

Antje Schmidt

„Wiese sein“: Vanitas und melancholische Naturbetrachtung bei Friederike Mayröcker und Marion Poschmann

Abstract: *Der Beitrag fragt nach Transformationen der mit dem Vanitas-Motiv verbundenen Gras- und Wiesensymbolik in Gedichten Friederike Mayröckers und Marion Poschmanns. Ist im 17. Jahrhundert dem bukolischen Wiesenidyll mitunter die melancholische Antizipation seines Endes eingeschrieben, dem die christliche Heilsperspektive konsolatorisch gegenübersteht, radikalisiert Mayröckers titellostes Gedicht von 1966 die Trauer eines liebenden Subjekts durch absolute Identifikation mit dem Wiesengras ohne Trostperspektive. Poschmanns Gedicht „Geometrien der Melancholie“ (2004) hingegen inszeniert die Wiese durch Wiederholung eines Gryphius-Verses als mehrdeutige Metapher für die künftige Stellung des Menschen nach dem Wohlstandsidyll des Anthropozäns – oszillierend zwischen einer posthumanen Welt und einem winterlichem Arkadien in harmonischer Koexistenz von Mensch und Umwelt.*

Bereits im Jahre 1988 sah Hartmut Böhme in den „Ungeheuerlichkeiten der sogenannten Fortschritte“ und „dem langsamen Sterben der Natur“ Symptome dafür, dass „die Melancholie ins Zentrum der Gesellschaft gerückt“ sei. Und er konstatiert: „Was einmal die Erfahrung abseitiger Minderheiten war, daß nämlich das Leben nur im Durchgang des Todes zu haben ist, dieses melancholische Wissen ist zur zentralen Aufgabe unserer Gesellschaft geworden.“¹ Zu Beginn der 20er Jahre des 21. Jahrhunderts, unserer Gegenwart, in der die katastrophalen Folgen des Klimawandels und der ökologischen Krise in greifbare Nähe rücken,² sie angesichts immer neuer Extremwetterlagen – Hitzewellen, Dürren, Waldbrände, Hochwasser – und des immensen Rückgangs der Biodi-

1 Böhme 1988, 265.

2 Das deutsche Umweltbundesamt fasst auf seiner Website den sechsten Sachstandsbericht des IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change), der am 9. August 2021 erschienen ist, mit den Worten zusammen: „Die vom Menschen verursachten (anthropogenen) Treibhausgasemissionen sind eindeutig die Ursache für die bisherige und die weitere Erwärmung des Klimasystems. Zahlreiche Klimafolgen – einschließlich der Extremereignisse – sind schnell eingetreten und lassen sich direkt dem anthropogenen Treibhauseffekt zuordnen. Sie sind intensiver und häufiger geworden und werden dies auch in den kommenden Jahrzehnten weiterhin tun.“ (Umweltbundesamt 2021).

versität in den letzten Jahrzehnten bereits im Hier und Jetzt präsent sind, beobachtet auch die Journalistin Elisabeth von Thadden eine gesellschaftlich um sich greifende Trauer angesichts dessen, was unwiederbringlich vergeht oder in absehbarer Zukunft vergangen sein wird. In einem längeren Artikel für *Die Zeit* aus dem März 2020 beschreibt sie diese neue Gefühlslage zugespitzt als „Klimatrauer, Umweltdepression oder Ökoangst.“³ Unter Forscher*innen richtet sich die Klimatrauer vor allem auf ihre verschwindenden Forschungsgegenstände in der Natur:

Forscherinnen und Forscher bekennen sich öffentlich zur Trauer um ihre Forschungsobjekte, die durch die Erderwärmung und deren Beitrag zum Artensterben verschwinden: Korallen. Schneefelder. Riesenmammutbäume. Heimische Wiesen. Der Sumatra-Orang-Utan. Alle Arbeit wirkt vergeblich [...].
(Thadden 2020, 39)

