

Evi Zemanek

Vertraut(es) verfremdet: Heimat-Diskurse und Verfremdungsverfahren in der Gegenwartsliryk (Grünbein, Kling, Draesner)

Heimat, jetzt, war ein Ort, der sich nicht mehr glich.¹

Seit der kulturwissenschaftlichen Ausweitung der Philologien Mitte der 1990er Jahre hat die Rede vom ‚Fremden‘ Konjunktur. Die unscharfe, relationale Begriffsemantik erklärt sich nur teilweise dadurch, dass auf etwas Unbekanntes verwiesen wird. Wie die Xenologie konzentriert die interkulturelle Germanistik die Erfahrung von ‚Fremdheit‘ auf die Begegnung mit dem kulturell Fremden. Dessen ambivalente Reizqualität – kann es sich doch sowohl um einen positiven als auch um einen negativen Reiz handeln – wird in der vorsorglichen Assoziation mit ‚kultureller Vielfalt‘ entschärft.² Im Wörterbuch hingegen findet man außer der ‚Angehörigkeit zu einer anderen Kultur‘ auch die Bedeutung ‚nicht vertraut‘, ‚ungewohnt‘, ‚andersartig‘ und gar ‚seltsam‘. Während die erste Bedeutungsvariante ein (Nicht-)Zugehörigkeitsverhältnis ausdrückt, betrifft die zweite Wahrnehmung und Kognition, genauer die Abweichung von einer Norm.³ Letztere kann als universales Prinzip jeglichen Kunstschaffens als ‚Verfremdung‘ erfasst werden – schon Aristoteles fordert sie als ästhetisches Prinzip, das Dichtung erst zu solcher macht. ‚Fremd‘ wirken gewissermaßen alle poetischen Texte, aber sie tun es auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Maß. Gerade seit der kulturwissenschaftlichen Öffnung der Literaturwissenschaft gerät die durch künstlerische Verfremdungsverfahren bewirkte ästhetische Fremdheitserfahrung aus dem Blick. Umso mehr lohnt es, die Interrelation der verschiedenen Fremdheitsphänomene zu untersuchen.

Ausgehend von der Annahme, dass sich Fremdheit nur in Bezug auf ihr Gegenteil (Vertrautheit) bemessen lässt, werden im Folgenden Texte von Durs Grünbein, Thomas Kling und Ulrike Draesner betrachtet, die sich mit ‚Heimat‘

¹ Ulrike Draesner, „Zehren: Herkunft – Heimat – Deutschland?“ In: Dies., *Zauber im Zoo: Vier Reden von Herkunft und Literatur* (Göttingen, 2007), S. 57-82, hier S. 63.

² Vgl. Corinna Albrecht, „Fremdheit“. In: *Handbuch interkulturelle Germanistik*, hg. Alois Wierlacher/Andrea Bogner (Stuttgart/Weimar, 2003), S. 232-38, hier S. 233.

³ Vgl. ebd. S. 234. Bjørn Ekmann versteht unter Fremdheit „nicht bloß das noch Unbekannte oder das noch nicht genügend intellektuell Analytierte und Verstandene, sondern gerade auch das, was uns erlebnishaft überwältigend mit Fremdheit schlägt“. Bjørn Ekmann, „Fremdheit im ästhetischen Erlebnis: Erlebnisdichtung, Erlebniskrise, Verfremdung und Phantasie“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung: Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990*, hg. ders./Hubert Hauser/Wolf Wucherpfennig (Bern et.al., 1992), S. 77-100, hier S. 87.

beschäftigen. Während uns im Raum alltäglicher Realität das kulturell Andere in der Regel (wertungsfrei) fremd und das Eigene vertraut ist, gibt es im Rahmen der Kunst keine Garantie dafür, dass uns das kulturell Bekannte auf vertraute Weise präsentiert wird; im Gegenteil, es kann Befremden hervorrufen oder in ein reizvolles Fremdes verwandelt werden. Zu bedenken ist, dass dem Leser das stets auf ähnliche Weise Verfremdete zwangsläufig zunehmend vertrauter wird, so dass immer neue Verfremdungstechniken nötig wären, um dieselben Effekte zu zeitigen. Erachtet man, wie die russischen Formalisten, die immer neue Verfremdung als Motor für den literaturgeschichtlichen Prozess, so ist von epochenspezifischen Verfremdungstechniken auszugehen und hier nach denjenigen zu fragen, welche die um die Jahrtausendwende entstandene Lyrik kennzeichnen. Fraglich ist, inwiefern sie sich tatsächlich von vorgängigen unterscheiden und ob sie statt epochentypisch nicht eher genrespezifisch sind. Erinnerung sei daran, dass die Rhetorik differenziert zwischen „primärer“, das heißt vom Autor intentional hergestellter, und „sekundärer Verfremdung“, die zwangsläufig durch eine zeitliche oder kulturelle Diskrepanz zwischen Verfasser und Rezipient entsteht.⁴

Die an Verfremdung interessierte Forschung rückt meist zwei Ansätze in den Mittelpunkt, nämlich diejenigen von Viktor Šklovskij und Bertolt Brecht, führt das Grundprinzip jedoch auf Aristoteles zurück. Letzterer fordert in seiner *Poetik* für die Dichtung eine Sprache, die „fremdartige Ausdrücke“ verwendet: „Fremdartig“ (*xenikon*) seien „die Glosse, die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles, was nicht üblicher Ausdruck ist.“⁵ Mit ‚Unerwartetem‘ werde Aufmerksamkeit erregt, die das Publikum von einem durch Gewöhnlichkeit bewirkten *taedium* befreie, so Heinrich Lausberg, der den wirkungsästhetischen Aspekt der Verfremdung betont.⁶ Das Wirkungsziel einer ‚Entautomatisierung‘ der Wahrnehmung schreibt man eigentlich Šklovskij zu, der in seinem berühmten Aufsatz „*Iskusstvo kak priëm*“⁷ („Kunst als Kunstgriff“, 1917) die automatisierte Wahrnehmung der Realität beklagt, die zur Abstumpfung der Reaktionen darauf führe. Von der Kunst erwartet Šklovskij, „für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen“⁸, sein Anliegen ist also realpragmatisch orientiert, was oft übersehen wird, obwohl seine Kerngedanken gern zitiert werden:

⁴ Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft* (München, 1960), §1240, S. 600.

⁵ Aristoteles, *Poetik*, gr.-dt., übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann (Stuttgart, 1982), Kap. 22, S. 71. Zum aristotelischen Verständnis der genannten Stilfiguren vgl. Fuhrmanns Kommentar ebd.

⁶ Vgl. Lausberg, *Handbuch*, §1219, S. 589.

⁷ Fortan zitiert nach der Übersetzung von Gisela Drohla, u.a. abgedruckt in: *Verfremdung in der Literatur*, hg. Hermann Helmers (Darmstadt, 1984), S. 70-87.

⁸ Ebd. S. 76.

Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren [...]. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden.⁹

Erreicht werden könne dies, wenn der Dichter „die Dinge nicht beim Namen nennt, sondern sie so beschreibt, als sähe er sie zum erstenmal [sic].“¹⁰ Hier verpflichtet Šklovskij die Verfremdung keinem ideologischen Zweck, Jahrzehnte später jedoch revidiert er sein Konzept unter dem Einfluss Brechts.¹¹

Bert Brecht gilt als Begründer des deutschen Diskurses über ‚Verfremdung‘ und als Initiator ihrer gesellschaftskritischen Zielsetzung, wobei zu unterscheiden ist zwischen der Geschichte des Begriffs und derjenigen des Verfahrens sowie ihrer Theorie. Brechts Verfremdungsprinzip bezieht sich bekanntlich auf die Spielweise im ‚epischen Theater‘, die mittels Illusionsbrüchen und Verhinderung der Einfühlung dem Zuschauer „Figuren und Vorgänge entfremden“ [meine Hervorhebung, EZ],¹² das heißt das Bekannte in ein Unerwartetes verwandeln müsse, um ihn zu aktivieren. Auf diese Weise wird nicht nur Kritik zum Ausdruck gebracht, sondern *idealiter* kritisches Denken angeregt.¹³ Hier wird ein in der Forschung wenig beachteter Konnex zwischen Ent- und Verfremdung hergestellt. Brechts pädagogisch-politische Implikation geht unter anderem zurück auf Marx’ Konzept der ‚Entfremdung‘ in Bezug auf das Mensch-Arbeits-Verhältnis im Kapitalismus.¹⁴ In den nachfolgenden Textanalysen wird der Begriff jedoch abstrakter verwendet für die negative Veränderung natürlicher, ur-

⁹ Šklovskij, „Kunst als Kunstgriff“, S. 76. Für ‚Verfremdung‘ steht im russischen Original *ostranenie*, abgeleitet von *strannyj* („seltsam“). Šklovskijs Vorstellung entspricht Aristoteles’ Definition der Dichtung als ‚fremder Sprache‘. Vgl. Aage Hansen-Löve, „Die Theorie der Verfremdung im russischen Formalismus“ (1978). In: Helmers, *Verfremdung*, S. 393-427. Šklovskijs Ansatz habe in zwei Richtungen weitergewirkt: einerseits als eine auf formal-stilistische Aspekte konzentrierte Deviationstheorie, z.B. Harald Frickes *Norm und Abweichung* (1981), andererseits im Prager Strukturalismus als Prinzip fortlaufenden Traditionsbruchs und damit innerliterarischer Entwicklung, so Kaspar Spinner, „Theorien der Verfremdung“. In: *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven*. Bd. II, hg. Hans Vilmar Geppert/Hubert Zapf (Tübingen, 2005), S. 85-94, hier S. 87.

¹⁰ Ebd. S. 77.

¹¹ Nach 1966 fordere Šklovskij die Provokation eines „kritischen, auf Veränderung gerichteten Sehen[s]“, so Renate Lachmann, „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei V. Šklovskij“ (1970). In: Helmers, *Verfremdung*, S. 321-51, hier S. 337.

¹² Bertolt Brecht, *Die Große und die Kleine Pädagogik* [um 1930]. In: ders., *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. Werner Hecht u.a., Bd. 21 (Berlin/Frankfurt/M. 1992), S. 396. Brecht spricht zunächst von ‚Entfremdung‘, von ‚Verfremdung‘ erst in *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* (1936).

¹³ In diesem Sinne kann Fremdheit „den Einbruch der Eigentlichkeit in eine sonst als uneigentlich erlebte Welt bedeuten“, so Ekmann, „Fremdheit im ästhetischen Erlebnis“, S. 88.

¹⁴ Vgl. Jan Knopf, „Der Begriff ‚Entfremdung‘ im Marxismus“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung*, hg. Ekmann/Hausser/Wucherpfennig, S. 9-28.

sprünglicher Beziehungen zwischen Mensch und (heimatlicher) Umwelt und damit letztlich für das (schon von Šklovskij konstatierte) ‚Unvermögen, das Bekannte zu erkennen‘. Den Brückenschlag zum Heimat-Diskurs regt schon André Breton an, als er bezüglich der Verfremdung als zentralem Verfahren des Surrealismus von „dépaysement“ („Entheimatung“) spricht.¹⁵ Zur Bestimmung des Verhältnisses von Ent- und Verfremdung empfiehlt sich vorerst die Hypothese, dass ästhetische *Verfremdung* *Entfremdung* aufdecken kann, aber weder der einzige Weg ist, um dies zu erreichen, noch ausschließlich darauf abzielt.

