

Claus Telge

## Naturlyrik ohne Natur?

Marion Poschmanns Poetik des Ambientes

---

*Nature poetry evokes the immediate presence of natural phenomena while pushing out of reach that which lies outside the text, that which has not yet become 'nature'. For this process Timothy Morton has coined the terms ecomimesis and ambient poetics. Referring to the different elements of ambient poetics, this article illuminates their application in the poetry and poetological writings of Marion Poschmann, who is considered one of the most important innovators of German nature poetry. By showing how Poschmann finds new ways of reinventing the genre through her evocations of place in *Geliehene Landschaften* and *Nimbus*, I propose to extend Morton's conceptual framework to include a creative and critical plurality of ambient poetics in the Anthropocene. Poschmann's poems playfully recalibrate poetic perception and expand the lyrical mode to make visible the complex and tensional interrelationship between the human and the nonhuman.*

Keywords: *German poetry; nature; Naturlyrik; ecocriticism; Anthropocene; posthumanism; Marion Poschmann; Timothy Morton*

---

### Einleitung: Unmittelbarkeit und Gemachtheit des Schreibens über Natur

Naturlyrik impliziert eine dialektische Bewegung: Um die unmittelbare Präsenz von Naturphänomenen ins Gedicht zu bringen, schichtet sie literarisches Mittel um literarisches Mittel übereinander, geht dabei aber zugleich auf uneinholbare Distanz zu dem, was außerhalb des Textes liegt, was noch nicht ‚Natur‘ – im Sinne eines ästhetischen, kulturellen, historischen, sozialen oder ideologischen Konstrukts – geworden ist. Timothy Morton unternimmt den Versuch, eine neue Begrifflichkeit für das Verständnis von ‚Natur‘ und ‚Umwelt‘<sup>1</sup> zu formulieren und subsumiert jenen Prozess unter dem Begriff der ‚Ökomimese‘ (*ecomimesis*), der das Schreiben über Natur sowie die spezifischen Eigenarten des Schreibens über Natur

1 Ab hier in mitgedachten Anführungszeichen verwendet.

bezeichnet.<sup>2</sup> Als Voraussetzung dafür, dass ökologische Bewegungen wie *ecocriticism* oder *ecopoetry* ihr wirkliches Potential entfalten können, bedarf es der Kritik der Ökomimese, so sein Credo. Ökomimese verlangt eine *Poetik des Ambientes*, das heißt eine Reihe ästhetischer Verfahren, die ein *hic et nunc* von Natur und Umwelt evozieren. Aus der Generation der frühen 2000er-Debüts gilt Marion Poschmann (erster Gedichtband 2002) neben Nico Bleutge (2006), Silke Scheuermann (2001) oder Jan Wagner (2001) als wichtigste Erneuerin der deutschsprachigen Naturlyrik. In einem Essay zur Naturlyrik gibt sie Einblicke in den Berliner Schreiballtag, die verblüffend präzise einfangen, auf was Mortons Begriff der Ökomimese und die Poetik des Ambientes hinauswollen:

In meinem Lyrikband *Grund zu Schafen* kommen Birken, Tannen, Wiesen, Enten, Schafe vor, Versatzstücke klassischer Naturgedichte. Deshalb werde ich oft gefragt, ob ich mich viel in der Natur aufhalte und meine visuellen Eindrücke in den Texten festhalte. Tatsächlich bin ich gern von Tieren und Pflanzen umgeben, aber während der Arbeit an den fraglichen Gedichten wohnte ich neben einer Baustelle, und mir ist aus dieser Zeit vor allem der Lärm von Preßluftschlämmern und der Anblick von Stahlträgern in Erinnerung. Der Natureindruck in den Texten ist entsprechend weniger der konkreten Anschauung als vielmehr der Beschwörung geschuldet, der Konstruktion und dem Herbeizitieren, dem Versuch, etwas Abwesendes in die Gegenwart zu holen.<sup>3</sup>

Soviel ist sicher: Keine Literatur ohne neuerliches Gestalten des Geschehenen, des Wahrgenommenen durch Imagination. Doch gerade das Schreiben über Natur umgibt die Aura mehr zu sein, unmittelbar zu sein – und Unmittelbarkeit bzw. (scheinbar) unvermitteltes Ergriffensein stand in den Künsten (und ihren Theoriedebatten) schon immer hoch im Kurs. Dabei ist die literarische Darstellung von Natur ganz selbstverständlich

2 Vgl. dazu ausführlich das Kapitel zur „Kunst der Umweltsprache“: Morton, Timothy: *Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt*. Übers. v. Dirk Höfer. Berlin: Matthes und Seitz 2016 [2007]. S. 49-124. Hier S. 55.

3 Poschmann, Marion: *Energie der Störung. Bemerkungen zu Naturbildern und Poesie*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*. Berlin: Suhrkamp 2016 [2006]. S. 11-18. Hier S. 14.

eine Konstruktion, die nicht auf (natur-)gegebenen Gesetzmäßigkeiten, sondern auf rhetorischen Formen beruht.<sup>4</sup> Adorno denkt Natur als den „vermittelten Statthalter von Unmittelbarkeit.“<sup>5</sup> Poschmanns Naturgedichte formieren sich aus einem urbanen Innerlichkeitsrauschen im Prenzlauer Berg.<sup>6</sup> Ihre Naturlyrik beschreibt nicht, sie *beschwört* ein Ambiente, und das mit hoher Intensität. Zu den Eckpunkten ihrer Poetik gehören „Mondbetrachtungen“, „Geistersehen“, Begriffe wie ‚Aura‘, ‚Atmosphäre‘ oder Atmosphärenphänomene als Metaphern<sup>7</sup> (Nebel, Wolken<sup>8</sup>), die Unsichtbares sichtbar machen sollen.

Gewiss: Poschmanns obige Aussage lässt sich nicht einfach auf die ganze Gattung projizieren.<sup>9</sup> Den Ausgangspunkt für gattungstheoretische Reflexionen bildet die Grundannahme, dass Naturlyrik für die „poetische Darstellung von Natur zuständig“ und ihre „historische Varianz [...] dem semantischen Wandel der beiden Komponenten ‚Natur‘ [als kulturelles

- 4 Das bedeutet freilich nicht, dass Natur und Umwelt bloß reine Inszenierungen, diskursive Effekte sind. Dass Evidenzen sicht- und fühlbarer Dinge existieren, ist unbestritten.
- 5 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 [1970]. S. 98.
- 6 Sie hat dort ihre Wohnung.
- 7 Vgl. u.a. Poschmann, Marion: *Energie der Störung*, S. 13-16.
- 8 Vgl. Poschmann, Marion: *Kleiner Nebelkatalog: Lob des Nebels*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*. Berlin: Suhrkamp 2016 [2011]. S. 71-78.
- 9 Vorausgesetzt man versucht überhaupt Naturlyrik als Gattung mit eigenen Spielregeln zu verstehen: Häntzschel sieht in ihr vielmehr ein „nachträglich begriffliches Konstrukt“ ohne umschließendes Konzept (Poetik); Braungart zieht es vor, von einem „dynamisch-funktionalen Komplex, der einer ständigen Neubestimmung und Neugestaltung unterworfen ist“, zu sprechen. Vgl. Häntzschel, Günter: *Naturlyrik*. In: Fricke, Harald u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York: De Gruyter 2007. S. 691-693. Hier S. 691 u. Braungart, Georg: *Naturlyrik*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2011. S. 132-139. Hier S. 133.

Konstrukt] und ‚Lyrik‘ geschuldet ist“.<sup>10</sup> Das Anthropozän verlangt eine Neubestimmung der Beziehung von Mensch und Umwelt, die eine kategorische Infragestellung des Naturbegriffs und der ästhetischen Naturaneignungsformen in den Künsten miteinschließt – und somit auch wieder eine Transformation der Komponenten ‚Natur‘ und ‚Lyrik‘ in Gang setzt: Wie reagiert die Naturlyrik auf das Ausmaß anthropogener Einwirkung auf Klima und Biosphäre?<sup>11</sup> Welche ästhetischen Möglichkeiten können aus der Überwindung des Natur-Kultur-Dualismus entstehen? In der Anthologie *Lyrik im Anthropozän*<sup>12</sup>, mit der die deutschsprachige Lyrik versucht, Antworten auf diese Fragen zu geben, projiziert Karin Fellner eine Lyrik des ‚Inmitten-Seins‘, in der ‚Natur‘ und ‚Mensch‘ sich nicht mehr „entmischen können“, zur „Namenschtur“ werden.<sup>13</sup> Marion Poschmann ist gleich mit mehreren Gedichten in der Anthologie vertreten<sup>14</sup> und ihre Lyrik kann, soviel sei schon vorweggenommen, als *Namenschtur*-Lyrik gelesen werden, die eine veränderte Poetik des Ambientes verwirklicht.

- 10 Vgl. Zemanek, Evi/Rauscher, Anna: *Das ökologische Potential der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen*. In: Evi Zemanek (Hg.): *Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2018. S. 91-118. Hier S. 92 (auf der Grundlage von Häntzschel u. Braungart).
- 11 Erläuternd zur geochronologischen Epochenbezeichnung *Anthropozän*: „[T]he Anthropocene represents a new phase in the history of the Earth, when natural forces [resp. Naturgeschichte] and human forces [resp. Menschheitsgeschichte] became intertwined, so that the fate of one determines the fate of the other“, vgl. Zalasiewicz, Jan/Williams, Mark/Steffen, Will/Crutzen, Paul: *The New World of the Anthropocene*. In: *Environmental Science and Technological Viewpoint* 44 (2010). S. 2228-2231. Hier S. 2231.
- 12 Bayer, Anja/Seel, Daniela (Hg.): *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*. Berlin: Kookbooks 2016.
- 13 Fellner, Karin: *Stacheln sprechen. 5 1/5 Denkansätze zum Schreiben von Gedichten im Anthropozän*. In: Bayer/Seel: *Lyrik im Anthropozän*, S. 306-313. Hier S. 308.
- 14 *Industrieschnee, Hinweise zur Erderwärmung, Niedere Arbeiten divenhaft ausgeführt u. Jülich – Grevenbroich – Erkelenz*.