Traurigkeit sei letztlich die einzig angemessene Reaktion auf das Ausmaß der Zerstörung, denn „[i]n der Klimakrise begegnen wir einer Vergänglichkeit ganz eigener Art: Die Traurigkeit wird nicht vergehen, sie bleibt, denn sie erscheint nun als eine angemessene Beziehung zur Welt. Sie ist selbst realistisch.“⁴ Von Thadden schlägt den Bogen von ihren Überlegungen zur Klimatrauer zurück zum Barock, und zwar zu Andreas Gryphius' Sonett *Abend*, in dem es in den von ihr zitierten Versen heißt: „Wo Thier vnd Vögel waren trauert jetzt die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!“⁵ Es fällt schwer, aus der Perspektive der Gegenwart in diese Verse, die vor ‚leerer Kulisse‘ die Sinnlosigkeit falsch genutzter Lebenszeit betauern, nicht eine barocke Vorwegnahme des sogenannten sechsten Massenaussterbens hineinzulesen.⁶ Was ursprünglich die allegorische Inszenierung eines verlassenen Schauplatzes der Todesmeditation war, erscheint so – dekontextualisiert und von der Autorin ‚gegen den Strich gelesen‘ – als unheilvolle Vorausdeutung des 17. Jahrhunderts auf eine kommende Katastrophe. Die Lyrik des 17. Jahrhunderts, ihre trauernde Betonung von Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, erscheint aktuell wie nie.

Bestandteil der gegenwärtigen Melancholie über das durch den Menschen verschuldete, unaufhaltsame Vergehen von Elementen der natürlichen Umwelt ist nach von Thadden gleichermaßen die Trauer über den Verlust des in der Aufklärung entstandenen Menschenbildes, das „des autonom handlungsfähigen Menschen, der sein Schicksal zum Besseren wenden kann.“⁷ Bekanntlich ist der Mensch des Anthropozäns zwar zum wesentlichen Einflussfaktor der an-

³ Thadden 2020, 39.

⁴ Thadden 2020, 39–40.

⁵ Thadden 2020, 39; vgl. Gryphius 2012b [1650], 37.

⁶ Vgl. Kolbert 2015.

⁷ Thadden 2020, 39.

dauernden geochronologischen Epoche geworden,⁸ hat damit jedoch die Krisen der Gegenwart und nahenden Zukunft erst heraufbeschworen. Das Anthropozän, so scheint es, bringt nicht nur disruptive Veränderungen der Natur mit sich, sondern verlangt einen grundlegenden Wandel der Art und Weise, wie der Mensch sich im Verhältnis zu seiner Umwelt projiziert. Auf diese Herausforderungen reagieren nicht nur einflussreiche Theoretiker*innen wie Bruno Latour⁹ oder Donna Haraway¹⁰, sondern auch die „Lyrik im Anthropozän“¹¹, die nach Axel Goodbody mit dem neuen Bewusstsein für die Verwerfungen des Klimawandels in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren einsetzt und ein gleichermaßen „ökologisch sensible[s]“ wie formenreiches und „selbstreflexive[s] Schreiben entwickelt“¹² hat. Goodbody zufolge stört und dekonstruiert diese neue Lyrik mit ihren Themen, Motiven und Verfahren „gewohnte anthropozentrische Sichtweisen“¹³ und vermag so ein Bewusstsein für die klimatischen, geologischen und ökologischen Problemlagen der Gegenwart erzeugen.

