

„Rufen, was es nicht gibt“, a. O., S. 256. Was Literatur für den „dritten Bereich“ des Wissens prädestiniert oder qualifiziert und worin der dritte Bereich genau besteht, bleibt an dieser Stelle zwar offen, Hinweise finden sich aber an anderen Orten, etwa in der bereits zitierten Passage aus Essig: „Bewegung in Sprachen, a. O., S. 52: „Literatur und die Erkenntnis, die sie transportiert, bestehen für mich wesentlich daraus, Verbindungen aufzuweisen, Verbindungen, die man typischerweise oder dem Klischee nach nicht sieht, die vielleicht auch neu entstanden sind. Das sind Momente, in denen zwei Funken zusammenstoßen und etwas Neues entsteht.“ — 7 Ulrike Draesner: „Fluoreszierende Mäuse? Anmerkungen zu Genetik und Literatur“, in: „Neue Zürcher Zeitung“, 29.1.2001. — 8 Vgl. ausführlich Anna Ertel: „Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein“, Berlin, New York 2011, S. 250–264. — 9 Der Stimme hat Draesner einen eigenen Essay gewidmet: „Triebräumen der Psyche – Reflexionen zur Stimmens“, in: Thomas Böhm (Hg.): „Auf kurze Distanz – Die Autorenschaft“, Köln 2003, S. 26–40. — 10 Zur Prominenz medizinisch-anatomisch geprägter Körperbilder in Lyrik und Prosa der 1990er Jahre vgl. u. a. Anne-Rose Meyer: „Physiologie und Poesie: Zu Körperdarstellungen in der Lyrik von Ulrike Draesner, Durs Grünbein und Thomas Kling“, in: Paul Michael Lützeler/Stephan K. Schindler (Hg.): „Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch“ 1 (2002), S. 107–133. Zu Körpermotiven bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein vgl. ausführlich Ertel: „Körper, Gehirne, Gene“, a. O., Kap. III. — 11 Ulrike Draesner, zitiert nach Andreas Trojan: „Denken und fühlen“, in: „Börsenblatt“ 171 (2004), H. 23, S. 26–28, hier S. 27. — 12 Vgl. u. a. Ulrike Draesner: „Restnatur im Halbidyll. Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenschaft“, in: „neue deutsche literatur“ 49 (2001), H. 5, S. 154–168. — 13 Zum Thema Intertextualität vgl. den Beitrag von Michael Braun in diesem Heft. — 14 Ulrike Draesner: „Was könnte ein Gedicht heute sein?“, in: „Friedrich Hölderlin-Preis. Reden zur Preisverleihung am 7. Juni 2001“, Bad Homburg 2001, S. 20–24, hier S. 21. Vgl. auch Draesners Aussage in Essig: „Bewegung in Sprachen“, a. O., S. 51: „Ich denke, man möchte beim Lesen etwas von dem wiedererkennen, worin man sich selbst bewegt (...).“ — 15 Ulrike Draesner, zitiert nach Ruth Bender: „Von der Kunst des Beschreibens“, in: „Kieker Nachrichten“, 8.6.2005. — 16 Draesner: „Rufen, was es nicht gibt“, a. O., S. 264. Draesner setzt sich ausführlich auseinander mit dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion, auch unter Berufung auf Erkenntnisse von Konstruktivismus und Neurowissenschaften, in der vierten und letzten Poetikvorlesung, vgl. „Zauber im Zoo“, a. O., S. 83–107. Aufschlussreiche Hinweise finden sich auch in den beiden in Wiesbaden gehaltenen Poetikvorlesungen „Tiere sind keine Dinge“ und „Menschen sind Tiere oder: Neun Gehirne hat der durchschnittliche deutsche Satz“, in: Rosemarie Altenhofer/Susanne Lewalter/Rita Rosen (Hg.): „nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör“, Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur, Frankfurt/M. 2010, S. 261–280 und S. 281–304, bes. S. 264, 271, 274, 282. — 17 Draesner in: Schlösser: „Gespräch mit Ulrike Draesner“, a. O., S. 271. — 18 Vgl. dazu auch die Anmerkungen von Karen Leeder: „Übungen in Zugewandtheit. Ulrike Draesners Poetics of Correspondences“, in: dies. (Hg.): „Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog“, Amsterdam, New York 2007, S. 231–262, hier S. 237. Leeder stellt die Stoffwechselmetapher in den Kontext von Gedichten, die Schnittstellen zwischen Innen und Außen, gerade auch im Moment der dichterischen Inspiration, ausloten. — 19 Ulrike Draesner: „gedächtnisschleifen“, Frankfurt/M. 1995, S. 47. — 20 Ertel: „Körper, Gehirne, Gene“, a. O., S. 197.

