„In tiefverschneiten Bergen“

Eine ökokritische Analyse der Grenzerfahrungen in Marion Poschmanns „Nimbus“

von

Tom van Bunnik

Betreuerin: Dr. Charis Goer

Zweitgutachter: Prof. Dr. Ewout van der Knaap

Universiteit Utrecht

21 Juni 2021

Abstract

Marion Poschmann positioniert ihren Gedichtband „Nimbus“ innerhalb einer globalen Klimakrise, einer ökologischen Störung, von der jede Naturbetrachtung und -wahrnehmung durchdrungen ist. Angesichts dieser Störung bewegt Poschmanns lyrisches Ich sich in einem Zwischenraum, auf der Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren, der Nähe und der Ferne, dem Bekannten und dem Unbekannten. Das Naturbild in „Nimbus“ ist somit Produkt einer Grenzerfahrung des lyrischen Ichs, das sich entlang und über diesen Grenzen bewegt.

Diese Arbeit hinterfragt die Rolle der Grenzerfahrung in der Gestaltung des Naturbildes und was das ökokritische Potenzial dieser Gestaltung ist. Die Gedichte „Wolkenportale“ und „Lakenfahrt“ wurden dabei sowohl an ökokritischen Theorien und Studien zu Poschmann als auch den poetologischen Texten Poschmanns zu Grenzerfahrungen überprüft. Die Analyse hat aufgewiesen, dass das lyrische Ich von einer Lähmung und einer Entfernung zum Umfeld überwältigt ist, die letztendlich eine imaginäre Grenzüberschreitung auslöst. Poschmanns Poesie treibt das Subjekt über der Grenze der Realität in einem Raum der Imagination, in der sich die Polarität zwischen Subjekt und Objekt auflösen und in dem der Mensch und die Natur schlussendlich aneinanderrücken. „Nimbus“ konstituiert damit eine neue Sprache der Naturbetrachtung, die die Klimaproblematik aufgreift und Hoffnung für eine grundlegend andere Auffassung des Ichs und dessen Beziehung zur Außenwelt bietet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 4
2. Eine gewaltsame Befreiung 10
3. Die imaginäre Überschreitung 15
4. Konklusion 21

„Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt."[1]

Ludwig Wittgenstein

1. Einleitung

> Noch gestern hielt ich mich in tiefverschneiten
> Bergen auf. Jetzt sind sie eingeebnet,
> aufgelöst, ganz schlicht, so wie man einen
> Kühlschrank abtaut.[2]

Mit diesen Zeilen leitet Marion Poschmann ihren neuesten Gedichtband „Nimbus" ein und positioniert die poetische Landschaft des Bandes unmittelbar in einer sich verändernden, verschwindenden Welt. Der Titel des Gedichts, „Und hegte Schnee in meinen warmen Händen"[3], suggeriert zudem, dass jede Anstrengung, diesem Wandel entgegenzuwirken, vergeblich ist. Die einst mächtigen Berge mit gewaltigen Gletschern sind zu Haushaltseis reduziert. Ob schreibend über Tiere, das Wetter, Farbeindrücke oder Reisen nach Sibirien, die poetische Welt von „Nimbus" ist immer von diesem Wandel durchdrungen. Die Klimakrise und die ständige Drohung einer Umweltkatastrophe rücken oft eindringlich in den Vordergrund einer versinkenden Welt. Immer präsent in diesem Rahmen ist die menschliche Perspektive, die ihr Umfeld sowohl bestimmt als auch unumgänglich und allumfassend von ihr bestimmt wird.

Die zentrale Rolle der gestörten Natur in „Nimbus" ist kennzeichnend für die Literatur Poschmanns. Immer neu befragen ihre Romane und Lyrik die Beziehung zwischen dem Menschlichen und dem Natürlichen und wird die Rolle der Natur innerhalb der Literatur und der Kunst im breiteren Sinne offengelegt und problematisiert. So behauptet Michael Braun in einer Rezension zu „Nimbus": „Bereits ihre Gedichtbücher ‚Grund zu Schafen' von 2004 und ‚Geistersehen' von 2010 waren starke Pionierleistungen auf dem Weg zu einem neuen, postromantischen Naturgedicht, das die Möglichkeiten ästhetischer Wahrnehmung neu auslotet"[4]. Poschmanns postromantisches Naturgedicht problematisiert die Gegebenheiten der romantischen Naturbetrachtung, die angesichts der gegenwärtigen Lage unzulänglich ist. Denn inzwischen hat sich die Ausgangslage stark verändert. In den letzten Jahren haben die Folgen der

---

[1] Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung, in: Annalen der Naturphilosophie 14 (1921), S. 185-262, hier S. 246.
[2] Marion Poschmann: Nimbus (Berlin: Suhrkamp 2020), S. 9.
[3] Poschmann (2020), S. 9.
[4] Michael Braun: Dunkle Wolken ermöglichen einen neuen Blick auf die Welt, https://www.deutschlandfunkkultur.de/marion-poschmann-nimbus-dunkle-wolken-ermoeglichen-einen.1270.de.html?dram:article_id=470789. Letzter Zugriff: 15 April 2021.

Umweltveränderung sich in Katastrophen wie gewaltigen Überflutungen, tobenden Waldbränden und drastischen Ernteausfällen mit beängstigender Frequenz manifestiert.

Jede Naturdarstellung und -wahrnehmung in „Nimbus“ ist unverkennbar von diesem Bewusstsein durchdrungen. Natürliche Phänomene wie schneeweiße Gletscher und stürmische Wolkenformationen erscheinen immer nur innerhalb eines problematisierenden, gegenüberstehenden Assoziationsrahmen. So verwandelt sich der weiße Schnee wiederholt in „schwarze Flocken“[5], bis das unschuldige Weiß „unfaßbar schwarz“[6] wird. „Prasselnde Flammen“[7] plagen eine „wehende Welt“[8], in der die Menschheit die Natur unwiderruflich beeinflusst: „Viel später würde Öl durch Röhren fließen“[9]. Verwickelt in diese globalen Entwicklungen ist in „Nimbus“ immer das Individuum, das mitschuldig ist und sich im Blick auf die Klimakrise neu behaupten muss: „ich taute Grönland auf mit meinem Blick, / ich schmolz die Gletscher, während ich sie voll / der Andacht überflog“[10].

Neben ihren Romanen und Gedichtbänden hat Poschmann auch verschiedene poetologische Texte geschrieben. Ihre Essaysammlung „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“[11] ist besonders aufschlussreich für Poschmanns Verständnis der Literatur, die Rolle der Natur innerhalb der Künste und ihre Auffassung der Dichtung. „Dichtung vollbringt das Unmögliche“, behauptet Poschmann, denn „[s]ie evoziert Bilder im Raum, hält die flüchtige Welt für Momente fest, läßt das Unsichtbare sichtbar werden“[12]. Dieses Evozieren von Bildern spielt in ihrer Dichtung eine zentrale Rolle. Die Dichtung ist für Poschmann ein „bildgebende[s] Verfahren, sie beschwört etwas Abwesendes und läßt es in der Gegenwart anwesend sein, aber dies geschieht in einem geistigen Raum, im Bereich der Imagination“[13].

