

## 47 Gegenwart (seit 1989)

### 47.1 Gegenwartslyrik: Zeitraum – Zäsuren – Generationen

Es ist verlockend, zur Gegenwartslyrik nur die jüngste Dichtergeneration zu zählen, die aktuell ihre ersten Werke präsentiert und diese in Abgrenzung zu denen vorheriger Generationen konzipiert. Auch spricht einiges dafür, Gegenwartslyrik durch ihren Gegenwartsbezug zu definieren und so Werke auszuschließen, die keinerlei Signatur ihrer Entstehungszeit aufweisen. Abgesehen von sprachexperimentellen, dominant autoreferenziellen Werken, zeugt Lyrik in der Tat oft von ihrer Entstehungszeit, sei es durch Referenz auf Ereignisse, Rezeption aktueller Diskurse oder Reflexion der zeitspezifischen *conditio humana*.

Fasst man unter Gegenwartslyrik hingegen all das, was lebende Zeitgenossen auf den Markt bringen, so gehören dazu auch die Werke der Dichter, die seit Jahrzehnten publizieren und ihre Poetik nach eigenen Gesetzen langsam weiterentwickeln – man denke nur an Hans Magnus Enzensberger, Friederike Mayröcker, Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Philippe Jaccottet, Cees Noteboom, Natan Zach, Valerio Magrelli, Franco Buffoni, Carlos Marzal, Raúl Zurita, John Ashbery, Yusef Komunyakaa, Bei Dao, Jewgeni Jewtuschenko, Olga Sedakova u. v. a. Je nachdem, wo man den Anfang des Zeitraums ›Gegenwart‹ festsetzt, sind hierfür auch die inzwischen verstorbenen, aber bis Ende des 20. Jahrhunderts bzw. bis ins 21. Jahrhundert noch produktiven Autoren wie Peter Rühmkorf, Günter Grass, Seamus Heaney, Adrienne Rich, Joseph Brodsky, Lars Gustafsson, Inger Christensen, Czesław Miłosz, Wisława Szymborska, Alda Merini, Mario Luzi, Edoardo Sanguineti, Juan Gelman, José Emilio Pacheco und Mahmoud Darwish von maßgeblicher Bedeutung. Die Entwicklungen dieser Lyriker in den vergangenen Jahrzehnten nachzuzeichnen, ist jedoch nicht Ziel dieses Artikels.

Unterschiedliche Ansichten konkurrieren hinsichtlich der Frage, wie eng oder weit der Zeitraum ›Gegenwart‹ zu denken ist, um aussagekräftige Beobachtungen zu poetologischen Entwicklungen machen zu können. In der deutschen Literaturgeschichtsschreibung sieht man um 1989 eine Zäsur, da sich der Systemwechsel sowohl auf die soziopolitisch-kulturelle Identität der Bürger als auch den Buchmarkt und damit die Publikationsbedingungen auswirkte. Da der Mauerfall mit dem Ende des Kalten Krieges zusammenfällt, zeichnet sich diese Zäsur auch in der internationalen

Lyrikgeschichte ab, obwohl die Transformation von einer bipolaren zu einer globalisierten Welt ein längerer Prozess ist. Eben diese Transformation erweist sich international als ein Kennzeichen der Lyrik der 1990er Jahre, ja die Anzeichen der Globalisierung nehmen in der Lyrik des 21. Jahrhunderts sogar noch deutlich zu. Will man die Gegenwart zeitlich enger fassen, bietet sich neben der kalendarischen Zäsur der Jahrtausendwende das Jahr 2001 an, da die Terror-Anschläge vom 11. September einen politischen Paradigmenwechsel und eine neue Zuspitzung des Ost-West-Konfliktes bewirkten, die kulturelle Stereotypen prägen. Möglicher Skepsis einer Orientierung an politischen Zäsuren kann man mit dem Hinweis begegnen, dass wir am Ende des 20. Jahrhunderts zugleich einen Modernisierungsschub in der Informations- und Kommunikationstechnologie verzeichnen, der in seiner Bedeutung mit der Erfindung des Buchdrucks gleichgesetzt wird. Das Internet erweitert die Publikationsmöglichkeiten und ruft neue interaktive, multimediale Schreibweisen auf den Plan. Im öffentlichen Mediendiskurs wird die Epoche der Gegenwart oft mit dem Beginn des digitalen Zeitalters verbunden.

Was die Auswahl der für diesen Zeitraum repräsentativen Lyrikerinnen und Lyriker betrifft, so strebt vorliegender Artikel einen Kompromiss an: genannt werden Autorinnen und Autoren, die in den zweieinhalb Jahrzehnten bereits kanonisiert wurden, aber auch solche, die Neues wagen, ohne dass man ihre Nachwirkung schon ermessen könnte. Anstatt einen nach Vollständigkeit strebenden Katalog aller, auch traditionell-konventioneller Erscheinungen zu erstellen, beleuchtet dieser Artikel vor allem Innovationen: poetologische Paradigmenwechsel, Erweiterungen des außerliterarischen Referenzhorizonts und formale wie sprachliche Experimente.

In Kap. I.2. »Aktuelle poetologische Diskussionen« werden als Ausblick auf Entwicklungen seit den 1990er Jahren bereits vier Tendenzen skizziert: die Anreicherung des Gedichts mit naturwissenschaftlichem Wissen, eine neue Geschichtsliteratur sowie eine stärkere Akzentuierung der Medialität und Performativität von Lyrik. Sie werden in der folgenden Darstellung verschiedentlich aufgegriffen, ausführlicher erläutert, aktualisiert und ergänzt.

Forschung und Literaturkritik neigen dazu, häufiger einen »Generationenwechsel« auszurufen, als dies mit Blick auf die biologische Generationsdauer plausibel ist. Demnach kann man der Gegenwartslyrik mehrere ›Generationen‹ zuordnen. Für die 1990er Jahre wurde ein Generationenwechsel konstatiert, der mit

den Namen Thomas Kling (\*1957), Barbara Köhler (\*1959), Durs Grünbein (\*1962), Ulrike Draesner (\*1962), Raul Schrott (\*1964), Lutz Seiler (\*1963), Marcel Beyer (\*1965), Dirk von Petersdorff (\*1966) u. a. als Repräsentanten verbunden ist (vgl. Korte 1999, 96). Daher seien zuerst zwei mit dieser Generation assoziierte Paradigmenwechsel behandelt, bevor die nächste Generation einer »jungen Lyrik« des 21. Jahrhunderts vorgestellt wird.

## 47.2 Biopoetik: Körper-Lyrik

Unter den Wissensbereichen, die in der Gegenwartslyrik produktiv rezipiert werden – was in der Literaturwissenschaft eine Konjunktur des Paradigmas Wissenspoetologie ausgelöst hat – nehmen in den 1990er Jahren die Naturwissenschaften, insbesondere die Medizin, eine herausragende Stellung ein. Auf Fortschritte in den Neurowissenschaften sowie in Genforschung und -technologie reagieren Lyriker mit einer Neupositionierung des Menschen zwischen »schwierigem Tier« (so Durs Grünbein in »Biologischer Walzer«) und Maschine. Mit dem Schlagwort »Poetik des Körpers« verweist die Forschung auf die verbreitete Inszenierung des Körpers als Wahrnehmungsinstrument des Dichters und auf dessen Darstellung als manipulierbares Objekt und Projektionsfläche. Vor dem Hintergrund der Debatte über »zwei Kulturen« bzw. eine zwischen Geistes- und Naturwissenschaft vermittelnde »dritte Kultur« kann man den Dialog der Lyrik mit den Naturwissenschaften als Brückenschlag verstehen, der die beklagte Distanz verringern soll. Zugleich besteht der Reiz einer Annäherung oder Konfrontation von empirisch-objektiven und emotional-intuitiven Erkenntnisweisen in den Spannungen, die sich poetisch fruchtbar machen lassen. Lyrik, die aktuelle, brisante wissenschaftliche Themen absorbiert, profitiert von deren gesellschaftlicher Relevanz. Sie liefert eine Zeitdiagnose, die neutral wirkt, jedoch durchaus ethisch-moralisch gefärbt ist.