Evi Zemanek

«die Natur heißt es übersetzen erfinden» Kunstnatur in der Lyrik Ulrike Draesners

Wollte man das bis dato veröffentlichte lyrische Gesamtwerk von Ulrike Draesner¹ einem lyrischen Subgenre zuordnen, so würde wohl kaum einer das Label »Naturlyrik« wählen, obwohl ein Naturgedicht mit dem Titel »Sommergang« den Buchrücken ihres Debütbandes zielt. Andere Gegenstände und Themen bleiben Lesern und Kritikern vielmehr im Gedächtnis haften und werden in der Forschung fokussiert: Draesners Interesse für physische Phänomene, ihre Auseinandersetzung mit Reproduktions- und Gentechnologie, ihre Darstellung omnipräsenter Medialisierung in unserer hoch technisierten Gegenwart sowie, davon nicht unwesentlich beeinträchtigt, Subjektkonstitution und zwischenmenschliche Interaktion. Erstaunlicherweise sind jedoch alle genannten Aspekte in Draesners Lyrik verwachsen mit der »Natur« – hier zunächst verstanden als das Gegebene, nicht vom Menschen Geschaffene. Dass besagte Natur im dritten Jahrtausend nicht mehr dieselbe ist wie in der Romantik und man heute eine andere Sprache für sie finden muss, impliziert die Lyrikerin schon in ihrem ersten Band »gedächtnisschleifen« (1995): »die Natur heißt/es übersetzen erfinden« (G 80). Wie Natur durch Sprachkunst zur Kunstnatur wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

1 Natürliches Naturerleben in Retrospektion und Imagination

Versucht man, sich einen Überblick zu verschaffen über die (zunächst im engeren Sinne verstandene) Naturmotivik, ihre Ästhetisierung und Funktionalisierung in rund 300 Gedichten aus fünf Bänden, so treten Polaritäten zutage, zwischen denen die Texte oder gar einzelne Verse flirten: Mit graduellen Abstufungen erstreckt sich das Spektrum zwischen unberührter und berührter, bedrohter und bedrohter, natürlicher und kultivierter, fremder und vertrauter Natur. Betrachtet wird diese Natur mit verschiedenem Maß und variierendem Mischverhältnis an Verklärung und Abgeklärtheit, dargestellt mit unterschiedlichen Techniken künstlerischer Verfremdung.

Sieht man von den sprachlichen Darstellungsverfahren zunächst ab, so zeigt der werkübergreifende Blick auf die Textsemantik, dass eine unberührte, unkultivierte Natur ebenso wie ein vollkommen »natürliches« Natur-

erleben nur in der als solche gekennzeichneten, von der Sprechgegenwart abgesetzten Imagination und Erinnerung existiert. Singulär aufgrund seiner bruchlosen Illusionsbildung und emphatischen Idealität sowie auch wegen seiner strophischen Gleichmäßigkeit ist das bereits erwähnte Gedicht »Sommerngung«, in dem rückblickend ein zeitenhobener, altersloser Glückszustand geschildert wird, der sich einem Leben in der Natur verdankt. Genau genommen schildert dieses Gedicht eine Liebesbeziehung zur Natur. Nur hier füllt die Erinnerung das gesamte Gedicht aus, andernorts manifestiert sie sich lediglich in Bruchstücken auf der Textoberfläche. Im Debütband »gedächtnisschleifen« wird »natürliches« Naturerleben in der Gedichtgruppe »schnabelheim« aus der (nachträglich simulierten) Kinderperspektive präsentiert, so zum Beispiel in »Das Hühnervolk, weiß, im Regen« (G 33). Indem das Gedicht die Wahrnehmungssituation der erinnernden Erwachsenen mit derjenigen des erinnerten Kindes verschränkt, erzeugt es selbst den Kontrast zwischen nüchtern-distanzierter Naturwahrnehmung und empathisch-identifikatorischem Naturerleben des Kindes. Die Rückkehr der Erwachsenen in einen einst vertrauten, jetzt fremden Garten bewirkt die augenblickshafte Erinnerung an eine vollkommene, sommerliche Glückseligkeit zwischen Feld und Himmel, eine natürliche Geborgenheit in der Natur (»grannenbekrönt unter den wolken/lag, kamilleüberflossen, / dotterblumenbestreut zwischen / Kerbel und Garbe, Augustkönigin / aller Kinder«). Jah erfolgt der Rückfall in die verregnete, herbstliche Gegenwart.

Wie eng die Kindheitsinnerungen der Sprecherin prinzipiell mit Naturerlebnissen verbunden sind, wird besonders deutlich im Gedicht »lärchen-sägen« (G 36f.), einer Montage von Sinneseindrücken, in der solche, die im Gehölz beim Sägen und Fällen einer Lärche entstehen, aufgrund des kreischenden Geräuschs überblendet werden mit einem Zahnarztbesuch des Kindes, der mit dem Einsetzen einer Zahnsperre endet. Beide Bilder zeigen den Versuch, Urwüchsig-Natürliches zu regulieren und zu korrigieren, wobei die Überschneidung oder gar Kongruenz der Bilder (zum Beispiel im Fließen des Harzes und des Speichels) auch sprachlich im Begriff des Kiefern beziehungsweise der Kiefer gelingt.