Wird in der literaturwissenschaftlichen Forschung über die deutschsprachige ‚Lyrik im Anthropozän‘ nachgedacht, stehen indes häufig Bezüge auf die Traditionen der Naturlyrik der Klassik und besonders der Romantik im Vordergrund.¹⁴ Allerdings scheint die skizzierte Affinität des Anthropozäns zur vergänglichkeits- und vergeblichkeitsbewussten Haltung der Melancholie ebenso das ‚vormoderne‘

8 Der Begriff des „Anthropozän“ wurde von dem Atmosphärenchemiker Paul Crutzen und dem Biologen Eugene Stroemer im Jahr 2000 auf einer Konferenz in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt und erlebte eine enorme Popularisierung in den 2000er Jahren. Anders als von den Forschern zunächst datiert, wird das Anthropozän heute als geochronologische Epoche beginnend mit dem Zeitpunkt verstanden, an dem „die Auswirkungen menschlicher Lebensformen und Technologien [...] als unbeabsichtigte Folgen menschlicher Aktivitäten bis in die geologischen Sedimente der Erde hinein im globalen Maßstab nachweisbar sind“ (Adloff und Neckel 2020, 7). Die AWG (Anthropocene Working Group) beschloss auf einem Kongress im Mai 2019, den Beginn der neuen erdgeschichtlichen Epoche aus denselben Gründen in der Mitte des 20. Jahrhunderts anzusiedeln (vgl. Subramanian 2019). Dem folgen Adloff und Neckel und schlagen das Jahr 1950 als historischen Beginn vor, da ab diesem Zeitpunkt eine drastische „Beschleunigung (*great acceleration*) in der Belastung des Erdsystems“ (Adloff und Neckel 2020, 7) stattgefunden habe; vgl. zur Debatte auch Dürbeck 2015, 107. Geprägt wurde der Begriff allerdings durch Stroemer bereits in den 1980er-Jahren, so vermutet Donna Haraway (vgl. 2018, 67).

9 Vgl. Latour 2017.

10 Vgl. Haraway 2018.

11 Vgl. Goodbody 2016, 291. Goodbody verwendet den Begriff der „Lyrik im Anthropozän“, um sie von historischen Vorläufern, insbesondere der Lyrik der historischen Umweltbewegung abzugrenzen.

12 Detering 2015, 214.

13 Goodbody 2016, 290; vgl. auch Clark 2015, bes. 185–187.

14 Vgl. exemplarisch Goodbody 2016, 287; Zemanek / Rauscher 2017, bes. 101–102.

17. Jahrhundert als Rekursfeld nahezulegen. Dies liegt einerseits begründet in der bedeutenden Stellung, die christlich grundierte Reflexionen der Flüchtigkeit der ‚natürlichen‘ Phänomene, die körperliche Existenz des Menschen eingerechnet, sowie die demgegenüber empfundene Ohnmacht und Demut in den Künsten und speziell der Dichtung dieser Zeit innehaben. Andererseits ist im 17. Jahrhundert Naturgeschichte immer auch Heils- und damit Verfallsgeschichte. Die individuelle Vergänglichkeit der Einzeldinge und des Menschen sind eschatologisch gerahmt, der im 17. Jahrhundert verbreitete christliche Glaube an „Finalität“¹⁵, an ein Dasein im Horizont von Apokalypse, Jüngstem Gericht und Auferstehung, gehört zu den Selbstverständlichkeiten der Zeitwahrnehmung. Existenzielle, auch klimatisch bedingte Erschütterungen wie die kleine Eiszeit und durch sie bedingte Ernteausfälle und Hungersnöte,¹⁶ die Pestepidemie und die verheerenden Kriege der Zeit, insbesondere der Dreißigjährige Krieg, erschienen vielen Zeitgenoss*innen nicht nur als großes irdisches Unheil,¹⁷ sondern als Zeichen für das nahende Weltende.¹⁸ Diese spezifische historische Krisensituation fand wiederum in zahllosen Gedichten, Dramen und Gemälden ihren Widerhall, die sich der melancholischen Klage über universelle Vanitas und menschliche Hybris widmen, demgegenüber Demut und einen ‚standhaften‘ Lebenswandel anmahnen.¹⁹ Das im 17. Jahrhundert so virulente Vanitas-Motiv reagiert also auf Erfahrungen der „Kontingenz“²⁰ und bringt sie zur Darstellung.