In der Nachfolge der Ansätze von Aristoteles, Šklovskij und Brecht konkurrieren bis heute ideologische und rein ästhetische Konzepte von Verfremdung. Hermann Helmers, Herausgeber des einschlägigen Bandes *Verfremdung in der Literatur*, löst das Dilemma mit einer dualen Definition:

Verfremdung im weiten Sinn meint das Ensemble aller Gestaltungsmittel, die der künstlerischen Absicht entspringen, durch die von der pragmatischen Sprache abweichende Formen bei Rezipienten Aufmerksamkeit zu erregen. [...] Verfremdung im engen Sinn entspringt der gleichen Absicht wie Verfremdung im weiten Sinn, wobei jedoch durch das Ziel der Gesellschaftskritik spezifische Mittel erforderlich werden.¹⁶

Letztlich muss man mit Helmers konstatieren, dass die engere Definition als literarästhetische Kategorie brauchbarer ist, weil die weitere mit der Definition von Kunst zusammenfällt.¹⁷ Dieser Problematik entspricht die Tatsache, dass seitens der maßgeblichen Theoretiker zwar der Zweck der Verfremdung, kaum aber konkrete Verfahren benannt werden. In den Avantgarden realisierte sich das Konzept gattungs- und medienübergreifend in „Collage und Montage, Deformation, Denaturierung, Dekontextualisierung, Deplazierung, Dislokation, Entstellung, Verschiebung.“¹⁸ Detaillierter werden die Verfahren nur in Untersuchungen zum Werk einzelner Autoren herausgearbeitet.¹⁹ Obgleich die genaue

¹⁵ Vgl. André Bréton, „Avis au lecteur pour ‚La femmes 100 têtes‘ de Max Ernst (1929)“. In: Ders., *Oeuvres complètes*, hg. Marguerite Bonnet, Bd. 2 (Paris, 1992), S. 302-306, hier S. 305.

¹⁶ Helmers, „Einleitung“, S. 1-32, hier S. 1.

¹⁷ Ebd. S. 27.

¹⁸ Vgl. Thomas Weber, „Verfremdung“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. Joachim Ritter et al., Bd. 11 (Basel, 2001), S. 653.

¹⁹ Zum Beispiel unterscheidet Helmers im Prosawerk Wilhelm Raabes vier Arten von Verfremdung: „Heterogene Fügungen“, „Herausfall aus der Norm“, „Absprung ins Zitat“ und „Perspektivenwechsel“, die erklärungsbedürftig sind und in der vorgenommenen Spezifizierung nur bedingt auf andere Texte bzw. Gattungen übertragbar sind. Vgl. Helmers, „Die Verfremdung als epische Grundtendenz im Werk Raabes“. In: Ders., *Verfremdung*, S. 216-40. In einem zweiten Aufsatz ergänzt er seine Verfahrensbeschreibung durch drei Feststellungen: die genannten Verfahren seien historisch relativ kontinuierlich vorfindbar, bezögen sich auf eine „historisch faßbare Kritik an einer bestimmten Gesellschaftsformation“, ihr Verständnis sei also zeitgebunden, und Verfremdung sei „ein Element der Komik“. Vgl. ders., „Verfremdung als poetische Kategorie“. In: Ebd. S. 281-301.

Beschreibung einzelner Verfahren aufschlussreich sein kann, befördert die festzustellende Verwendung erklärungsbedürftiger Termini nicht die allgemeine Theoriebildung. Eine Festlegung bestimmter Verfahren hat Vor- und Nachteile. Der Abgleich mit den in der Gegenwartslyrik zu beobachtenden gibt jedoch Aufschluss darüber, ob und, wenn ja, welche neuen Verfahren entwickelt wurden.

Die Frage, inwiefern ästhetische und semantische (oder gar ideologisch gefärbte) Verfremdungen interferieren, beantwortet Monika Schmitz-Emans damit, „dass Konventionsbrüche auf der Ebene der Darstellung als solcher eine unkonventionelle Auffassung des Dargestellten selbst erzeugen bzw. auf der Seite des Künstlers bezeugen.“²⁰ Die Erprobung dieser These in den nachfolgenden Analysen verspricht gerade durch den spezifischen Fokus auf den Heimat-Diskurs einen zusätzlichen Gewinn, begründet im Spannungsverhältnis zwischen der eigentlichen Semantik von ‚Heimat‘ und dem der Gegenwartsdichtung attestierten problematischen Verhältnis dazu.

1.

Ein paradigmatischer Text, in dem reelles Entfremdungserlebnis und textuelles Verfremdungsverfahren zusammenwirken, während ein (selbst-)kritischer Heimat-Diskurs elaboriert wird, ist Durs Grünbeins Gedicht „O Heimat, zynischer Euphon“,²¹ das Thomas Kling gewidmet ist. Gelesen als Schlüsseltext für das Lebensgefühl der letzten Generation von DDR-Dichtern vor dem Mauerfall – es ist auf März 1989 datiert –, markiert es auch in der Lyrikgeschichte eine Zeitenwende.²² Schon im Titel wird die pathetische Apostrophe an die „Heimat“, die in der DDR seinerzeit gemäß kulturpolitischem Programm emphatisch als solche gefeiert wurde, im selben Atemzug unterlaufen durch den autoreflexiven Hinweis auf den zynischen Anklang des vermeintlich wohlklingenden Wortes. Der Text artikuliert Zynismus in Form von bissiger Kritik an einer dem Kollektiv verord-

²⁰ Monika Schmitz-Emans, „Fremde und Verfremdung – einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens“. In: *Die Fremde*, hg. Kurt Röttgers/Monika Schmitz-Emans (Essen, 2007), S. 7-22, hier S. 7.

²¹ Durs Grünbein, *Schädelbasislektion: Gedichte* (Frankfurt/M., 1991), S. 111, wo mit dem Gedichttitel auch die Sektion VI überschrieben ist.

²² ‚Heimat‘ findet vermehrt Beachtung, wenn sie aufgrund politischer Ereignisse revidierungsbedürftig wird. Anhand der Gegenüberstellung von Lutz Seiler als Repräsentant der letzten Generation von DDR-Lyrikern und Ulrike Draesner als westdeutsche Komplementärrautorin zeigt Karen Leeder, dass ‚Heimat‘ zu den zentralen Themen der Gegenwartslyrik gehört. Vgl. Dies., „Heimat in der neuen deutschen Lyrik“. In: *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*, hg. Fabrizio Cambi (Würzburg, 2008), S. 135-53; außerdem Birgit Dahlke, „Die Heimat als Gangart, auch im Vers‘: Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler“. In: *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, hg. Holger Helbig (Berlin, 2007), S. 133-46.

neten Haltung gegenüber dem Staat, weil ‚Heimat‘ euphemistisch hinwegtäuscht über das traumatisierende ‚Hineingeborensein‘ der besagten Generation in ein geteiltes Deutschland. „Jedem die fremde Wirklichkeit. (‚Geschenkt.‘)“ (V.8) – so wird die Entfremdungserfahrung angesichts der nicht selbst gewählten Realität auf den Punkt gebracht und als vermeintliches Geschenk ironisch abgelehnt.²³ Die fatale Selbstdiagnose („Der kranken Väter Brut sind wir, der Mauern / Sturzgeburt“ V.4-5; „Gebrochenen Auges, das nach Weitblick giert, / böse verfallen sind wir, pränatal dressiert“ V.14-15) beinhaltet eine schuldlos erlittene Wahrnehmungsbeschränkung, die sich in elliptischem Stil niederschlägt. Das künstlerische Ergebnis, „Flickerbilder“ (V.1) und „Spiegelscherben“ (V.2), sind Metaphern für eine Poetik der Fragmentarität, die keinem ästhetizistischen Programm folgt, sondern Resultat der „Gewalt“ ist, welche die Teilung Deutschlands bedeutet. Sie erlaubt keine ungebrochene Rede von einer Heimat.²⁴ Wie „Bombensplitter“ (V.9) stecken Bruchstücke fremder Rede im Textgewebe, dessen Eigenart im Spannungsverhältnis zwischen seiner zwar syntaktisch weitgehend vollständigen, semantisch jedoch fragmentarischen Argumentation und seiner für Lyrik jener Zeit untypischen metrischen Regulierung besteht. Die Verfremdung realisiert sich überdies in der Juxtaposition von Aggression und Verletzlichkeit.²⁵ Mit Hermann Korte kann man dieses Gedicht aus der DDR-Endzeit in der „bis auf Brecht und Becher zurückverweisende(n) Tradition der Deutschland-Gedichte“²⁶ verorten, doch auch Heine und Biermann könnten als historische Pole und Orientierungspunkte genannt werden. Bei Grünbein wird der Heimatbegriff ein letztes Mal problematisiert, bevor er durch die historischen Transformationen noch im selben Jahr zwangsläufig eine erneute Bedeutungsverschiebung erfährt.

Die in *Schädelbasislektion* mit „O Heimat, zynischer Euphon“ überschriebene Sektion beinhaltet nur einen weiteren Text, das „Gedicht über Dresden“, das gewissermaßen den konkret-gegenständlichen Komplementärtext zum ersten, den Heimatbegriff explizit problematisierenden Text bildet. In den ersten Versen etabliert Grünbein die elegische Tonlage einer Beschreibung seiner Geburtsstadt, die erneut wesentlich auf Ironie und Zynismus basiert:

Scheintote Stadt, Barockwrack an der Elbe
 Schwimmend in brauner Lauge, spät fixiert
 Taucht sie aus Rotz und Wasser auf, ein Suchbild

²³ Vgl. auch Uwe Kolbes ersten Band *Hineingeboren* (1980); sowie insbesondere Barbara Köhlers „Rondeau Allemagne“ (1988).

²⁴ Vgl. dazu Florian Berg, *Das Gedicht und das Nichts: Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins* (Würzburg, 2007), S. 83.

²⁵ Vgl. Karen Leeder, „ich fühle mich in grenzen wohl: The Metaphors of Boundary and Boundaries of Metaphor in ‚Prenzlauer Berg‘“. In: *Prenzlauer Berg: Bohemia in East Berlin?*, hg. Philip Brady/Ian Wallace (Amsterdam, 1995), S. 19-44, hier S. 24.

²⁶ Hermann Korte, *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte: Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre* (Münster, 2004), S. 70.

Ein Puzzle, königlich, mit dem der Krieg
 Die Schrecken der *Zerstörungswelt* entschärfte. (V. 1-5)

Die beiden hier interferierenden poetischen Strategien – Anthropomorphisierung und Verdinglichung, deren verschiedene Bilder im Begriff des Schwimmens fusionieren – definieren Dresden metaphorisch als Ruine. Geschuldet ist ihr Zustand bekanntlich nicht vorrangig der auch hier betonten Konstruktion aus Sandstein („der alles weich macht, was hier aufwächst“, V.9), sondern dem Werk „fremder Bomber“ (V.20), die der Sprecher mit viel Ironie für „Meister ihres Faches“ (V.20) hält. Grünbein stimmt nämlich gerade nicht ein in die verbreitete Verklärung Dresdens als bildschöne Barockstadt, sondern sieht die Architektur beherrscht von „Stillbruch“ (V.17), der nach seiner Ausradierung verlangt habe („In diesem Fall ergab sich wie von selbst / die Technik flächendeckender Radierung / Durch fremde Bomber“, V.18-20). Sein Spiel mit der Doppeldeutigkeit der ‚Radierung‘ weist er explizit als Zitat Brechts aus, der angesichts der Zerstörung der deutschen Städte durch alliierte Bomber von einer Radierung Churchills nach einer Idee Hitlers gesprochen habe.²⁷ Auf Letzteren rekurriert er überdies mit dem bloß anzitierten, kursiviert als Fremdpartikel eingestreuten Konzept „*Ruinenwert*“ (V.25) – wonach selbst die Ruinen wertvoll sind, weil sie einstige Größe erahnen lassen: als angebotener ‚Trost‘ gegen Trauer über die Zerstörung ein weiteres Beispiel für den beißenden Zynismus.