Eine Vorreiterrolle nimmt Grünbeins Band *Schädelbasislektion* (1991) ein mit seiner zerebralen Motivik. Die Selbstwahrnehmung des lyrischen Sprechers als Denkender wird hier kontinuierlich begleitet vom »Gesumm der Gehirnmaschine«. Repräsentativ ist die »Ode an das Dienzephalon«, in der das lyrische Ich das Zwischenhirn anspricht und die Diskrepanz zwischen der gefühlten Subjektivität und dem Automatismus des Organs artikuliert. Auch Gerhard Falkner apostrophiert sein Gehirn in einer »Ode an mein Gehirn«

(2013). Eine Befreiung vom Gehirn bzw. Bewusstsein imaginiert Grünbein im Zyklus »Mensch ohne Großhirn« aus dem Band *Falten und Fallen* (1994). Darin plädiert Grünbein in einem programmatischen Gedicht (»denk von den Wundrändern her«) für eine körperliche Wahrnehmung der Welt, eine Haltung, die als »physiologischer Humanismus« bezeichnet und als »Antwort auf die Erfahrung der sozialistischen Diktatur« verstanden wurde (Riedel 1999, 85). Der Fokus auf den Körper ist also nicht zu deuten als Ausblendung der Geschichte – die Aufarbeitung der DDR- und Wendezeit zieht sich sehr wohl durch Grünbeins frühe Bände –, vielmehr kann man das Verfahren als »Physiologisierung von Politik und Geschichte« (Ertel 2011, 70 ff.) beschreiben: Die Gedichte dokumentieren die physischen und psychischen Spuren, welche die Geschichte im Einzelnen hinterlässt.

In Ulrike Draesners Lyrikbänden aus der Dekade von 1995 bis 2005 ist der Körper ebenfalls zentrales Motiv und Quelle der Dichtung. Hier wird der Körper u. a. mit Reflexionen über Liebe und Begehren verbunden, so dass emotionale Relikte aus dem Liebesgedicht mit dem aktuellen biologisch-medizinischen Menschenbild kollidieren. Als Objekte der Reproduktions- und Transplantationsmedizin schildert ihr erster Band *gedächtnisschleifen* (zuerst 1995) durch menschliche Technik hybridisierte, entfremdete Körper – so im Zyklus »autopilot«, der nach den Konsequenzen einer Organtransplantation für Identität und Individualität fragt. Letzteres tun auch Gedichte aus dem Band *für die nacht geheuerte zellen* (2001), die sich mit der Gentechnik auseinandersetzen. Am bekanntesten ist ihr Gedicht »post dolly«, welches das in den Medien als Schöpfung des Menschen gefeierte und gefürchtete erste geklonte Schaf aufruft und zum Symbol des »posthumanen Zeitalters« oder auch des Posthumanismus (im Sinne einer Abkehr vom Humanismus) macht, wie dies auch Daniel Falb im Gedicht »neben dolly liegen« (in: *die räumung dieser parks*, 2003) getan hat.

Die Auseinandersetzung mit den neuesten naturwissenschaftlichen Erkenntnissen steht also zum einen im Zeichen einer kritischen Zeitdiagnose, zum anderen dient sie der Wesensbestimmung des Menschen und damit auch der Subjektconstitution und poetologischen Selbstverortung des Dichters. Grünbeins Beschäftigung mit der Neurophysiologie schlägt sich in seiner Theorie der Wirkungsweise von Poesie nieder, bei Draesner führt die Beschäftigung mit Genforschung zu innovativen poetischen Verfahren wie »Übertragung, Überkreuzung und Hybridisierung« (Ertel 2011, 310).

Dass dieses Paradigma auch im angloamerikanischen Raum eine wichtige Rolle spielt, belegt z. B. der Band *Contemporary Poetry and Contemporary Science* (2006), dessen Ziel es ist, zwischen poetischer Kreativität und Forschung (Biologie, Astronomie, Informatik, Psychologie, etc.) zu vermitteln (vgl. Goody 2010, 145 f.). Kontinuierlich setzt sich etwa die englische Lyrikerin Lavinia Greenlaw mit den (Natur-)Wissenschaften auseinander (z. B. in *Night Photograph*, 1993; *A World Where News Travelled Slowly*, 1997). Und auch in Jo Shapcotts Sammlung *Her Book. Poems 1988–1998* (2000) entdecken Gedichte das ästhetische Potenzial und die mythischen Komponenten naturwissenschaftlicher Gegenstände.

### 47.3 Medienreflexion und -geschichte, (Inter-)Medialität und (Inter-) Materialität

Ein Großteil der Gegenwartslyrik spiegelt die omnipräsente Medialisierung durch Hinweise auf alltagsrelevante Medien. Da Thomas Klings Werk weit darüber hinaus geht und heute noch breit rezipiert wird, gebührt ihm in diesem ansonsten auf lebende Zeitgenossen konzentrierten Artikel eine Sonderstellung. Klings intermediale Referenzen decken das größte Spektrum historischer und zeitgenössischer Ausdrucks- und Speichermedien ab, seine Medienreflexion geht mit experimentellen altermedialen Simulationen einher, dies wird poetologisch fruchtbar gemacht und der Medienwandel wird in Form einer poetischen Medien-geschichte dokumentiert. Gleichwohl sind die Medien nicht alleiniger Gegenstand der Gedichte: diese seien sowohl »Wahrnehmungsinstrument« (Kling 2001, 143) als auch »Gedächtniskunst« (Kling 1997, 20); trotz ihrer exponierten Autoreferenzialität gelten seine Texte als Geschichtslyrik.

Als die beiden wichtigsten deutschen Geschichtslyriker im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert werden Grünbein und Kling für Vertreter gegensätzlicher Paradigmen gehalten: dem klassizistischen und dem experimentellen (vgl. Ahrend 2013, 1165) oder dem hermeneutischen und dem hermetischen (vgl. Trilcke 2012, 262 f.). Die Charakterisierung als hermetisch verdankt sich einerseits der Tatsache, dass Klings Gedichte de-kontextualisierte ›Geschichtssplitter‹ präsentieren, andererseits ausgeprägter sprachlicher Verfremdung, hauptsächlich medientechnischer Art. Dies verhindert eine unmittelbare Vergegenwärtigung, die Kling im Wissen um die Problematik der eigenen und

zeittypischen Perspektive als naive Art der Geschichtsvermittlung verurteilt. Bei Kling ist Geschichte untrennbar verbunden mit ihrer medialen Überlieferung. Mithilfe seiner Bezugnahme auf (Speicher-)Medien versucht das Gedicht Gedächtnis zu sein, doch gelingt dies nur partiell, denn es registriert immer auch Störungen bei Aufzeichnung oder Wiedergabe des historischen Ereignisses. Je stärker das Überlieferungsmedium zerstört ist, desto mehr rückt seine Materialität anstelle seiner historischen Botschaft in den Fokus, so zum Beispiel im Fall der ruinösen Pergamente im Gedicht »dermagraphik (kanaanäisch)« aus *morsch* (1996), der, wie der Band *geschmacksverstärker* (1989), reich an Reflexionen über Medialität ist. Eine anachronistische Wirkung hat die Vermittlung weit zurückliegender Ereignisse durch neue Medien, wie in »mitschnitt calvenschlacht« (zuerst 1994, dann in *Fernhandel*, 1999), das eine Live-Übertragung der Schlacht aus dem Jahr 1499 simuliert. In einer Nachrichtensendung folgt auf eine anfängliche Kamerafahrt über das Schlachtfeld der Bericht eines Korrespondenten via Satellitentelefon, doch wird die Verbindung gestört und unterbrochen. Es handelt sich um »das wohl erste Gedicht [...], das elektromedial simulierende Verfahren als Lösung für das Problem der Verspeicherung von Geschichte einsetzt« (Trilcke 2012, 416).