Für ihr Schreiben über Natur bedeutet dies, dass die Naturdarstellungen das Produkt einer Evokation sind: „Der Natureindruck in den Texten ist entsprechend weniger der konkreten Anschauung als vielmehr der Beschwörung geschuldet, der Konstruktion und dem

[5] Poschmann (2020), S. 75.
[6] Poschmann (2020), S. 112.
[7] Poschmann (2020), S. 49.
[8] Poschmann (2020), S. 93.
[9] Poschmann (2020), S. 88.
[10] Poschmann (2020), S. 9.
[11] Marion Poschmann: Mondbetrachtung in mondloser Nacht (2. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2016).
[12] Poschmann (2016), S. 8.
[13] Poschmann (2016), S. 8.

Herbeizitieren“[14]. Dies ist bei Poschmann jedoch ein oft problematischer Prozess, bei dem Störungen mit der hervorgerufenen Natur in den Vordergrund rücken. Poschmann beschreibt in ihrem Essay „Energie der Störung“ zum Beispiel Störungen im ökologischen Gleichgewicht wie „Industriebrachen, Stadtränder, menschliche Behausungen“[15], die „mit Störungen im Gefühlshaushalt einher[gehen]“[16]. Diese Störungen bieten jedoch auch Potenzial, denn sie stellen ein „enormes Reservoir an neuen Naturbildern“[17] dar.

In „Nimbus“ wird dieses Potenzial in den Zwischenräumen ausgeschöpft, auf der Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren, der Nähe und der Ferne, dem Bekannten und dem Unbekannten. Das entsprechende Naturbild ist damit ein Produkt einer Grenzerfahrung des lyrischen Ichs, das sich entweder freiwillig oder zwangsläufig in diesem Zwischenraum befindet und abermals versucht, die Grenze ins Andere zu überschreiten. Grenzen, Schwellen, Ränder und weitere Arten der räumlichen Markierung spielen eine vielfaltige Rolle in „Nimbus“, wie zum Beispiel als temporale „Zehrgebiete zwischen Zeiten“[18], gestörte Umfelder der „Zonen unserer Ratlosigkeit“[19] und als symbolische Überschreitung: „so ritt ich / in einer Reihe von Tierornamenten, / die funkelnd am Waldessaum aufgehen“[20]. Es ist genau an dieser Stelle, dass das Naturbild in „Nimbus“ am aufschlussreichsten ist.

Literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Grenzen und Räumen sind vielfältig seit dem ‚Spatial Turn‘ in den 1980ern, wobei Raumkonzepte in den Geisteswissenschaften in zunehmendem Maße in den Mittelpunkt rückten.[21] Aus den Geowissenschaften stammend, fand die Bedeutung dieser Raumkonzepte für die Geisteswissenschaften weite Resonanz: „The reassertion of space came to embrace various aspects of human subjectivity, everyday life, and the multiple dimensions of identity that are central to any coherent understanding of social life“[22]. Dass Konzepte von Räumen und Grenzen auch außerhalb der Geographie Anklang fanden, kam vor allem durch Geographen wie David Harvey und Doreen Massey, die Raumkonzepte

[14] Poschmann (2016), S. 14.
[15] Poschmann (2016), S. 16.
[16] Poschmann (2016), S. 16.
[17] Poschmann (2016), S. 16.
[18] Poschmann (2020), S. 13.
[19] Poschmann (2020), S. 40.
[20] Poschmann (2020), S. 16.
[21] Vgl. Uwe Wirth: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken, in: Bewegen im Zwischenraum, hg. v. Uwe Wirth u. a. (Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012), S. 7-34, hier S. 7.
[22] Barney Warf; Santa Arias: Introduction. The reinsertion of space into the social sciences and humanities, in: The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives, hg. v. Barney Warf u.a. (London/New York: Routledge 2009), S. 1-10, hier S. 4.

mit Gesellschaftslehren wie der Marxismus verbanden. Innerhalb der Geisteswissenschaften wurden Raumkonzepte von verschiedenen Perspektiven angenommen als soziale Konstrukte „relevant to the understanding of the different histories of human subjects and to the production of cultural phenomena“[23]. Postmodernistische Philosophen wie Michel Foucault stützen sich auf diese räumlichen Konzepte und erweiterten die Bedeutung für die Geistes- und Sozialwissenschaften. Dies führte dazu, dass Foucault die menschliche Rolle innerhalb dieser räumlichen Konzepte zunehmend in den Mittelpunkt stellte[24] und die Grenzerfahrung zunehmend zum Kern der menschlichen Beziehung zum Raum wurde[25]: „Die Idee einer Grenzerfahrung, die das Subjekt von sich selbst losreißt – genau das war es, was bei meiner Lektüre Nietzsches, Batailles, Blanchots für mich wichtig war“[26].

Bei dieser Grenzerfahrung ist, nicht nur bei Foucault, immer wieder der Zwischenraum zentral.[27] In ihren poetologischen Texten schreibt auch Poschmann über Grenzen in der Literatur und die Bedeutung des Zwischenraums für ihr Verständnis der Dichtung. „Die Grenze in der Literatur“, behauptet Poschmann, „bezeichnet die Stelle, an der der eigene Bereich endet und etwas Fremdes beginnt“[28]. Grenzen bestimmen damit die Schwelle zwischen dem Ort, wo man sich zu Hause fühlt und dem, was jenseits der Grenze liegt: „dem Fernen, Verbotenen, vielleicht Unerreichbaren“[29]. Im Hinblick auf Poschmanns Auffassung der Dichtung ist es die Funktion der Poesie, den Leser in dieses Unbekannten vorstoßen zu lassen[30]. Dies ist ein räumliches Verfahren: „[Dichtung] kann alle Energie in das Thema des Raumes legen, den Raum so lange bearbeiten, bis der Raum sich verwandelt. Dies ist ein poetischer Effekt. Ich nenne ihn Überschreitung“[31]. Es ist diese Überschreitung, oder ‚Entgrenzungsbewegung‘ in einem anderen Essay[32], die in Poschmanns Poesie im Mittelpunkt steht.

---

[23] Warf; Arias (2009), S. 1.
[24] Stuart Elden: Mapping the Present. Space and History in the Work of Friedrich Nietsche, Martin Heidegger and Michel Foucault (London/New York: Continuum 2001), S. 191-192.
[25] Vgl. Achim Geisenhanslüke: Foucault und die Grenzen der Erfahrung, in: Ders.: Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel. (Paderborn: Wilhlelm Fink 2020), S. 181-203, hier S. 1-2.
[26] Michel Foucault: Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio (Trombadori. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996).
[27] Vgl. Wirth (2012), S. 7.
[28] Poschmann (2016), S. 53.
[29] Poschmann (2016), S. 54.
[30] Vgl. Poschmann (2016), S. 136.
[31] Poschmann (2016), S. 136.
[32] Vgl. Poschmann (2016), S. 57.