Mortons *Ecology without Nature* (2007) erscheint noch in der formativen Phase der kulturwissenschaftlichen Anthropozän-Debatte. Die verspätete Übersetzung ins Deutsche belegt allerdings, dass *Ökologie ohne Natur* (2016) nichts an seiner Aktualität eingebüßt hat und immer noch eine wegweisende Basissondierung der Darstellungsformen von Natur liefert.<sup>15</sup> Ob mainstream-förmiger Darstellungskitsch oder ambitionierte Umweltkunst – es geht Morton darum, historisch eingeschliffene Figurationen von Natur und Umwelt (*environment*)<sup>16</sup> zu dekonstruieren. Daraus ergibt sich auch für mich die Notwendigkeit, beim Sprechen über Naturlyrik eine Kritik der Ökomimese einzubeziehen. Allerdings mit dem Zusatz, Vorstellung und Begriff von Natur nicht grundsätzlich zurückzuweisen (oder ‚verkümmern zu lassen‘<sup>17</sup>), sondern Mortons Poetik des Ambientes zunächst als ästhetisch-analytische Verdichtung zu verstehen, die das Vermögen zur Problematisierung und Exploration von Naturauffassungen und der Naturlyrik erweitert – darauf zielt der bei Morton entlehnte und zur (rhetorischen) Frage gewendete Titel ab. Gerade im Werkkontext Marion Poschmanns hat man sich klarzumachen, dass ihre Gedichte zwar auf die Tradition der Naturlyrik zurückgreifen, diese aber zugleich aufbrechen und neu zusammensetzen,<sup>18</sup> um eine Form des naturlyrischen Sprechens für das Anthropozän zu gewinnen.<sup>19</sup> Letztlich geht es auch Morton nicht al-

15 Zumal es spätere Werke wie *Hyperobjects* (2013) oder *Dark Ecology* (2016) vorbereitet.

16 Auch im Sinne eines Gegenbegriffs des *ecocriticism* und den *environmental studies* zu ‚Natur‘.

17 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 7.

18 Diese Programmatik zeigt sich in ihrem Band *Grund zu Schafen* (2004), der sowohl die westliche Tradition der Naturlyrik zitiert (*Oden nach der Natur* oder *Et arcadia ego*) als auch auf „ironische Distanz“ zu ihr geht. Vgl. Burdorf, Dieter: *Rückkehr der Lebrichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartlyrik im Kontext seiner Vorgeschichte*. In: *IZJK* 1 (2019). S. 285-313.

19 Auch im Sinne einer möglichen „Wiederfindung von „Natur““. Vgl. Dürbeck, Gabriele/Kran, Christine/Zschachlitz, Ralf: *Ökokritische Perspektiven und Anthropozän-Diskurs in der deutschsprachigen Literatur – eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Ökologischer Wandel in der deutsch-*

lein um die Sprengung von Gewissheiten ökologischen Schreibens. Vielmehr konstituiert die Kritik der Ökomimese eine kritische Ökomimese, die die Poetik des Ambientes der Umweltliteratur auf Augenhöhe mit den Umständen bringt (Akzeleration der globalen Produktionsprozesse, ökologische Katastrophen).<sup>20</sup>

Der vorliegende Beitrag gliedert sich in drei Teile: Die Einleitung versucht, die Produktivität deutlich zu machen, die von Mortons Begrifflichkeit ausgeht und warum Poschmanns Naturlyrik ein exponiertes Beispiel dafür ist, auch und vor allem im Hinblick auf die politischen und gesellschaftlichen Implikationen eines Denkens und Schreibens im Anthropozän. Der zweite Teil unternimmt eine Engführung der Poetik des Ambientes und Poschmanns poetologischen Selbstreflexionen.<sup>21</sup> Im Mittelpunkt steht dabei ihre Lektüre des Naturgedichts *Mond im Januar* von Wilhelm Lehmann. Morton verfolgt einen assoziativen Denkstil, eine begriffliche Autopoiesis, die sich *in actu* rechtfertigt. Zwar enthalten beide Teile begriffliche Klärungen und Ausdifferenzierungen. Am Ende kann aber kein fertiges Begriffsinstrumentarium stehen, sondern nur der Aufriss eines Horizontes. Der dritte Teil konzentriert sich auf ein *close reading* exemplarischer Texte aus Poschmanns Gedichtbänden *Geliebene Landschaften* und *Nimbus*. Die Poetik des Ambientes soll um eine Pluralität von konkreten Umsetzungen erweitert werden: Was sind die poetischen und metapoetischen Spezifika von Poschmanns individualästhetischer Realisierung der Poetik des Ambientes? Wie entwirft sie Materialität im Schwerefeld der komplexen Interrelationalität (‚Inmitten-Sein‘) von menschlichen und nichtmenschlichen Akteuren?

*sprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts: Neue Ansätze und Perspektiven.* Berlin: Peter Lang 2018. S. 7-23. Hier. S. 10.

20 Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 250-251.

21 Ich gehe nicht davon aus, dass Poschmann mit Mortons Theorien und Schriften vertraut ist.

## Die Öffnung künstlicher Räume

Die Konzeption der Ökomimese knüpft an verschiedene literaturwissenschaftliche Bezugspunkte an. Mortons Übersetzer ins Deutsche, Dirk Höfer, legt den Begriff der ‚Schreibszene‘ nahe;<sup>22</sup> und tatsächlich klingt bei Morton eine Typologie der Schreibszenen des Schreibens über Natur an,<sup>23</sup> wenn auch eine sehr frei gefasste, zu der sich ebenfalls der Berliner Einblick Poschmanns als *Meta-Schreibszene über die Schreibszenen des Schreibens über Natur* zählen lässt. Unterscheiden lässt sich die ‚Schreibszene‘, die allgemein „das gerahmte Ensemble von Instrumentalität, Geste und Sprache“ der Kulturtechnik des Schreibens bezeichnet (Schreibvorgang, Schreibwerkzeug), von der ‚Schreib-Szene‘, in der sich „dieses Ensemble in seiner widerstrebenden Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufhält und problematisiert“ (die Literatur verweist auf ihr Geschriebensein).<sup>24</sup>

Ökomimetische Schreibszenen als Evokationsszene<sup>25</sup> verfahren einerseits intransparent wie in Thoreaus Einführung zu *Walden*: „*When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods*“<sup>26</sup>, die durch das „negative Konstatieren des fiktionalen Sogs“<sup>27</sup> eine besondere Gravitationskraft entwickelt (den Leser in die Umwelt des Textes hineinzieht). Oder sie können explizit metapoetisch verfahren wie in Denise Levertovs Gedicht *To the Reader*, das aus dem „When I wrote“ ein

22 A. d. Ü. in der hinzugefügten Endnote, vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 319.

23 Die im Übrigen noch zu schreiben wäre. Die Urszene wäre wohl der am Schreibtisch sitzende Autor, der in die Natur blickt.

24 Vgl. Giuriato, Davide: (*Mechanisieretes Schreiben*). *Einleitung*. In: Giuriato, Davide/Stingelin, Martin/Zanetti, Sandro (Hg.): „SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN“ *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. Zur Genealogie des Schreibens*. Bd. 2 München: Fink 2005. S. 7-20. Hier S. 8.

25 Es geht hier allerdings weniger um Widerstände im Prozess des Schreibens (z.B. handschriftliches vs. mechanisiertes Schreiben).

26 Thoreau, Henry David: *Walden and Civil Disobedience*. Harmondsworth: Penguin 1986 [1854]. S. 45 (eigene Hervorhebung).

27 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 52.

direkt adressierendes „as you read“ macht: „and as you read / the sea is turning its dark pages, turning / its dark pages.“<sup>28</sup> Allerdings mit einem vergleichbaren Effekt: der Bewusstwerdung des Textraums als Material, das Wenden von Papier und Seiten, eingefangen in der Naturmetapher der Meereswellen als Hier und Jetzt der iterativen Lektürehandlung („as you read“) des Lesers und einer sich quasi selbst lesenden Lektüre („the sea is turning *its* dark pages, turning / *its* dark pages“).<sup>29</sup> Mortons Beispiele für Inszenierungen von unmittelbaren Schreib- und Lesesituationen machen deutlich, dass Ökomimese sich in unterschiedlichen Ausprägungen zeigen kann, sei es in der Naturwahrnehmung des *nature writing* oder der Lyrik der Postmoderne.<sup>30</sup> Die Poetik des Ambientes ist, wie im Folgenden deutlich werden soll, der Motor, der die Erzeugung und Verstetigung solcher Präsenzerfahrungen im Schreiben über Natur antreibt.

Morton befasst sich im Wesentlichen damit, wie Umweltliteratur Raum- und Ortswahrnehmungen erzeugt. Dabei geht er von zwei lyriktheoretischen Ansätzen aus: Susan Stewarts Studie *Poetry and the Fate of the Senses* (2002) zum Gedicht als Ausdrucksmedium von Sinneserfahrungen

28 Levertov, Denise: *Poems 1960-1967*. New York: New Directions 1983. o. S. (eigene Hervorhebung).

29 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 49-54. Diese und weitere Erörterungen sowie alle übersetzten Zitate der beiden für Morton zentralen Beispiele dort.