Klings Gesamtwerk beleuchtet schlaglichtartig Epochen der Mediengeschichte. Der Medienwandel lässt sich nachvollziehen, wenn man z. B. alle Gedichte vergleicht, die auf die Fotografie referieren. Mit Bezug auf die Materialität von Daguerreotyp, analoger Fotografie und Polaroid entwickelt Kling eigene foto-poetologische Metaphern (vgl. Zemanek 2014a). Charakterisiert er seine Texte als »Sprachpolaroids«, so weist er, in Kenntnis des mehrschichtigen Films bzw. Bilds, auf ihre semantische Mehrschichtigkeit. Bezeichnet er Gedichte als »langzeit- und doppelbelichtungen«, deutet er hin auf ihre intertextuellen Bezüge zu verschiedenen Zeiten, ihren Palimpsest-Charakter und ihre ästhetische Verfremdung. Das Daguerreotyp wiederum korreliert er mit dem handschriftlichen Manuskript (vgl. ebd.). Neben den trotz ihrer Foto-Imitation monomedialen Gedichten finden sich bei Kling auch Medienkombinationen, wobei der Text neben oder gar auf einem Bild steht wie im Zyklus *Blick auf Beowulf* (2000).

## 47.4 Die junge Lyrik des 21. Jahrhunderts

Im neuen Jahrtausend wurde eine »junge Lyrik« vorgestellt, die ihre Beachtung v. a. drei Anthologien verdankt: *Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen* (2003), die eine zwischen 1965 und 1975 geborene Generation präsentiert; *Lyrik von Jetzt 2. 50 Stimmen* (2008), deren AutorInnen nach 1975 geboren sind; und *Lyrik von Jetzt 3. Babelsprech* (2015), welche die Jahrgänge 1980 bis 1990 vorstellt. Im aktuellsten Band ist die deutsche um die österreichische und mehrsprachige Schweizer Lyrik ergänzt.

Einen Überblick über die vielfältige junge amerikanische Lyrik bietet die Anthologie *American Hybrid. A Norton Anthology of New Poetry* (hg. Swensen/St. John, 2009); über die britische informiert ausführlich der *Cambridge Companion Contemporary British Poetry* (2016). Neueste Entwicklungen in der italienischen Lyrik werden zweimal jährlich in *Quaderni italiani di poesia contemporanea* (hg. Buffoni, 1991–2015) vorgestellt, und die Lyrik der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts wird in *Poeti degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio* (hg. Ostuni, 2011) präsentiert. Die Anthologie *La poésie française contemporaine* (hg. Orizet, 2004) präsentiert u. a. jüngere Jahrgänge der Frankophonie; die zweisprachige Sammlung *Contemporary Russian Poetry. An Anthology* (hg. Bunimovich/Kates, 2008) stellt russische Lyrik von heute vor; und in *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (hg. Guerrero, 2010) ist das breite Spektrum lateinamerikanischer Gegenwartslyrik dargeboten. Die neueste Lyrik aus 23 afrikanischen Ländern in drei Sprachen (Englisch, Französisch, Portugiesisch) findet man in *Best »New« African Poets 2015 Anthology* (hg. Mwanaka/Purifacação, 2016). Gegenwartslyrik aus 66 Ländern des Mittleren und Fernen Ostens bietet in englischer Übersetzung die Anthologie *Language for a New Century. Contemporary Poetry from the Middle East, Asia, and Beyond* (hg. Chang/Handal/Shankar, 2008).

### Themen und Motive einer Poetik der Zeitgenossenschaft

Die in den drei deutschen Anthologien versammelten Texte sehen sich kaum mehr zur Geschichtsaufarbeitung verpflichtet, sie konzentrieren sich auf das Hier und Jetzt. Die überwiegend urbane Lyrik ist vor allem Berlin-Lyrik, welche die Hauptstadt mit der ›Provinz‹ kontrastiert, doch ist die typische Szenerie ein urbanes Wasteland. Dokumentiert werden häufig nächtliche Gedankenströme nicht identifizierbarer Sprecher. Sel-

ten sind ein philosophischer Anspruch, bildungsbürgerliche Referenzen auf die literarische Tradition oder Fachwissen, vielmehr beziehen sich die Texte auf Popkultur, oft Musik und Video(s), die mehrsprachig, meist dominant englischsprachig sind.

Die Kultur der Gegenwart wird meist gleichgültig registriert, bisweilen aber auch kritisiert, etwa in der Thematisierung von Naturzerstörung. Eröffnet wird der erste Band der Anthologie-Serie mit Silke Scheuermanns (\*1973) »Requiem für einen gerade erst eroberten Planeten mit intensiver Strahlung« und einem Nachruf auf die ausgestorbene Wandertaube, entnommen einem Zyklus über das Artensterben. Häufig sind Schilderungen scheiternder Naturerlebnisse, jedoch bleibt der »Sommer« ein beliebtes Motiv, v. a. im Kontext nostalgischer Evokation von Kindheits- oder Urlaubserinnerung. Die Anthologien enthalten viele Reiseskizzen, denn diese Generation definiert sich durch gesteigerte Mobilität: »wir erfinden uns/ zwischen/ den bahnhöfen«, heißt es in Uljana Wolfs (\*1979) Gedicht »reisende« (LvJ 2003). Die Heimatlosigkeit ist abwechselnd positiv und negativ konnotiert.

Die Gegenwart wird nahezu immer medial gebrochen und ambivalent beurteilt. In Björn Kuhlighs (\*1975) Gedicht »Der Stoff, aus dem die Welt« nimmt die »Ich-Funktion« die Welt nur noch durch die Medien wahr, umzingelt von »Technologie-Diskurse(n)« (LvJ 2003). Die Zeitdiagnose schwankt zwischen dem Unbehagen der Sinn- und Zukunftslosigkeit und einem Behagen im vernetzten, globalisierten Raum. Repräsentativ ist Ron Winklers melancholische Wahrnehmung der Großstadt »am Ende des Millenniums«, deren Menschen von »mediobourgeoisem Talk« umgeben sind (Gedicht »Kontingenz«). Und im Gedicht »Systemverlust (für Volker Braun)« charakterisiert er seine Zeit durch »entSchöpfung«: »von VISIONEN/ zu sprechen liegt mir fremd/ wohnhaft im Fatalismus/ der Restposten Mensch/ mit der Lösung durchdacht aus/ IBM thinkpads«. Diese thematisch-diskursive Charakterisierung der Gegenwartslyrik ist durch eine formal-stilistische zu ergänzen, die selbstverständlich keine Beschreibung von Individualstilen sein kann, sondern von verbreiteten Neuerungen.