Denn, „wenn Sprache, wenn Literatur etwas verändern soll, sei es im Bewußtsein der und des einzelnen, sei es in der Gesellschaft, sei es in der Politik, muß sie zuerst diejenige verändern, die sie schreibt. Das sind Grenzerfahrungen“[33]. Wenn also die Literatur etwas verändern soll an unserer Beziehung zur Natur, sollte die Grenzerfahrung in den Mittelpunkt rücken. Diese Arbeit stellt darum die Frage, welche Rolle die Grenzerfahrungen in „Nimbus“ bei der Gestaltung des Naturbildes spielen und was das ökologische Potenzial dieser Darstellung ist. Dabei wird erwartet, dass das Naturbild in „Nimbus“ aus einer natürlichen Grenzerfahrung des lyrischen Ichs entsteht, eine Berührung mit räumlichen Grenzübergängen zwischen dem Menschen und der Natur.

Zur Beantwortung dieser Frage wird diese Arbeit sich auf die literaturwissenschaftliche Theorie der Ökokritik basieren. Ökokritik „asks fundamental questions about the nature and causes of environmental crises, the ways they are represented in language and culture, or contested or interpreted in literature, in art or daily discourse”[34]. Der Fokus auf Naturbetrachtungen und -darstellungen in der Literaturwissenschaft entstand im angloamerikanischen Raum in den 1970ern unter dem Namen ‚Ecocriticism‘. Im deutschsprachigen Raum ist diese Strömung zwar relativ neu, sie gewinnt mit dem Blick auf die Klimakrise in den letzten Jahren große wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Der Begriff der Naturlyrik, dass einfach „diejenige Gattung, die für die poetische Darstellung von Natur zuständig ist“[35], hat sich infolgedessen in Letzter Zeit über romantische Konventionen hinaus entwickelt.

In dieser Arbeit wird die Naturlyrik Poschmanns, die sich explizit mit der gegengewärtigen Klimaproblematik auseinandersetzt, als Beispiel postromantischer Naturpoesie angenommen. In J. Scott Brysons Einleitung zu seiner Studie zu „Ecopoetry“ nimmt er eine ähnliche Voraussetzung an und beschreibt diese Poesie als: „while adhering to certain conventions of romanticisim, [it] also advances beyond that tradition and takes on disctinctly contemporary problems and issues“[36]. Die romantische Haltung zur nicht-menschlichen Umwelt war eine positive, ausgezeichnet von einer Liebe zur Natur und die Sehnsucht, das Mysterium und das Geheimnis,

---

[33] Poschmann (2016), S. 36.
[34] Timothy Clark: Introduction, in: The Value of Ecocriticism (Cambridge: Cambridge UP 2019), S. 1-16, hier, S. 5.
[35] Evi Zemanek; Anne Pauscher: Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive figurative und formsemantische Innovationen, in: Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Hg. v. Evi Zemanek (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2017), S. 91-118, hier S. 91.
[36] J. Scott Bryson: Introduction, in: Ecopoetry. A Critical Introduction, hg. v. J. Scott Bryson (Salt Lake City: University of Utah Press 2002), S. 1-12, hier S. 5.

dass die Natur in der Gefühlswelt des menschlichen Subjekts anregte.[37] Poschmann richtet sich in „Nimbus“ wiederholt dieser literarischen Vorlage und distanziert ihre eigene Dichtung von dieser Naturbetrachtung. So rotiert die „blaublumige Wind“, das zentrale Sinnbild der Romantik, in „Die magische Objekte meiner Mutter“[38] nur noch in den künstlichen, kitschigen „Schneekugel, Zuckerdosen“ der Mutterfigur. In „Hypnopomp,“[39] geht Poschmann noch einen Schritt weiter: „Rettung des Weltklimas aus / dem Geiste der deutschen Ode“. Die literarische, romantische Vorlage kann sich also unzulänglich der gegenwärtigen Klimakrise stellen, ist in ihrer Entstehung vielleicht sogar mitschuldig.

Dieses Verständnis gilt als Voraussetzung dieser Arbeit, in der die Poesie Poschmanns einer ökologischen Analyse unterworfen wird, in der die gegenwärtige globale Störung der Umwelt als Ausgangspunkt gilt. Die Arbeit wird sich dabei stützen auf ökokritische Theorien wie die von Evi Zemanek und Anne Pauscher[40], sowie bestehende ökokritische Auseinandersetzungen mit Poschmanns Lyrik wie die Studie „Naturlyrik Ohne Natur?“[41] von Claus Telge. Diese Studien werden überprüft, unterstützt und vertieft anhand einer Analyse von zwei Gedichten aus Perspektive der Grenzerfahrung, die auf Poschmanns eigene poetologische Texte beruht.

[37] Vgl. Jonathan Bate: Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition (London/New York: Taylor & Francis Group 2013).
[38] Poschmann (2020), S. 43.
[39] Poschmann (2020), S. 109.
[40] Vgl. Zemanek; Pauscher (2017).
[41] Vgl. Claus Telge: Naturlyrik ohne Natur, in: Germanistische Mitteilungen 46 (2020), S. 35-66.

2. Eine gewaltsame Befreiung

Zuerst wird diese Arbeit anhand des Gedichts „Wolkenportale“ eine Grundlage der Beziehung zwischen der Natur und die Grenzen in „Nimbus“ darstellen. Diese Analyse wird in den darauffolgenden Kapiteln vertieft und erweitert.

Schon mit dem Titel scheint dieses Gedicht ein Bewegen, einen Übergang hervorzurufen. Die Wolken, die im Band überhaupt schon eine zentrale Rolle einnehmen, fungieren hier als poetischer Einstieg in das Gedicht. Indem diese Wolken innerhalb des oft zentralen Wolkenbildes der vorhergehenden Gedichte eingebettet sind, ruft dieses Bild unmittelbar eine Reihe von Assoziationen hervor. Dieser Assoziationsrahmen, der bei dem Wolkenbild in „Nimbus“ besonders stark ist, wird auch in einem früheren Gedicht benennt: „vergangene Wolken heraufbeschwören / aus ihren Spuren auf frühen Bildern“.[42] Sowie die Wolken sich immer wieder im Laufe des Bandes sammeln, so nimmt das poetische Bild der Wolken an Tiefe zu. Immer neu werden dieselben natürlichen Phänomene beschwört und umgeformt, ihre Bedeutung vertieft und von der selbstverständlichen Realität gelöst. In „Wolkenportale“ erreicht diese poetische Ladung seinen Höhepunkt.