Da die meisten Naturerlebnisse der Kindheit dennoch überwiegend positive Erinnerungen stiften, fällt es besonders ins Auge, wenn die Natur einmal unmissverständlich als fremd und bedrohlich dargestellt wird: Im Gedicht »die umwelt, das kalben« (G 31) herrscht eine bedrückende Stimmung vor, »innere(s) alptrüben«, verursacht durch diffuse Ängste aus der Kindheit, die sich nicht abschütteln lassen (»lebenslang schwitzen kinderalpträume nach«). Sie stehen im Zusammenhang mit Naturerlebnissen in den Alpen, die auf das Kind in ihrer Größe erdrückend wirken und dem Menschen als übermächtige Natur gegenüberstehen. Anders als in »Das Hühnervolk, weiß, im Regen« findet das bei Kindern zu erwartende natürliche, harmonische

Naturerleben hier nicht statt, denn »das kind fremdelt schon wieder am stein«. Das Zentralmotiv ist die dreifach wiederholte Fügung »glühende angstwanen«, die aus der Projektion des topischen, an sich positiv konnotierten »Alpenglühens« auf die Wangen entsteht und den bedrohlichen Eindruck der Alpen visualisiert. Mehrfach fällt auch die ebenfalls durch Verschiebung entstandene Wendung der »kalbenden Berge«, wobei das titelgebende »Kalben«, das sich eigentlich auf einen Gletscher bezieht, im Kontext des Gedichtes die Fortpflanzung der Angst ins Erwachsenenleben und das Auseinanderbrechen einer vormaligen Einheit ausdrückt. Die »kalbenden Berge« beziehungsweise Gletscher, aber auch die Setzung des Begriffs »umwelt« im Titel, welche die Assoziation mit der Umweltkrise weckt, passen durchaus ins Bild, da die alpine Natur selbst bedroht ist (»im letzblumenreservat eine hohe / giftversammlung«). Die Substitution des Naturbegriffs durch die vom Menschen geprägte und aus anthropozentrischer Perspektive definierte »umwelt«, die seit der öffentlichen Diskursivierung der Umweltkrisen der 1980er Jahre per se negativ konnotiert ist, deutet, Entfremdung suggerierend, auf ein Verhältnis von Mensch und Natur hin, in dem sich beide als aktives Subjekt und passives Objekt gegenüberstehen.

Noch expliziter werden menschliche Ein- und Übergriffe auf die Natur im Gedicht »Mehrstimmiger Holunder« (G 18) thematisiert. Aus der kultivierten Natur, dem Übergangsbereich von Natur und Kultur, sprechen Mensch und Natur in synästhetischer Polyphonie. Verwunderung wird laut über die Trübung des Flusses, die man sich mit dem Gestus der Selbstberuhigung durch das soeben erfolgte Mähen der Wiesen erklären kann (»nach / der ersten Mahd, ist der Fluß natürlich / so milchgrün?«). Jedoch ist die Verwunderung von Kunstdünger – man beachte die Gegenüberstellung von Natürlichem und Künstlichem, Natur und Kunst – kein Geheimnis (»über eine Landschaft / ausgegossener Chemie-Segen / pflügt die ÜBERNATUR, blühend, / hat jeder ein Recht auf eine Seele«). Ironisch verweist die in Majuskeln gedruckte und somit als Zitat und Fremdpartikel markierte »Übernaturnatur«, die im Verbund mit der komplementären »Natur« dem für das christliche Mittelalter typischen Oppositionspaar von Immanenz und Transzendenz entspricht, auf den Eingriff in die Natur. Eine künstliche Steigerung der Natur – der Absicht nach eine Verbesserung, im Resultat eine Verschmutzung – bewirkt hier aber kein allmächtiger Gott, sondern der Mensch, der seiner Umwelt auch nur mehr ironischerweise eine Seele zugesieht.

Fortgeschrieben wird die implizite Kritik an der »Kultivierung« der Natur bis in den Band »berührte orte« (2008), wo im Gedicht »heimische flora« (BO 51) das »vernichteten« und »züchten« angeprangert werden, in »toxikographie« (BO 53) die Naturbeschreibung zur Giftschrift gerät und sich ein verstörtes »ich« im »anthropogen gestörte(n) wuchsplatz« zurechtfinden muss (BO 57).

2. Natur-Liebe und künstliche Reproduktion

Schon in den »gedächtnisschleifen« deutet sich eine Weiterentwicklung der Natur-Referenzen in verschiedene Richtungen und mit unterschiedlichen Konnotationen an: Ist in den Kindheitsgedichten der Naturbezug bis hin zur gefühlten Identifikation mit der Natur noch völlig asexuell, so erscheint er im Gedicht »Sommernacht« bereits eindeutig erotisch aufgeladen. Während in diesem Liebesgedicht an die Natur noch die Beziehung zwischen Mensch und Natur im Zentrum steht, verschiebt sich die Konstellation in den Gedichten über zwischenmenschliche Liebesbeziehungen, doch wird die Identifikation der Liebenden mit der Natur fortgesetzt. Letzterer werden die Bilder zur Charakterisierung der Liebesbeziehung entnommen, etwa in einem Gedicht über Geschlechterrollen in Mann-Frau-Beziehungen, worin die Sprecherin sich selbst als »die Kastanie auf seinem Weg« und später beide nebeneinander sitzend als »zwei weiße stumme Farn« bezeichnet (»Eher nördliche Krise« [o. T.], G 106).