### Poetische Formen und Verfahren: Tradition und Innovation

Formal ist die fast durchweg Kleinschreibung verwendende Lyrik meist reimlos, metrisch unreguliert und keiner Strophenform verpflichtet – vorherrschend sind also freie Form und freier Vers. Anzumerken ist

hier jedoch, dass Lyrik, die primär für den mündlichen Vortrag konzipiert ist, wie z. B. Slam Poetry, sehr wohl auf Binnenreime und Assonanzen setzt. In der primär für den Druck konzipierten Lyrik sind Miniaturen bestehend aus einigen schlichten, wortkargen Zweizeilern beliebt. Vorherrschend sind jedoch zehnbis zwanzigzeilige Gedichte, die das Wahrgenommene oft katalogisch registrieren, syntaktisch elliptisch oder auch durch Sonderzeichen (&, +) verbunden. Omnipräsent ist eine semantische wie ästhetische Fragmentarität als Ergebnis der Dekonstruktion des Gegenstands. Dabei wird Disparates assoziiert, häufig ausgehend von ungewöhnlichen optischen und akustischen Reizen, und es werden akasale Relationen hergestellt, so dass sich die Texte wie »wilde Assoziationsprotokolle« (Braun 2006, 37) lesen.

Die Gegenwartslyrik bedient sich bereits geläufiger Verfremdungsverfahren – Collage/Montage, Deformation, Dekontextualisierung, Mehrdeutigkeit, Multiperspektivität, Überblendung heterogener Bildbereiche sowie Stilbruch qua Mischung verschiedener Idiome –, jedoch sind sie vom Medienzeitalter geprägt. Irritation erzeugen die gleichzeitige Referenz auf unterschiedliche Medien sowie die plötzliche Veränderung des Realitätsstatus (real vs. surreal, virtuell). Allerdings will die junge Lyrik trotz Verfremdung lesbar bleiben, sie setzt auf die Wahrnehmungs- und Deutungskompetenzen ihrer Zeitgenossen.

Der Masse von freien Formen steht der seltenere, aber erwähnenswerte Rekurs auf traditionelle lyrische Gattungen, Strophen- und Versmaße gegenüber. Zuerst fallen die Oden ins Auge, weil diese sich oft im Titel als solche ausweisen, z. B. Marion Poschmanns (\*1969) »Oden an die Natur« (in: *Grund zu Schafen*, 2004) und Steffen Pops (\*1978) »Kutsch-Ode« (in: *Wie Alpen*, 2004). Indem Poschmann sowohl die strengere alkäische Odenform (z. B. »Wolkenode«) als auch die sapphische (z. B. »Naturgeister«) für ihre Naturlyrik verwendet, deren potenzielle Erhabenheit durch die Perspektive und die Alltagsgegenstände des Gegenwartsmenschen gestört wird, erzeugt sie ein Spannungsverhältnis zwischen Sprache und Gegenstand. Noch deutlicher wird das in Pops freirhythmischer pindarischer Ode, die antiquiertes Vokabular mit modernem, umgangssprachlichem und gar vulgärem zur Evokation von grotesken Bildern einsetzt und mit dem Pathos spielt, ohne tatsächlich feierlich zu sein (vgl. Wagner 2006, 62 f.) Dieselbe Sammlung enthält auch eine in der Tat ernsthaft melancholisch gestimmte »Elegie für K.«, in deren erster Strophe die ursprünghchen Distichen der Gattung nachhallen.

Auch Sonette finden sich in Gegenwartslyrik immer wieder, wobei die Wahl der Form mit ihrer spezifischen Semantik oft unbegründet erfolgt und vereinzelt auftretende vermeintliche »Sonette« in Strophenform und Reimschema das romanische oder das nach Shakespeare benannte Modell selten konsequent umsetzen. Dennoch erproben Gegenwartslyriker auch kompliziertere Formen wie das Doppelsonett, das Ann Cotten (\*1982) in *Fremdwörterbuchsonette* (2007) variiert, und den Sonettkranz, den Ulrike Draesner in *anis-o-trop* (1997) – nicht rigide – umsetzt. Hier wie auch in Franz Josef Czernins *elemente.sonette* (2002) besteht der Reiz im Kontrast zwischen strenger Form und semantischer Entropie bzw. sprachlichem Exzess, denn die Sonette verbalisieren das wilde Wuchern einer Natur durch kombinatorische Reduplikation des Wortmaterials. Das gegenteilige Prinzip der Reduktion realisiert Uljana Wolf in *SONNE FROM ORT* (2012) durch Streichungen einzelner Textteile der »Sonnets from the Portuguese« von Elizabeth Barrett Browning und ihrer deutschen Übersetzung von Rilke. Die nicht gestrichenen Fragmente ergeben neue Texte, die qua Appropriation dennoch an die Tradition anschließen.

Seltener stößt man in der Gegenwart auf Terzinen, und noch seltener auf mustergültig gereimte, wie die auch inhaltlich mit der Formsemantik korrespondierenden witzigen »Serpentinen-Terzinen« von Sybil Volks (LvJ 2003). Inkonsequent gereimte Terzinen gibt es öfter, mitunter in Jan Wagners (\*1971) *Regentonnenvariationen* (2014), einer Sammlung, in der man neben den anderen bereits genannten Gedichtformen auch eine Serie von vierzehn Haikus findet, welche den Ernst des kontemplativen Genres durch die unermüdliche Betrachtung einer Regentonne unterlaufen. In summa lässt sich festhalten, dass traditionelle Formen zwar mitunter versiert, aber stets mit einer gewissen Ironie verwendet werden. Einen ähnlichen Eindruck erzeugt die gegenwärtige englische Lyrik, in der man eine unter Ironisierung und Aktualisierung vollzogene Wiederbelebung der genuin lyrischen Ausdrucksweise feststellen kann (vgl. Goody 2010, 138).

### Multimediale Lyrik

Zu den beachtenswerten Neuerungen der jungen Lyrik zählt ihre Neigung, den Text in Kombination mit anderen Medien zu präsentieren. Zunehmend erscheinen Bände, die entweder (meist von den AutorInnen selbst aufgenommene bzw. angefertigte) Fotografien oder

Zeichnungen enthalten oder denen CDs mit Musik oder Video-Clips beigegeben sind. Dass die Bilder keine bloß illustrative Beigabe sind, geht bei Esther Kinsky (\*1956) Band *Naturschutzgebiet. Gedichte und Fotografien* (2013) schon aus dem Titel hervor. Texte und Fotografien sind durch Motivik und Stimmung eng miteinander verbunden – sie zeigen ein Nebeneinander von wuchernder Natur und Zeichen der Kultur –, sind jedoch separat platziert, das heißt zu vier Textzyklen und einem Fotozyklus gruppiert. Nur in der letzten Sektion wird ein Gedicht mit einer einzelnen Schwarzweiß-Fotografie kombiniert, die den Kahlschlag des Geländes zeigt, der im darauffolgenden Text angesprochen wird. Auch Daniela Seel (\*1974) kombiniert eigene Fotografien mit ihren Texten in *Was weißt du schon von Prärie* (2015). Einer Reihe von Gedichten sind ganzseitige Schwarzweiß-Fotografien von menschenleeren Wüsten-, Vulkan- und Eislandschaften an die Seite gestellt. Zwar artikulieren einige der von den Diskursen der Entstehungszeit geprägten Texte die körperliche Raumerfahrung solcher Landschaften, doch bleibt der Bezug zwischen Text und Bild vage. Eine einseitige Handzeichnung gibt Monika Rinck (\*1969) jedem Prosagedicht in *Rincks Ding- & Tierleben* (2009) bei, um die verbalisierte Vorstellung von den bizarren Gegenständen mit ihrem mentalen Bild davon zu bereichern.