30 Bühler gibt einen fundierten Überblick zu Mortons Denken, der aber stellenweise überpointiert gerät, so dass der Eindruck entsteht, Morton kritisiere nur die weniger „avancierten“ Formen des *ecocriticism* oder *nature writings*, vgl. Bühler, Benjamin: *Jenseits von Natur und Kultur: Latour und Morton*. In: Ders.: *Ecocriticism. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2016. S. 70-78. Hier S. 74. Das trifft zweifellos auf die damit verbundenen regressiven Vorstellungen von Natürlichkeit und Ursprünglichkeit zu, wie Aldo Leopolds tiefenökologische Verherrlichung („ökozentrischer Kitsch“) unberührter Wildnis („Thinking Like a Mountain“). Im gleichen Zug verweist Morton aber unter anderem auf die „Avantgarde-Ökomimese“ eines Roland Barthes bei dessen Gleichsetzung des Lesersubjekts mit einer orientalisierten Wüstenlandschaft, vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 52-54.

und der formalistischen Gattungskonzeption des ‚Umweltgedichts‘<sup>31</sup> (*enviromental-poem*) von Angus Fletcher. Umweltgedichte, konstatiert Fletcher, „are not about the environment, whether natural or social [...] They are environments“.<sup>32</sup> Mortons Interesse gilt damit vor allem der Sichtbarmachung von Authentizitätsstrategien. Ökomimese authentifiziert auf unterschiedliche Weise, mal mehr, mal weniger raffiniert. In den Schreibszenen des Schreibens über Natur herrscht eine starke Ökomimese vor. Um ein Gedicht als ganze Umgebung heraufzubeschwören, wie Fletcher es beschreibt, bedarf es hingegen einer schwach, meist flüchtig wirkenden, aber deshalb nicht minder wirkmächtigen Ökomimese. Hier kommt die Poetik des Ambientes ins Spiel.

Mit Leo Spitzer (‚Ambiance‘) leitet Morton den Begriff ‚Ambiente‘, der eine „umlagernde, umgebende Welt“<sup>33</sup> beschreibt, vom Lateinischen *ambo* (auf beiden Seiten, von beiden Seiten umgebend) ab.<sup>34</sup> Ein weiterer Be-

31 Nicht zu verwechseln mit Axel Goodbodys Definition des ‚Umweltgedichts‘: Goodbody fasst die Geschichte der poetischen Darstellungen von Natur in einem Dreischritt-Modell: erstens die Naturlyrik als Reaktion auf die Industrialisierung im 18. Jahrhundert, zweitens die Umweltlyrik der Nachkriegsjahrzehnte als Reaktion auf die Gefahren der Atomkraft und drittens die erdsystembewusste Lyrik des Anthropozäns als gegenwärtige Reaktion auf die globale Erwärmung. Das bedeutet aber keineswegs, dass letztere ohne Rückgriffe auf die Naturlyrik auskommt. Vgl. Goodbody, Axel: *Naturlyrik – Umweltlyrik – Lyrik im Anthropozän: Herausforderungen, Kontinuitäten und Unterschiede*. In: Bayer/Seel: *Lyrik im Anthropozän*, S. 286-305. Außerdem hat Robert Stockhammer darauf hingewiesen, dass sich Goodbodys Dreischritt selbst unterläuft, da die Erfindung der Dampfmaschine nach Crutzen den Beginn des Anthropozäns datiert, Naturlyrik also somit schon *in statu nascendi* Lyrik im Anthropozän ist bzw. sich „zu dem Zeitpunkt“ formiert, „an dem Natur bereits endgültig fragwürdig wird“, vgl. Stockhammer, Robert: „Raps“. *Eine Lektüre im Anthropozän*. In: *Poetica* 50/3-4 (2020): S. 282-313. Hier S. 298.

32 Fletcher, Angus: *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination*. Cambridge, Mass./London: Harvard Univ. Press 2004. S. 103.

33 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 56.

34 Spitzer, Leo: *Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics*. In: *Philosophy and Phenomenological Research* 3/1 (1942). S. 1-42. Hier S. 13.

zugspunkt ist die *ambient music* Brian Enos, die die „atmospheric idiosyncrasies“<sup>35</sup> einer Umwelt verstärkt, das ‚Ambiente‘ aber eher mit Künstlichkeit<sup>36</sup> als mit Natur/Natürlichkeit assoziiert. Ökomimese tritt also nicht nur in Verbindung mit Natur auf. Morton wählt durchweg das Wort *Ambiente*, um gewohnte Sichtweisen (und literarische Analysekatgorien) von Umwelt und Natur zu irritieren. Mit Spitzer rückt der historische Wandel des Begriffs in den Blick, der verdeutlicht, dass Umwelt schon immer mit einer sie umgebenden Atmosphäre (Farben, Töne, Gerüche) assoziiert worden ist, die die Poetik des *Ambientes* überträgt.<sup>37</sup>

Andererseits drängt sich ein weiterer Begriff auf, den Spitzer geprägt hat: ‚Stimmung‘. Der Romanist versteht *Milieu and Ambiance* sogar als „companion study“<sup>38</sup> zu seiner ‚Stimmungsgeschichte‘ und sieht sowohl eine enge etymologische als auch konzeptuelle Verwandtschaft zwischen ‚Ambiente‘ und ‚Stimmung‘. Spitzer konstatiert, dass das deutsche Wort *Stimmung* unübersetzbar sei.<sup>39</sup> Das treffe freilich weniger auf einzelne Wendungen (*engl.* to be in a good mood) oder seine durchaus potenten Bedeutungsnuancen zu (*engl.* attunement, atmosphere oder *franz.* humeur, accord, atmosphère). Was dem Begriff ‚Stimmung‘ aber zu seiner Einzigartigkeit verhilft, ist dessen Fähigkeit, wie David Wellbery weiterführend erläutert, die kategoriale Unterscheidung von „innen/außen bzw. subjektiv/objektiv“ zu unterlaufen<sup>40</sup>: ‚meine Stimmung‘ und ‚die Stimmung einer Landschaft‘ im Gegensatz zu einem unzulässigen Subjektbezug wie in

35 Eno, Brian: *Ambient Music*. In: Ders.: *Music for Airports*. Polydor/E.G. Records 1978. Remastered CD Virgin Records 2004. o.S.

36 „Ambience is defined as an atmosphere [...] a tint“. Ebd., o. S.

37 Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 57.

38 Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word „Stimmung“*. Hg. v. Anna Granville Hatcher. Baltimore: The Johns Hopkins Press 1963 [1944/1945]. S. 2.

39 Ebd.

40 Wellbery, David E.: *Stimmung*. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 5. Stuttgart/Weimar: Metzler. S. 703-733. Hier S. 703.

‚mon atmosphère‘. Die musikalisch-welthafte Dimension des ‚Gestimmt-Seins‘ ist ebenfalls nur dem Deutschen eigen.<sup>41</sup> Diese Fähigkeit schreibt Morton auch der Poetik des Ambientes zu.<sup>42</sup>

Bis in die poetologische Naturlyrik der Gegenwart wird die ‚Aufhebung der Polarität von Subjekt und Objekt zelebriert‘<sup>43</sup>, die für die Poetik des Ambientes charakteristisch ist. In der Philosophie spürt Morton dieser Tendenz in der Kant-Lektüre Jean-François Lyotards (*Die Analytik des Erhabenen*) nach, Wellbery in der im Zeichen Lyotards stehenden Kant-Lektüre Gernot Böhmes. Böhme schreibt, es ginge Lyotard um die ‚Darstellung des Undarstellbaren‘<sup>44</sup>. Dort setzt Morton an: Lyotards Begriff der ‚Nuance‘ suggeriere irrtümlicherweise (vgl. nachfolgend ‚Remarkierung‘), dass es Zwischenphänomene zwischen Innen und Außen gäbe. Wellbery problematisiert die *Common-sense*-Logik von Böhmes ‚Ästhetik der Atmosphären‘<sup>45</sup>, die durch den ‚Zugang zu den Menschen und Dingen in ihrer Präsenz‘<sup>46</sup> (Menschen und Dinge produzieren sinnliche und sinnlich wahrnehmbare Atmosphären) hinter die Subjekt-/Objekt-Dichotomie zurückgehen wolle. Es ist gewiss kein Alleinstellungsmerkmal, aber Mortons Poetik des Ambientes zeigt, dass vor allem ökomimetische Texte solche Entgrenzungszustände simulieren, um sensibilisierende Umgebungserfahrungen

41 Vgl. Spitzer: *World Harmony*, S. 5f. u. Wellbery: *Stimmung*, S. 703f.

42 Es muss an dieser Stelle offenbleiben, ob überhaupt und inwiefern sich Morton mit Spitzers Studie zur ‚Stimmung‘ auseinandergesetzt hat. In *Ecology without Nature* verwendet er den Begriff in der Definition von Alexander von Humboldt (Kunst und Klima) und Kant (das ‚Erhabene‘) als ‚annäherndes ästhetisches Äquivalent‘ zum Element des Tons (‚ecotone‘) in der Poetik des Ambientes, vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 71 und Morton, Timothy: *Ecology without Nature*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 2007. S. 28.

43 Braungart: *Naturlyrik*, S. 144.

44 Böhme, Gernot: *Kants ‚Kritik der Urteilskraft‘ in neuer Sicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. S. 7.

45 Ebd. S. 8.

46 Wellbery: *Stimmung*, S. 732.

gen zu erzeugen, dabei aber, wie Benjamin Bühler zusammenfasst, die Grenze zwischen Subjekt und Objekt „zugleich wieder einziehen“<sup>47</sup>. Natur und Umwelt verschwinden (und erscheinen) genau dann, so Mortons zentraler Gedanke, wenn wir meinen, dass sie sich am eindringlichsten greifen lassen.

Wellberys Rekonstruktion der Begriffsgeschichte von ‚Stimmung‘ ist in der Literaturwissenschaft auf breite Resonanz gestoßen.<sup>48</sup> Sie beruht auf seiner Prognose, dass der vermeintlich überkommene Stimmungsbegriff wieder ein „unerwartetes Sinnpotential“<sup>49</sup> entfalten könne. Wellberys generelle Skepsis gegenüber dem gerade für die Lyrik nicht unproblematischen Begriff findet indes kaum Beachtung.<sup>50</sup> Dennoch scheint es vielversprechend, die Poetik des Ambientes auch als kritischen Beitrag zu „einer sich stets im Wandel befindlichen Stimmungsästhetik“<sup>51</sup> zu verstehen. Den Ursprung des modernen Naturbegriffs und der ambienten Poetik in ihrer gegenwärtigen Form verortet Morton in der Romantik. Mit der Äolsharfe (vgl. nachfolgend das ‚Äolische‘) findet sich dort sowohl in der englischen (Coleridge, Shelley) als auch der deutschen Romantik (Novalis) die stimmungslyrische Metapher *par excellence* für eine sinnlich-harmonisch gestimmte Durchdringung von „Innen und Außen

47 Bühler: *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 74.

48 Für einen Überblick vgl. insb. Reents, Friederike: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen: Wallstein 2015. S. 9-24.