Die Konzeption derartiger Vergleiche und Metaphern ist wegweisend für den Band »Kugelblitz« (2005), in dem eine Liebe in drei Phasen (»liebens«, »kriegen«, »später«) skizziert wird. Nur scheinbar ist die Natur in die Rolle einer bloßen Kulisse zurückgedrängt, tatsächlich ist sie das »Vorbild« für die Liebenden. Zum Beispiel erinnert die Sprecherin an ihren einstigen Traum von schrankenloser Intimität: »aber ich / wollte die / anschniegsame tanne / sein« (»wo dieses strickchen angefangen aufgehört«, K 28). Diese sich leitmotivisch durch »Kugelblitz« ziehende Baummetaphorik kennt man schon aus »für die nacht geheuerte zellen« (2001), jedoch steht der Vergleich von Menschenkörper und Baum (»unser körper / bäume ineinandergesteckt: adern, nerven«, »post dolly«, Z 116f.) dort im Kontext der Genforschung. Eine Verbindung von Natur / Pflanze, Mensch / Körper und Medizintechnik wird bereits in der Gedichtgruppe »verpflanzungsgebiete« (G 99–117) geschaffen. Der Titel verweist augenscheinlich auf einen Übergangsbereich zwischen Natur und Kultur, die zugehörigen vier »autopilot«-Gedichte handeln von Organtransplantation; in »pflanzstätte (autopilot IV)« bezeichnet sich das Sprecher-Ich selbst als »pflanzstätte«, die ein fremdes Herz empfängt. Weniger technizistische als biologische Diskurse prägen die Assoziation von Natur / Pflanze und Mensch / Körper wiederum in den Gedichten »luna matutina« und »oxygen« (Z 30, 76f.), die natürliche Reproduktionsprozesse fokussieren und damit Pendants zu den Texten über künstliche Reproduktion darstellen. Noch einmal anders perspektiviert wird die besagte Assoziation im Gedicht »meine lieben alpen« (Z 69), das die aus einem Flugzeug betrachteten Landschaftsinformationen sowohl mit technischen Utensilien als auch mit Körperteilen identifiziert und dabei erneut mit Allusion auf die Gentechnik über das Verhältnis von Mensch und Natur reflektiert.

Und schließlich klingt in den »gedächtnisschleifen« auch schon der Konnex von Natur und Tod als ganz wörtlich genommene organische Auflösung in der Natur an, der in »für die nacht geheuerte zellen« weiter ausgebaut wird. In diesem Sinne korrespondiert das letzte Gedicht des Debütbandes, »Rotten munter die riechenden Toten«, mit einer Reihe von Gedichten, die ein Hervorgehen aus und ein Vergehen in der Natur imaginieren: sei es nur am Rande und scheinbar en passant wie in »... is real killing you?« (»erde, dass wir daraus wachsen, / schrittig, komplex, hätte wer gedacht.«, Z 120) oder aber obsessiv-repetitiv wie in »number 4, 26. april '86«, dessen Refrain »wir gruben wir begruben« (Z 78ff.) den Prozess »lernen wie schnell / einer erde wird« begleitet, bevor die Erkenntnis des Todes mit demselben zusammenfällt, sodass der Text die Auflösung und das Verstummen performativ vor Augen führt (»wir sind erde, / wir sind / wir si«). Die Natur wird dabei ganz neutral als intentionslos, willkürlich und gleichgültig dargestellt: »doch die Natur erwartet vom Menschen, / daß er sie ungerührt hinnimmt, die schwarze / Leere von Anfang und Ende« (»Rotten munter die riechenden Toten«, G 121f., hier 122). Selbst die endgültige Auflösung in der Natur wird nicht angstvoll imaginiert; im Gegenteil, das Sprecher-Ich sehnt sich des Öfteren geradezu nach erförender Verschmelzung mit seiner natürlichen Umwelt und gibt sich dieser Phantasie hin: »wenn es mir schlecht geht, denke ich an den / schlamm (...) die eigenschaften des schlammes ergreifen von mir / besitz (...) ich lade mich / selbst / in diese form.« (»wendschwammessen«, Z 106f.)

3. Kulturelle Korrosion und wildes Wuchern

Die zuletzt zitierten Verse wecken unwillkürlich die Assoziation mit Draesners zweitem Lyrikband »anis-o-trop« (2000), denn sie lesen sich wie dessen ursprüngliche Motivation, und selbst der in Bezug auf den amorphen Schlamm scheinbar so unpassende Form-Begriff wird dadurch zum metapoetischen Kommentar. Im Ensemble der fünf Lyrikbände fällt der Sonettzyklus sichtbar aus der Reihe: Den metrisch unregelmäßigen, reimlosen, syntaktisch stark elliptischen und strophisch je individuell arrangierten Versen im Flattersatz stehen 15 Sonette romanischen Typs gegenüber, die nicht nur semantisch, sondern auch durch die Wiederholung von Wortmaterial aus dem jeweils letzten Vers eines Sonetts im ersten des darauf folgenden miteinander verkettert sind, wobei das finale 15. Sonett aus sämtlichen Anfangszeilen der 14 anderen zusammengesetzt ist. Vom strengen Sonettkranzschema weicht Draesner durch die Entscheidung gegen jegliche Endreime und die nur partielle Wiederholung des letzten Verses sowie geringfügige Modifikationen der im letzten Sonett kombinierten Anfangsverse