Aus einer Gemeinschaftsarbeit ging hingegen Gerhard Falkners (\*1951) mit einer Audio-CD versehene Band *Gegensprechstadt – ground zero* (2005) hervor. Der Autor hat sein Langgedicht, das über die Gegenwart seit dem 11. September 2001 reflektiert, nicht nur mit Nachwort und Stellenkommentar ausgestattet, sondern den Text überdies eingelesen und von David Moss musikalisch begleiten lassen. Noch einen Schritt weiter geht Falkner mit den *Pergamon Poems. Gedichte und Clips* (2012), zu denen eine DVD gehört. Die *per se* intermedialen Gedichte, die ekphrastisch-imaginativ einzelne Figuren und deren Taten aus dem Großen Fries des Pergamonaltars beschreiben, werden von Schauspielern rezitiert, während die Kamera der lyrischen Beschreibung der Figuren folgt.

## 47.5 Neue Natur-Lyrik

Obwohl die Natur im Zuge stetiger Urbanisierung marginalisiert wird, spielt sie in der Lyrik des frühen 21. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Dabei ist sie keineswegs nur Motiv, sondern sie dient, je nach Welt-sicht als das Eigene oder das Andere angesehen,

menschlicher Selbsterkenntnis. Zwar ist im Bereich der urbanen Alltagslyrik für unkultivierte Natur wenig Raum, es sei denn als ›Rest-Natur‹ oder ›Kunst-Natur‹. Häufig wird jedoch in eine naturferne Gegenwart qua Kindheitserinnerung oder Wunschvorstellung ein glückspendendes Naturerlebnis eingebildet. Entsprechend herrscht zumeist ein nüchtern-distanziertes Naturverhältnis vor, da das unzeitgemäße empathisch-identifikatorische Modell der Romantik keine Alternative ist – als Fantasie bleibt es jedoch wirkmächtig. Als Gegenprogramm zur urbanen Alltagslyrik sind seit der Jahrtausendwende eine beachtliche Reihe von Bänden erschienen, die verschiedene Wege einer neuen Naturlyrik erproben.

Als Matrix ruft Marion Poschmann mit Titeln wie ›Oden nach der Natur‹, ›Et in Arcadia ego‹ und ›Idyllen‹ für Zyklen im Band *Grund zu Schafen* (2004) traditionelle Zugangsweisen auf, überschreibt sie jedoch, indem sie verschiedene Perspektiven auf die Natur durchspielt: kindlich-verklärende und erwachsen-entzaubernde, subjektive und objektive sowie menschliche und sogar nicht-menschliche. Ebenso unpolitisch und nun mit durchgängiger ironischer Distanz nimmt Ron Winkler im Band *Fragmentierte Gewässer* (2007) die Natur wahr. Hier erscheint sie verfremdet durch die Sprache des Menschen, beschrieben mit Begriffen öffentlich-medialer Diskurse: z. B. »das Hinterland/ eine typische Amokfläche« (in: »Insel, von Wind bewachsen«) und »die Vögel [...] beschließen/ den Tag im *silent mode*« (in: »Ländliche Elegie«). Winklers Poetik ist treffend charakterisiert mit den Versen: »Edenpläne im Wechsel/ mit den Geboten der *Sektion Gegenwart*« (in: »Höhentraining, Hundsgeschichte«). Der Titel des Bandes verweist auf die Unmöglichkeit, Natur ungebrochen als Einheit wahrzunehmen, stattdessen findet der Sprecher vereinzelt »eine Art/ idyllische Information« (in: »Anschauung *to go*«). Wenn gleich auch bei Nico Bleutge (\*1972) bisweilen Reklametafeln und Plastiktüten ins Bild geraten, ist sein Blick auf die Natur zeitloser, entschleunigt und unge-trübt, ohne Spuren von Entfremdung, Sentimentalität oder Kitsch. Der Titel seines Bandes *klare konturen* (2007) trifft sowohl die sprachliche Form der Gedichte als auch die darin von einem hinter das Bild zurück-tretenden Sprecher beschriebenen menschenleeren Landschaften. Seine meditativen Detailbeschreibungen offenbaren eine den Naturelementen *per se* inhärente Ästhetik und Poetizität.

Eine solche Außensicht ersetzt Silke Scheuermann im Zyklus *Flora* (in: *Skizze vom Gras*, 2014) durch eine versuchsweise Einfühlung in Pflanzen. So schildert sie

in »Pollen« aus einer imaginierten Innensicht, »wie es sich anfühlt,/ unwissend unterwegs zu sein./ Zu fliegen in dem Bewusstsein, nicht zu begreifen, weshalb/ man über die Erde gleitet«. Und in einem in freien Versen gestalteten Rollengedicht bemüht sich eine Brennesel in direkter Anrede an den Menschen darum, diesem eine nicht-anthropozentrische Perspektive zu eröffnen. Während Scheuermann in »Die Ausgestorbenen« der Pflanzen gedenkt, die der Mensch im Zuge seiner Ausbreitung als nutzlos beseitigt hat, widerspricht Franz Josef Czernin (\*1952) dem verbreiteten Bild einer bedrohten Natur mit einer autonomen, regenerativen, ewigen Natur. In *elemente.sonette* (2002) führt er dem Leser das generative Potenzial der vier Elemente vor Augen, indem er sie in einer inszenierten Autopoeisis kombinatorisch Gedichte bilden lässt. Gemäß der Doppelbedeutung von *elementum* als Urkörper und Buchstabe werden mit dem (Sprach-)Material potenziell unzählige kombinatorische Sonette bzw. ein ganzer Kosmos erzeugt. Eine derart experimentelle, die Materialität, aber auch die Klangqualität der Sprache reflektierende Naturlyrik ist seltener als die zuvor genannten deskriptiv-diskursiven Varianten.

Universellen Weltentwürfen, die qua Naturmetaphorik allgemeine Gedanken über die Beschaffenheit der Welt und die *conditio humana* artikulieren, stehen regionale Landschaftsschilderungen gegenüber, die Natur- mit Heimatverbundenheit assoziieren und im Wissen um die wechselseitige Abhängigkeit von Mensch und Natur anthropogene ökologische Transformationen problematisieren. Kritik an der »Kultivierung« der Natur klingt z. B. in Draesners Band *berührte orte* (2008) an, wo im Gedicht »heimische flora« das »vernichten« und »züchten« angeprangert werden, in »toxikographie« die Naturbeschreibung zur Giftschiff gerät und sich ein verstörtes Ich im »anthropogen gestörte(n) wuchsplatz« zurecht finden muss (Draesner 2008, 51, 53, 57; vgl. Zemanek 2014c, 29). Die gegenwärtige Naturlyrik verortet sich selbst im Anthropozän – der Epoche, in der der Mensch selbst zum globalen geologischen Faktor wird –, verzichtet jedoch im Unterschied zur so genannten Ökolyrik der 1960er, 70er und 80er auf politische Anklage und expliziten Appell.

Den Trend zum Entwurf eines bio- oder ökozentrischen Weltbilds, das den Menschen als Teil eines komplexen, fragilen Ökosystems begreift, kann man auch in der Ecopoetry beobachten, die sich im anglo-amerikanischen Raum längst als neue Naturlyrik formiert hat und bereits mehrere Anthologien füllt, z. B. *The Thunder Mutters. 101 Poems for the Planet* (hg.