Nicht nur die Stadt ist, wie in den ersten Versen des Gedichts charakterisiert, „Suchbild“ und „Puzzle“: Gleiches gilt für das Gedicht. „Schreiben ist ein Versuch, wenigstens Teile des zerstörten Puzzles wiederzufinden und hier und da auf linkische Weise zusammenzufügen“,²⁸ so Grünbein. Unter denselben Vorzeichen entstand das Langgedicht „Porzellan – Poem vom Untergang meiner Stadt“ (begonnen 1992, erschienen 2005), in dem Grünbein eine titelgebende Chiffre für Kunststil und Blütezeit Dresdens findet sowie zugleich für dessen Zerstörung. Auf das Possessivpronomen im genannten (Unter-)Titel macht er selbst emphatisch aufmerksam: „meine[r] Stadt, weil ich da herkomme und weil mir dann Dresden offenbar auch zum Schicksal geworden ist.“²⁹ Die Herkunft diktiert nicht, was Heimat ist, aber was Heimat war: „Dort bin ich geboren und es brauchte viel List, da herauszukommen“, schreibt der einstige DDR-Bürger in

²⁷ Vgl. Michael Opitz, „Vom Untergang meiner Stadt“ [Durs Grünbein im Gespräch mit Michael Opitz, 27.9.2005], *Deutschlandfunk*, 27.09.2005. <<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/430215/>> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011).

²⁸ Renatus Deckert, „Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings: Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein“. *Lose Blätter: Zeitschrift für Literatur* <http://www.loseblaetter.de/S3_dres.html> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011). Eine gekürzte Fassung dieses am 15. März 2002 geführten Gesprächs erschien in den *Losen Blättern* 20 (2002).

²⁹ Opitz, „Vom Untergang meiner Stadt“.

seinem Aufsatz „Chimäre Dresden“.³⁰ Obwohl er damit Situation und Bewegungsrichtung des um Heimkehr bemühten Odysseus in ihr Gegenteil wendet, bleibt die Figur Vorbild für ihn.³¹ „Ich vermute, dass jeder Ort, an den man durch den Zufall der Geburt gebannt ist, sich eines Tages als Provinz herausstellt. Es geht immer darum, nicht stehenzubleiben.“³² Eigentlicher Grund für Grünbeins Abkehr von der „ehemaligen Heimatstadt Dresden“ war jedoch offenbar eine politisch motivierte Entfremdung, die einst dem Wehrdienstleistenden bei einem Heimaturlaub bewusst wurde: „Zum erstenmal konnte ich den Ort, in dem ich meine Kindheit und Jugend erlebt hatte, wirklich von außen betrachten.“³³ Poetisch umgesetzt heißt es, so dass sich der Kontrast zu Odysseus verschärft: „Stadt im Flockenwirbel vor beschlagener Brille – / bei der ersten Heimkehr ging sie unbemerkt verloren.“³⁴ Auch aus der retrospektiven Distanz stellt Grünbein seiner Geburtsstadt kein gutes Zeugnis aus:

Das beste Depressivum ist der *genius loci*
 An einem Ort, gemästet mit Erinnerungen,
 Schwammfäule, schön getönt als Nostalgie
 Narkotisch wie die psychotropen Jamben,
 Die anglo-sächsische Version von *nevermore*.³⁵

Die unvergessliche Vergangenheit und die damit verbundene Wehmut, so suggerieren es die Verse, haften an der Stadt, als sei ihre Substanz von einem Pilz befallen, der sich zwar übertünchen, aber nicht entfernen lässt. Jegliches Heimatgefühl verbiete sich, solange es sich um getarnte und gefährliche, weil betäubende Rückwärtsgewandtheit handelt. Auf die Frage, was Heimat für ihn sei, antwortet Grünbein mit dem Hinweis auf die für das zwanzigste Jahrhundert kennzeichnende Situation der Entwurzelung: „Heimat ist mit Sicherheit das, was man eines Tages verliert. Und nur imaginär wiedergewinnen kann. Es ist doch ein recht fataler Begriff. Andere Sprachen kennen ihn nicht.“³⁶ Nicht nur Gegend und Konzept, auch das Wort selbst sind ihm fremd geworden.

Dresden figuriert als Objekt mehrfacher, verschiedenartiger Transformationen, die mithilfe von ästhetischer Verfremdung imitiert und kommuniziert werden: Dies betrifft nicht nur das Stadtbild (zunächst durch die Bombardierung, später durch die sozialistische Nachkriegsarchitektur), sondern auch die Elbe mitsamt anliegendem Naturraum, der insbesondere zu DDR-Zeiten massiver

³⁰ Durs Grünbein, „Chimäre Dresden“. In: Ders., *Galilei vermisst Dantes Hölle: Aufsätze* (Frankfurt/M., 1996), S. 145-51, hier S. 148.

³¹ Auch Ulrike Draesner beruft sich in ihrem Essay über Heimat mehrfach auf Odysseus. Vgl. Dies., „Zeugen: Warum wir noch immer/schon wieder von Herkunft erzählen“. In: *Zoo*, S. 5-31.

³² Deckert, „Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings“.

³³ Ebd.

³⁴ Durs Grünbein, „Europa nach dem letzten Regen (X)“. In: Ders., *Nach den Satiren: Gedichte* (Frankfurt/M., 1999), S. 152, V.1-2.

³⁵ Grünbein, „Gedicht über Dresden“, V.10-14.

³⁶ Deckert, „Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings“.

Umweltverschmutzung ausgesetzt war.³⁷ Dass auch die Veränderung der vertrauten Natur zur Entfremdung beiträgt, suggeriert das Gedicht „An der Elbe“ aus der Sammlung *Grauzone morgens II*. Hier streunt das lyrische Ich „diesen vergifteten Fluß entlang [...] (im Blick / den vorüber- / treibenden Unrat: Papierfetzen und Blechkanister, etwas Polystyrol) [...] / jeder Zufluß/ wirft neue Blasen zartleuchtender Chemikalien auf [...]“ (V.5-6; 10-14; 18-20). Und in „No. 8“ ist die Rede von „diese[m] / bleiern sich windende[n] Fluß / die Elbe // Kloake mit ihren wenigen quellebendigen // Wirbeln längst ölgeworden“ (V.6-10), die, totgelaubt wie die Stadt, nurmehr lebendig wirkt, wenn sie bei außergewöhnlicher Witterung ‚brodelnd‘ über die Ufer tritt. Die Darstellung des im kollektiven Bewusstsein die ‚Heimat‘ charakterisierenden Flusses als „braune Lauge“ (*Gedicht über Dresden*, V.2) verbindet Grünbeins Lyrik mit derjenigen von Kling, dessen Behandlung des Rheins als „braune brühe“ mit derselben Doppeldeutigkeit einen kritischen, mit Undurchsichtigkeit konfrontierten Blick signalisiert.

Des Dichters Haltung angesichts der heimatlichen Restnatur erschließt auch das mehr als zehn Jahre später entstandene Gedicht „Arkadien für alle“ (2001).³⁸ Präsentiert wird hierin die seit Brinkmann topische Kulisse einer mit Reklametafeln bestückten Straßenlandschaft, eines Schilder-Dschungels, der an die Stelle der Natur gerückt ist im ausgestorbenen Zentrum einer Metropole, wie sie Grünbeins ‚Wahlheimat‘ Berlin verkörpert. Ein ironisch beworbenes, demokratisiertes „Arkadien für alle“ – das heute begrifflich vor allem an Shopping-Arkaden erinnert und damit den eigenen Ausverkauf andeutet – entpuppt sich als „Leben auf privatisiertem Grund“ (V.11). Selbstverständlicher Maßstab für den zivilisationskritischen Blick auf den ‚gottlosen‘ Ort ist zunächst Arkadien („Von wegen Idylle, Landschaft der Seligen, bukolisches Reservat.“ V.12). Im Angesicht der Umweltverschmutzung („geblendet vom metallischen Glanz der Pfützen“ V.20) wird die Relevanz der Vergilschen Eklogen für Dichter und Städter reflektiert, deren Wahrnehmungsmodi von der Transformation ihres Lebensraums und, *in summa*, von der *conditio humana* des anbrechenden dritten Jahrtausends affiziert sind.

Hier geht man, sein eigener Geist, unter stoischen Bäumen,
Ein gläserner Mensch, schlaflos, sich spiegelnd im Vielzuviel.
Den Takt geben Blicke, urbane Reflexe, nicht die Eklogen [...]
Und ist doch nirgends so heimisch. Erst hier, im gewohnten Exil,

³⁷ Die Forschung zu Grünbein beachtet zwar dessen Verhältnis zur Naturwissenschaft, kaum aber das zur Natur. Einen Einblick gibt jedoch Jörg Wesche, „Biotopoi: Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression“. In: *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, hg. d. d. / Kai Bremer / Fabian Lampart (Freiburg, 2007), S. 213-40; relevant für die Darstellung Dresdens ist der Abschnitt „Poetik der Müllhalde“, S. 229f.

³⁸ In: Durs Grünbein, *Erklärte Nacht: Gedichte* (Frankfurt/M., 2002), S. 54.

wo man nachts in sein Mauseloch kroch, gab es Krümel vom Glück. (V.15-17; 21-22)

Jenseits eines irrealen, nach antikem Modell gestalteten Paradieses lebt der heutige Dichter mit seinen Zeitgenossen in mehrfacher Hinsicht im ‚Exil‘. Jedoch hat ‚man‘ sich dort eingerichtet. Daher schlägt die desillusionierte Großstadtmelancholie am Ende überraschend um in eine Absage an den falschen Frieden idyllischer Literatur und in ein fast rührendes, jede Klage tilgendes, zeitgemäßes ‚Heimatgefühl‘.

2.

Thomas Klings Lyrik gilt als beinahe unverstündlich. Beim Versuch, diese Unverständlichkeit zu erklären oder gar aufzulösen, verwendet die Forschung den Verfremdungsbegriff unsystematisch für verschiedenste Textverfahren. Zur Beschreibung derselben haben sich außerdem die aus anderen Medien entlehnten Schlagworte „O-Ton“, „Mehrfachbelichtung“, „cut-up“ und „Schnitt-Technik“ etabliert.³⁹ Trotz der exponierten Autoreferenzialität seiner „Sprachinstallationen“ wird Kling aufgrund des unabweisbaren Realitätsbezugs vieler Texte zugleich emphatisch als „Dichter des Rheinlands“⁴⁰ gelesen.