ab. Der Reiz dieses Konstrukts besteht im Spannungsverhältnis zwischen seiner äußeren Form und seiner inneren Formlosigkeit, seiner artifiziellen Ordnung und seiner semantischen Unordnung/Entropie, denn sämtliche 15 Sonette bündeln fragmentarische Bilder der Zer- und Ersetzung, die sich durch stetige Rekombination des Wortmaterials replizieren. Der ordnungslosen Ausbreitung und 'Forpflanzung' des Wortmaterials und der Zeichen kulturellen Verfalls sowie wilden Wachstums mag sich der Titel 'anis-o-trop' verdanken, dessen den Sonetten vorangestellte Bedeutungsdefinition die Schlagworte 'Richtungsvielfalt' und 'Doppelbrechung' zur metapoetologischen Aufladung offeriert.

Anfangs lesen sich diese Texte als Imagination einer 'Welt ohne uns', in der die Natur den menschlichen Lebensraum zurückerobert, indem sie die restlichen Kulturzeichen (eine unbewohnte Hotelruine, leere Treibhäuser als Zeichen des einstigen Versuchs der Kultivierung der Natur) mit Flechten überwuchert und durch Fäule, Pilze und Schimmel zersetzt. Inhaltlich wie sprachlich ist es ein (auf sprachlicher Ebene stark autoreflexiver) Kampf des Amorphen gegen jegliche Form. Gegen Mitte des Zyklus gerät diese Welt in Bewegung, als sich ein unspezifisches 'W-L-R, eine reisegruppe' formiert, bestehend aus Mensch, Medium und Maschine – die Grenzen verfließen in bizarren Versuchsanordnungen und Experimenten. Die wuchernde Natur wird wiederum eingedämmt durch Bilder einer sich selbstständigenden Technisierung, die 'Natur' oder 'Natürliches' simuliert ('echte vögel durch kunstdraht ersetzt', IX). Der unbeschreibbare, agentiallose, von verschiedener Seite ausgehende und in verschiedene Richtungen ausstrahlende Vorgang, der sich hier abspielt, scheint zunehmend außer Kontrolle zu geraten: 'es, das ortlose, / einzelne ding, kindartig, neutral, monströs, ist kaum sichtbar' (X), alles ist 'unlösbar verbunden der vegetation, / in einer / anisodonten wirklichkeit aber ist es zu spät, um zu wissen.' (X) Das konkreteste Bild für die *conditio humana* lautet: Man ist 'eine warze aus schwachheit und schleim' (XII, XIII), 'ins kristallgitter der dinge gestreut, ein knoten aus sprache' (XV). Mit dieser Fügung (die bereits in XIII auftaucht) endet das letzte Sonett.

Der autoreferenzelle Schlusspunkt, der den Menschen über seine Sprache definiert und zugleich die Materialität des sonettistischen 'Text-Gewebes' ausstellt, verlangt nach einer genaueren Betrachtung des zugrunde liegenden Schreibverfahrens. Während die Literaturkritik versucht, dieses mit bildhafter Umschreibung zu (er-)fassen ('Die Sprache folgt in wortschöpfenden Wirbeln einem wuchernden Nichts durch kaffeesäure Räume'), lassen sich doch verschiedene, unter 'Verfremdung' subsumierbare Techniken festmachen: Über 'konventionalisierte' Verfremdungsverfahren wie ungewöhnliche Metaphorisierung, Stilbrüche und Vermischung verschiedener Idiome gehen die Sonette hinaus, indem sie den Gegenstand radikal, das

heißt bis zur Unkenntlichkeit, fragmentieren, dekonstruieren und dekontextualisieren. Zur Zerlegung, Verkürzung und Verschiebung kommen die Mischung von gleichermaßen schwer entschlüsselbaren Abstrakta und Konkreta sowie die oftmals lautlich motivierte Assoziation von Niche-Zusammengehörigem. Vor allem aber wurzeln die Verständnisschwierigkeiten des Lesers in der Absenz eines Referenzgegenstandes, eines narrativen Handlungsfortgangs und / oder Kausalzusammenhangs, die sich der referenziellen Polyvalenz der meisten Textelemente verdanken.