Dieses wiederkehrende Heraufbeschwören ist für Poschmann ein für die Poesie grundsätzlicher Prozess. So behauptet sie, die Dichtung „beschwört etwas Abwesendes und läßt es in der Gegenwart anwesend sein, aber dies geschieht in einem geistigen Raum, im Bereich der Imagination“.[43] Die Wolken, die in diesem Gedicht evoziert werden, bilden somit eine abstrakte Form, die es Poschmann ermöglicht ein Portal zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten zu bilden. Das Erhabene, das normalerweise auf etwas Übermenschliches deuten würde, ist in diesem Gedicht ein geistliches Aufsteigen in der Vorstellung, in dem sowohl das Innere als das Äußere zusammenkommen in einer poetischen Neudarstellung des erwarteten und etablierten Naturbildes.

In Claus Telges Auseinandersetzung mit der ‚ambienten Funktion‘ von Poschmanns Naturlyrik, beschreibt er diese „atmosphärische Phänomene wie Nebel, Rauch, Dunst, Wolken oder Geisten“ als Ausdrücke von ‚Schwellenmomente‘. Die ‚Poetik des Ambientes‘ ist für Telge so viel wie „der Motor, der die Erzeugung und Verstetigung [von] Präsenzerfahrungen im

[42] Poschmann (2020), S. 16.
[43] Poschmann (2016), S. 8.

Schreiben über Natur antreibt“[44]. Genauer gesagt ist die Poetik des Ambientes ein ästhetisches Verfahren, das ein hier-und-jetzt von Natur und Umwelt evoziert. Telge beruht sich dabei auf die Theorie der ‚Ökomimese‘ von Timothy Morton[45], die „das Schreiben über Natur sowie die spezifischen Eigenarten des Schreibens über Natur bezeichnet“[46]. Sowie auch hier anhand des Titels „Wolkenportale“ behauptet wurde, geht Telge davon aus, Poschmanns Naturlyrik „beschreibt nicht, sie *beschwört* ein Ambiente, und das mit hoher Intensität“[47].

Dies begründet Telge anhand einer detaillierten Darstellung von Mortons Theorie, die er an der Dichtung Poschmanns anwendet. Dabei stehen sogenannte ‚Gesten der Markierung und Remarkierung‘ im Mittelpunkt. Diese Begriffe stammen aus Jacques Derridas Studie zum Unterschied zwischen Malerei und Schreiben und bedeuten im Kontext von Poschmanns Dichtung soviel wie ein Umschichten des Subjekt- und Objektpositions.[48] Dies würde einen Eindruck von einer gelösten Beziehung zwischen Subjekt und Objekt kreieren, ein „Unschärfe-Effekt, der Zustände der Kontemplation und augenblicksästhetische Zwischenbereiche evoziert“[49]. Die „Aufhebung der Polarität von Subjekt und Objekt“ bewirkt, auch in Telges Studie, unverkennbar „Zwischenphänomene zwischen Innen und Außen“[50], in denen „Vorder- und Hintergründe, Geräusche und Klänge, Raum und Zeit oszillieren“[51]. Im Kontext dieser Arbeit ergibt dieser Zwischenbereich ein aufschlussreicher Ansatz zur Deutung der Grenzerfahrungen und obwohl Telge das Thema hin und wieder streift, tut er dies immer nur im Vorbeigehen. Die Bedeutsamkeit dieses Aspekts für Poschmanns Naturdarstellungen wird damit ungenügend betont.

„Wolkenportale“ weist in dieser Hinsicht ein exemplarisches Bild der Zwischensphären in „Nimbus“ auf, die nicht ausschließlich als Hintergrund der dargestellten Entgrenzungsbewegung dient, sondern immer neu und ergreifend auf den Vordergrund tretet. Der Zwischenraum wird somit, in diesem Fall sogar auf gewaltsamer Weise, zum Subjekt des Gedichts, in der die Ich-Person manchmal freiwillig aber meistens zwangsläufig mitgezogen wird. Schon die erste

[44] Telge (2020), S. 42.
[45] Vgl. Timothy Morton: Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt. Übers. v. Dirk Höfer (Berlin: Matthes und Seitz 2016).
[46] Telge (2020), S. 35-36.
[47] Telge (2020), S. 37.
[48] Vgl. Telge (2020), S. 57-58.
[49] Telge (2020), S. 57.
[50] Telge (2020), S. 45.
[51] Telge (2020), S. 58.

Strophe macht deutlich, dass dieser Zwischenraum ein gestörtes Umfeld ist, in der die Ich-Person sich gegen einen bestimmten äußerlichen Druck kehrt:

> Nicht an den Rand des äußersten Meers,
> ans Ende der Welt nicht wollte ich wandern,
> dorthin nicht, wo die Eisberge langsam
> versinken und im Versinken noch Größe beweisen,[52]

Die Ich-Person weigert den Rand, oder die Grenze, der Welt aufzusuchen und lehnt damit eine Grenzbewegung sofort ab. Diese Reibung verstärkt das Bild des oberflächlichen gestörten Umfelds, in der die Eisberge, und damit die Natur, versinken. Dieses Gedicht positioniert sich also unmittelbar in einer Störung, dort, wo die Natur zusammenbricht. Dieses gestörte Umfeld oder Habitat ist beispielhaft für die „Störungen im ökologischen Gleichgewicht" die Poschmann in „Mondbetrachtung in mondloser Nacht" beschreibt. In ihr Essay „Energie der Störung" nennt sie einige Beispiele, wie „Industriebrachen, Stadtränder, menschliche Behausungen". Orte, also, an der das Menschliche an dem Natürlichen grenzt. Obwohl dieses Aneinandergrenzen in *Wolkenportale* ein scheinbar rein Natürliches ist, da es oberflächlich an der Meeresgrenze am Strand stattfindet, ist die Störung eine Folge der menschlichen Anwesenheit. Einerseits versinken die Eisberge durch menschlichen Einfluss, andererseits ist die Szene von der Perspektive der Ich-Person markiert und geformt, in dem sie die Eisberge personifiziert.

Die Ich-Person befindet sich „am Rand dieses Strandes", auf der Grenze zwischen dem Bekannten und dem beängstigenden Unbekannten. Der bekannte Raum ist jedoch in ständige Gefahr von dem gegenüberstehenden Raum eingenommen zu werden. Gegenüber dieser Gefahr klammert die Ich-Person sich fest an einer Illusion des Verstands, dass vergeblich versucht sich zu Hause zu machen. Das „Strand der Genauigkeit, wo jedes einzelne Sandkorn / gezählt und bezahlt ist" ist ein unhaltbares Zuhause, denn am Strand ist sie der „Empörung der hitzigen Sonne, unter dem quellenden Himmel" überlieft. Wiederum anspielend auf den Klimawandel, macht die gestörte Natur es unmöglich, sich im gegebenen Raum zu behaupten. Diese Störung, „von dem / alle Wolken, die Wetter herabstürzen und / in den Tiefen, den Tiefen verschwinden"[53], macht sich aufmerksam und zieht die Ich-Person konstant aus ihrem Raum, über die Kante, ins Weltall.

---

[52] Poschmann (2020), S. 55.
[53] Poschmann (2020), S. 55.