49 Wellbery: *Stimmung*, S. 733.

50 Man denke nur an Emil Staigers ‚Theorie des ‚lyrischen Ineinander‘, der Burdorf die „Beschränktheit einer irrationalistischen Augenblicksästhetik“ bescheinigt, vgl. Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995. S. 183. Im Rückblick dazu weitaus versöhnlicher Lamping, Dieter: *Das lyrische Ineinander. Ein Rückblick auf die Stimmungs-Theorie Emil Staigers*. In: Reents, Friederike/Meyer-Sickendieck: *Stimmung und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck 2013. S. 281-290.

51 Reents: *Stimmungsästhetik*, S. 518.

und einer Versöhnung von Ich und Welt“.<sup>52</sup> Die Romantik bilde aber nicht nur ein ökologisches Subjekt im Widerstand gegen die Industrialisierung heraus, sondern das romantisch-moderne Subjekt trete auch in den – mit Hegel gedachten und bis heute anhaltenden – konsumistischen Modus der ‚schönen Seele‘<sup>53</sup> (als quasi ultimative Stimmung) ein. Das heißt, es geht zwar in der Natur auf, aber im selben Akt auf Distanz zu ihr – und verharret somit in einer „zwar kritischen, aber passiven Haltung“ („Genuss des Weltuntergangs“).<sup>54</sup>

So wirkt das ökologische Subjekt der Romantik immer noch nach, und bei Morton klingen Zweifel an, ob man die Romantik überhaupt zurücklassen kann, da sie zu einer Moderne gehört, die die Gegenwart noch immer bestimmt. Im Grunde ist Mortons Poetik des Ambientes eine Dekonstruktion romantischer Immersionskonzepte.<sup>55</sup> Erst dann ist Natur nicht mehr abstrakt, wenn sie spürbare Wirklichkeit wird, dem Subjekt das Gefühl gibt, in die Natur einzutauchen, mit ihr eins zu werden. Das Konzept der romantischen Ironie trägt aber zugleich das Potential in sich, zu einem verfeinerten, zeitaktuellen Gemachtheitsbewusstsein von Natur zu gelangen. Die Poetik des Ambientes konstituiert sich aus sechs in wechselseitigen Beziehungen und Abhängigkeiten stehenden Elementen: das ‚Rendering‘, das ‚Mediale‘, das ‚Timbrale‘, das ‚Äolische‘, den ‚Ton‘, die ‚Remarkierung‘. An diesem Begriffsbaukasten sticht nicht nur Mortons Hang zum Formalismus hervor, sondern auch die intermediale Ausrichtung seiner Metasprache (im Zeitalter elektronischer Vermittlung von Natur). Voraussetzung und Zweck der Poetik des Ambientes ist das filmische ‚Rendering‘. Bild- und Soundeffekte simulieren eine unmittelbare Welt oder

52 Apel, Friedmar: *Der Mensch soll eine Harfe sein. Stimmung und Befindlichkeit in der Lyrik seit der Romantik*. In: Reents/Meyer-Sickendieck: *Stimmung und Methode*, S. 169-181. Hier S. 171. Vgl. auch Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 208; 293.

53 Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 172ff.

54 Vgl. dazu ausführlich Bühler: *Jenseits von Natur und Kultur*, S. 74-76.

55 Alle Elemente der Poetik des Ambientes sind Techniken der Immersion. Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 45.

Atmosphäre, die nach Möglichkeit ihre eigene Konstruiertheit nicht preisgeben soll.<sup>56</sup> Interessanterweise beschreibt Marion Poschmann einen analogen Effekt in ihrer Interpretation von Wilhelm Lehmanns *Mond im Januar* (1932):

*Mond im Januar*

Ich spreche Mond. Da schwebt er,  
Glänzt über dem Krähenest.  
Einsame Pfütze schaudert  
Und hält ihn fest.

Der Wasserhahnenfuß erstarrt,  
Der Teich friert zu.  
Auf eisiger Vitrine  
Gleitet mein Schuh.<sup>57</sup>

Lehmanns naturmagisches Gedicht vollzieht das, was Poschmann die „Evokationsmacht der Sprache“<sup>58</sup> nennt. Der Mond, das Krähenest, die Pfütze, der Wasserhahnenfuß usw. ‚rendern‘ eine Enumerationsmetonymie der Natur, die schließlich zu deren Metapher wird.<sup>59</sup> Morton betont, dass Ökomimese „keine schwache Repräsentation oder Nachahmung“ ist, sondern „eine starke, magische Form“ der Mimesis.<sup>60</sup> Das vollzieht die erste Zeile nicht nur, sondern stellt es metapoetisch mit aus: „Ich spreche

56 Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 58-60.

57 Lehmann, Wilhelm: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Hans Dieter Schäfer. In: Lehmann, Wilhelm: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Agathe Weigel-Lehmann, Hans Dieter Schäfer und Bernhard Zeller. Stuttgart: Klett-Cotta 1982. S. 35.

58 Poschmann: *Kunst der Überschreitung*, S. 139.

59 Solche aufgezählten Metonymien, die in ihrer Vielzahl zur Metapher werden, bildet Morton immer wieder. Grundlegend: „Fisch, Gras, Bergluft, Schimpanse, Liebe, Mineralwasser, Wahlfreiheit, Heterosexualität, freier Markt...Natur.“ Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 26.

60 Ebd., S. 87.

Mond. Da schwebt er“. Der Titel ihrer Essaysammlung signalisiert, dass Poschmann diese Form der Evokationsmacht auch zum eigenen poetischen Programm erhebt: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*.

Ihre Aufmerksamkeit gilt vor allem der vermenschlichten Spiegelung des Mondes in der Pfütze (erste Strophe, zweite Hälfte), da diese besonders kunstvoll die Gemachtheit (das Rendering) des Gedichts reflektiert. Virtuos zeige Lehmann „die Macht der Imagination und zugleich ihre Scheinhaftigkeit“, wie ein Bild von etwas Seiendem im Bewusstsein entsteht, wie Dichtung einen künstlichen Raum öffnet.<sup>61</sup> Lehmanns Gemachtheitsbewusstsein verweist in Mortons Begrifflichkeit auf ein *rendering*-Verfahren, das „Risse in der ökomimetischen Illusion“ erkennen lässt.<sup>62</sup>

Die Ambivalenz dieses metapoetischen Aspekts zeigt sich in den medialen Äußerungen (das ‚Mediale‘) des Gedichts. Sie machen bewusst, dass es etwas Materielles gibt, auf das sich Wahrnehmung beziehen kann (wellenförmige Schwingungen werden zu Klang, Sprache wird zu Dichtung, Buchseiten werden gewendet etc.), und dass etwas in einer bestimmten Atmosphäre übermittelt wird. Auch Schreibszenen wie Thoreaus „When I wrote the following pages“, Levertovs „and as you read“ oder Lehmanns „Ich spreche Mond. Da schwebt er“ sind mediale Äußerungen, da sie die Wahrnehmung der Atmosphäre performativ bewusstwerden lassen, mit dem Ziel die Illusion aufrecht zu erhalten, „dass sich Leser und Schriftsteller in derselben Dimension, am selben Ort aufhalten.“<sup>63</sup>

Mediale Äußerungen signalisieren die entscheidende Strategie der Poetik des Ambientes, die Unterscheidung von Hintergrund (Umwelt, Atmosphäre) und Vordergrund (hier: die Materialität des Mediums) aufzulösen. Das zeigt sich bei Lehmann in der Hyperpräsenz des Wintermondes, dessen Bild, wie Poschmann bemerkt, durch den Vorgang des Einfrierens

61 Poschmann: *Kunst der Überschreitung*, S. 140.

62 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 60.

63 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 63.

immer greifbarer wird: „Dieser Eindruck der Verfestigung entsteht gegenläufig zu der immer größeren Irrealität [...] Den Mond sieht man klarer als seine Spiegelung im Wasser“.<sup>64</sup> Entscheidend ist der Klang des Gedichts, vor allem die ie- („friert“<sup>65</sup>) und ei-Assonanzen („eisig“<sup>66</sup>). Sie sind mediale Äußerungen, weil sie auf die Klangfarbe („Timbre“) der lyrischen Stimme verweisen<sup>65</sup>, timbrale Äußerungen (das ‚Timbrale‘), da in ihnen die Körperhaftigkeit einer Stimme vernehmbar wird,<sup>66</sup> und äolisch-romantische Äußerungen (das ‚Äolische‘), weil sie einen physikalischen Prozess sinnlich wahrnehmbar machen, der außerhalb der Einflussosphäre des Textsubjekts liegt.<sup>67</sup> Eingebettet sind alle diese Elemente in das Stimmungselement des ‚Tons‘, der die Atmosphäre des Ambientes dahingehend bestimmt, dass er eine rhythmisierte Zeitlichkeit entfaltet – hier im Wechselspiel zweier Reime, Klangähnlichkeiten und Strophen, die durch augenblickshafte Kurzzeilen strukturiert sind.<sup>68</sup>

Das sechste, und für Morton wohl grundlegendste Element der Poetik des Ambientes, die ‚Remarkierung‘ wurde vorerst ausgeklammert, soll aber bei der Betrachtung von Poschmanns Japan-Gedichten in den Fokus gelangen. Das Stilmittel der ‚Geliehenen Landschaft‘<sup>69</sup>, das sie aus der ostasiatischen Gartenkunst für den gleichnamigen Gedichtband entlehnt, steht stellvertretend für die Konzeption der Poetik des Ambientes ihrer Naturlyrik – mit wenigen Mitteln eine Landschaft entstehen lassen, die

64 Poschmann: *Kunst der Überschreitung*, S. 140.

65 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 63.