Techniken, die in 'anis-o-trop' radikalisiert sind, finden sich schon in den 'gedächtnisschleifen'. Hier ist die Sprechsituation, das heißt die Verortung der Sprechinstanz und ihr Anliegen, jedoch noch leichter rekonstruierbar als in den späteren Bänden. Wie in 'anis-o-trop' nimmt die (Auto-)Reflexion über Sprache, Sprachmaterial und Sprechen in der zweiten Hälfte des Debütbandes zu (besonders in 'pfingstmikrophon', G 97, und in 'reddn können' [o. T.], G 98). Allerdings ist der Band stilistisch – im Gegensatz zum Sonettzyklus – relativ heterogen, die syntaktische Dekomposition ist unterschiedlich weit fortgeschritten und es dominieren unterschiedliche Verfahren, am meisten wohl die bereits erwähnte Mehrfachbedeutung und Polyreferenz einzelner, in Kettensätzen aneinandergereiht Begriffe. Im Hinblick auf die Intensität und Radikalität der Verfremdung kann man 'anis-o-trop' und den Folgeband 'für die nacht geheuerte zellen', der auch noch Gedichte aus den 1990er Jahren enthält, durchaus als Höhepunkte im lyrischen Werk Draesners ansehen, denn in 'kugelblitz' lässt sich eine tendenzielle – freilich nur relative – Rückkehr zu einer fließenderen, syntaktisch vollständigeren, weniger abstrakten Sprache feststellen; und auch die Gedichte in 'berührte orte' bestehen aus vergleichsweise längeren Sinnenheiten und weniger autonomen Splittern.

4 Ent- und Verfremdung: Resnatur im Medium

Angesichts der werkübergreifend dennoch unbesreitbaren Kontinuität ästhetischer Verfremdung drängt sich die Frage auf, ob diese mit einer erlebten *Entfremdung* – gemäß vorliegendem Untersuchungsinteresse speziell im Sinne einer Veränderung der ursprünglichen, natürlichen Beziehung zur Natur – zusammenhängt, indem sie realiter symptomatisch daraus hervorgeht oder idealiter eine solche signalisieren will.⁵ Zwar ist die Verfremdung in 'anis-o-trop' nicht zuletzt der experimentellen Kombinatorik des Sonettkranzes geschuldet, doch scheint sie auch in der Interferenz von Natur und Kultur, von Natürlichem und Künstlichem zu gründen und Ausdruck einer dadurch verursachten Derealisation zu sein. Über diesen Konnex gibt der Blick auf den Band 'für die nacht geheuerte zellen' Aufschluss.

Einen grundlegenden Naturbezug signalisiert die Unterteilung der Sammlung in sechs Sektionen, die trotz individueller Titel in Klammern jeweils einem Element (hier: Feuer, Metall, Wasser, Luft, Erde, Holz) zugeordnet sind, wobei sich die Sechszahl durch die Kombination verschiedener Elementenlehren ergibt: der Tetraeder der abendländischen Elementenlehre (Feuer, Wasser, Erde, Luft) und der chinesischen Fünf-Elemente-Lehre (Holz, Feuer, Metall, Wasser und Erde), die als daoistische Theorie der Naturbeschreibung dient und sich mitunter auch auf ganzheitliche medizinische Ansätze wie etwa die Akupunktur (die Draesner in den Anmerkungen des Bandes erwähnt) auswirkt. Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Gedichten und den in den Sektionstiteln genannten Elementen ist jedoch aufgrund der starken Verfremdung meist nicht unmittelbar evident.

Ein paradigmatisches Beispiel für die Transformation des Natürlichen ins Künstliche ist der dem Element Erde zugeordnete Text »er sagt, dass wir in einer röhre gehen (bukol 1)« (Z. 99 f.), dessen Titel auf die Tradition der Bukolik verweist. Die Wahrnehmung einer ländlichen Szenerie ist medial verfremdet durch die simulierte Optik verschiedener visueller Medien (»von pixeln durchwuchert«, »installiert«, »ein folienbild: zwischen glaskammern, zwei / glaskästen zwischen zwei durchsichtigen klammern«). Fragmente des Spektakels, das eine Kamera offenbar an einem Set filmt (»next take«), erscheinen auch in »hinter glas«-Bildern. Man »spielt« in der Landschaft, vor künstlich ausgeleuchteten Kulissen, die Technik ersetzt das Naturphänomen (Licht, Wetterleuchten). Die Requisiten des Filmsets (»softbox«, »summe wanne«, »eskaladierwände«) vermengen sich mit solchen aus der Hirrendichtung (»flöte«, »schäfer«, »hain«, »schafkot«) und bizarren Hybriden (»tubetektorso«, »polyesterhand«). Als »landschaftswahn« wird das ganze Geschehen trocken bezeichnet.

Irritation erzeugen zum einen, wie hier, die gleichzeitige Referenz auf unterschiedliche Medien und zum anderen die plötzliche Veränderung des Realitätsstatus (real vs. surreal/virtuell): so zum Beispiel in »forsythien, die knallgelb, noch blattlos, ihr würfeln« (Z. 102 f.), wo ein zunächst körperlich von einem Mädchen als Naturraum erlebter »seltsame(r) wald« unvorbereiteter Teil der virtuellen Welt wird und auf einem Computerbildschirm »anzuklicken« ist. Öfter fungiert ein Wald – auch noch in der Sammlung »kugelblitz« – in Erinnerung, Traum und Wunschvorstellung als Raum für intime Begegnungen sowohl zwischen Menschen (etwa zwischen Tochter und Vater in »forsythien« oder Liebenden in »kugelblitz«) als auch zwischen Mensch und Natur. Der Sehnsuchtsort entzieht sich jedoch der Realität, sodass notfalls auch mit dem medial simulierten Surrogat Vorlieb genommen werden muss, wie im Gedicht »im unterboden einer idee« (K. 29), dessen Sprecherin gegenüber ihrem abwesenden Geliebten, mit dem sie in einem Haus in der Natur hätte leben wollen, resigniert konzediert, sie »nähme ein stück fab-