Eine der Selbstverortung des lyrischen Ichs zugrunde liegende Opposition von Heimat und Fremde tritt schon beim ersten Blättern durch die *Gesammelten Gedichte* zutage, wo man auf Titel stößt wie einerseits „heimatgedicht. (persil)“ und andererseits „die fremde“.⁴¹ Obgleich sie nicht demselben Zyklus angehören, weisen sie eine Korrespondenz in der Wahrnehmungssituation des Sprechers auf, der einmal eine vertraute (Stadt-)Landschaft aus dem Flugzeug, das andere Mal eine unbekannte Gegend aus dem Zug betrachtet. In letzterer Situation, der Fremde ausgeliefert, fühlt sich das Sprecher-Ich in Analogie zum erlebten „reisetag“ „-gerissen, unbeflügelt; nicht mal / flügellahm [...] mitgenommen, ohne halt [...] reisend durchgerisssn“ (V.1-3; 9) – so lauten seine Metaphern für eine Erfahrung von Selbstentfremdung. Anders als in „heimatgedicht. (persil)“,

³⁹ Aus der stetig wachsenden Sekundärliteratur vgl. insbesondere Katharina Grätz, „Ton, Bild, Schnitt: Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallationen‘“. *literatur für leser* 28 (2005): S. 127-45. Anregend für die vorliegende Untersuchung war auch Erk Grimm, „Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technologies: Thomas Kling and Durs Grünbein“. *Studies in Twentieth-Century Literature* 21 (1997): S. 275-301.

⁴⁰ Vgl. maßgeblich Norbert Hummelt, „Kleiner Grenzverkehr: Kling als Dichter des Rheinlands“. *Text und Kritik* 147 (2000): S. 24-37. Kling wurde 1957 in Bingen am Rhein geboren. In der Gegend verbrachte er einen Teil seiner Kindheit, dann lebte er in Düsseldorf und Köln, bevor er Mitte der 1990er Jahre nach Hombroich bei Neuss zog.

⁴¹ Das erste Gedicht gehört zum Zyklus *goyageschwader*, das zweite zu *köln Düsseldorf (rheinische schule)*, beide erstmals erschienen in *brennstabn* (1991). Sie werden, wie alle folgenden Texte, zitiert nach Thomas Kling, *Gesammelte Gedichte 1981-2005*, hg. Marcel Berger/Christian Döring (Köln, 2006), hier S. 225 und S. 318.

wo Vertrautes durch die Vogel-Perspektive verfremdet wird, bleibt hier Fremdes fremd: „Da draußn, / schwarz, die namen sachsens; und sachsen riecht / nicht gut; partikelsachsen (staubige augn) we-/ hen rein und aufs papier, di wischi hand weg“ (V.5-8). Das Ich ist isoliert von seiner Umgebung, sein Blick nach draußen distanziert, optische und olfaktorische Reize bewertet es negativ. Seine Wahrnehmung ist beeinträchtigt (Staub, Schmutz). Mit autoreferenzialer Geste wischt es die wenigen Partikel der fremden Umgebung weg, die sich auf seinem Papier sinnstiftend niederschlagen könnten. Aus der skizzierten Wahrnehmungssituation erklärt sich der Grund für die Fragmentarität der spärlichen Notizen.

Im nur aus sieben Versen bestehenden „heimatgedicht. (persil)“ nähert sich Kling Düsseldorf (seiner ersten ‚neuen Heimat‘) „im anflug“, jedoch ohne, wie es die simulierte Sprechsituation nahelegen würde, einen visuellen Überblick zu geben. Stattdessen bietet er unter „heimdraht d-dorf:“ eine Collage aus zitierten Gesprächsfetzen im Lokaljargon, die schlagwortartig Elemente der Stadt wie Königsallee und Kunstszene aufrufen.⁴²

„jungenz, ein schreckkliches flaster (...)“, „di bäu
me aber, innerlich robinienwind! niederländischer mei
ster schon; di sucht (kunst) wenn er di pappeln sich
hernimmt, hartangenommene (außerhalb) alleen...“ (V.3-6)⁴³

Unabhängig von der im Dienste der O-Ton-Technik stehenden orthografischen Verfremdung bleibt der kausale Zusammenhang der einzelnen Elemente ohne Kontextwissen unverständlich.⁴⁴ Auffällig ist eine später noch zu erörternde Synthetisierung von Natur und Kunst. Ratlos steht der ortsunkundige Leser der im Titel in Klammern angegebenen Waschmittelmarke gegenüber. Auch in „anmutige gegend. zertrümmerter mai“⁴⁵ fungiert sie als Orientierungshilfe für „gesuchte kindheitzgegen- / dn, so anmutig“ (V.15-16), wo es heißt „denk persil + frühling“ (V.7). Jenseits der für jeden plausiblen Assoziation der beiden Begriffe referiert die Marke für rheinische Leser auf Düsseldorf, denn das Wilhelm-Marx-Haus, ein Wahrzeichen der Stadt, ziert seit mehr als fünfzig Jahren eine in vier Himmelsrichtungen lesbare Leuchtreklame für das ‚Wundermittel‘ des ortsansässigen Henkel-Konzerns. Besagtes Gedicht führt das mentale Aufsuchen der

⁴² Als Düsseldorf-Gedichte kann man auch die nach der Szenekneipe benannte Serie *ratinger hof, zettbeh* und „düsseldorfer kölemik“ aus der Sammlung *geschmacksverstärker* (1989) ansehen.

⁴³ Hummelt versteht Klings Imitation der rheinischen Mundart als eine „immer kritische, meist karikierende, nicht selten auch denunziatorische“. Hummelt, „Kleiner Grenzverkehr“, S. 32.

⁴⁴ Zumal die Texte stets eine historische Tiefendimension besitzen, wie hier die Scheinakazien anzeigen, die besonders auf dem Trümmerschutt nach dem Zweiten Weltkrieg wild wuchsen.

⁴⁵ Das Gedicht ist ebenfalls aus dem Zyklus *kölnidüsseldorfer (rheinische schule)*. In: Kling, *Gesammelte Gedichte*, S. 231.

‚Kindheitsgegenden‘ und den bedenklichen Mechanismus der retrospektiven Verklärung vor, wobei der Rhein stets eine zentrale Rolle spielt: „in berittenen, rauhacht noch, g- / dankn denk ich den rhein, denk zrr- / sprengter strom ich“ (V. 1-3). Das Ich identifiziert sich mit dem die Gegend charakterisierenden Fluss lautmalerisch wie grafisch: Es ist deformiert, sein Ursprung ist nicht ohne Weiteres rekonstruierbar. Bereits der Titel zeugt vom semantischen Kontrast, der die auf Goethes *Faust* verweisende „anmutige gegend“ ironisiert. Der Vorgang des ‚Ge-denkens‘ involviert Visualisierung vor dem inneren Auge und basiert auf freier Assoziation. Geht man den Begriffen etymologisch nach, treten semantische Verbindungen zutage, die suggerieren, dass mit dem Erinnern ein Kopfschmerz einhergeht. Die mit dem Waschmittel aufgerufene ‚heile‘ Welt wird dabei ‚mitzerschmettert‘ wie die (Vogel-)Brut beim Fällen der Robinienallee („denk ich niedergelegte / ROBINIENALLEE als man die brut im mai im / mai am bordstein mitzerschmetterte.“ V.12-14). Das Bild der gewaltsam von ihren Wurzeln getrennten Bäume korrespondiert mit dem des zersprengten Stroms. Die Suche nach den eigenen Wurzeln führt im Zyklus *mittel rhein* zurück in Zeit und Lebenswelt der Großeltern.⁴⁶ Der Zugriff auf das „familiengedächtnis“⁴⁷ erweist sich jedoch als schwierig. Behindert werden die ‚Grabungen‘ vom „bildrost“ und „augn- / schwärze“,⁴⁸ Wahrnehmungshindernissen also, die, wie in „die fremde“, die Verfremdung motivieren. Die blinden Flecken im visuellen Gedächtnis werden mithilfe des Akustischen fragmentarisch kompensiert: Einige Rheinland-Gedichte konservieren sprachliche Spuren der Großeltern in den Idiomen des Weinanbaus.⁴⁹ Demnach wird die Heimatgegend präsentiert als „überflogener, beabsichtigter Sprachraum“,⁵⁰ auch hier also aus der Luft betrachtet. Bezogen auf die Gegenwart lautet das Negativurteil über die Gegend: „ein ein- / ziger burgn-fake soweit das / eichende auge.“⁵¹

Da in Klings Werk eher selten ein lyrisches Ich zur Identifikation mit dem Autor einlädt, fällt die autobiografische Selbstverortung inmitten der Landschaftsbeschreibung im Gedicht „rheingau und ohr“ besonders auf:

ne-
blichte, eigentlich unbelich
tete gegend, das wächst von obn
zu; hier, gegenüber: germania
verhüllt, wagnernd;
gegn-

⁴⁶ Vgl. die Gedichte 1-4 in *mittel rhein*, erstmals erschienen in *nacht.sicht.gerät* (1993). In dem Kling den Mittelrhein getrennt schreibt, offenbart er seine Funktion als (Gedächtnis-) Medium.

⁴⁷ „geschientes volkslied“, V.14-15, aus dem Zyklus *mittel rhein*. In: Kling, *Gesammelte Gedichte*, S. 383.

⁴⁸ „rochushund und -berg“, V.1;3;5-6, ebd. S. 386.

⁴⁹ Vgl. auch „trestern“, ebd. S. 390.

⁵⁰ „notgrabun“, V. 8-9, ebd. S. 385.

⁵¹ Ebd. V.18-20.

über hier sei ich geboren; hier
 ist der kaiser-samtroß fast indi
 luft geflogn, neblichterweise
 einmal ... rauhreif, vers-
 offene rebn-düsternis⁵²

Irritierend ist der Konjunktiv („hier sei ich geboren“), der unsinnige Zweifel am Geburtsort, aber auch die Unmöglichkeit der Erinnerung an die eigene Geburt andeutet sowie eine im Hinblick auf die eigene Herkunft notwendige Schicksals-ergebenheit ausdrückt. Die Gegend ist auf die für Kling typische sprachspielerische Weise verfremdet: durch die aus Worttrennungen am Versende resultierenden, ungewöhnlichen Enjambements (mit und ohne Trennstrich), uneindeutige Bezüge (V.3-4), schlagwortartige Fragmentarität (V.4-5) sowie durch Suggestion von Oralität und Imitation der lokalen Mundart, sichtbar in abweichender Orthografie (V.7-8). Ohne mimetisch zu sein, wirkt das Gedicht wie das Rheintal, verwachsen, neblig-unscharf, von „rauhreif“ (V.10) überzogen. Autoreferenz („und Ohr“ im Titel) und Referenz konkurrieren im Urteil über die Gegend (V.10-11). Die letzten Worte seien, so beschreibt Hummelt das Verfremdungsverfahren treffend, „in Szene gesetzt in der typischen Schnitt-Technik des Autors, die mit einer um einen einzigen Buchstaben verschobenen Trennung einen Effekt erzielt, der sich als Kalauer tarnt und überraschende Erkenntnis produziert“: Damit meint er, „dass das Trunkene (das Versoffene) und das Freirhythmische (der offene Vers) und somit bedeutsame Züge des Hymnischen in eins benannt sind und sogleich zerfallen; das pseudo-antike Pathos der Inszenierung des wilhelminischen Patriotismus kann beiläufiger wohl nicht demontiert werden.“⁵³

Kennzeichnend für Kling – der verlangt, ein Gedicht müsse ‚Wahrnehmungsinstrument‘ sein – ist, dass der größte Teil des Gedichts die beschränkte Wahrnehmbarkeit des Gegenstands thematisiert. Damit bietet er auf einer Metaebene eine Begründung für die verfremdete Darstellungsweise. Gleichwohl beantwortet das nicht die Frage, warum ein problematisches Verhältnis zur Heimat verbalisiert wird, während Kling in Interviews in Kindheitserinnerungen schwelgt.⁵⁴ In der modernen Lyrik ist die Fremdheitserfahrung schon allein aus innerliterarischen Gründen im Zuge der endgültigen Absage an die Idylle Pflicht.

