journal of Ecocriticism*. 1 (2). 21-30.
- Ruff, A.R. (2015): *Arcadian Visions: Pastoral Influences on Poetry, Painting and the Design of Landscape*. Macclesfield.
- Schneider, R.J. (2016): Introduction. In: Schneider, R.J. (ed.): *Dark Nature: Anti-Pastoral Essays in American Literature and Culture*. New York / London. vii-xix.
- Spawforth, A. / Eidinow, E. / Hornblower, S. (2012): *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford.
- Swedish Academy (1995): *The Nobel Prize in Literature*.
www.nobelprize.org/prizes/literature/1995/summary [26/01/2021].
- Twiddy, I. (2006): Seamus Heaney's Versions of Pastoral. In: *Essays in Criticism*. 56 (1). 50-71.
- Twiddy, I. (2012): Pastoral and Aftermath: Seamus Heaney. In: Twiddy, I. (ed.): *Pastoral Elegy in Contemporary British and Irish Poetry*. New York. 125-148.
- Tyler, M. (2013): *A Singing Contest: Conventions of Sound in the Poetry of Seamus Heaney*. New York.
- Virgil (1999): *The Eclogues of Virgil*. Translated by D. Ferry. New York.
- Weik von Mossner, A. (2017): *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. Columbus.
- Williams, R. (1973): *The Country and the City*. New York.
- Zapf, H. (2016): *Literature as Cultural Ecology. Sustainable Texts*. London.