Trotzdem ist das Subjekt unfähig sich entweder am Strand, noch über die Grenze hinaus zu bewegen. Die Ich-Person ist sich zwar von der Unhaltbarkeit des gegebenen Raums bewusst und spürt zudem die fesselnde Gewalt des gegenüberstehenden Raums, ist jedoch von einer unerklärbaren Passivität gelähmt: „was hält mich hier, während / ich weiß, daß ich nächtens flugfähig bin". Dieses Bild der Paralyse wird durch zerrende Reime und wiederholende Klänge zusätzlich bekräftigt, wie „knapp an der Kante, kurz vor dem Sturz" und Alliterationen wie „Wind […], Wasser, / ein Weinen". Der „Rand dieses Strandes" vermischt somit immer mehr mit dem reimenden „Anprallen, Anbranden" der Grenze, bis die Gewalt in zunehmender Maße transformiert in den „Donnergrollen der Wogen" die die Ich-Person schlussendlich „mitzieht / über den Rand des Bekannten / nach innen".

Die Lähmung, die schließlich zu der Entgrenzungsbewegung nach innen führt, ist eines von der Poschmann höchstwahrscheinlich entweder direkt oder indirekt von Peter Huchels Poesie inspiriert wurde. In einer Auseinandersetzung mit Huchels „Undine," behauptet Poschmann: „Dieses lyrische Ich ist zu Passivität verdammt, den Bewegungen der Landschaft ausgeliefert, aber es partizipiert an ihrer stillen Kraft"[54]. Die Ähnlichkeit mit „Wolkenportale" ist unverkennbar. Obwohl es bei Huchel im Nebel passiert und bei Poschmann im Überschlagen des Meers und der Wolken, ist hier eine übereinkommende Stelle an der „unsere überschaubare, handhabbare Welt in eine andere, unbeherrschbare, geheimnisvolle übergeht". Folge dieses Übergangs ist ein Moment „zwischen Sein und Nichtsein, Gewißheit und Ungewißheit, Momente einer Erkenntnis, die zugleich Täuschung ist". Dies ist kein harmonisches Verfahren. Die Ich-Person wird gewalttätig von der „entsetzliche[n] Nähe" mitgezogen und vermischt sich mit der Formlosigkeit der natürlichen Kräfte, bis nur noch die innere Welt übrigbleibt. Poschmann ist sich von dieser Gewalttätigkeit bewusst: „Es sind grausame Momente, weil das Ich mit einemmal an der Macht dieser Ungegenständlichkeit teilhat"[55].

„Wolkenportale" ist also ein Gedicht der Lähmung, der stürmischen Grenzüberschreitung ins Innere und die darauffolgende Auflösung des Ichs in der Störung. Trotzdem hat das Gedicht auch eine Spur der Hoffnung, denn dieser Prozess ist schlussendlich eine assimilierende. Die Ich-Person, die sich so lange in einem hin-und-her-Zerren mit der Umgebung befand, nimmt

[54] Poschmann (2016), S. 74.
[55] Poschmann (2016), S. 74.

schlussendlich teil an all dem, dass zuvor noch gegenüberstand. Natur und Mensch treffen sich in einem gemeinsamen Vermischen der Grenzen, „eine eigenartige Grenze zur Formlosigkeit“[56]. Die Grenzüberschreitung ist eine beängstigende und gewalttätige, aber sobald das Subjekt sich von dieser Kraft mitziehen lasst, wird die Ich-Person gelöst von all dem, was im Zwischenraum noch lähmte. Die Überschreitung spürt damit nach, „was in unserem Alltagsbewußtsein nur am Rande in Erscheinung tritt […], dem, was die Vorstellung, die wir uns von uns selbst machen, verwischt“[57]. Umfeld und Subjekt vermischen sich und die gegenüberstehenden Räume lösen sich dabei auf, in einer rücksichtslosen Trennung mit allen bestehenden Beziehungen. Je stärker diese Gewalt, desto größer die Auflösung.

„Wolkenportale“ weist auf, wie die Störungen der Umwelt zu einem „enorme[n] Reservoir an neuen Naturbildern“ führen können[58]. Obwohl hier kein harmonisches Bild von einer gleichgewichtigen Mensch-Natur Beziehung gezeichnet wird, beweist das Gedicht erstmal das Potenzial der Lyrik: „seismographische Funktionen [zu] erfüllen“[59]. Konstrukte als Raum, Zeit und Ich werden problematisiert, verunsichern sich und lösen schließlich auf. Letztendlich ist dies ein Prozess der Befreiung: „Dichtung reißt den Leser auf ein höheres Niveau, dorthin, wo er nach Maßgabe seiner Alltagsträgheit keineswegs hinwollte, dorthin, wo er über sich hinauswachsen kann und muß“[60]. In „Wolkenportale“ ist dies ein gewaltsames Verfahren, das aber die Starrheit und Lähmung des Subjekts und Lesers gegenüber das gestörte, immer mehr unhaltbare Umfeld aufbricht und damit Hoffnung für eine grundliegend andere Auffassung des Ichs und dessen Beziehung zur Außenwelt bietet.

[56] Poschmann (2016), S. 58.
[57] Poschmann (2016), S. 78.
[58] Poschmann (2016), S. 16.
[59] Poschmann (2016), S. 26.
[60] Poschmann (2016), S. 136.

3. Die imaginäre Überschreitung

An dieser Stelle lohnt es sich auf die Studien von Telge und Morton zurückzuverweisen, da „Wolkenportale“ die Polarität zwischen Subjekt und Objekt in der Grenzüberschreitung ins Formlose vorbildlich aufhebt. In dem gewaltsam kreierten Zwischenraum erzeugt Poschmann ein exemplarisches Bild von Mortons „augenblicksästhetische[s] Zwischenbereich“, eine Befreiung aus der Rationalität, die auf eine „mehrdimensionale Verschichtung der Dinge hinaus[läuft]“[61]. „Wolkenportale“ wird somit zu Mortons ‚Hyperobjekt‘[62], ein interrelationales Bezugssystem, dass „weitläufige Geflechte aus inter-objektiven Beziehungen konstituier[t]“[63]. Mensch und Natur treffen sich in einem neu-konstituierten Zwischenraum der Verschmelzung, das Produkt einer global aufwärmenden Welt. Denn, so behauptet Telge: „im Anthropozän gibt es kein innen/außen, keine Kultur/Natur Dichotomie mehr, nur dynamische Interrelationalität zwischen Objekten“[64].