rik / mit wald im / monitor«. Und im Gedicht »monitoring« (Z. 112 f.), dessen Titel auf die systematische Beobachtung oder Überwachung eines Vorgangs verweist, in diesem Fall des Mediums und des eigenen Selbst, heißt es: »um glücklich zu sein / boote ich / abends das notebook hoch. Schwärme / unbekannter vögel«. Als »Restnatur im Medium« könnte man dies bezeichnen, um an Draesners eigene Wendung »Restnatur im Halbdyll«⁶ anzuknüpfen, die sie in ihrem gleichnamigen Essay zur Beschreibung des digitalen Zeitalters prägt: Anhand vieler Beispiele aus Informations-, Kommunikations- und Entertainment-Technologie konstatiert sie eine omnipräsente Medialisierung. Mit der (überwundenen) Idylle assoziiert sie eine Literatur, die »eine kitschig nostalgische Vorstellung von Subjektivität, Zentrismus und überschaubarer Welt zeigt, in der allenfalls mal ein Telefon klingelt, jedenfalls aber Menschen sich als einheitliche Ich und Dus gegenüberstehen«, ohne Bewusstsein davon, dass »nichts naturgegeben und alles gemacht ist«.⁷ Das Programm für die Autoren der Gegenwart lautet folglich: »Die Literatur wird der Realität der Zersplitterung (...) nur nahe kommen können, (...) wenn sie das Halbdyll eines nostalgischen oder nur verpöppelten Realismus aufgibt, die Inszenierung der Restnatur fallen lässt«⁸ – oder aber Letztere ausreichend verfremdet, muss hinzugefügt werden.

Ganz im Sinne des maßgeblichen Theoretikers ästhetischer Verfremdung, Viktor Sklovskij, bewirkt Draesners Medialisierung von Naturphänomenen die programmatische zur Bestimmung von Kunst als solcher geforderte »Entautomatisierung der Wahrnehmung, indem sie den Wahrnehmungsprozess erschwert, verlängert und sogar thematisiert.«⁹ Zwar verwendet Draesner eine Vielzahl traditioneller Verfahren zur Verfremdung (Collage, Montage, Deformation, Denaturierung, Dekontextualisierung, Deplacierung, Dislokation, Entstellung, Verschiebung¹⁰), doch sind diese in ihrer Referenz deutlich vom aktuellen Zeithintergrund und der subjektiven Wahrnehmung desselben durch die Autorin geprägt. Auf die durch die exzessive Medialisierung bewirkte »neue Unübersichtlichkeit« und gefühlte »Unwirklichkeit« reagiert Draesner mit der Problematisierung der Abbildbarkeit ihrer Umwelt, die sie oft durch Einsatz zusätzlicher »Wahrnehmungsstrukturen« veranschaulicht. Freilich geht es zugleich auch immer darum, das Sprachmaterial unter die Lupe zu nehmen und die Grenzen des Darstellungsmediums zu erproben, wobei seine Künstlichkeit zutage tritt.

Zusammenfassend kann man in Bezug auf Draesners Darstellung von »Restnatur« Verfremdungen, die einer subjektiven Entfremdung geschuldet sind, unterscheiden von solchen, die Transformationen der äußeren Umwelt infolge der Lebensweise einer maximierungsorientierten Konsumgesellschaft entsprechen. Meist greift jedoch beides ineinander. Die ästhetische Verfremdung der heimatischen Umwelt signalisiert *und* schafft Distanz; sie richtet sich gegen Verklärung, unkritische Identifikation und impliziert

Gesellschaftskritik. Überdies sind verfremdende Naturdarstellungen freilich auch innerliterarisch motiviert als kritische Replik auf die Tradition idealisierender Naturlyrik.

Während Draesner den Menschen prinzipiell als Teil der Natur begreift, registriert sie zugleich dessen Entfremdung durch »Kulturleistungen« wie die Gentechnik. Gern spricht Draesner vom »anthropotechnischen Zeitalter«¹¹, das mit dem Klonen die eigene Züchtbarkeit entdeckt hat. Insbesondere die Reproduktionstechnik schafft einen Übergangsbereich zwischen Natürlichem und Künstlichem. Wenig überraschend ist es daher, dass Körper und Medien bei der Interferenz von Natur und Kultur/Kunst thematisch gleichermaßen zentrale Rollen spielen. Dementsprechend verschwimmen die Grenzen zwischen Natur und Kultur/Kunst im Werk Draesners und die Dichotomie löst sich auf in einer hybriden Kunstnatur.