Auf als ähnlich empfundene historische Konstellationen, genauer auf „die vor einem neuen Erwartungshorizont erfahrene Desillusionierung und Ohnmacht gegenüber dem Tod, eine Variante des Konflikts von Selbst- und Fremdbestimmtheit“²¹, führen Claudia Benthien und Victoria von Flemming die Virulenz des frühneuzeitlichen Motivs in der Gegenwart zurück. Und auch von Thadden betont den Autonomieverlust des trauernden und angesichts immer neuer Krisen und Katastrophen in seiner Handlungsmacht beraubten ‚Anthropos‘ des 21. Jahrhunderts. Das frühneuzeitliche Vanitas-Motiv erscheint demgemäß nicht nur als prädestinierte Referenz für die Darstellung von Erfahrungen mit der menschlichen Sterblichkeit im Allgemeinen, sondern auch für Reflexionen im Horizont des Anthropozäns, für Fragen nach dem (finalen) Sterben der Natur. So nutzen neben

15 Marquard 1996, 467; vgl. Benthien 2021b, 215–217.

16 Vgl. Parker 2017, bes. 3–23.

17 Geoffrey Parker hat eine Reihe von zeitgenössischen Berichten über das erfahrene Leid zusammengetragen (vgl. 2017, xx–xxi).

18 Vgl. Ingen 1966, 112–113.

19 Vgl. Cavalli-Björkman 1998.

20 Scholl 2006, 257.

21 Benthien / v. Flemming 2018, 12.

Vertreter*innen anderer Kunstformen²² Lyrikerinnen wie Friederike Mayröcker und Marion Poschmann, die im vorliegenden Beitrag im Zentrum stehen, die frühneuzeitliche Vanitas-Motivik im Verbund mit der bukolischen Tradition als Rekursfeld,²³ um trauernd den Verfall der Natur zu betonen – was den Menschen einschließt – und prophetische Visionen des Todes und des nahenden Weltendes zu formulieren, denen der Mensch damals wie heute scheinbar wenig entgegensetzen hat. Demgegenüber erprobt Marion Poschmann mit lyrischen Mitteln außerdem ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das als post-anthropozentrisch bezeichnet werden kann. Insbesondere der tradierten Grassymbolik der Vanitas sowie der Wiese als idyllischem, aber von Tod und Verfall bedrohtem Schauplatz, kommt in diesen zeitgenössischen Gedichten besondere Bedeutung zu.

Welkende Gräser, bukolische Wiesen. Die frühneuzeitliche Tradition

In seinem *Großen Rasenstück* (1503), einer Naturstudie, in der mit botanischer Genauigkeit verschiedene Gräser – u. a. Wegerich, Löwenzahn, Wiesenrispengras, Biberneln – abgebildet sind, hat Albrecht Dürer sich bereits zu Beginn des sechzehnten Jahrhunderts dem scheinbar geringen Sujet des Wiesengrüns gewidmet (Abb. 1). Trotz des Anscheins eines ‚wild‘ wuchernden Rasenstücks, den die Darstellung zunächst erweckt, ist Dürers Aquarell kompositorisch wohl-durchdacht, sodass nach Auffassung des Kunsthistorikers Richard Hoppe-Sailer „die göttliche Ordnung der Natur überzeugend und beweiskräftig ansichtig“²⁴ wird. Aufgrund der liebevollen Detailtreue und der Wahl der Perspektive – die Gräser sind auf Augenhöhe der Betrachter*innen platziert – wurde das Blatt verschiedentlich als „ästhetische Achtung der Pflanze“²⁵ oder „die symptomatische Bemühung, noch hinter dem Unscheinbarsten den Schöpfer sichtbar werden zu lassen“²⁶ gedeutet.

Wiesengrün versinnbildlicht jedoch in der Frühen Neuzeit nicht ausschließlich die harmonische Schöpfung. Daneben zählt prominent der Vergleich des menschlichen Lebens mit dem flüchtigen Gras zur konventionellen Vanitas-

²² Vgl. Benthien / v. Flemming 2018; Benthien et al. 2021a.