Telge verweist auf das Anthropozän, eine geochronologische Epoche in die menschlichen Einflüsse die biologischen, geologischen und atmosphärischen Prozesse der Erde bestimmen und in der die Natur- und Menschheitsgeschichte verflechten.[65] Das Anthropozän ist in seiner Essenz damit schon ein grenzbestimmender Begriff, da es einerseits eine Periode von der vorherigen abgrenzt und, andererseits, weil es die Grenze zwischen beiden bisherig gegenüberstehenden Natur- und Menschgeschichten aufbricht. Antje Bruns und Rebekka Kanesu setzen sich in ihr Themenheft „B/ordering the Anthropocene“[66] mit Grenzen im Anthropozän auseinander und behaupten: „Das Anthropozän verändert den Blick auf die Welt. Bisherige Grenzen verlieren an Bedeutung, neue Grenzen erscheinen“[67]. Das Themenheft bemüht sich hauptsächlich von einer interdisziplinären Perspektive heraus eine Begriffserklärung des Anthropozäns anzunähern und das Potenzial eines solchen Verständnisses für die Wissenschaften darzustellen. Bemerkenswert im Bezug zu dieser Arbeit ist jedoch vor allem, dass diese Studien die gegenwärtige Klimaproblematik von der Perspektive des Grenzbegriffs ausleuchten.

[61] Telge (2020), S. 63.
[62] Vgl. Morton (2016).
[63] Telge (2020), S. 63.
[64] Telge (2020), S. 63.
[65] Vgl. Telge (2020), S. 38.
[66] Vgl. B/ordering the Anthropocene. Inter- and Transdisciplinary Perspectives on Nature-Culture Relations, hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu (Trier: Universität Trier 2020).
[67] Antje Bruns; Rebekka Kanesu: Editorial, in: B/ordering the Anthropocene, hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu (Trier: Universität Trier), S. 6-8, hier S. 6.

In Bruns und Kanesus geschichtlichen und gesellschaftlichen Beitrag „Durchlässige Grenzen im Anthropozän," behaupten sie: „die Grenzen im Anthropozän sind in jedem Fall fließend und durchlässig. Sie befinden sich an vielen Stellen im Umbruch und in der Auflösung"[68]. Diese Beschreibung entspricht die Analyse von „Wolkenportale" offensichtlich. Darüber hinaus behaupten Bruns und Kanesu, dass Wasser zunehmend zum zentralen Aktanten im Anthropozän wird.[69] Sie benennen dabei sowohl die Eiskappen und Gebirgsgletschern als wichtiges Element der Klimaforschung, als auch die Rolle von Wasser in sozialen und politischen Prozessen anhand der Flüssen Yamuna, Ganges und Whanganui, die seit 2017 den Status einer natürlichen Rechtsperson innehaben. In „Nimbus" erfüllt Wasser eine ähnliche Rolle; Als Gletschern „Im Gletscherbett des Hotels"[70] oder als gesellschaftliches Phänomen in „Die Top-Eis- und Schneefestivals der nördlichen Hemisphäre"[71].

Immer neu finden ihre Grenzbewegungen entlang Phänomenen wie Wasser, Wolken, Nebel und Rauch statt, die bereits eine natürliche Grenzauflösung suggerieren. Somit bildet Poschmann ein bildliches Rahmen, dass sich nie feststellen lässt und ständig überarbeitet und erweitert wird. Verbunden mit diesem Rahmen sind weitgehende Assoziationen, oft mit einer Beziehung zu der Gedanken- und Gefühlswelt des lyrischen Ichs. So auch in den Seladon-Oden, eine Reihe assoziationsbildenden Gedichten zu blaugrüner Seladonkeramik. Das „Meeresgrau", „Meergrün" und „Poolblau"[72] fließt durch die Gedichte in eine zyklische Strömung, bis die Ich-Person sich fragt: „wo ist der Punkt, an dem eine Farbe / als Blau oder Grün aufgefaßt wird?"[73]. Diese Frage der Abgrenzung ist offensichtlich eine Rhetorische, denn die Farbgrenzen sind fluide wie das Wasser und, schlussendlich, wie der Mensch: „Wir befinden uns nämlich in einem Gefühlsraum, / der in allen Belangen dem Element Wasser ähnelt"[74].

Formlose Phänomene der Natur bilden den Nahrungsboden ihrer Entgrenzungsbewegungen und ermöglichen ein universales Bild der Störung, dass das übliche Verständnis eines gestörten Umfeldes überschreitet. Beispiel eines solchen unzulänglichen Störungsbegriffs ist die Studie von Friederike Reents, die in „Ruderalliteratur: Vom Schreiben über Grenzräume im

[68] Bruns; Kanesu (2020), S. 35.
[69] Vgl. Bruns; Kanesu (2020), S. 29.
[70] Poschmann (2020), S. 96.
[71] Poschmann (2020), S. 12.
[72] Poschmann (2020), S. 65-67
[73] Poschmann (2020), S. 67.
[74] Poschmann (2020), S. 67.

Anthropozän“[75] Texte beschreibt, „die sich entweder inhaltlich und/oder formal gleich der Ruderalvegetation entlang oder gemäß bestimmten Räumen formieren“[76]. Reents beansprucht hier ausschließlich solche Räume wie „ungenutzte, brachliegende, übernutze oder vegetationsfrei gehaltene Flächen oder aber menschlichen Interessen dienende, die Natur explizit unterwerfende Räume“[77]. Räume also, wo die menschliche Sphäre und die einst souverän natürliche Sphäre sich überschneiden. Diese Räume, die Reents als „Baustein einer Poetik des Anthropozäns“ bestimmt, erstrecken sich in „Nimbus“ jedoch über die von den menschlichen Interessen unterworfenen Flächen hinaus und umfassen die Welt im Ganzen. Sowie „Wolkenportale“ bereits enthüllt hat, und was in den Rest der Gedichte ausgeweitert wird, ist das Verständnis, dass die Natur auf *allen* Ebenen grundlegend dem menschlichen Einfluss unterworfen ist.

An dieser Stelle könnte man fragen, ob mit der natürlichen Grenzauflösung der zentralen ‚Schwellenmomente‘ wie Wasser und Nebel nicht einhergeht, dass ein Überschreiten einer klaren Grenze nicht grundsätzlich ambigue oder gar unmöglich sei. Es sind in Poschmanns Gedichte jedoch nicht die natürlichen Phänomene selbst, sondern vielmehr die imaginäre Kraft, die den Gedichten *entlang* und *über* diesen Phänomenen bewegt und die poetischen Entgrenzungsbewegungen bestimmen. So ist der Vergleich zwischen die Gefühlswelt und das Element Wasser in der Seladon-Ode Folge der, von Poschmann in Bezug zu Farbnuancen selbst prononcierten, ‚Traumarbeit‘.[78] „Ein poetisches Bild ergibt sich manchmal aus einer absichtsvollen Unschärfe, einem Verwischen, Verrücken, Versehen,“[79] behauptet Poschmann und betont damit die poetische Anstrengung die Grenzauflösungen auf den Vordergrund rücken zu lassen. Der entstandene Raum ist Folge der Energie der Imagination, die den natürlichen Raum so lange bearbeitet, bis er sich verwandelt.[80] Es ist diese Kraft der Vorstellung, die es Gedichten wie „Kolkrabe“ gelingt: „Wellen und Wellenflächen / gegeneinanderzustellen / bis das unmögliche Gleichgewicht eintritt“[81].