66 Ebd., S. 65-66.

67 Ebd., S. 70.

68 Es sei angemerkt, dass Poschmann die mythologische Anspielung auf Endymion und die Mondgöttin Diana in der letzten Strophe, auf die nicht weiter eingegangen werden soll, als signifikanten Abfall der Qualität des Gedichts wertet.

69 借景(chin. jièjǐng, jap. shakkei). Die Technik besteht darin, die vorgefundene („geliehene“) Umgebung (in der Regel Berge) in die Gartenkomposition miteinzubeziehen. Vgl. Yoshiyuki, Nakano/Aumann, Oliver: Shakkei 借景. In: dies.: *Lexikon zur japanischen Kultur. Japanisch-Deutsch*. Tokyo: Asahi-Verlag 2016. S. 351.

mitausstellt, dass poetische Landschaften konstruierte Verfremdungen, Bricolagen aus ‚geliehenen‘ Materialien sind.<sup>70</sup>

### Verstimmte Natur

Poschmann geht weit über die Beobachterposition in Lehmanns Dichtung hinaus, vor allem in der Integration des Disparaten: Natur erlangt *agency* indem sie „in umschlagender Negativität sich der Wahrnehmung der Menschen aufdrängt: als häßliche, vergiftete, sterbende Natur.“<sup>71</sup> Dort setzen die Dingbelebungen in *Geliebene Landschaften* an, an den „schäbigen und deplatzierten, de[n] renaturierten Versatzstücke[n] unserer totalen Kulturlandschaft, an denen das unbelehrte Auge kein Vergnügen findet“<sup>72</sup>, wie Patrick Bahners in seiner Besprechung für die *Frankefurter Allgemeine Zeitung* schreibt. Angeleitet von Johann Georg Hamanns adamitischem Sprachdenken, das Poesie und Gartenbau in eins setzt – „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker“<sup>73</sup> – vollzieht der erste Parkzyklus *Bernsteinpark Kalinin-grad* eine Freilegung von Geschichte als Freilegen von Erdschichten,

70 Naturlyrik ist ‚Beschwörung‘, ‚Konstruktion‘ ‚Herbeizitieren‘, vgl. Poschmanns eingangs zitierten Essay zur Naturlyrik. Burdorf bringt es auf die Formel „der Gleichzeitigkeit von Konstruiertheit und Evidenz“, vgl. Burdorf: *Zur Konjunktur des Naturgedichts*, S. 307.

71 Böhme, Hartmut: *Natürlich/Natur*. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler 2002. S.432-498. Hier S. 495.

72 Bahners, Patrick: *Wir sollen ein Volk von Parkbesuchern werden*. Unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/poschmanns-lyrikband-geliebene-landschaften-14111165.html>. Zuletzt eingesehen: 23.06.2020.

73 Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*. In: Ders.: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Mit einem Kommentar herausgegeben von Sven-Aage Jørgensen. Reclam: Stuttgart 2011 [1762]. S. 75-147. Hier S. 81.

genauer: Bernsteinvarietäten.<sup>74</sup> „Rede, Park, rede nur, daß ich dich sehe“<sup>75</sup>, heißt es im Gedicht *Knochen* – wieder ein abgewandeltes Hamann-Zitat.<sup>76</sup>

In dieser Evokation tritt die destruktive Einhegung des Naturraums in der Sowjetzeit zu Tage. Zugleich wird Naturlyrik zur Geschichtslyrik.<sup>77</sup> Die geologische Metaphorik ist der Geschichte nicht enthoben, sondern die weiße Trübung des Bernsteins („Knochen“) verweist im Akt der Versteinierung auf die destruktive Kraft des Geschichtsprozesses: „Tonnen von Knochen liegen begraben unter dem Rasen.“<sup>78</sup> Beide erscheinen als verwundet: Natur und Mensch. Das rhythmisierte Beschwörungspathos erfährt eine Brechung durch die zum Vorschein gebrachten Erinnerungsspuren der Vernichtungspolitik in Osteuropa:

74 Der Zyklus gliedert sich nach den Bernsteinvarietäten: *Klar oder Schierklar, Flom oder Matt, Bastard, Kunst* etc. Vgl. den Paratext zu Poschmann, Marion: *Geliebene Landschaften*. Berlin: Suhrkamp 2016. S. 117.

75 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 10. Im Original: „Rede, daß ich Dich sehe!“ Vgl. Hamann: *Aesthetica in nuce*, S. 87. Ursprünglich ein Sokrates-Zitat, das Hamann seinerseits zitiert. Als Quelle gilt Erasmus, *Apophthegmata* III 70, vgl. ebd. (Kommentar), S. 86.

76 *Bernsteinpark Kaliningrad* geht auf ein Online-Tagebuch über eine Reise nach Königsberg/Kaliningrad von Poschmann, Jörg Albrecht und Henrik Jackson zurück. In den Einträgen finden sich zahlreiche spielerisch-ironische Hinweise auf die gebürtigen Königsberger Kant und Hamann. Vgl. <http://www.koenigsberger-brocken.de>, zuletzt eingesehen: 23.06.2020 und den Paratext zu Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 117.

77 Das Gedicht thematisiert Geschichte und reflektiert ihre Konstruktion. Nach der Typologisierung von Peer Trilcke: *Geschichtslyrik*. In: Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2016. S. 159-164. Mit Thomas Klings Gedicht *Archäologischer Park* hat Poschmanns *Bernsteinpark* einen markanten Vorläufer in der Gegenwartslyrik, obschon Klings spracharchäologischer Zugriff Geschichts- und Sprachschichten tonal breiter auffächert (z.B. durch Mischung verschiedener Sprachvarietäten, Archaismen, Fremdsprachen), um sie zu palimpsestartigen Strukturen zu überlagern, vgl. Knobloch, Aniela: *Thomas Klings archäologische Lyrik*. In: Detering, Heinrich/Trilcke, Peer: *Geschichtslyrik. Ein Kompendium*. Bd. 2. Göttingen: Wallstein 2013. S. 1198-1215. Hier S. 1213.

78 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 10.

Pop-up-Park: es waren Blumenrabatten,  
 bepflanzt mit Metallkombinaten, bepflanzt mit  
 Petunienlenin, mit Stalin aus Stiefmütterchen,  
 Chrysanthemenchruschtschow – blüht noch einmal  
 auf im Bewußtsein, spricht Blumen- und Blutsprachen,  
 Sprachen der Macht.<sup>79</sup>

Bis in die Klangbildung der floralen Bildlichkeit<sup>80</sup> hinein wendet Poschmann den hohen Ton in ein post-hymnisches Sprechen, das die Skepsis gegenüber dem menschlichen Fortschrittsglauben bekräftigt: „Raketenreisen ins Jenseits“<sup>81</sup>. Pop-up-Parks sind urbane Park-Events auf Zeit<sup>82</sup> – und auch das Gedicht selbst ist ein aus stimmlosen und stimmhaften Plosiven performativ auftauchender Pop-up-Park, ein augenblicksästhetischer Gang durch geformte Natur und Zeit.

In Poschmanns Parkbegehungen über die Kontinente tritt die Bedrohung des Anthropozäns unterschwellig in Erscheinung oder bricht hervor, wie im elegischen Zyklus *Helsinki. Sibeliuspark*: „Es ist die Stunde schmelzender Polkappen“<sup>83</sup>. Das Aufscheinen ästhetisch-utopischer Momente in den Naturerfahrungen der Japan-Gedichte droht indes vom Exotischen ins Exotistische zu entgleiten. Keinen japonistischen Gemeinplatz europäischer Geistesgeschichte, der die Vorstellung verbreitet, es gehe in Japan irgendwie tiefergründiger und spiritueller zu, lässt Poschmann aus. Die metonymische Reihe ihrer japonisierenden Ökomimese liest sich so: Bashō, Hokusai, Haiku, Holzschnitte, Zen, Mondlicht, Sumō, Fuji,

79 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 10. Vgl. dazu die pointierte Ausführung von Silke Horstkotte in: Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur: Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2016. S. 189.

80 Alliterationen wie „Petunienlenin“, „Stalin aus Stiefmütterchen“, „Chrysanthemenchruschtschow“.

81 Ebd.

82 „die Großstadt gilt als die Mutter der Gärten“, ebd.

83 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 97.

Kabuki, Nō, Geister, Schreine, Tempel, Teezeremonien, Bonsai – Japan. Mitunter kurios wirkt es, wenn man im zentralen Erlebnisgedicht *Die Kieferinsel* den Eindruck gewinnt, dass diese Perspektive ironisch gebrochen wird, sie sich aber selbst affirmiert<sup>84</sup>:

Du bist am Ziel, du stehst  
Mitten im japonisierenden Wandbehang,  
der in den 70er Jahren das Wohnzimmer  
deiner Großtante schmückte, ein schwarzblauer  
Holzschnitt von Kawase Hasui, Mondlicht,  
auf ein Geschirrtuch gedruckt.<sup>85</sup>

Es ist aber keineswegs so, dass es das Ziel dieser Dichtung sei, zum „japonisierenden Wandbehang“ zu werden.<sup>86</sup> Vielmehr initiiert die Kindheitserinnerung ein Spiel mit Selbst- und Fremdwahrnehmungen, das in der Bildreferenz (Hasuis Matsushima-Holzschnitt) kulminiert. Am Ende „ein Geschirrtuch“, karikiert der exotische Wandschmuck nicht nur die „stimmungskonstituierende Raumausstattung“ des 19. und 20. Jahrhunderts (die „Landschaftstapete“)<sup>87</sup>, sondern drängt sich ebenso als „postro-

84 Vgl. ausführlich dazu Yamamoto, Hiroshi (山本 浩司): „*mitten im japonisierenden Wandbehang*“. Zu Marion Poschmanns Lyrikband ‚*Geliebene Landschaften*‘ (「ジャポニズムの壁掛けの真っ只中に」 – マリオン・ポッシュマンの庭園詩集『借景』について). In: *DA Zeitschrift für Germanistik an der Universität Kobe* 14 (2019) Sonderausgabe (神戸大学ドイツ文学会編『DA』第14巻2019年の特集号). S. 37-52.