²³ Zu Bukolik und Idylle in der Lyrik der Gegenwart, besonders in Nora Bossongs *Sommer vor den Mauern* (2011), vgl. Kuhlmann 2018.

²⁴ Hoppe-Sailer 1986, 57.

²⁵ Kaeser 2015, 72.

²⁶ Koschatzky, zit. n. Hoppe Sailer 1986, 41.



Abb. 1: Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück* (1503), Aquarell und Deckfarben, 40,3 x 31,1 cm, Albertina Wien.

Motivik, die sich aus biblischen und antiken Bildern ebenso speist, wie aus Repräsentationen der zeitgenössischen Umwelt.²⁷ „Das Leben ist | [...] Ein Gras, das leichtlich wird verdrucket“ liest man etwa in Georg Philipp Harsdörffers Bildreihengedicht *Das Leben des Menschen* (1656).²⁸ Es ist anzunehmen, dass Harsdörffer hier auf Verse aus den Psalmen rekurriert, in denen die flüchtige irdische Existenz dem unvergänglichen Sein des Schöpfers entgegengesetzt wird: „Meine Tage sind dahin wie ein Schatten, und ich verdorre wie Gras. Du aber, HERR, bleibst ewiglich und dein Name für und für.“ (Ps 102, 11–12) Gras dient also als beliebtes Vergleichsobjekt für die Kurzlebigkeit des Menschen. Zentral für die Symbolbildung sind die Bodennähe und das zyklische Werden und Vergehen von Gräsern. Der Vergleich etabliert insofern die Vorstellung einer ‚Erdverbundenheit‘ ebenso wie die der Flüchtigkeit menschlicher Existenz.²⁹

²⁷ Vgl. Scholl 2006, 256; Bialostocki 1981, 269–271.

²⁸ Harsdörffer 1971 [1656], 186.

²⁹ Auch die Vorstellung vom ‚Schnitter Tod‘ hat seinen Ursprung wohl in diesem Vergleich des menschlichen Lebens mit dem Gras, das vom derart personifizierten Tod jäh abgemäht wird.

Wie an diesen kurzen Beispielen demonstriert, bleibt der Blick der Künste des 17. Jahrhunderts auf die Erscheinungen der Natur, trotz bedeutender Fortschritte der *New Sciences* seit Beginn der Renaissance, „weitgehend theologisch geprägt“³⁰, wie Volker Meid argumentiert, der ferner resümiert:

Als göttliche Schöpfung hat sie [die Natur, A. S.] zeichenhaften Charakter. Ihre Erscheinungen verweisen auf den Schöpfer, der alle Dinge als Gedanke gedacht hatte, bevor er seinen Plan verwirklichte. Allerdings beginnt mit der Umsetzung des Schöpfungsplans zugleich die Geschichtlichkeit der Schöpfung, die durch den Sündenfall in ihrer Vollkommenheit beeinträchtigt wurde. (Meid 2015, 200)

Der postadamitische Verlust der primordialen Welt bedingt zugleich eine Erkenntnisproblematik: Durch das Abfallen vom göttlichen Wissen sind die natürlichen Phänomene für den Menschen in ihrem kosmologischen Zusammenhang zunächst weder vollständig erkennbar noch in ihren verborgenen Bedeutungen entzifferbar.³¹ Kunst und Wissenschaft treten daher in der „Hoffnung auf Wieder-Offenbarung“³² als Vermittlungsinstanzen ein. Es ist folglich eine wesentliche Funktion der frühneuzeitlichen Naturdichtung, „im Buch der Natur zu lesen und die in der Natur verborgenen göttlichen Geheimnisse und Zusammenhänge aufzudecken“³³. Poet*innen werden ob ihrer Begabung zur Betrachtung der schöpferischen Zeichen als besonders befähigt angesehen, die irdische Natur in Dichtung zu übersetzen.³⁴ Da die Natur den Kunstschaffenden „poetischer Deutungsraum“³⁵ ist, ist die Erkenntnis abhängig vom Gegenstand der poetischen Betrachtung. Es gilt, seine ‚gottgegebene‘, wengleich vieldeutige Verweisstruktur aufzudecken. Naturerscheinungen sind also zuvörderst Sinnbilder für abstrakte, etwa metaphysische Wahrheiten³⁶ – dazu zählt in besonderem Maße die heilsgeschichtliche Erkenntnis der *vanitas mundi*.