Dies betrifft auch das Verhältnis zur Natur, das sich im Falle Klings gut über den Kontrast zum ebenfalls in Bingen geborenen Stefan George erschließt. Die von diesem gepriesenen „rebenblüten“ und der „lebengrüne[] Strom“ trans-

⁵² „rheingau und ohr“, aus dem Zyklus *köln/düsseldorfer (rheinische schule)*. In: Kling, *Gesammelte Gedichte*, S. 223.

⁵³ Hummelt, „Kleiner Grenzverkehr“, S. 24-5.

⁵⁴ Vgl. zum Beispiel Gabriele Weingartner, „Immer abseits der Bahn – Thomas Kling zum Gedächtnis“. *Perlentaucher.de: Das Kulturmagazin*, 04.05.2005. <<http://www.perlentaucher.de/artikel/2286.html>> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011).

formiert Kling in „rebn-düsternis“ und „flachsgrau[e] [...] brühe“.⁵⁵ Gegen die düsteren Elemente bringt er das „persil“ zum Einsatz, doch gelingt es nicht, die Heimat von ihrer kollektiven Schuld, wie in *mittel rhein* immer wieder angedeutet, reinzuwaschen. Gleichwohl schwärmt er vom Bingen seiner Kindheit als einer natürlicheren Welt: „Da gab’s noch die Auen, da war noch nicht alles mit Pestiziden kaputt gespritzt.“⁵⁶ Klings Haltung ist durchaus eine ökologische, was zum Beispiel in der Sammlung *stromernde alpmschrift* deutlich wird, ohne dass er in eine zweckorientierte Klage über die Zerstörung der Natur verfällt. Stattdessen erprobt er ästhetisch anspruchsvollere Modi der Kritik.⁵⁷ Wahrgenommene Restnatur überführt er in ein künstliches Sprachgebilde, wobei die Naturbeschreibungen gerade durch den simulierten Einsatz neuer Medien verfremdet sind.⁵⁸ Kling verfremdet seine Umwelt nicht nur, sondern reflektiert die medialen Möglichkeiten der Verfremdung oftmals in einer durch diverse Aufzeichnungsgeräte vermittelten und damit medialisierten ‚Wirklichkeit‘. Grimm konstatiert, dass hierbei das ‚Natürliche‘ und das ‚Künstliche‘ kaum mehr voneinander zu trennen seien und die „Re-Synthetisierung“ von „Realitätssplittern und Medienzitaten“ in einer „Kunstnatur“ oder „semiotisierte(n) Zweitnatur“ resultiere.⁵⁹ Infolgedessen gibt er zu bedenken: „Wenn es nicht mehr als ausgemacht gelten kann, was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und Simulierbarkeit noch ‚authentisch‘ zu nennen ist, so stellt sich die Frage, wie natürlich die ‚Natur‘ unter diesen Bedingungen noch sein kann.“⁶⁰ Es sei dahingestellt, dass Kling seit 1994 in einer renaturierten Auenlandschaft, zugespitzt gesagt: in einem künstlich angelegten Biotop lebte. Vom Bewusstsein einer Einbuße an Natürlichkeit und Natürlichem zeugen am deutlichsten Titel und Texte der Sammlung *geschmacksverstärker*. Ohne dass dies auch von Kling reflektiert würde, kann man feststellen, dass die in seinen Texten dem Gegenstand verfremdend vorgeschalteten Medien bei der Lektüre letztlich ähnlich wirken wie Geschmacksverstärker.

⁵⁵ Zitiert wird hier aus dem Gedicht „Du wirst nicht mehr die lauten fahrten preisen“ (Stefan George, *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel* [= *Sämtliche Werke in achtzehn Bänden*, Bd. V, hg. Stefan-George-Stiftung] (Stuttgart, 1984), S. 14) sowie aus Klings „trestern“, V. 3-4. Vgl. die Hinweise zu Klings intertextuellen Referenzen auf George bei Hummelt, „Kleiner Grenzverkehr“, S. 34-5.

⁵⁶ Weingartner, „Immer abseits der Bahn“.

⁵⁷ Vgl. dazu erhellend Erk Grimm, „Lesarten der zweiten Natur: Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings“. *Text und Kritik* 147 (2000): S. 59-69, hier S. 62.

⁵⁸ Im Zyklus *stromernde alpmschrift* ist das Referenzmedium vor allem der Film, in *Der Schwarzwald 1932* ist es hauptsächlich die Fotografie.

⁵⁹ Grimm, „Lesarten der zweiten Natur“, S. 63.

⁶⁰ Ebd.

3.

Heimat ist ein Feld aus Aufladungen, privaten und politischen, geschichtlichen und sozialen; ein Gewirr widersprüchlicher Gefühle. Heimat, ein metamorphotischer Glanz. Sie ist, so schon Ernst Bloch, der Ort, den man nie betritt. Sieht man das Abstraktum ‚Mentalität‘ versuchsweise als Landschaft an, dann ist ‚Heimat‘ darin ein tektonisches Wort. Hier schiebt sich Platte gegen Platte; Gräben erwarten uns. Eine Gegend also, in die Sonden einzuführen sich lohnt.⁶¹

Die Vorstellung des poetischen Sondierens bietet nur einen von mehreren Anknüpfungspunkten zu Thomas Kling, mit dem Ulrike Draesner ähnliche Verfremdungsverfahren verbindet.⁶² In produktionsästhetischer Hinsicht bekennen sich beide Autoren allerdings zu gegenteiligem Vorgehen: Anders als Kling, für dessen Zyklus *mittel rhein* ‚Ortsbegehungen‘ nötig waren, hält die gebürtige Münchenerin und heutige Wahl-Berlinerin Draesner Entfernung und sogar Entfremdung für notwendig, um einen Ort sprachlich ‚verdichten‘ zu können.⁶³

In ihrer Sammlung *berührte orte*, die sich vorrangig von ihr bereisten, zunächst fremden Orten widmet, verbirgt sich auch ein ‚Heimatgedicht‘ mit dem Titel „bayrisch-seeland“, dahinter in Klammern ausgewiesen als ein „ödelchen“, intendiert als scherzhafte Anspielung auf die Oden-Tradition und zugleich als ‚Duftmarke‘⁶⁴ der besungenen Region. Das Gedicht passt insofern gut in die Sammlung, als darin auch der Heimat mit Befremden begegnet wird. Allenfalls dem, der die Gegend kennt, gelingt die Rekonstruktion der lediglich durch Fragmente evozierten Bilder.

das war der golden zittrige staub: auf den wegen
den rainen die kleinen christusschädel gespalten
- auch da unten der süden, die berge, der schatten
hatten ein meer.

wir wollen schnaps brennen gehen, birnen kehren
wieder im kirchgelb, türme tragen zwiebeln. von erde
zu träumen war stoff. [...]

[...] mächtig beim kloster schimmerten durch den karfiol
die seelen des dorfs. eine sau warf ferkel in allen regenwurmfarben
und schnürlregen verband die oberen und unteren provinzen
bayrisch –

seeland. was rutscht der friedhof am hang und die felder
verdreht ein einfacher laut wie w- w- wetterbleaml den hiasigen
hinnigen, den vierteldenseinen mir kopf was ziehen die wolken über

⁶¹ Draesner, „Zehren“ [Anm. 1], S. 65-6.

⁶² Vgl. auch Klings Band *Sondagen* (2002).

⁶³ Vgl. Draesner, „Zielen: Zum Verhältnis von Wirklichkeit und Text“. In: *Zauber* [Anm.1], S. 83-107, hier S. 89f.

⁶⁴ Das bayerische ‚odeln‘ meint: ein Feld mit Jauche düngen.

die geodelten wege
den liebenden staub.⁶⁵

Sortiert man die Elemente des Gedichts nach Isotopien – Farbe/Licht/Geruch (golden, gelb, regenwurmfarben, geodelt), Pflanzen/Natur/Wetter (Felder, Berge, Seen, Wolken), Gebäude (Kirche, Kloster, Friedhof), Mensch/Tiere (wir/ich, Großvater, Ferkel) und Dialekt –, so konkretisiert sich die Gegend. Jedoch wird sie nicht derart geordnet dargeboten. Ohne Draesners Kommentar wäre das „bayrische Licht eines längst vergangenen Sommerabends“⁶⁶ kaum als solches wahrnehmbar. Die Verfremdung des vertrauten Anblicks entsteht durch Verkürzung, d.h. partial-synekdochischen Aufruf der genannten Elemente (z.B. das Christuskreuz am Feldrand) und Metaphorisierung (indem der See als Meer bezeichnet wird, entsteht die für die Gegend unpassende Kontrastfügung von Bergen und Meer). Zur Verfremdung trägt außerdem der mehrfache, sprunghafte Wechsel zwischen verschiedenen Tempora bei, der keiner Logik folgt, weil er keine klare Opposition zwischen ‚damals‘ und ‚heute‘, ‚einmal‘ oder ‚immer (wieder/noch)‘ aufbaut. Ähnlich vage bleiben die sich vor Ort befindenden Referenten des Pronomens „wir“. Ein optischer Wiedererkennungseffekt verdankt sich immerhin dem Aufruf einer Kirche in ortstypischer Farbe und Form, obwohl dabei das Nicht-Zusammengehörige (Birnen und Kirche) assoziiert und die Zwiebeltürme seziert werden. Hinzu kommt zum einen das Kloster, ebenfalls in ungewöhnlicher Verbindung mit Karfiol (Blumenkohl), was die Vermutung nahelegt, dass die Assoziationen lautlichen Ursprungs sind (Kirche/Birne; Kloster/Karfiol); zum anderen der Friedhof am Hang, der abrutscht, entgleitet. Kryptisch bleiben eingeschobene Aussagen über die Gefühlswelt des kleinen Kollektivs („von erde zu träumen war stoff“) sowie die im zentralen Teil des Gedichts angedeutete ungewöhnliche Tätigkeit des Großvaters.⁶⁷ Der Darstellungsmodus jener (im obigen Zitat ausgesparten) Passage eignet sich zur Veranschaulichung der für die Sprecherin nicht als kohärentes Wissen zugänglichen (Familien-)Erinnerung, die ihr von der Mutter weitergegeben wird. In jenem Kontext treten Einsprengsel dialektaler Begriffe auf – „millischeckerl“ (Löwenzahn), „kratzenpratzerl“ (Katzenpfötchen oder *Antennaria*) –, ohne Sinnzusammenhang eingestreut in den Text, als seien sie der Sprecherin ebenso fremd wie den meisten Lesern. Die regionaltypischen Blumennamen referieren wie der „schnürlregen“ (Dauerregen) nicht nur auf die Gegend, sondern zugleich auf deren Idiom, dessen Laute, wie „wetterbleaml“ (Wetterblümchen) der Sprecherin ‚den Kopf verdrehen‘, so dass durch sinnlose Reihung (V.18-19) ein wahres Kauderwelsch entsteht. Derart unerklärt bleiben die Dialektwörter bloße Reminiszenzen aus einer ihr letztlich fremden Gegend. Dass sie diese dennoch nicht

⁶⁵ Draesner, „bayrisch-seeland“, V.1-7; 13-21. In: *berührte orte* (München, 2008), S. 33. Das Gedicht ist auch abgedruckt in der Anthologie *Laute Verse*, hg. Thomas Geiger (München, 2009), und dort versehen mit einem aufschlussreichen Eigenkommentar der Autorin, S. 66f.