1 Draesner publizierte in folgender Chronologie die (hier in Klammern mit den fortan verwendeten Siglen versehenen) Bände: »gedächtnisschleifen«, Frankfurt/M. 1995 (G); »anistrop«, Hamburg 1997 (A); »für die nacht geheuerte zellen«, München 2001 (Z); »Kugelblitz«, München 2005 (K); »berührte orte«, München 2008 (BO). Auf einzelne Gedichte wird mit deren Titel oder, bei titellosen Texten, mit Zitat des Gedichtanfangs verwiesen. — 2 Vgl. Alan Weismans preisgekröntes Sachbuch »The World Without Us« (2007), dt.: »Die Welt ohne uns. Reise über eine unbewohnte Erde«, München 2007. — 3 Als solche bezeichnet Jochen Hörisch Draesners Sonette: »Die Worte und die Dinge«, in: »Neue Zürcher Zeitung«, 17.12.1997 (hier zitiert nach <http://www.draesner.de/de/buecher/anisotrop/>) (zuletzt aufgerufen am 17.10.2013). — 4 Dorothea von Törne: »Fluchtwege aus dem Maul der Eche. Wortwübel und Formkraft: Ulrike Draesner«, in: »neue deutsche literatur« 47 (1999), H. 5, S. 173–175 (zitiert nach <http://www.draesner.de/de/buecher/anisotrop/>) (zuletzt aufgerufen am 17.10.2013). — 5 Zu diesem Konnex vgl. ausführlicher Evi Zemanek: »Vertraut(es) verfremdet. Heimat-Diskurse und Verfremdungsverfahren in der Gegenwartsliteratur (Grünbein, Kling, Draesner)«, in: Simone Broders/Susanne Gaul/Stephanie Waldow (Hg.): »Phänomene der Fremdheit/Fremdheit als Phänomen«, Würzburg 2012, S. 69–94. — 6 Vgl. Ulrike Draesner: »Resnatur im Halbidyll. Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorensistenz«, in: »neue deutsche literatur« 49 (2001), H. 5, S. 154–168. — 7 Ebd., S. 166f. — 8 Ebd., S. 167. — 9 Vgl. Viktor Sklovskij: »Iskusstvo kak priem«, dt.: »Kunst als Kunstgriff« (1917), übersetzt von Gisela Drohla, u.a. abgedruckt in: Hermann Helmers (Hg.): »Verfremdung in der Literatur«, Darmstadt 1984, S. 70–87. — 10 Vgl. Thomas Weber: »Verfremdung«, in: Joachim Ritter u.a. (Hg.): »Historisches Wörterbuch der Philosophie«, Bd. 11, Basel 2001, S. 653. — 11 Ulrike Draesner: »Zauber im Zoo. Vier Reden von Herkunft und Literatur«, Göttingen 2007, S. 6.

Michael Braun

Intertextueller Zauber im Zoo

Ulrike Draesners Poetik der Verwandlung

Für ihre erste Bamberger Poetikvorlesung (2007) hat Ulrike Draesner das Thema »Herkunft« gewählt. Wo man herkommt, davon erzählt die Literatur, und zwar nicht nur im klassischen Sinne eines Entwicklungsromans. Auf einer Metaebene geht es um die Gründe für die Erzählbarkeit der Geschichte und um die Entstehung des Autors: »wer man wird, indem man erfindet, wer man war« (ZZ 8).¹ Durch anschlussfähige Geschichten wird die Herkunftserzählung intertextuell. Diese Intertextualitätsaufbauung hat einen plurimedialen und interdisziplinären Bauplan. In Draesners Werken ist Intertextualität eine vor allem von der genetischen Revolution inspirierte Kategorie der Verwandlung. Sie betrifft den fundamentalen Wandel des Menschbildes in der Literatur unter dem Einfluss der modernen Naturwissenschaften.² Das »Klonen, alter Zauber im Zoo« (ZZ 24) ist eine den intertextuellen Spielarten der Poesie verwandte Art der Verwandlung. Sie verschiebt durch »radikale Transformierung von »Natur« nach Wunsch und Vorstellung des Menschen« (CS 32) den anthropologischen Bezugsrahmen von »Individualität und Reproduktion« (CS 30) und verändert unser Verständnis von Autorschaft und Kunstautonomie. Der intertextuelle Blick auf Draesners Gedichte, Erzählungen und Romane zeigt, wie diese Texte aus Zitaten und Kontraktaturen, Nachahmungen und Nachbildungen, »Konstellationen, Verhältnisse(n), Wechselwirkungen«, »Figurationen und Phänomene(n)« aufgebaut sind.³ Es geht – so heißt es in Draesners Dissertation über Intertextualität im »Parzival« – um »die Frage nach der Rolle der intertextuellen Referenzen für den Bedeutungsaufbau des Werkes«. Nicht zufällig sind viele von Draesners epischen Figuren Astrophysiker, Molekularbiologen oder Fachjournalisten, wissenschaftlich gewappnete Herkunftsforscher.

1 Intertextualität und Literatur

Grundsätzlich kann man zwei Intertextualitätstypen unterscheiden. Im kultursemiotischen Sinne wird ein überkodierter, hybrider Text vorausgesetzt, der endlos Zeichensinn produziert (Roland Barthes, Julia Kristeva). Der Text schreibt sich sozusagen selbst, Autor und Leser werden depotenziiert.