Diese imaginäre Grenzbewegungen stoßen das lyrische Ich in einen Raum in der „Nähe und Ferne vertauschen“[82], dort, „wo sich Vorher und Nachher mischt“, entlang der natürlichen

[75] Friederike Reents: Ruderalliteratur. Vom Schreiben über Grenzräume im Anthropozän, in: B/ordering the Anthropocene, hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu (Trier: Universität Trier 2020), S. 58-67, hier S. 60.
[76] Reents (2020), S. 60.
[77] Reents (2020), S. 60.
[78] Poschmann (2016), S. 15.
[79] Poschmann (2016), S. 15.
[80] Vgl. Poschmann (2016), S. 136.
[81] Poschmann (2020), S. 25.
[82] Poschmann (2020), S. 43.

„ständigen Strömung / geisterhaften Geschmeidigkeit“ [83]. Dies ist vielleicht am präsentesten in „Lakenfahrt“[84]. Der Assonanz im Titel verratet schon etwas von der sich gegenüberstehenden Grenzbewegungen oder -Reisen im Gedicht, die von der Vorstellung in eine gemeinsame Grenzbewegung in die Vorstellung zusammengebracht werden. Mit Assonanz bildet Poschmann immer wieder Bedeutungsblöcken reimender Wörter, die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und gegebenen Beziehungen bloßlegen oder aufbrechen. So auch in „Lakenfahrt“.

Die ersten zwei Strophen bilden das gestörte Umfeld und positionieren das Gedicht unmittelbar innerhalb einer ökologischen Störung: „Der Sibirische Tiger und sein zusammengeschrumpftes / Verbreitungsgebiet“[85]. Sprunghaft auf dieser Störung folgt das Introduzieren des lyrischen Ichs und dessen Verwicklung in einer zweideutigen Bewegung: „Ich lege mich im Abteil unters Laken und rase / nach innen, hinein in die Nacht, eine endlose Zahl / von Zeitzonen querend“[86]. Die Realität löst sich unmittelbar in der imaginären Grenzbewegung über die endlosen Zeitzonen nach innen auf. Der poetische Effekt der Assonanz ist hier besonders stark und verstärkt die imaginäre Grenzbewegung, da „Abteil“, „Nacht“, und „Laken“, „rase“, „Zahl“, sowie die Alliteration von „Zahl“ und „Zeitzonen“ auf lautliche Ebene ein zusätzliches Vermischen hervorrufen. Sowohl das lyrische Ich, als auch der Leser, der auf lautliche Ebene an der assimilierenden formalen Bewegung teilnimmt, rasen über die Grenzen der Realität in die Vorstellung.

Auf der oberflächlichen Ebene rast der Zug durch die Landschaft und vom Fenster heraus formt die poetische Vorstellung die Natur bildlich zu einem „Daumenkino aus Stämmen“, während die Entfernung zur Landschaft zunimmt: „Entfernt von. Schon sehr weit entfernt“. Diese Wiederholung betont die physischen Entgrenzungsbewegung, die den Zug und das Gedicht auf der Oberfläche von der Störung hinwegbewegt, paradoxal zur imaginären Reise nach innen, die Antithese, die das lyrisch Ich zum Tiger führt: „Beim Tiger liegen. Dicht an den Temperaturen / erhabener Tiefe, die die Seelenstärke / über ihr gewohntes Mittelmaß erhöhen“. Zum Erhabenen sagt Poschmann in „Energie der Störung“ es sei das, „was die gewöhnlichen Wahrnehmungsweisen überschreitet“[87]. Sie behauptet, das Erhabene sei das „Überwältigende, Undarstellbare, Unnennbare“ und daher traditionell ein theologischer Begriff, dass sich angesichts der heutigen Probleme jedoch zu der „Globalisierung, Klimawandel, Finanzströmen oder

[83] Poschmann (2020), S. 54.
[84] Poschmann (2020), S. 98.
[85] Poschmann (2020), S. 98.
[86] Poschmann (2020), S. 98.
[87] Poschmann (2016), S. 21.

Umweltzertstörung“ erweitern lässt, da diese auch die Auffassungskraft des Einzelnen übersteigen. Dies formt eine Bedrohung für den Menschen, „wenn es ihm aber gelingt […] sich geistig über seine Grenzen zu erheben, kann es in der Identifikation mit dem Übermaß den eigenen Nachteil (die Angst vor dem Tode) für einen Moment vergessen“[88]. Dies nennt Poschmann ‚Selbstüberschreitung‘ und heißt in Bezug zu „Lakenfahrt“ soviel wie die Überschreitung des lyrischen Ichs über die Störung zum Tiger nach innen. Dort, wo die Grenze zwischen dem Menschen und der Natur aufgehoben ist.

Es folgt eine Anapher von zweien intimen Beschreibungen der Nähe zum Tiger in „Seinen Atem“ und „seine Zeichnung“, die das völlige Auflösen der Grenzen ins Imaginäre der letzten zwei Zeilen einleitet: „weil ich ein Tabu überschreite, / über die Schienen ins Abseits, Schwellen zum Schlaf“[89]. Die Überschreitung des lyrischen Ichs von dem Bekannten ins Unbekannte, von der Realität in der Imagination ist vollendet. Die Wiederholung und Parellelismen von ‚über‘, *über* den Zeilenumbruch demonstrieren auch formal, dass hier eine Grenzüberschreitung stattfindet. Dazu kommt die Alliteration der ‚sch‘-Lauten, die das lyrische Ich, das Gedicht und schließlich den Leser lautlich in der imaginären Sphäre transportieren. Die imaginären Schienen führen über die Grenzen oder Schwellen der Realität und treiben die Klimax des Schlafes an. „Die Art der Sprachbehandlung,“ so behauptet Poschmann, „verändert auch die Wahrnehmung“[90] bis sie „die Wirklichkeit in etwas ganz anderes übersetzen, daß sie die Wirklichkeit der Kunst überhaupt erst schaffen“[91].

Poschmann schafft in „Lakenfahrt“ ein strikt imaginärer Raum, in dem der Mensch und die Natur ihre Entfernung überbrücken, dort, wo das Subjekt den Atem des Tigers spürt. Die Ferne ist damit zum Nähen verwandelt. Dafür war eine Entgrenzungsbewegung nach innen nötig, ein Überschreiten des Tabus, „die den Leser vom Glauben an Ursachen und Wirkungen befreit. Die ein Gefühl für die Grundlosigkeit der Dinge vermittelt, für die Zweckfreiheit der Existenz, ihr Wundersames“[92]. Die Imagination führt über die äußere zunehmende Entfernung zur Natur, dorthin, wo die Grenzüberschreitung am weitgehendsten ist, in die Vorstellung, wo Tiger und Mensch aneinanderrücken. „Wenn Sprache, wenn Literatur etwas verändern soll […],“ so die Aussage Poschmanns, „muß sie zuertst diejenige verändern, die sie schreibt. Das sind

[88] Poschmann (2016), S. 23.
[89] Poschmann (2020), S. 98.
[90] Poschmann (2016), S. 55.
[91] Poschmann (2016), S. 58.
[92] Poschmann (2016), S. 25.