⁶⁶ Draesner, „bayrisch-seeland“, S. 33.

⁶⁷ Ebd. findet man auch darüber Aufschluss.

gleichgültig lässt, suggeriert das Attribut, das im letzten Vers rätselhaft an den Staub gebunden ist, im Kommentar der Autorin allerdings eine Verschiebung erfährt: Wie der „liebend gefangene staub“⁶⁸ verflüchtigt sich ‚Heimat‘, denn sie ist nicht greifbar, bleibt wesentlich unsichtbar, erscheint höchstens in Bruchteilen.⁶⁹

Gewiss kennen wir jenes Zeigen, bei dem jemand mit gestreckter Hand auf Berg, Ebene, Hügel, Himmel weist und sagt, ‚das ist meine Heimat‘. Doch die Geste täuscht. Heimat ist weder Gegenstand noch Raum, sondern ein Vorgang der Kommunikation. Heimat, als Wort für einen Gegenstand, zerstört. Als kommunikativer Akt aber, der erzählen und zusammensetzen von uns verlangt, kann es ein Stück Selbst(er)findung sein.⁷⁰

Für die bayerische Großmutter hingegen war Heimat „das Elterngehöft“ und der katholische Glaube, der Draesner, da sie sich entschloss, dieses Heimatangebot auszuschlagen, ebenso fremd blieb wie der Dialekt. Als ihre Muttersprache bezeichnet sie „dieses Gemisch aus unterdrücktem Bairisch, wegstrebendem Schlesi-sch und Hochdeutsch.“⁷¹ Deshalb steht sie dem beliebten Konzept der ‚Sprachheimat‘ bzw. ‚Sprache als Heimat‘ skeptisch gegenüber. Mit der Wortverwandtschaft spielend konstatiert sie die ‚Ungeheuerlichkeit‘ jeder Heimkehr in das „heimlich unheimlichen Heim“,⁷² denn „Heimat ist immer doppelt, das Schrecklichste und das Schönste. [...] Heimat ist ein Wort für ‚Intimität‘ – mit Dingen, mit Menschen –, das Abgründe nicht überspielt, wenn man es wörtlich gelten lässt.“⁷³ Ihre eigene Beziehung zu ‚Heimat‘ schildert sie als kompliziert: „Heimat umgab mich und fehlte zugleich. [...] Meine Wahl fiel auf Unzugehörigkeit. [...] Und dies wiederum bedeutet: in Bewegung zu bleiben.“⁷⁴ Von der Autorin des 21. Jahrhunderts erwarte man „globales Nomadisieren, heute; Heimatlosigkeit in einem spezifischen Sinn.“⁷⁵ Poetisch umgesetzt ist dies zum Beispiel in „bahn übern bogen“, einem „Berlingedicht voller Fremder [...] ein Patchwork, dessen Heterogenität jenen Anschluss bietet, die sich nicht von selbst verstehen.“⁷⁶

Im Hinblick auf die Verfremdung von Vertrautem ist jedoch ein anderer Text interessanter: Unter dem Titel „Isar-Rausch“⁷⁷ publizierte die drei Jahr-

⁶⁸ Draesner, „bayrisch-seeland“, S. 33..

⁶⁹ Vgl. Draesner, „Zehren“, S. 81.

⁷⁰ Draesner, „Zeugen. Warum wir noch immer/schon wieder von Herkunft erzählen“. In: *Zauber*, S. 5-31, hier S. 22f.

⁷¹ Draesner, „Zehren“, S. 79.

⁷² Draesner, „Zeugen“, S. 20.

⁷³ Draesner, „Zehren“, S. 73.

⁷⁴ Ebd. S. 74.

⁷⁵ Draesner, „Züngeln: Vom Entstehen eines literarischen Textes“. In: *Zauber*, S. 32-56, hier S. 55.

⁷⁶ Besagtes Gedicht aus der Sammlung *für die nacht gebeuerte zellen* (2001) zählt Draesner selbst zu den Texten, „in denen Heimat den Subtext bildet“. Draesner, „Zehren“, S. 61.

⁷⁷ Das Gedicht erschien am 11.8.1994 in der *SZ*-Serie „Dichtung und Wahrheit“. Wieder abgedruckt und besprochen ist es bei Karl Stocker, „München – zum Millenium zwei Gedicht-

zehnte in München ansässige Autorin 1994 in der *Süddeutschen Zeitung* „ein wirkliches München-Konstrukt, aus lauter realen Details zusammengesetzt“, wie sie es eben dort selbst beschreibt – oder eine „Collage“, „bizarrr [...]“, abstrakt, surrealistisch“ in den Worten Stockers.⁷⁸ Dass die Isar hier als *pars pro toto* für die bayerische Landeshauptstadt fungiert, ist an sich nicht ungewöhnlich, jedoch wird ihr Rauschen zum „Rausch“, sie selbst zur „Vene“ und damit die Stadt zu einer Fixerin, die ständig nach „Stoff“ verlangt: In motorischer Manie verleiht sie sich Menschenmengen ein und scheidet sie aus – ein Kreislauf, der verschiedenste Zeiten umfasst. Der Vergangenheit verdankt die einstige ‚Stadt der Bewegung‘ eine erste ‚braune Vergiftung‘: Die NS-Zeit hinterließ nicht nur architektonische Spuren wie das Haus der Kunst, ehemals „Haus der Deutschen Kunst“, das ‚gesund entartete‘ Kunst unterschied. Zentrale, die gesamte Dynamik kennzeichnende Begriffe wie „Bewegung“, „rush (hour)“/„rasch“ und „Anrainerverkehr“/„anrainern“ weisen multifunktional in mehrere Richtungen, auf diverse Referenten, die nicht alle ohne Weiteres identifizierbar sind. Dass die Kontamination auch die Sprache betrifft, manifestiert sich in Begriffen wie der mit dem Rausch assoziierten „rush hour“, die den hier als solche bezeichneten Anrainern zwar die Heimkehr erschwert, gleichwohl doch berauscht, „wer hier anrainert“.

Das ursprünglich naturhafte, heute durch vielerlei technische Errungenschaften erzeugte Rauschen ist für Draesner Signum der Gegenwart:⁷⁹ Anhand vieler Beispiele aus Informations-, Kommunikations- und Entertainment-Technologie konstatiert sie eine omnipräsente Medialisierung. Andernorts charakterisiert sie die *conditio humana* im Zeitalter der Neuen Medien mit der Wendung „Restnatur im Halbidyll“.⁸⁰ Mit der Idylle assoziiert sie eine Literatur, die „eine kitschig nostalgische Vorstellung von Subjekteinheit, Zentrismus und überschaubarer Welt zeigt, in der allenfalls mal ein Telefon klingelt, jedenfalls aber Menschen sich als einheitliche Ich und Dus gegenüberstehen“, ohne Bewusstsein davon, dass „nichts naturgegeben und alles gemacht ist.“⁸¹ Eben darauf reagiert das Prinzip der Verfremdung: „Die Literatur wird der Realität der Zersplitterung [...] nur nahe kommen können, [...] wenn sie das Halbidyll eines nostalgischen oder nur verpoppten Realismus aufgibt, die Inszenierung der Restnatur fallen lässt.“⁸²

texte: Hans Magnus Enzensberges Leopoldstraße und Ulrike Draesners Isar. Rausch“. In: *Leser-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen: Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger*, hg. Günter Lange (Hohengehren, 2001), S. 147-58.

⁷⁸ Draesner, „Isar-Rausch“, S. 156.

⁷⁹ Draesner, „Zehren“, S. 57.

⁸⁰ Im gleichnamigen Aufsatz bezieht sich ‚Restnatur‘ auf reale Menschen in Abgrenzung von virtuellen Identitäten und technisch avancierten Kommunikationssituationen. Draesner, „Restnatur im Halbidyll: Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz“. *ndl: Zeitschrift für deutschsprachige Literatur* 49.539 (2001): S. 154-68.

⁸¹ Ebd. S. 166f.

⁸² Ebd. S. 167.

Dennoch wird das, was man gemeinhin unter ‚Restnatur‘ versteht, im wahrsten Wortsinn registriert, so im Gedicht mit dem programmatischen Titel „registrierkassette“ (in *für die nach gebeuerte zellen*, 2001). Laut Vermerk der Autorin handelt es sich um eine im Sommer 1995 entstandene Beschreibung des Wannsees, also eines Teils ihrer Wahlheimat. Verfremdet ist sie an sich nach den längst klassisch gewordenen Verfahren: So ist etwa der Einbruch der vermeintlichen Idylle durch das bereits erwähnte Telefonklingeln topisches Mittel der Störung. Auf die Registrierkassette, die als Metapher für das wahrnehmende Subjekt fungiert und den Text mithilfe der Scan-Technik in der Gegenwart verankert, verweist eigentlich nur der letzte Vers.⁸³ Die Sprechinstanz, die sich gemäß aller Logik unter Badenden am See befindet, verschwindet hinter dem Panzer eines materiell undenkbar „aluminiumbedampft(en)“ Bustiers das mit viel Phantasie die Assoziation mit der Kassette bestärkt. Das Wahrnehmungsinstrument registriert seine Umgebung mit emotionaler Gleichgültigkeit, doch würde man diesen Modus nicht ‚realistisch‘ nennen. Draesner selbst nennt den Verfremdungsbegriff in ihren Poetikvorlesungen aber gerade im Zusammenhang mit dem literarhistorischen Realismus, der geschickte Strategien zur „Verfremdung, Übertreibung und Neuerstellung von Wirklichkeit“ entwickelt habe: Während realistisches Beschreiben „die Abbildbarkeit der Wirklichkeit behauptet“, sei schon die „Verschiebung vom Gegenstand auf die Bedingungen seiner Abbildbarkeit“ zu beobachten.“⁸⁴ Den ‚realistischen Gestus‘ beschreibt sie wie folgt:

[I]ch zeige euch etwas in meinem Text so, dass ich es mit dem Marker ‚das ist wirklich‘ oder wenigstens ‚das ist ein Bild der Wirklichkeit‘ versee. Ich zeige es euch somit als wirklich, während wirkliche Wirklichkeit sich diesem Spiel in Brechungen und Scherben entzieht. Allein mein Blick, als Blitz, vermag, die Szene für Sekundenbruchteile aufleuchten zu lassen – in seinem elektrischen und per definitionem über-spannten Licht.⁸⁵

Draesners Wirklichkeitsbegriff beruht auf Erkenntnissen aus Gehirnschans: „was wir als äußere Wirklichkeit wahrnehmen, kommt von innen und außen zugleich.“⁸⁶ Anschaulich wird dies insbesondere, wenn vertraute Landschaft(en) aus ungewohnter Perspektive, etwa aus der Vogel-Perspektive dargestellt werden, ohne dass dies im Text explizit wird. Der nicht fixierbare Standpunkt der Sprecherin muss vom Leser selbst erschlossen werden. *In medias res* wird er in eine irritierende Wahrnehmungssituation versetzt, so zum Beispiel in „meine lieben alpen“.⁸⁷ Bewusst wird dem Leser seine Teilnahme an der Flugsimulation

⁸³ Auch Kling bedient sich der Scan-Metaphorik, z.B. in „Retina Scans“ (in: *Beowulf spricht*).