85 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 73.

86 Das lyrische Du übernimmt allerdings unreflektiert den japanischen Drang zur nationalen Selbstexotisierung – ganz anders, unvergleichbar sein –, der kulturessentialistische Außensichten begrüßt, statt sie abzuweisen. Zum Verhältnis japanischer Exotik und Selbstexotisierung: Hijiya-Kirschner, Irmela: *Vom Nutzen der Exotik*. In: Dies.: *Das Ende der Exotik. Zur japanischen Kultur und Gesellschaft der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. S. 7-22.

87 Vgl. Reents: *Stimmungsästhetik*, S. 256ff.

mantisches Warnsignal in Bezug auf ein *zuviel* von *Stimmung*<sup>88</sup> („Mondlicht“) im Naturgedicht auf.

Die Szenerie gewinnt zudem an Komplexität, wenn man berücksichtigt, dass der Matsushima-Zyklus die Vorlage für Poschmanns Roman *Die Kieferninseln* bildet. Die Bashō-Obsession des Haiku-Adepten Gilbert ist hier bereits angelegt.<sup>89</sup> Im Vexierspiel von Natur und japanischer Ästhetik wird Natur darüber hinaus nicht nur als Paradieslandschaft („Inseln der Seligen“<sup>90</sup>), sondern auch als große Bedrohung empfunden. Das Gedicht *Der Seeirasgarten* erinnert an die Dreifachkatastrophe<sup>91</sup> von Fukushima: „Der Tsunami war hier, doch die Inseln der Bucht, / die zahllosen Inseln, / konnten die Wucht der gigantischen / Woge mildern.“<sup>92</sup> Poschmann ist selbst nach Matsushima<sup>93</sup> gereist und beschreibt die Kieferninseln als „Schutzschild“ und „Wellenbrecher“ gegen die Wassermassen. Sie zeigt sich erschüttert von der Katastrophengeschichte Japans.<sup>94</sup> Die surrealistische Kurzprosameditation *Kyoto: Regional Evacuation Site* dokumentiert die Verunsicherung des poetischen Impulses angesichts der verstörend wirkenden Funktion von Japans Grünanlagen als Erdbe-

88 Ebd., S. 261 (Hervorhebung i. O.).

89 Zur gattungsübergreifenden Perspektive von Poschmanns Japan-Projekt vgl. Burdorf: *Zur Konjunktur des Naturgedichts*, S. 307.

90 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 73.

91 Die Nuklearkatastrophe blendet Poschmann allerdings aus. Umwelt und Sprache werden nicht von radioaktiver Materie durchströmt wie etwa in den Gedichten Yoko Tawadas: „Kontaminiert ist das Wort, das ich von dir hörte. / Das Wasser aus dem Hahn, das ich vermeide“. Aus Tawada, Yoko: *Fukushima (5)*, in: *Lyrik im Anthropozän*, S. 214.

92 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 72.

93 Die Bucht liegt nördlich von Fukushima.

94 Poschmann, Marion: *Einflüsse, Stürme, Tsunamis. Dichtung als Überschreibung von Landschaft*. In: Stegmann, Stephanie/ Schwarz, Eberhard (Hg.): „Unter Sternen“. Warmbronn: Ulrich Keicher 2018. S. 5-14. Hier S. 6.

ben-Evakuierungstätten: „Du versuchst es mit Einfühlung, aber die Wälder ziehen sich zurück in die Abgründe deines Bewußtseins.“<sup>95</sup>

Die permanente Reflexionshaltung von *Geliebene Landschaften* evoziert bereits das auf dem Buchcover abgebildete *Landscape with Philosopher* von Roy Lichtenstein. Es ist Kunst über Kunst: Lichtenstein lässt seine Benday Dots und die chinesische Landschaftsmalerei in einen transkulturellen Dialog treten, um sowohl westliche Stereotype ostasiatischer Kunst als auch das Klischee vom Pop-Art-Künstler zu subvertieren.<sup>96</sup> Dennoch bleiben Restzweifel, ob Lichtensteins virtuose Selbstbezogenheit die Aporie der kulturellen Aneignung wirklich überwindet: Seine Reproduktionsästhetik reduziert die Komplexität der Originale unweigerlich auf die Warensprache. Damit nimmt das Cover vorweg, dass Poschmanns öko-mimetischer Reflexionsradius ebenfalls einen blinden Fleck aufweist.

Viele ihrer Gedichte sind Streifzüge durch die Kunstgeschichte, ihre Essays zur Kunst Selbstbestimmungen der eigenen Poetik. An Cy Twomblys *Empire of Flora* bestaunt sie die „scheinbare Ungeplantheit“, den „unperspektivischen Raum“, dass Weißschattierungen und Krakelmuster „der Zeit entrissen und in einen Schwebezustand versetzt werden“<sup>97</sup> und so zwischen Gewesenem und Gegenwärtigem stehen. Auch in ihrem Essay zu Lovis Corinth geht es um die Kondensation von Zeit. Corinths Farbgebung „vertauscht oben und unten, mischt die Dinge ineinander, mischt auch den Betrachter mit hinein [...] es gelingt ihm mehrere verrinnende Momente zugleich ins Bild zu pressen“.<sup>98</sup>

Solche Schwellenmomente drückt Poschmanns Naturlyrik durch atmosphärische Phänomene wie Nebel, Rauch, Dunst, Wolken oder Geister

95 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 65.

96 Vgl. Bandlow, Karen: *Roy Lichtenstein und Ostasien* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte). Petersberg: Imhof 2007. S. 77-79.

97 Poschmann: *Energie der Störung*, S. 13.

98 Poschmann, Marion: *Selbstporträt als See. Ein Umkreisen der Walchenseebilder von Lovis Corinth*. In: Dies.: *Mondbetrachtung in mondloser Nacht*. Berlin: Suhrkamp 2016 [2009]. S. 40-47. Hier S. 42.

aus.<sup>99</sup> „Gedichte sind Nebelkammern“, die Wahrnehmung und Erfahrung von Zeit und Raum, die Grenzziehungen zwischen Kultur und Natur, Subjekt und Objekt aufheben.<sup>100</sup> Das zeigt ihr Gedicht über den Fuji, und entgeht auch Bahners nicht, der bestaunt, wie in den „Nebelärmeln“<sup>101</sup> eines Kabuki-Darstellers Zeitebenen des Menschlichen und des Nicht-Menschlichen verschwimmen, und dass es offenbleibt, „ob der Anthropomorphismus der Landschaft das Primäre ist“ (der Darsteller verkörpert eine Erinnerung an den Fuji) oder „die Naturähnlichkeit des Menschen“ (der Berg erinnert an den Darsteller):<sup>102</sup>

Ich sah seine Vorderseite und sah seine  
Rückseite, sah, wie er Schlaf spielte, gleichzeitig  
Halbschlaf und Tiefschlaf spielte und selber  
hellwach war: Der Schlaf von Vulkanen.<sup>103</sup>

Das Gedicht setzt vor allem auf das Element der ‚Remarkierung‘. Morton entlehnt den Begriff (*re-marque*) aus Derridas Überlegungen zum Unterschied (oder Nicht-Unterschied) von Malerei und Schreiben.<sup>104</sup> Er versteht darunter „ein spezielles Zeichen (oder eine Reihe solcher Zeichen), das uns darauf aufmerksam macht, dass wir es mit (signifikanten) Zeichen zu tun haben.“<sup>105</sup> Erst durch minimalistische Gesten der Markierung und Remarkierung, die es möglich machen, Flecken von Buchstaben, Geräusche von Klängen, Innen und Außen, Vordergrund und Hintergrund oder Räume und Orte voneinander zu unterscheiden, könne ein Ambiente entstehen. Die Poetik des Ambientes instrumentalisiert die Remarkierung,

99 Vgl. Poschmann: *Kleiner Nebelkatalog*, S. 42.

100 Ebd., S. 78.

101 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 109.

102 Bahners: *Wir sollen ein Volk von Parkbesuchern werden*, o. S.

103 Poschmann: *Geliebene Landschaften*, S. 109.

104 Gemeint ist *La Vérité en peinture* (1978, dt. *Die Wahrheit in der Malerei* [2008]).

105 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 79.

um Subjekt- und Objektposition permanent umzuschichten, so dass der Eindruck entsteht, das eine (Subjekt) löse sich im anderen (Objekt) auf (und *nice et versa*). Das erzeugt einen Unschärfe-Effekt, der Zustände der Kontemplation und augenblicksästhetische Zwischenbereiche evoziert: Es erscheint etwas zwischen Innen und Außen; Vorder- und Hintergründe, Geräusche und Klänge, Raum und Zeit oszillieren.<sup>106</sup>

Poschmann hält das Gewinn- und Verlustgeschäft der Naturlyrik in einem Reflexionsspiel aus Vorder- und Rückseite präsent: „ich sah seine Vorderseite und sah seine / Rückseite“. Die Vorderseite steht für Unmittelbarkeit, die Rückseite für ihre Gemachtheit. Statt aber nun die metapoetische Fragmentierung der Kontingenz der Natur im Gedicht ins Offene zu treiben, löst sich alles in der höheren, metaphysischen Traumordnung des lyrischen Schwebens auf (hier: in der Genitivmetapher „Schlaf der Vulkane“). Alles arbeitet einer *immersiven Unmittelbarkeit der Gemachtheit* zu, die selbst nicht als vermittelt erscheint, reine Ökomimese ist.<sup>107</sup> Morton gibt zu bedenken, dass der Umstand, dass Dichtung über sich selbst reflektiert, also metapoetisch spricht, nicht zwangsläufig der Ökomimese entgegenwirkt, im Gegenteil: Sie potenziere sie geradezu.<sup>108</sup> Zwar wird der lyrische Modus ästhetischer Naturaneignung bei Poschmann mit sich selbst konfrontiert. Aber das führt nicht zu Irritationen oder gar Störungen der Evokationsmacht, sondern evozierte Welt und evozierende Rahmung ergänzen sich.