Grenzerfahrungen“. Sowohl „Wolkenportale“ als „Lakenfahrt“ haben aufgewiesen, wie eine solche Grenzerfahrung zum Stande kommt: „Dazu ist Hingabe nötig. Selbstvergessenheit. Leichtigkeit vielleicht“[93]. Wo „Wolkenportale“ die Selbstvergessenheit betonte, zeigt die traumhafte Reise in „Lakenfahrt“ wie Leichtigkeit aussieht.

[93] Poschmann (2016), S. 56.

4. Konklusion

Diese Arbeit hatte sich die Frage gestellt, welche Rolle die Grenzerfahrungen in „Nimbus“ bei der Gestaltung des Naturbildes spielen und was das ökokritische Potenzial dieser Gestaltung ist. Die Analysen von „Wolkenportale“ und „Lakenfahrt“ haben aufgewiesen, dass die Berührung zwischen dem Menschen und der Natur immer im Rahmen einer inhärenten und universalen Störung stattfindet. Dieser Störung überliefert steht das menschliche Subjekt vor einer scheinbar unüberbrückbaren Grenze zu seiner Umgebung. In „Wolkenportale“ führt dies zu einer allumfassenden Lähmung des lyrischen Ichs, in „Lakenfahrt“ zu einer endlosen Entfernung zur Natur. Poschmanns postromantischer Naturgedicht ist in erster Linie eine melancholische, durchdrungen vom Bewußtsein, dass jede Form der Mensch-Natur Beziehung auf unausweichliche Störungen führt.

Trotzdem bietet „Nimbus“ Trost, sogar Hoffnung. In „Wolkenportale“ reißt eine gewaltsame Macht das Gedicht über die Grenze, in „Lakenfahrt“ rast das Gedicht, von dergleichen Macht angetrieben, über die Grenze in einen gemeinsamen Raum: nach innen. Dorthin, wo die Lähmung aufgehoben ist, wo die Entfernung überbrückt ist. Diese Macht ist eine imaginäre, eine poetische Vorstellungskraft, die es den Gedichten ermöglicht, über die Störung hinauszusteigen und den Leser in einen Raum zu führen wo die Polarität zwischen Subjekt und Objekt, Ferne und Nähe, das Bekannte und Unbekannte und schließlich zwischen dem Menschen und der Natur, vermischt und schließlich auflöst. „Nimbus“ formt eine eigenartige Grenze zur Formlosigkeit, ein Überschreiten der Störung, eine Traumarbeit.

Dann bleibt noch die Frage, was das ökokritische Potenzial einer solchen Darstellung ist. Denn was bedeutet ein imaginäres Vermischen von Menschen und Natur für die Realität einer globalen Umweltkrise? An erster Stelle bietet „Nimbus“ eine neue Sprache der poetischen Naturbetrachtung, eine in der die Klimakrise aufgegriffen wird und in der das Potenzial der Dichtung, neuem Denken zu instigieren, aufgeführt wird. Vielleicht am bedeutsamsten ist die Naturlyrik Poschmanns jedoch, in was sie über uns selbst aussagt: „in einer Welt der Globalisierung, die immer größere Zusammenfassungen vornimmt und in ihren Hierarchisierungen immer gigantischere Maßstäbe ansetzt, könnte dies nicht nur der Inspiration einen Raum öffnen, sondern auch unser Verständnis dafür vertiefen, aus welchem Stoff wir selbst gemacht sind.“[94]

[94] Poschmann (2016), S. 128.

5. Literaturverzeichnis

Bate, Jonathan: Romantic Ecology. Wordsworth and the Environmental Tradition. London/New York: Taylor & Francis Group 2013.

B/ordering the Anthropocene. Inter- and Transdisciplinary Perspectives on Nature-Culture Relations. Hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu. Trier: Universität Trier 2020.

Braun, Michael: Dunkle Wolken ermöglichen einen neuen Blick auf die Welt. https://www.deutschlandfunkkultur.de/marion-poschmann-nimbus-dunkle-wolken-ermoeglichen-einen.1270.de.html?dram:article_id=470789. Letzter Zugriff: 15 April 2020.

Bruns, Antje; Rebekka Kanesu: Editorial. In: B/ordering the Anthropocene. Inter- and Transdisciplinary Perspectives on Nature-Culture Relations. Hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu. Trier: Universität Trier 2020. S. 6-8.

Bryson, J. Scott: Introduction. In: Ecopoetry: A Critical Introduction. Hg. v. J. Scott Bryson. Salt Lake City: University of Utah Press 2002. S. 1-12.

Clark, Timothy: Introduction. In: Ders.: The Value of Ecocriticism. Cambridge: Cambridge UP 2019. S. 1-16.

Elden, Stuart: Mapping the Present. Space and History in the Work of Friedrich Nietsche, Martin Heidegger and Michel Foucault. London/New York: Continuum 2001.

Foucault, Michel: Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996.

Geisenhanslüke, Achim: Foucault und die Grenzen der Erfahrung. In: Ders.: Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel. Paderborn: Wilhelm Fink 2020. S. 181-203.

Morton, Timothy: Ökologie ohne Natur. Eine neue Sicht der Umwelt. Übers. v. Dirk Höfer. Berlin: Matthes und Seitz 2016.

Poschmann, Marion: Mondbetrachtung in mondloser Nacht. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2020 (= Suhrkamp Taschenbuch 4666).

Poschmann, Marion: Nimbus. 2. Auflage. Berlin: Suhrkamp 2020.

Reents, Friederike: Ruderalliteratur. Vom Schreiben über Grenzräume im Anthropozän. In: B/ordering on the Anthropocene. Inter- and Transdisciplinary Perspectives on Nature-Culture Relations. Hg. v. Antje Bruns; Rebekka Kanesu. Trier: Universität Trier 2020. S. 58-67.

Telge, Claus: Naturlyrik ohne Natur? In: Germanistische Mitteilungen 46 2020, S. 35-66.

Warf, Barney; Santa Arias: Introduction. The reinsertion of space into the social sciences and humanities. In: The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives. Hg. v. Barney Warf u.a. London/New York: Routledge 2009. S. 1-10.

Wirth, Uwe: Zwischenräumliche Bewegungspraktiken. In: Bewegen im Zwischenraum. Hg. v. Uwe Wirth u.a. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012. S. 7-34.

Wittgenstein, Ludwig: Logisch-philosophische Abhandlung. In: Annalen der Naturphilosophie 14 (1921), S. 185-262.

Zemanek, Evi und Anna Rauscher: Das ökologische Potenzial der Naturlyrik. Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen. In: Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik. Hg. v. Evi Zemanek. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2017 (= Umwelt und Gesellschaft 16). S. 91-118.