⁸⁴ Draesner, „Zielen“, S. 88. Draesner zeigt die verfremdende Verarbeitung von Wirklichkeit hier anhand C.F. Meyers Gedicht „Schwarzschattende Kastanie“.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 91.

⁸⁷ Das eigentlich titellose Gedicht, hier nach seinem Anfang benannt, wird zitiert nach Draesner, *für die nach gebeuerte zellen: gedichte* (München, 2001), S. 69.

spätestens als es heißt „der horizont / kippt über den flügel“ (V.4-5), was ihn in Schräglage versetzt, während der Flügel im Text über den Versrand kippt. Unmittelbar darauf fallen beschriebene Bewegung und Verskehre (lat. *versus*) erneut zusammen: „wir drehen / im licht, eine fliege, über glitzerndem fleisch“ (V.5-6). Entfremdet werden die Bergrücken, um zum Fliegen-Vergleich zu passen. Das andere Gedicht verkehrt mit seinem paradoxen Titel „fliegt der boden davon“⁸⁸ die realen Bewegungsverhältnisse. Hier dient als Signal zur Verortung der Sprecherin ein zitierter Aufruf an die Passagiere, sich anzuschnallen. Den Sicherheitshinweis kann man getrost als Metakommentar verstehen, verursacht die Lektüre doch einen gewissen Schwindel. Ohne dass sich ein lyrisches Ich selbst lokalisiert, sieht man schwebend: „die hügel ein grauer persianer / kalligraphischer schnee / die felderlappen / [...] weit unterm luftauge gleitet der schatten der / bo[e]ing über höhen, in mulden, blauschwarzer / stecker an transparentem kabel [...] im kragen des persianers / eine straße, geringelt, schlagader aus hügelhaut [...]“ (V.2-4;8-10;16-17). Die der Draufsicht geschuldete Sichtweise kennt man seitdem die Menschen fliegen. Prominent assoziierte schon Gertrude Stein Picassos kubistische Verfremdungstechnik mit der Wahrnehmungssituation aus dem Flugzeug.⁸⁹ Typisch für Draesner ist jedoch die Umdeutung der Landschaftsformen als technische Utensilien und Körperteile. In „meine lieben alpen“ beflügelt der Überblick die Reflexion über die *conditio humana* und das Verhältnis von Mensch und Natur, hier wie in mehreren Gedichten mit Rekurs auf die Gentechnik. Gern spricht sie vom „anthropotechnischen Zeitalter“, das mit dem Klonen die eigene Züchtbarkeit entdeckt.⁹⁰ Letztlich scheint ihr Heimatkonzept, das sie selbst an Herkunft bindet, erschüttert durch die Infragestellung der Bedeutung von Herkunft seitens der Gentechnik. Gleichwohl oder gerade deshalb konstatiert sie vor dem Hintergrund umfassender Medialisierung des Alltags und enorm gesteigerter Mobilität ein neues Bedürfnis nach Heimat.⁹¹

4.

Theorien der Verfremdung, die anhand einzelner Autoren entwickelt werden, neigen dazu, sie funktional entweder in den Dienst einer autoreferenziellen Ausstellung der Kunstmittel oder aber in den einer wirklichkeitsreferenziellen, engagierten Kritik zu stellen. Die Textanalysen zeigen jedoch, dass Verfremdungsverfahren effektiv als Konnex für die vermeintlich gegensätzlichen Pole

⁸⁸ Draesner, „meine lieben alpen“, S. 71.

⁸⁹ Gertrude Stein, „Picasso“. In: *Writings (1903-1936)*, hg. Catherine R. Stimpson/Harriet Chessman, Bd. 2 (New York, 1998), S. 39.

⁹⁰ Draesner, „Zeugen“, S. 6.

⁹¹ Vgl. Draesner, „Zehren“, S. 80f. Zum Heimat-Diskurs in den Romanen *Mitgift* und *Spiele* vgl. ebd. S. 60f.

fungieren.⁹² Die besprochenen Texte aller drei Autoren artikulieren eine ambivalente Haltung gegenüber ‚Heimat‘, zugeschrieben einer den Rekurs auf die eigenen Ursprünge erschwerenden ‚Entwurzelung‘. Diese wird in Zusammenhang gebracht mit soziohistorischen und ökologischen Transformationen, die mit unterschiedlicher Gewichtung thematisiert werden. Während Grünbein vornehmlich eine kollektive Traumatisierung durch die historisch-politischen Umstände skizziert, aber auch die Entstellung der Heimat durch Umweltverschmutzung und andere Spuren der Konsumgesellschaft beklagt, führen Kling und Draesner die Erschütterung des Heimat-Begriffs zum einen auf private, individualgeschichtliche Entwicklungen, zum anderen auf unentrinnbare Phänomene wie medial bedingte De-Realisierung und Globalisierung zurück.

Unterscheiden kann man Verfremdungen, die der inneren Haltung (Entfremdung) geschuldet sind, und solche, die Transformationen der äußeren Umwelt entsprechen. Meist greift jedoch beides ineinander. Die ästhetische Verfremdung der heimatlichen Umwelt signalisiert *und* schafft Distanz; sie wird zum Mittel der innerlich als notwendig erachteten Distanzierung und geht zugleich massiv gegen Verklärung und unkritische Identifikation vor.⁹³ Hinzu kommt, dass Verfremdungen stets auch innerliterarisch motiviert sind – verfremdete Naturdarstellungen beispielweise referieren schließlich nicht nur auf ökologische Transformationen, sondern reagieren kritisch auf die Tradition idealisierender Naturlyrik.

Da eine Vielzahl traditioneller rhetorischer Figuren zur Verfremdung eingesetzt werden können, nimmt es nicht Wunder, dass sich viele davon auch in den analysierten Gegenwartsgedichten finden. Sämtliche eingangs genannten, lange vor den Avantgarden entwickelten Verfahren treten hier gehäuft auf, sind in ihrer Referenz allerdings deutlich vom aktuellen Zeithintergrund geprägt und daher in ihrer Semantik unverwechselbar.⁹⁴ Besonders beliebt sind Metaphern und Vergleiche auf der Basis ungewöhnlicher optischer oder akustischer Assoziationen sowie referenzielle Polyvalenz vieler Textelemente, so dass der gegebene Kausalzusammenhang schwer extrahierbar ist. Ein in der Dichtung seit jeher immer wieder artikuliertes existenzielles Grundgefühl von Fremdheit bzw. (Selbst-)Entfremdung wird vor allem bei Kling und Draesner seltener diskursiv als durch sprachliche Deformation kommuniziert. Dennoch haben die Texte der Genannten etwa mit den Sprachverfremdungen der konkreten Poesie wenig

⁹² Als ein solches Bindeglied begreift die Verfremdung auch Schmitz-Emans, „Fremde“, S. 10.

⁹³ Unter Berufung auf Karl Bühlers Sprachtheorie, wonach jede Objektreferenz von der Subjektivität des Senders *und* des Empfängers gefärbt ist, konstatiert Ekmann: „Wenn jemand eine *fremdheitserzeugende* Darstellungsform wählt, dann macht er damit nicht nur Gegenstände kognitiv fremd und interessant und kritisabel und analysebedürftig, sondern er *drückt eigene Fremdheit aus und wirkt auf schon vorhandene Fremdheitsgefühle beim Empfänger ein.*“ Ekmann, „Fremdheit im ästhetischen Erlebnis“, S. 87.

⁹⁴ Von einer an die historische Situation gebundenen Unverwechselbarkeit ist auch Helmers nach Auswertung der Beiträge seines Bandes überzeugt, vgl. Helmers, *Verfremdung*, S. 29.

mehr gemeinsam als die den Regeln der deutschen Orthografie widersprechende Kleinschreibung, die sie nicht durchgängig einsetzen. Eine selektive Großschreibung oder andere grafische Hervorhebung und bei Kling vielfach auch weiterreichende orthografische Verfremdung will das Sprachmaterial unter die Lupe nehmen, also das Darstellungsmedium überhaupt ausloten.⁹⁵ Diese Art der Verfremdung involviert auch metapoetische Kommentare. Stilbrüche und die Vermischung verschiedener Idiome findet man bei allen drei Dichtern, von Grünbein über Draesner zu Kling gemäß der Reihenfolge ihrer Nennung in zunehmender Exzessivität. Die beiden Letztgenannten bedienen sich zur Kennzeichnung der jeweiligen ‚Heimat‘ des jeweils vorherrschenden Dialekts (O-Ton-Technik), d.h. sie nutzen das mimetische Potenzial der Sprache themenspezifisch, nehmen jedoch unterschiedliche Haltungen zum Konzept einer ‚Sprachheimat‘ ein, da die anzitierten Dialekte der Ersteren fremd, dem Letzteren vertraut sind. Nicht zu vergessen ist, dass Heimat wiederholt als ein an die deutsche Sprache gebundenes und gerade aus deutscher Perspektive problematisches Konzept angesehen wird.

Als Gesten der Distanzierung dienen auf semantischer Ebene vor allem Historisierung sowie Ironie und Zynismus. Letztere sind die offenkundigste Gemeinsamkeit zwischen Grünbein und Kling und vielleicht ein Grund für Grünbeins Widmung seines bekannten Heimat-Gedichts an Kling. Die in der BRD aufgewachsenen Autoren Kling und Draesner verbindet hingegen die Überblendung der gegenwärtigen Lebenswelt mit ihrer NS-Geschichte, so dass sich Heimatgefühl eigentlich verbietet. Omnipräsentes semantisches wie ästhetisches Merkmal ist Fragmentarität als Ergebnis der Dekonstruktion des Gegenstands. Grünbein stellt semantische Fragmentarität mehrfach als Resultat politischer Gewalt dar ohne dass sie sich stets in der sprachlichen Gestaltung niederschlägt, denn im Unterschied zu Draesner und Kling recurriert er häufiger auf traditionelle lyrische Formen. Alle drei Dichter beklagen eine verschiedentlich verursachte Wahrnehmungsbeschränkung (sei es durch die DDR, Globalisierung, Medialisierung, neue Unübersichtlichkeit – Letzteres wurde aber auch schon zu Zeiten der Avantgarden beklagt). Dem entspricht eine Problematisierung der Abbildbarkeit, die insbesondere von Kling, aber auch von Draesner gern durch Einsatz eines zusätzlichen ‚Wahrnehmungsinstruments‘ veranschaulicht wird. Dadurch wird Šklovskijs Forderung, den Gegenstand neu zu sehen und anders wahrnehmbar zu machen, nachdrücklich Rechnung getragen.