Derridas Denkfigur der Remarkierung ist auch eine Kritik der traditionellen Reflexionsbewegung des Auf-sich-selbst-Verweisens.<sup>109</sup> Donna

106 Zu den unterschiedlichen Definitionen und Funktionen des *Ambientes* vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 28; S. 54-58; S. 63.

107 Alle Elemente der Poetik des *Ambientes* sind Techniken der Immersion. Erst dann ist Natur nicht mehr abstrakt, wenn sie spürbare Wirklichkeit wird, dem Subjekt das Gefühl gibt, in die Natur einzutauchen, mit ihr eins zu werden.

108 Was er am Beispiel von Levertovs vorführt. Vgl. Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 53.

109 Vgl. Quadflieg, Dirk: *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*. Bielefeld: Transcript 2007. S. 168.

Haraway hat Ende der 90er Jahre eine Krise der Reflexion als kritischer Praxis diagnostiziert. Sie vermutet, dass Reflexivität bzw. Reflexion (Spiegelung) „only displaces the same elsewhere, setting up worries about copy and original and the search for the authentic and really real.“<sup>110</sup> Man muss deshalb nicht das Ende poetologischer Lyrik ausrufen.<sup>111</sup> Poschmanns Nebelkammern, die Unsichtbares sichtbar machen sollen<sup>112</sup>, laufen in ihren Japan-Gedichten aber Gefahr, weder an das Andere der Natur noch an die Natur des Anderen heranzuführen. Werden Eigenes und Fremdes so zur Tautologie?

Dass ihre Naturlyrik diese Spannungen aushält und produktiv macht, zeigt ihr aktueller Gedichtband *Nimbus* (lat. dunkle Wolke, Heiligenschein), der den atmosphärischen Schwebezustand zum Gesamtkonzept erhebt. Das Referenzpanorama, das *Nimbus* eröffnet, beginnt mit einem Klopstock-Zitat: „Langsam wandelt / Die schwarze Wolke“<sup>113</sup>; und es ist dann auch die empfindsame Schöpfungsherrlichkeit der *Frühlingsfeyer*, die dem Auftaktzyklus *Sibirischer Tierstil* und der ganzen *Nimbus*-Dichtung *ex negativo* eingeschrieben ist. Das präsentische Aufgehen im weltumfassenden „Alles“ („Hier steh ich. Rund um mich ist Alles Allmacht!“<sup>114</sup>) der Klopstock'schen Naturerfahrung verkehrt sich bei Poschmann zur Rückschau auf die zerstörerische Durchdringung von Natur und Kultur: „Noch gestern hielt ich mich in tiefverschneiten / Bergen auf. Jetzt sind sie eingeebnet [...] ich taute Grönland auf mit meinem Blick, ich schmolz

110 Haraway, Donna: *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan\_Meets\_OncoMouse: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge 1997. S. 16.

111 Das tut Christian Metz unter Berufung auf Haraways Diktum. Vgl. Metz, Christian: *Diffraktive Poetologie: Monika Rincks Poetik des Sprungs. Eine Lektüre*. In: *Zeitschrift für Germanistik* 2 (2018). S. 247-260. Hier S. 247.

112 Poschmann: *Kleiner Nebelkatalog*, S. 78.

113 Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Die Frühlingsfeyer*. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Bd. 1.1: *Oden*. Hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch. Berlin/New York: De Gruyter 2010. S. 171, 173, 175, 177, 179, 181. Hier S. 179.

114 Ebd., S. 177.

die Gletscher, während ich sie voll der Andacht überflog.“<sup>115</sup> Kein singuläres Wetterphänomen (Gewitter) kündigt von der Nähe Gottes, sondern die Langstreckenflugperspektive („als schliefe man in seinem Sessel / und träumte nur von einem langen Flug“<sup>116</sup>) vergegenwärtigt die Beschleunigung des Klimawandels (als stetiger Prozess) durch den CO<sub>2</sub>-Ausstoß, die gottgleiche Hybris des Menschen-Ichs. Der Chor aus Sophokles’ *Antigone* hält ihm eingangs den Spiegel vor: „und nichts ist ungeheurer als der Mensch.“<sup>117</sup>

Mit dem Ungeheuren des Blicks auf Grönland ist allerdings auch das Ungeheure der Perzeption der Naturlyrik („voll der Andacht“) gemeint. Dass ihr Gegenstand aus einem immanenten Widerspruch erwächst, erörtert Adorno, wenn er von der „Scham“ der Kunst vor dem „Naturschönen“ spricht, die darauf zurückgeht, „daß man das noch nicht Seiende verletze, indem man es im Seienden ergreift.“<sup>118</sup> Diese Verletztheit mit auszustellen und die stumme Resonanz des Nichtidentischen vernehmbar zu machen sei Aufgabe der Naturlyrik, die Poschmanns Dichtung annimmt.

Trotz aller Brechungen und Neukontextualisierungen versucht Poschmanns Flugszenerie eine dem Empfindsamkeitspathos des *poeta vates* verwandte, transzendente Intensität zu retten, indem sie sie in eine verschattete Widerstandsform transponiert. Am Ende des Zyklus (*Restschnee*) erscheint das Ich verwandelt als „dunkle Energie der vielen“<sup>119</sup>, als ein Berliner Geistwesen („*Daimon*“), „mit Brillanz begabt, mit Wut.“<sup>120</sup> Doch auch hier zeigt sich einmal mehr, dass Poschmann nicht nur auf schöpfe-

115 Poschmann, Marion: *Nimbus*. Berlin: Suhrkamp 2020. S. 9.

116 Ebd.

117 Ganz bei Poschmann: *Nimbus*, S. 9: „Vielgestaltig ist das Ungeheure, und nichts ist ungeheurer als der Mensch.“ Hier zit. nach Sophokles: *Antigone. Griechisch/Deutsch*. Übers. und hg. von Norbert Zink. Stuttgart: Reclam 2012. S. 31.

118 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 115.

119 Poschmann: *Nimbus*, S. 18.

120 Ebd. (Hervorhebung i. O.).

rische Distanz zur Tradition der Naturlyrik geht, sondern auch sich selbst zweifelnd ironisiert. Einspruch legt das Gedicht mit dem vielsagenden Titel *Hypnopomp* ein: „Rettung des Weltklimas aus / dem Geiste der deutschen Ode – haben wir uns da nicht etwas viel vorgenommen?“<sup>121</sup> Oft bedarf es nur eines solchen kleinen Kunstgriffs, der die Ökomimese der Naturlyrik sichtbar macht und die Inszeniertheit der Poetik des Ambientes kurzschließt, um nicht in die Versuchung zu geraten, bloß Altes im Neuen zu rekultivieren.

Seit *Geliebene Landschaften* gehören Reise- und Expeditionslyrik, die die Fragilität ökologischer Zusammenhänge erkundet, und die Auseinandersetzung mit japanischer Ästhetik – das Abschlussgedicht *Nimbus* ist eine Meditation über das „gestaltlose Dunkel“ („Yugen“)<sup>122</sup> und „über die Erfahrung von Innen- und Außenraum beim Blick auf den Grund einer Teeschale“<sup>123</sup> – zum festen Inventar von Poschmanns Werk. Die vielleicht bemerkenswerteste Konstante ihres Schreibens sind anthropomorphe Weltbeziehungen zu nichtmenschlichen Objekten (Tiere, Pflanzen, Gegenstände). In ihrem zweiten Gedichtband, *Geistersehen*, wird dezidiert ein Ich eingeführt, das die Frage verinnerlicht, was es heißt, sich „selbst zu den Dingen zu zählen“.<sup>124</sup> *Nimbus* enthält gleich einen ganzen Animismus-Zyklus. Eine besonders bemerkenswerte Dingerfahrung, die als geradezu klassische Piaget-Szene dargestellt ist, findet sich allerdings an anderer Stelle, und zwar im Gedicht *Kunststoff*:

121 Ebd., S. 109. Nicht zuletzt, um mit bitterer Lakonie auf eine weitere ökologische Krise des Anthropozäns hinzuweisen, die des Artensterbens: „in meiner Lebenszeit sind 60% der in der / Wildnis lebenden Wirbeltiere verschwunden“, vgl. ebd., S. 110.

122 Ebd., S. 112.

123 Zusammengefasst von Braun, Michael: *Dunkle Wolken ermöglichen einen neuen Blick auf die Welt*. Unter: [https://www.deutschlandfunkkultur.de/marion-poschmann-nimbus-dunkle-wolken-ermoeglichen-einen.1270.de.html?dram:article\\_id=470789](https://www.deutschlandfunkkultur.de/marion-poschmann-nimbus-dunkle-wolken-ermoeglichen-einen.1270.de.html?dram:article_id=470789). Letzer Zugriff: 18.07.2020. O. S.