Oswald, 2005) und *Earth Shattering. Ecopoems* (hg. Astly, 2007). Namhafte Vertreter sind die britischen Lyrikerinnen Alice Oswald (z. B. *Woods etc.*, 2005; *Weeds and Wild Flowers*, 2009) und Kathleen Jamie (*The Tree House* 2004, *The Overhaul* 2012) sowie der Australier John Kinsella (z. B. *Counter-Pastoral*, 1999; *The New Arcadia*, 2005; *Shades of the Sublime & Beautiful*, 2008).

Für die prekäre Situation des Menschen im geschlossenen Ökosystem bedienen sich manche Lyriker der auch in den Umweltwissenschaften verwendeten Raumschiff-Erde-Metapher. Daniel Falb (\*1977) sieht darin das Grundkonzept aktuell relevanter Dichtung, wie er sie in der Programmschrift *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie* (2015) vorstellt. In ihr plädiert er für eine Poetik der »Dekororealität«, die sich von individuell-subjektiven Welterfahrungen löst und stattdessen auf Daten der Umweltwissenschaften stützt (28–29). In diesem Sinne hat der Italiener Marco Giovenale numerische und terminologische Vorgaben für Wetteraufzeichnungen auf See in *white while* (2014) appropriiert (zu diesem Verfahren s. u.).

## 47.6 Exophone, transkulturelle, polyglotte Lyrik

Als Folge der Globalisierung, die Internationalität und Multikulturalität zu Leitkonzepten macht, sowie der Migrationsbewegung nach Europa lässt sich eine Zunahme von inter- und transkultureller sowie polyglotter Lyrik beobachten. Als interkulturell kann man Gedichte bezeichnen, die Kontakte zwischen verschiedenen Kulturen als Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Anderen, als Erfahrungen von Fremdheit oder Faszination schildern. Ungeachtet der Tatsache, dass manche Forschung den Interkulturalitätsbegriff dafür kritisiert, mit einem zu statischen Konzept von Kulturen deren Differenzen zu profilieren, gibt es Lyrik, deren Sprecher sich zwischen zwei Kulturen verorten und die schwierige Suche nach eigener kultureller Identität kommunizieren. Solche Texte findet man nicht nur im Werk von Autoren, die ihr Herkunftsland verlassen haben, sondern auch in der (Nach-)Wendelyrik. Daneben finden sich transkulturelle Gedichte, welche die wechselseitige Durchdringung verschiedener Kulturen fokussieren (vgl. Binder u. a. 2016). Oft werden Kulturbegegnung und -mischung in mehr- oder mischsprachigen Gedichten realisiert, wobei zwischen latenter und manifester Mehrsprachigkeit zu unterscheiden ist (vgl. Radaelli 2011, Kap. 2.3).

Eine viel beachtete zweisprachige Autorin ist Yoko Tawada (\*1960), die in Japan geboren wurde und seit den späten 1980er Jahren japanische, deutsche und zweisprachige Werke veröffentlicht. Ihre Werke eruieren und transgredieren Differenzen zwischen Fernem Osten und Westen, und sie dekonstruieren Grenzziehungen um Kulturräume, speziell im Fall Europas, dessen Phantasma sich wie ein roter Faden durch ihr Gesamtwerk zieht. Im Band *Wo Europa anfängt* (1991) stehen japanische und deutsche Versionen von Gedichten nebeneinander; so auch im Fall des Gedichts »Ein Gast«, das die Situation der Dichterin in der Exophonie und ihre hybride Poetik beschreibt. Auch diejenigen Gedichte der Autorin, die (ausschließlich) deutsch erscheinen, sind sprachlich hybrid, weil sie Übersetzungen sind oder von der Bildlichkeit der Muttersprache Tawadas zeugen. Sichtbar ist diese Hybridität im Gedicht »Die Mitschrift des Mondes« (in *Abenteuer der deutschen Grammatik*, 2010), dessen Verse deutsche Wörter und Ideogramme enthalten. Es handelt sich um eine Transkription der Übersetzung des Gedichts »Die Flucht des Mondes« aus Tawadas Band *Nur da wo du bist da ist nichts* (1987). Die chinesischen Ideogramme für die Bedeutungstämmen sind hier nicht wie üblich mit japanischer Silbenschrift kombiniert, sondern mit deutschen Wörtern. Tawadas Gedichte eröffnen dem Leser die Außenperspektive auf die deutsche Sprache, indem sie eine spielerisch-kindliche Aneignung inszenieren, die nicht zu einem konventionellen, sondern individuellen und zugleich transkulturellen Sprachgebrauch führt. In diesem Sinne plädiert die Autorin für Grenzüberschreitung und ersetzt das destruktive »Modewort Identitätsverlust« durch ihre kreative Poetik der Verwandlung oder Transformation (Tawada 1998, 60).

In gewisser Weise mit der exophonen Schreibsituation Tawadas vergleichbar ist z. B. die der gebürtigen Weißrussin Valžyna Mort, die auf Belorussisch und Englisch publiziert.

Eine andere Motivation liegt den international zahlreichen Gedichtzyklen zugrunde, die insofern zweisprachig sind, als sie englische Elemente enthalten. Unter den Vorzeichen der Globalisierung erlangt das Englische auch in der Lyrik den Status einer Universalsprache, die genutzt wird, um das Zeitgefühl durch bloßes Anzitieren weltweit bekannter popkultureller Phänomene zu kommunizieren. Beliebte sind Gedichttitel oder Epigraphen, die englischen Popsongs entnommen sind. Eine intensivere Auseinandersetzung mit den Differenzen zwischen dem Deutschen und dem Englischen bietet hingegen Uljana

Wolf im Band *falsche freunde* (2009), betitelt mit dem linguistischen Begriff für Wörter, die einander in Aussprache oder Schreibweise ähneln, aber unterschiedliche Bedeutungen haben. Der erste Zyklus von Prosagedichten (»DICHThonary«) erzeugt Komik durch Missverständnisse. Kulturkritischer ist der dritte Zyklus (»Aliens«), der sich mit der medizinischen Inspektion der USA-Einwanderer auf Ellis Island um 1900 beschäftigt, in Zeiten der Massenmigration nach Europa jedoch hochaktuell ist. Hier wird die als inhuman kritisierte, einem englischsprachigen Formular folgende Inspektion der Migranten durch Aufnahmebehörden imitiert als »prüfblick, den wir durch die zeiten spüren« (S. 69). Die Einwanderer schildern selbst ihren Empfang: »wir, überführt allein durchs irre hiersein [...] in tücher gehüllt, üble see im leib, imbecile, labil, im besten fall bloß durch den wind. ein flatternder zettel zwischen den zähnen, name, passage, die schatzkarte« (S. 56). Im zweiten Teil des Zyklus lösen sich die Prosagedichte auf in englische und deutsche Textfragmente, die zusammengesetzt Vorschriften für die Erhebung und Auswertung biometrischer Daten ergeben. Die Texte entstanden durch »Erasures«, also Streichungen, aus Anleitungen der Sicherheitstechnik, die erneut die Inhumanität im Umgang mit Menschen beim Übertreten einer Grenze zeigen soll.

Die Frage nach der Bedeutung von Herkunft und Heimat spielt auch in der in England, Schottland, Irland und den ehemaligen britischen Kolonien entstehenden postkolonialen Lyrik eine zentrale Rolle. Im Zusammenhang mit der Re- und Dekonstruktion von ethnischer Identität werden Macht, Norm und Individualität von Sprache neu verhandelt, woraus neue hybride lyrische Stimmen hervorgehen, etwa diejenigen von John Agard, Don Paterson, Patience Agbabi, Moniza Alvi und Fred d'Aguiar (vgl. Goody 2010, 140 ff.).