Neben Einzelementen der Umwelt wie Blumen, Gräsern, Seifenblasen, die als Sinnbilder der Vanitas fungieren, können ebenso ganze Landschaften allegorisch codiert sein. Zentrale topische Orte der Naturbetrachtung sind bekanntlich, in der antiken Tradition stehend, der *locus amoenus* und der *locus terribilis*.³⁷ Obwohl die beiden Schauplätze tendenziell für einen dem Lobpreis gewidmeten

30 Meid 2015, 200. Dies gilt stärker für die Dichtung dieser Zeit als für die Bildenden Künste, die sich seit der Renaissance stärker der wissenschaftlich-genauen Naturbetrachtung gewidmet haben (vgl. Langemeyer 1979).

31 Vgl. Keller 2008, 177.

32 Keller 2008, 177.

33 Keller 2008, 177.

34 Vgl. Keller 2008, 179.

35 Keller 2008, 182.

36 Vgl. mit Blick auf das Stillebenggenre: Klemm 1979, 170–172.

37 Vgl. Garber 1974.

bzw. melancholischen Blick auf die Schöpfung stehen, hat auch die arkadische Landschaft eine bedeutende mit der Vanitas-Motivik verbundene Spielart in den Künsten des 16. und 17. Jahrhunderts. Während der Tod ins friedliche Arkadien als Störfaktor eindringt, ist die wilde Landschaft des *locus terribilis* sinnbildlich mit der Erkenntnis der Vanitas verbunden. Dort erscheint „die Natur [...] als sinnfälliger Ausdruck einer vom Schöpfer abgefallenen Schöpfung.“³⁸ In Gestalt des wilden Waldes, felsig-unwirtlicher Landschaft, einsam und dunkel, von winterlich-stürmischem Wetter heimgesucht, ist die dürre ‚Einöde‘ bevorzugter Ort der geistlich-melancholischen Meditation, deren Ziel es ist, sich die eigene Vergänglichkeit und die Bedrängnis durch den Sündenstand der Menschheit – auch sinnlich – zu vergegenwärtigen.³⁹ In Gryphius’ Einsamkeitssonett⁴⁰ oder auf Giovanni Benedetto Castigliones *Melancholia*-Radierung (vor 1647) verweisen Requisiten wie Ruine, Totenkopf oder Skelett mahndend auf die Vergänglichkeit des Irdischen (Abb. 2). Der Melancholiker verkörpert mit seinem zu Boden gesenkten Blick die saturnische Kontemplation über die ‚niedereren‘ irdischen Dinge, von denen es sich loszusprechen gilt, um für das Himmlisch-Ewige frei zu sein. Von Walter Benjamin wurde der melancholische Blick zudem als Ausdruck einer grundsätzlichen acedischen ‚Erdverbundenheit‘, also einer speziellen Verbindung zur materiellen Welt, gedeutet.⁴¹ In der Lyrik Poschmanns, so wird zu sehen sein, erscheint diese ursprünglich lasterhafte Erdverbundenheit unter den nunmehr säkularisierten Bedingungen der Gegenwart.⁴²