Die beiden Referenzhorizonte (Medien, Ökologie) werden überblendet, wenn Natur durch Vorschaltung anderer Medien, d.h. durch medienbedingte Brechungen verfremdet wird. Jedoch auch unabhängig von einer Medienreflexion dient eine verfremdete Naturdarstellung häufig dem Ausdruck einer Krise des Heimatbezugs. Je nachdem, welches Naturverhältnis das jeweilige Subjekt kennzeichnet – sei es eines, das den Menschen als Teil der Natur begreift oder eines,

⁹⁵ Vgl. dazu Rolf-Bernhard Essig, „Bewegung in Sprache: Gespräch mit Ulrike Draesner“. *ndf* 51.552 (2003): S. 42-61, hier S. 44.

das beide oppositiv versteht –, kann Natur prinzipiell mit Vertrautheit, eventuell sogar mit Heimat oder mit Fremdheit (denkt man die Natur als das Andere) assoziiert werden. Letztgenannte Fremdheit muss nicht als *per se* gegebene *conditio humana* verstanden werden, sondern kann als prozessuale Entwicklung der Entfremdung gedacht sein. Als aktuelle Ursache dafür kann man die ‚Selbst-Auslieferung‘ des Menschen an die Bio-Technologie ansehen.⁹⁶ Mit Prämissen und Konsequenzen der Bio-Technologie setzt sich vor allem Draesner, aber in gewisser Weise auch Grünbein auseinander. Zweifelsohne implizieren sie diesbezüglich eine Entfremdung, zu deren Veranschaulichung sie Verfahren der Verfremdung einsetzen.

Abgesehen von den produktionsästhetischen Erwägungen gilt es schließlich auch einen rezeptionsästhetischen Aspekt zu bedenken, der nach den Prämissen für die Wirksamkeit des Verfahrens fragt. Nach Aristoteles müsse eine „totale Verfremdung“, etwa durch „totale Änderung der Wortbedeutung“ oder „totale Änderung de(s) Wortkörpers“, vermieden werden, wohingegen eine partielle Änderung wünschenswert sei.⁹⁷ Damit ist allerdings nur ein Verfahren von vielen möglichen, die meist zusammenwirken, bedacht. Graduelle Abstufungen von Verfremdung lassen sich aufgrund ihrer Vielgesichtigkeit schwer bestimmen. Draesner begegnet der Gefahr mit einem sorgsam abgewogenen Mischverhältnis von bereits konventionalisierten und innovativen Verfremdungstechniken, so dass der Text lesbar bleibt, das heißt, ein Verstehensprozess einsetzt. Klings Texte garantieren dies noch weniger. Selbstverständlich hängt dies aber auch von den Wahrnehmungsgewohnheiten und Vorkenntnissen des individuellen Lesers ab. In jedem Fall wird derselbe aktiviert – mindestens solange, bis ihm das Verfremdete durch Gewohnheit vertraut wird.

⁹⁶ Vgl. dazu Peter Kemp, „Das beherrschte Leben: Biotechnologie und Entfremdung“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung*, hg. Ekmann et al., S. 107-30, hier S. 108.

⁹⁷ Vgl. Lausberg, *Handbuch*, §1238f., S. 599, mit Bezug auf Aristoteles, *Poetik*, Kap. 22.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Corinna. „Fremdheit“. In: *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Hgg. Alois Wierlacher und Andrea Bogner. Stuttgart und Weimar, 2003. S. 232-38.
- Aristoteles. *Poetik*, gr.-dt. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart, 1982.
- Berg, Florian. *Das Gedicht und das Nichts: Über Anthropologie und Geschichte im Werk Durs Grünbeins*. Würzburg, 2007.
- Brecht, Bertolt. *Die Große und die Kleine Pädagogik* [um 1930]. In: Bertolt Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht et al., Bd. 21. Berlin und Frankfurt/M., 1992.
- Bréton, André. „Avis au lecteur pour ‚La femmes 100 têtes‘ de Max Ernst (1929)“. In: André Bréton. *Oeuvres complètes*, Bd. 2. Hg. Marguerite Bonnet. Paris, 1992. S. 302-306.
- Dahlke, Birgit. „Die Heimat als Gangart, auch im Vers‘: Zur Lyrik von Barbara Köhler und Lutz Seiler“. In: *Weiterschreiben: Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR*, hg. Holger Helbig (Berlin, 2007), S. 133-46.
- Deckert, Renatus. „Auch Dresden ist ein Werk des Malerlehrlings: Renatus Deckert im Gespräch mit Durs Grünbein“. *Lose Blätter: Zeitschrift für Literatur*. <http://www.lose-blaetter.de/S3_dres.html> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011).
- Draesner, Ulrike. „Restnatur im Halbidyll: Vom Einfluss der digitalen Medien auf die Autorenexistenz“. *ndl: Zeitschrift für deutschsprachige Literatur* 49.539 (2001): S. 154-68.
- . *berührte orte*. München, 2008.
- . *für die nach geberuerte zellen: gedichte*. München, 2001.
- . *Zauber im Zoo: Vier Reden von Herkunft und Literatur*. Göttingen, 2007.
- Ekmann, Bjørn. „Fremdheit im ästhetischen Erlebnis: Erlebnisdichtung, Erlebniskrise, Verfremdung und Phantasie“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung: Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990*. Hgg. Bjørn Ekmann, Hubert Hauser und Wolf Wuchterpfennig. Bern et.al., 1992. S. 77-100.
- Essig, Rolf-Bernhard. „Bewegung in Sprache: Gespräch mit Ulrike Draesner“. *ndl* 51.552 (2003): S. 42-61.
- George, Stefan. *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel. Sämtliche Werke in achtzehn Bänden*, Bd. V. Hg. Stefan-George-Stiftung. Stuttgart, 1984.
- Grätz, Katharina. „Ton, Bild, Schnitt: Thomas Klings intermediale ‚Sprachinstallationen‘“. *literatur für leser* 28 (2005): S. 127-45.
- Grimm, Erk. „Lesarten der zweiten Natur: Landschaften als Sprachräume in der Lyrik Thomas Klings“. *Text und Kritik* 147 (2000): S. 59-69.

- Grimm, Erk. „Mediamania? Contemporary German Poetry in the Age of New Information Technologies: Thomas Kling and Durs Grünbein“. *Studies in Twentieth-Century Literature* 21 (1997): S. 275-301.
- Grünbein, Durs. *Erklärte Nacht: Gedichte*. Frankfurt/M., 2002.
- . *Galilei vermisst Dantes Hölle: Aufsätze*. Frankfurt/M., 1996.
- . *Nach den Satiren: Gedichte*. Frankfurt/M., 1999.
- . *Schädelbasislektion: Gedichte*. Frankfurt/M., 1991.
- Hansen-Löve, Aage. „Die Theorie der Verfremdung im russischen Formalismus“. In: *Verfremdung in der Literatur*. Hg. Hermann Helmers. Darmstadt, 1984. S. 393-427.
- Helmers, Hermann. „Die Verfremdung als epische Grundtendenz im Werk Raabes“. In: *Verfremdung in der Literatur*. Hg. Hermann Helmers. Darmstadt, 1984. S. 216-40.
- . „Verfremdung als poetische Kategorie“. In: *Verfremdung in der Literatur*. Hg. Hermann Helmers. Darmstadt, 1984. S. 281-301.
- Hummelt, Norbert. „Kleiner Grenzverkehr: Kling als Dichter des Rheinlands“. *Text und Kritik* 147 (2000): S. 24-37.
- Kemp, Peter. „Das beherrschte Leben: Biotechnologie und Entfremdung“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung: Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990*. Hgg. Bjørn Ekmann, Hubert Hauser und Wolf Wucherpfennig. Bern et.al., 1992. S.107-30
- Kling, Thomas. *Gesammelte Gedichte 1981-2005*. Hgg. Marcel Beyer und Christian Döring. Köln, 2006.
- Knopf, Jan. „Der Begriff ‚Entfremdung‘ im Marxismus“. In: *Fremdheit, Entfremdung, Verfremdung: Akten des internationalen interdisziplinären Symposiums Kopenhagen März 1990*. Hgg. Bjørn Ekmann, Hubert Hauser und Wolf Wucherpfennig. Bern et.al., 1992. S. 9-28.
- Korte, Hermann. *Zurückgekehrt in den Raum der Gedichte: Deutschsprachige Lyrik der 1990er Jahre*. Münster, 2004.
- Lachmann, Renate. „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei V. Šklovskij“. In: *Verfremdung in der Literatur*. Hg. Hermann Helmers. Darmstadt, 1984. S. 321-51.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. München, 1960.
- Leeder, Karen. „‚ich fühle mich in grenzen wohl‘: The Metaphors of Boundary and Boundaries of Metaphor in ‚Prenzlauer Berg‘“. In: *Prenzlauer Berg: Bohemia in East Berlin?* Hgg. Philip Brady und Ian Wallace. Amsterdam, 1995. S. 19-44.
- . „Heimat in der neuen deutschen Lyrik“. In: *Gedächtnis und Identität: Die deutsche Literatur nach der Vereinigung*. Hg. Fabrizio Cambi. Würzburg, 2008. S. 135-53.
- Opitz, Michael. „Vom Untergang meiner Stadt“ [Durs Grünbein im Gespräch mit Michael Opitz, 27.9.2005]. *Deutschlandfunk*, 27.09.2005.

- <<http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/430215/>> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011).
- Schmitz-Emans, Monika. „Fremde und Verfremdung – einführende Überlegungen zu Modellen des Lesens“. In: *Die Fremde*. Hgg. Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans. Essen, 2007. S. 7-22.
- Šklovskij, Viktor. „Kunst als Kunstgriff“. Übers. v. Gisela Drohla et al. In: *Verfremdung in der Literatur*. Hg. Hermann Helmers. Darmstadt, 1984. S. 70-87.
- Spinner, Kaspar. „Theorien der Verfremdung“. In: *Theorien der Literatur: Grundlagen und Perspektiven*. Bd. II. Hgg. Hans Vilmar Geppert und Hubert Zapf. Tübingen, 2005. S. 85-94.
- Stein, Gertrude. „Picasso“. In: *Writings (1903-1936)*, Bd. 2. Hgg. Catherine R. Stimpson und Harriet Chessman. New York, 1998. S. 39.
- Stocker, Karl. „München – zum Millenium zwei Gedichttexte: Hans Magnus Enzensberges Leopoldstraße und Ulrike Draesners Isar. Rausch“. In: *Lese-Erlebnisse und Literatur-Erfahrungen: Annäherungen an literarische Werke von Luther bis Enzensberger*. Hg. Günter Lange. Hohengehren, 2001. S. 147-58.
- Weber, Thomas. „Verfremdung“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11. Hg. Joachim Ritter et al. Basel, 2001. S. 653.
- Weingartner, Gabriele. „Immer abseits der Bahn – Thomas Kling zum Gedächtnis“. *Perlentaucher.de: Das Kulturmagazin*, 04.05.2005. <<http://www.perlentaucher.de/artikel/2286.html>> (zuletzt aufgerufen am 01.03.2011).
- Wesche, Jörg. „Biotopoi: Tiergarten, Müllberg und Tiefsee als Orte literarischer Regression“. In: *Schreiben am Schnittpunkt: Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*. Hgg. Jörg Wesche, Kai Bremer und Fabian Lampart. Freiburg, 2007. S. 213-40