## 47.7 Lyrik im digitalen Zeitalter

### Hyperkulturalität – Globalität – Virtualität

Die oben beschriebene poetische Inter- und Transkulturalität kann man konzeptuell noch durch Hyperkulturalität steigern, die Byung-Chul Han als Signum der heutigen globalen Gesellschaft ansieht. Gemeint ist damit im weiteren Sinne ein Pluralismus verschiedenster kultureller Praktiken, in dem keine Grenzen und folglich auch keine Grenzüberschreitungen mehr auszumachen sind: »Nicht das Trans, nicht das Multi oder Inter, sondern das *Hyper* kennzeichnet die kul-



turelle Verfassung von heute. Die Kulturen, zwischen denen ein Inter oder ein Trans stattfindet, werden entgrenzt, ent-ortet, ent-fernt zur Hyper-Kultur« (Han 2005, 59). Das heißt, dass das einst an Raum und Zeit gebundene Kulturkonzept durch unsere Aktivität im Internet obsolet geworden sei. Lyrik, die dies anschaulich macht, könnte man als hyperkulturell (vgl. Willms 2016) oder aber als global bezeichnen.

Globale Lyrik zeugt vom Bewusstsein, in einer vernetzten Welt zu leben, sie demonstriert eine veränderte Wahrnehmung der Welt als Gesamtzusammenhang. Die aufgrund umfassender Beschleunigung und gesteigerter Mobilität empfundene Simultaneität oder ›Zeit-Raum-Verdichtung‹ wird im Gedicht besonders anschaulich. Global ist ein Großteil der Gegenwartslyrik auf drei Ebenen: erstens inszeniert sie die Welt als *global village*, gekennzeichnet von Interkonnektivität und Synchronisierung, ihre Sprecher sind Kosmopoliten, auch wenn viele Gedichte von der Spannung zwischen lokaler physischer Verortung und virtueller Globalität zeugen; zweitens bildet sie den Globalisierungsprozess sprachlich durch Multilingualität oder Anglo-Amerikanisierung ab; drittens ist sie dank transnationalem Massenmedium Internet und Ausbreitung der Digital Humanities weltweit rezipierbar.

Ein Großteil der Gegenwartslyrik spricht für die international diskutierte These, dass nichts die Lyrik so stark verändert habe wie das Internet – und damit ist keineswegs primär oder ausschließlich auf Netzlyrik verwiesen. Unabhängig davon, dass der menschliche Autor weiterhin physisch in Raum und Zeit verortbar ist, prägen das Kommunikationsverhalten und die grenzenlosen Selbstimaginationen im Netz einen Großteil der Gegenwartslyrik. Es versteht sich von selbst, dass solcher Lyrik ein neues Realitätsverständnis zugrunde liegt: Sie hat nicht den Anspruch, die vermeintliche Realität korrekt abzubilden, sondern beschreibt diverse Realitätserfahrungen, die Selbsterschaffung von ›Realität‹ und die erlebte Virtualität.

Die Auflösung der Grenzen zwischen Virtuellem und Realem thematisieren viele Gedichte in Ann Cottens *Fremdwörterbuchsonette* (2007). In der polyglotten Sammlung machen 78 Doppelsonette die Fremdartigkeit von englischen, aus dem Lateinischen abgeleiteten Fachbegriffen sprachspielerisch poetisch fruchtbar. Gekreuzt sind nicht nur die Reime, sondern überdies der Jargon der Generation *Digital Natives* mit poetologischen Anklängen an Shakespeare und andere Sonettisten. Eine Reihe von Gedichten (z. B. »Intention, digital«, »Sehnsucht webcam«, »Intermission,

Störung«, »Klangsynthese digital«) skizziert das Wesen der Liebe im digitalen Zeitalter, wo körperliche durch virtuelle Begegnungen gestört und zwischenmenschliche Interaktion durch Laptop und Webcam ersetzt werden. Die Unmöglichkeit gelingender Liebe bzw. Liebesdichtung im digitalen Zeitalter findet sich bei mehreren Autorinnen, so auch in Silke Scheuermanns Gedicht »Letzte meiner Art« (in: *Skizze vom Gras*, 2014): »Ich bin vermutlich die letzte meine Art,/ die letzte Liebende;/ um mich herum nur deine Abwesenheit/und die Möglichkeit Internet.«

### Internet-Lyrik

Netzlyrik im weiteren Sinne erscheint im Netz oder sie entlehnt daraus Diskurse und Kommunikationsformen. Oft wird in Gegenwartslyrik die Kommunikation via E-mail, Twitter, Facebook und andere Social Media imitiert. Deren konkrete Text-Botschaften werden hingegen in der Konzeptkunst appropriiert, d. h. übernommen, in ein Werk integriert oder per se als ›Kunst‹ präsentiert. Entsprechend beschreibt Han die Hyperkultur als »eine Kultur intensiver Aneignung« (Han 2005, 61). Durch Zusammenfügung all seiner E-mail-Korrespondenzen eines Tages im Jahr 2004 schuf der Amerikaner Noah Eli Gordon ein (Selbst-)Porträt in Form eines *conceptual poem* vom Umfang eines ganzen Buches, das er unter dem Titel *Inbox. A Reverse Memoir* (2006) veröffentlichte. Ebenfalls mit E-mails, aber vor allem mit Textbausteinen aus Google-Suchergebnissen arbeitet eine Gruppe von Autoren, die sich durch die Mailingliste »flarlist« vernetzten. Heute ist *Flarf Poetry*, um 2000 auf Initiative des Amerikaners Gary Sullivan entstanden, eine in Literaturkritik und Forschung international beachtete Strömung der Gegenwartslyrik. Ihre Textproduktion ist mit dem aus Zitation komponierten Cento vergleichbar: Sie bedient sich der Techniken Cut-up, also Zerlegung und Neukombination der Teile, und Erasure, d. h. Streichung von Teilen, so dass die verbleibenden neue Zusammenhänge bilden. Konzeptuell entspricht das Verfahren der Appropriation Art und der Found Poetry, deren gern als *recycling* (von Gedichten, aber auch politischen Reden, Briefen, Bedienungsanleitungen, Popsongs, u. ä.) beschriebene Produktion in den letzten Jahren rasant zunimmt. Sie erscheint seit 2009 auf der Website *Verbatim Poetry* sowie seit 2011 in *The Found Poetry Review* auch als Print. Zwar ist das Englische auf solchen Foren dominant, doch sind die Beiträge oft polyglott und internationaler Herkunft.

In diesem Zusammenhang ist die Bewegung *Alt Lit*

(*Alternative Literature*) zu nennen, die 2011 auf Twitter und Tumblr in Erscheinung trat und inzwischen zahlreiche eigene Zeitschriften und Blogs hat, darunter auch *Internet Poetry*. Die gebloggte Internet-Lyrik kombiniert Zitate aus Blogs, Chats, Tweets und auch eigene Verse mit Screenshots und anderen Bildern aus dem Internet. Einen großen Teil dieser Netzlyrik könnte man als »Amateur«-Dichtung bezeichnen, doch unterläuft das demokratische Netz mit der Möglichkeit kostenloser Publikation und Verbreitung ja gerade solche herkömmlichen Kategorisierungen. Dennoch haben sich hier einige Namen wie Mira Gonzalez und Tao Lin etabliert, die ihre Werke auch in Print-Zeitungen sowie als Gedichtbände und in Anthologien wie *40 Likely To Die Before 40: An Introduction to Alt Lit* (2014) publizieren.