124 Poschmann, Marion: *Geistersehen*. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 9.

Das Kunststoffwunder veränderte alles,  
ließ neue Geräusche ins Zimmer,  
die sich zu Gebilden formten,  
zum quietschenden Drehverschluß eines Cremetiegels,  
zum schmatzenden entspannten Bauch einer Shampooflasche,  
zum knackenden Deckel auf einem Schälchen Heringssalat.<sup>125</sup>

Unter anthropomorphem Denken versteht der Entwicklungspsychologe Jean Piaget „animistisches Denken“, ein Denken, in dem das Kind annimmt, das unbelebte Gegenstände (Objekte) ihm ähnlich oder gleich sind (lebendig sind, Bewusstsein haben), es die Natur ‚beseelt‘ (lat. *anima*, Seele).<sup>126</sup> Es ist keineswegs untypisch für ein Poschmann-Gedicht, dass solche Dingbelebungen in Beziehung zu Kindheitserinnerungen oder *Coming-of-age*-Momenten stehen, die Initiationen in die poetische Wahrnehmung grundieren. Mit dem Auftreten des „Kunststoffwunders“ nimmt auch die Evokation der Intensität des Timbres, des Timbralen (Klanglichkeit, Körperhaftigkeit) und des Tons, der akustischen Ökologie des Gedichts zu. Gerade in ihrer anaphorischen Struktur hebt sich die zweite Strophe deutlich vom erzählerischen Charakter der anderen Strophen ab. Die Brisanz des „Kunststoffwunders“ wird erst in der letzten Strophe deutlich:

Ich habe mich sofort daran gewöhnt.  
Seltsam, daß Dinge wie Haarspray mit mir zusammen  
zur Welt kamen. Meine Kindheit jene der Tetrapaks,  
Plastiktüten und Kühltruhen. Letztens erst trieben  
im Müllstrudel Tausende Überraschungseikapseln  
mit Spielzeug gefüllt an den Strand von Langeoog.<sup>127</sup>

125 Poschmann, Marion: *Nimbus*, S. 44

126 Piaget, Jean: *Das Weltbild des Kindes*. Übers. v. Luc Bernard. Überarb. von Richard Kohler. Vollst. durchges., überarb. und erw. Neuausg. Stuttgart: Klett-Cotta 2015 [1926]. S. 162.

127 Poschmann: *Nimbus*, S. 44-45

Der Umstand, dass die Erinnerungs-Dinge auf eine Katastrophe verweisen, die sich bereits abgespielt hat und weiter ereignet, von der also eine unmittelbare Bedrohung ausgeht, die ihren Auslöser in unseren basalen und banalen Konsumzusammenhängen hat, verdunkelt die Szenerie. Das Gedicht ist von der Gewissheit durchdrungen, dass die Umwelt vergiftet ist und dass sich weder seine poetische noch metapoetische Ebene, überhaupt die Materialität der lyrischen Sprache, auf einen harmonischen Grundton (äolischer Hauch) zu ihr und zu sich selbst ‚stimmen‘ lassen.

Poschmanns Rekalibrierung der Poetik des Ambientes läuft auf eine mehrdimensionale Verschichtung der Dinge hinaus. Die planetarische Dimension des Kunststoffes verweist auf die Unauflösbarkeit ökologischer Interpendenz. Plastikfluten versteht Morton als agentielles *hyperobject*.<sup>128</sup> *Hyperobject* deshalb, weil globale Phänomene wie der Klimawandel oder feinteiliges, oft unsichtbares Mikroplastik weitläufige Geflechte aus interobjektiven Beziehungen konstituieren, die sich aufgrund ihrer Unbegrenztheit weder räumlich lokalisieren noch zeitlich fixieren lassen.<sup>129</sup> Eingedenk Mortons Wende zur objekt-orientierten Ontologie Graham Harmans, die dem Menschlichen keine Dominanz vor dem Nichtmenschlichen einräumt (*posthuman turn*), bedeutet das eine Wahrnehmungerschütterung: Im Anthropozän gibt es kein innen/außen, keine Kultur/Natur Dichotomie mehr, nur dynamische Interrelationalität zwischen Objekten. Um eine Welt als Welt wahrnehmen zu können, bedarf es der Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund. Diese, so Morton,

128 Im Sinne von Jane Bennetts „Ding-Macht“ (*thing-power*) bzw. der „Handlungsmacht der Gefüge“ (*agency of assemblages*) als „Zusammenschluss menschlicher und nichtmenschlicher Elemente“ (im Gegensatz zu Handlungstheorien der Intersubjektivität), vgl. Bennett, Jane: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*. Übers. v. Max Henninger. Berlin: Matthes und Seitz 2020 [2010]. S. 55.

129 Morton, Timothy: *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2013. S. 1.

sei jedoch unmöglich geworden, da Gespräche über das Wetter<sup>130</sup> keinen neutralen Hintergrund mehr für das menschliche Schicksal im Vordergrund bilden, genau das fangen auch Poschmanns „Überraschungseinkapseln“ ein. Die Welt, wie wir sie kennen, sei also im Anthropozän zu Ende gegangen. Anders ausgedrückt: Das ‚Weltbild‘ (Heidegger) der Welt, das in der Frühen Neuzeit aufkommt, scheint seine Wirkungsmacht zu verlieren – zurück bleiben die Erde und der Mensch.<sup>131</sup>

Deshalb sollte man Poschmanns *Kunststoff*-Gedicht nicht als lyrische Ökodidaktik (miss-)verstehen. Denn in der defamilisierenden Familisierung der Kunststoffgegenstände (‚quietschen‘, ‚schmatzen‘, ‚knacken‘) liegt zugleich ein utopisches Moment, nicht im kognitiven Abbruch oder der Überwindung der vermeintlich ‚egozentrischen Beziehung‘ (Piaget) zu ihnen.<sup>132</sup> Die poetische Projektion der Dinge ermöglicht es, mit Mortons Konzept der ‚Dunklen Ökologie‘ (*dark ecology*) gesprochen, das „Andere [das Nichtidentische] in seiner Künstlichkeit zu lieben“<sup>133</sup> – also Natur nicht mehr zu idealisieren oder sich nach Ursprünglichkeit zurückzusehen.<sup>134</sup> Den Begriff des Anthropomorphismus sieht Morton insofern skeptisch, als selbst seine ökokritische Verwendung<sup>135</sup> im Unklaren lasse,

130 Morton, Timothy: *Hyperobjects*, S. 99: „The presence of global warming looms into the conversation like a shadow, introducing strange gaps.“

131 Vgl. Stockhammer, Robert: *Philology in the Anthropocene*. In: Sarah Fekadu/Hanna Straß/Tobias Döring (Hgg.): *Meteorologies of Modernity. Weather and Climate Discourses in the Anthropocene*. Tübingen: Narr Francke Attempto (REAL. Yearbook of Research in English and American Literature 33/1) 2017. S. 43–63. Hier. S. 51.

132 Zentral auch für Bennett, da das Ich so erkennt, dass die „Welt [...] nicht von passiven Objekten bevölkert ist“. Bennett: *Lebhafte Materie*, S. 7.

133 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 299–301.

134 Ökologie ohne Natur als ‚Dunkle Ökologie‘ zu denken ist ein Plädoyer für die „dunkle, depressive Qualität des Lebens im Schatten der ökologischen Katastrophe“. Ebd., S. 287.

135 Dass darin aber durchaus ein großes Widerstandspotential liegt, zeigt Björn Hayer, der die anthropomorphe Subjektivierung von Pflanzen in Poschmanns Gedicht *Rosa Canina* (*Hundsrose*) als poetische Erkundung der „Dunkelzonen“ einer kreativen Ökosphäre, die eigene, nichtmenschliche „Kultivierungstechniken“ hervorbringe, liest, vgl. Hayer, Björn:

was als menschlich, was als Natur zu verstehen sei.<sup>136</sup> Und: Kann Nicht-menschliches die Dinge nicht auch zu seinen Zwecken gestalten?<sup>137</sup> Es geht ihm vielmehr darum, die Risse im Anthropomorphismus und Anthropozentrismus auszuleuchten.<sup>138</sup> Die haptisch-taktile Hinwendung des Ichs zum Nicht-Menschlichen in Poschmanns Gedicht, das heißt, Objekte *zu bewegen* und sich von ihnen *bewegen zu lassen* – „Das Kunststoffwunder veränderte alles, / ließ neue Geräusche ins Zimmer“ –, vergegenwärtigt eine melancholische, unheimliche Verbundenheit, die die anthropozentrische Perspektive dezentriert. Trotz oder gerade wegen der dunklen Ambivalenz des Kunststoffs kippt hier wechselseitige Beherrschung in wechselseitige Beziehung.

Als objekt-orientierte Schlusspointe, die auch ein integratives Verständnis von Poschmanns Exotismus<sup>139</sup> eröffnet, ist es daher mehr als sinnfällig, die Dinge in ihren Gedichten und ihre Naturgedichte selbst als *weird objects* zu verstehen, die „so seltsam erscheinen wie Geister in einem japanischen Tempel oder Signale, die ohne erklärbaren Grund vom Mond ausgesandt werden.“<sup>140</sup> Nichts wird in Poschmanns zyklischer Dichtung

*Flora im Widerstand. Subjektivität als ökokritische Haltung in der zeitgenössischen Lyrik: Marion Poschmann, Silke Scheuermann und Jan Wagner.* In: Dürbeck/Kran/ Zschachlitz: *Ökologischer Wandel.* S. 71-90. Hier. S. 79.

136 Morton: *Ökologie ohne Natur*, S. 15.

137 Morton, Timothy: *An Object-Oriented Defense of Poetry.* In: *New Literary History* 43 (2012). S. 205-224. Hier. S. 207.

138 Ebd., S. 15.

139 Zumal sie diesen explizit einfordert: „Die neuen Naturbilder in Zeiten von Globalisierung und Klimawandel könnten zu einer neuen Schule der Wahrnehmung werden, die ihre Impulse aus Exotismus und Assimilierungsprozessen [...] bezieht.“ Aus: Poschmann: *Energie der Störung*, S. 17-18.

140 Harman, Graham: *Vierfaches Objekt.* Übers. v. Andreas Pöschl. Berlin: Merve 2015. S. 12. Grundlegend und weiterführend zum Gedicht als Objekt bzw. Extension seiner Umwelt: Morton, Timothy: *An Object-Oriented Defense of Poetry*, S. 222: „To write poetry is to force the reader to coexist with fragile phrases, fragile ink, fragile paper: to experience the many physical levels of a poem’s architecture.“

verschwendet, und wenn ihre Evokationsstrategien die Traditionslinien der Naturlyrik ironisch aufnehmen, allein verfolgen, miteinander verbinden oder von Zeile zu Zeile zu einer Lyrik des Inmitten-Seins (*Namenscb-tur*) umschreiben, erneuern – oder vielleicht besser: *recyceln* – sie die Poetik des Ambientes im Prozess des Schreibens über Natur.