Netzlyrik im engeren Sinne ist solche, die in ihrer Form ausschließlich im Netz entstehen kann, das heißt, dass sie computergeneriert oder als Hypertext angelegt ist und dem Leser Navigationsalternativen sowie oft auch Mitgestaltungsmöglichkeiten anbietet, also interaktiv konzipiert ist. Computergenerierte Lyrik revidiert traditionelle Auffassungen von poetischer Kreativität und Autorschaft, sie modifiziert Konzepte textinterner Sprechinstanzen wie das lyrische Ich und typisch lyrische Kommunikationssituationen. Die Kanadier Billy Kennedy und Darren Wershler schufen einen »Apostrophe Engine«, der die Fügung »you are« sucht und mit beliebigem Text aus dem Netz kombiniert, so dass verschiedenste Zuschreibungen generiert werden. Das Ergebnis erschien als Buch (*apostrophe*, 2006), dessen unzählige Male wiederholte Apostrophe und die von allen möglichen Diskursen geprägten Definitionen des You die Informationsflut des Internets demonstriert, größten Interpretationsspielraum offeriert, aber mitunter auch durch originelle Verse überrascht. Neben solchen Text-Akkumulationen und Appropriationen gibt es Programme, die Gedichte in Versen generieren, z. B. Gnoetry 0.2 auf der Website »Gnoetry Daily. Human-Computer Poetry-Generation«. Solche Programme, die mit konventionellen Gedichten gefüttert wurden, arbeiten mit der Matrix eines Textmodells, z. B. indem sie den Wortschatz existenter Gedichte austauschen. Bisweilen erlauben sie interaktive Eingriffe des Menschen, ihr Grundsatz lautet jedoch, dass der biochemische Autor tot sei, die Maschine den Menschen ersetze und die Sprache selbst spreche, ja von Geschichte, Kontext und Instrumentalisierung befreit werde (»The Gnoetic Manifesto«).

Computergenerierte Lyrik wirkt auf zweierlei Ar-

ten auf die vom einzelnen Menschen für Printmedien geschaffene zurück. Zum einen erscheinen viele Gedichte der jüngsten Generation von Autoren und Autorinnen in ihrer Ästhetik und Semantik aufgrund fehlender Kohärenz sowie der krude montierten Bilder als seien sie computergeneriert. Zum anderen ist es mitunter den Möglichkeiten des digitalen Hypertexts geschuldet, dass man sich auch in der auf Papier gedruckten Lyrik auf die interaktiven, kombinatorischen Möglichkeiten zurückbesinnt wie Franz Josef Czernin in *Metamorphosen. Die kleine Kosmologie* (2012): Dem Band sind 72 einzelne auf Karton gedruckte vierhebige jambische Verse zu entnehmen, die der Rezipient zu unzähligen Gedichten kombinieren kann und ihn damit zum Ko-Autor machen. Dieses interaktive Spiel ist keineswegs sinnfrei, vielmehr soll es dem Leser qua Analogie von Sprachmaterial und Genmaterial die Mechanismen von Mutation und Evolution, aber auch von einer der Poesie vorbehaltenen Erkenntnisproduktion vor Augen führen.

### Primärliteratur

- Grünbein, Durs: *Schädelbasislektion. Gedichte*. Frankfurt a. M. 1991.  
 Draesner, Ulrike: *berührte orte. Gedichte*. München 2008.  
 Falb, Daniel: *Anthropozän. Dichtung in der Gegenwartsgeologie*. Berlin 2015.  
 Kling, Thomas: *Itinerar*. Frankfurt a. M. 1997.  
 Kling, Thomas: *Botenstoffe*. Köln 2001.  
 Kuhlrig, Björn/Wagner, Jan (Hg.): *Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen*. Köln 2003.  
 Scheuermann, Silke: *Skizze vom Gras. Gedichte*. Frankfurt a. M. 2014.  
 Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesung*. Tübingen 1998.  
 Ron Winkler: *Fragmentierte Gewässer. Gedichte*. Berlin 2007.  
 Wolf, Uljana: *falsche freunde. Gedichte*. Idstein 2009.

### Forschungsliteratur

- Ahrend, Hinrich: »Durs Grünbeins Geschichtslirik«. In: Detering, Heinrich/Trilcke, Peer (Hg.): *Geschichtslirik. Ein Kompendium*. Göttingen 2013, 1165–1196.  
 Ashton, Jennifer: »Poetry of the Twenty-First Century: The First Decade«. In: *The Cambridge Companion to American Poetry since 1945*. 2013. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/>  
 Binder, Eva/Italiano, Federico/Klettenhammer, Sieglinde/Mertz-Baumgartner, Birgit (Hg.): *Lyrik transkulturell*. Würzburg 2016.  
 Braun, Michael: »Die vernetzte Zunge des Propheten. Eine kleine Strömungslehre zur Lyrik des 21. Jahrhunderts«. In: *Junge Lyrik. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, H. 171 (2006), 37–51.  
 Ertel, Anna Alissa: *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Natur-*

- wissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein. Berlin/New York 2011.
- Goody, Alex: »Contemporary British Poetry« (*The Cambridge Companion to Modern British Culture*. Hg. v. Michael Higgins). In: *Cambridge Companions Online*. 2010. <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions> (1.2.2016)
- Han, Byung-Chul: *Hyperkulturalität: Kultur und Globalisierung*. Berlin 2005.
- Korte, Hermann: »Energie der Brüche. Ein diachroner Blick auf die Lyrik des 20. Jahrhunderts und ihre Zäsuren«. In: *Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold (Sonderband). München 1999, 63–106.
- Radaelli, Giulia: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin 2011.
- Riedel, Wolfgang: »Poetik der Präsenz. Idee der Dichtung bei Durs Grünbein«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 24 (1999), 82–105.
- Trilcke, Peer: *Historisches Rauschen. Das geschichtsliterarische Werk Thomas Kling*. Göttingen 2012.
- Wagner, Jan: »Vom Pudding. Formen junger Lyrik«. In: *Junge Lyrik*. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, H. 171 (2006), 52–67.
- Willms, Weertje: »Hyperkulturelle Lyrik? Beobachtungen zur deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1/2016, 55–75.
- Zemanek, Evi: »Snapshot, Polaroid, et al. Sinn und Unsinn fototechnischer Simulation und altermedialer Metaphorik am Beispiel der Foto-Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann und Thomas Kling«. In: Kretzschmar, Dirk/Lubkoll, Cristine/Niefanger, Dirk/Schukowski, Stefan (Hg.): *Spiel und Ernst. Formen – Poetiken – Zuschreibungen*. Würzburg 2014, 77–104 (2014a).
- Zemanek, Evi: »Die generativen Vier Elemente: Zu einer Grundfigur der Welt- und Textschöpfung am Beispiel von Franz Josef Czernins *elemente*-Sonetten«. In: Moser, Christian/Simonis, Linda (Hg.): *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Göttingen 2014, 401–412 (2014b).
- Zemanek, Evi: »die Natur heißt es übersetzen erfinden.« *Kunstnatur in der Lyrik Ulrike Draesners*. In: *Ulrike Draesner. Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur* H. 201/2014, hg. v. Susanna Brogi, Anna Ertel u. Evi Zemanek, München 2014, 27–36 (2014c).

Evi Zemanek