Der *locus amoenus* ist demgegenüber Ort des Lobpreises der schönen Schöpfung, die als dessen Abglanz auf das Paradies verweist. Schauplätze sind kultivierte Naturbereiche wie Gärten voll üppigen Pflanzenreichtums sowie fruchtbare Wiesen und Weiden. In der Bukolik des 17. Jahrhunderts gehören zum Inventar der amönen, saftig grünen Wiese etwa Schafe, Vogelgesang, liebliche Haine und plätschernde Bäche.⁴³ Wiesen sind bevorzugter Schauplatz für den Gesangswettstreit der Hirt*innen, Liebeslust und -leid sowie für die Darstellung eines glücklichen ländlichen Daseins.⁴⁴ Obwohl die Lektüre entsprechender literarischer Texte an den europäischen Höfen äußerst beliebt war,⁴⁵ sind die arkadischen Land-

38 Detering 2015, 208.

39 Vgl. Mauser 1982, 234.

40 Gryphius 2012c [1650], 39; vgl. Mauser 1982.

41 „Denn alle Weisheit des Menschen ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe [...].“ (Benjamin 1993 [1928], 132).

42 Vgl. auch Schmidt 2021, 95–97.

43 Vgl. Garber 1974, 183–187.

44 Vgl. Garber 1974, 173–213.

45 Vgl. Mikitayeva 2010, 40.



Abb. 2: Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia* (vor 1647), Radierung auf Papier, 21,7 × 11,7 cm, Scottish National Gallery of Modern Art.

schaften, und diese Traditionslinie wird von Poschmann heute wieder aufgegriffen, beliebte Orte der christlichen Hof- und Zivilisationskritik. In der Fiktion der Schäfer*innen- und Landlebendichtung ist in der Idylle ein naturnahes, arbeitsames Leben fernab weltlicher Versuchungen möglich, denen die geistlich orientierte Dichtung im frühkapitalistischen 17. Jahrhundert sozialdisziplinatorisch

entgegenwirkte.⁴⁶ Anhand des idealisierten Landlebens ließen sich die Grundsätze der christlich-neustoizistischen Philosophie gut veranschaulichen,⁴⁷ denn das als asketisch imaginierte Leben der Hirt*innen, aber auch der Bauern und Bäuerinnen, erscheint als Gegenmodell zu „Hof und Stadt als Orten des Lasters und der Eitelkeit.“⁴⁸ Das Personal der Idylle wird dementsprechend vielfach als tugendhaft entworfen, in edler Einfachheit in Harmonie mit der Natur lebend, Wiesen und Weiden fürsorglich bewirtschaftend und nicht nach dem überflüssigen Reichtum und Prunk der Höfe strebend. Auch im 17. Jahrhundert werden also im Idyll „Modelle gelingenden Zusammenlebens im Modus des Einfachen“⁴⁹ inszeniert, worin zugleich (ökologisch-)utopisches Potenzial – auch für die Gegenwart – liegt.⁵⁰

Doch prägt in zahlreichen Darstellungen der Dichtung und Malerei des 17. Jahrhunderts ebenso ein elegischer Grundton das Hirt*innenidyll.⁵¹ In der ersten der beiden berühmten Darstellungen der *Arkadischen Hirten* Nicolas Poussins (um 1627)⁵², das von Erdtönen dominiert wird, erblickt eine Gruppe idealisierter Hirt*innen einen Sarkophag, der sich rechts von ihnen, etwas erhöht vor einigen Bäumen befindet (Abb. 3). Links von ihnen weilt Alpheios, der wie eine Repoussoirfigur wirkende antike Flussgott, der einen Krug Wasser vergießt, während auf dem Sarkophag ein Schädel thront, der den erstaunten Hirt*innen direkt entgegenzublicken scheint. Sie sind im Begriff, die berühmte Inschrift des Sarkophags zu entziffern: *Et in Arcadia Ego*. Bekanntlich gab es innerhalb der kunsthistorischen Forschung einige Diskussionen um die Übersetzung der lateinischen Phrase, die erstmalig auf Giovanni Francesco Barbieris Arkadien-Bildnis (*Et in Arcadia Ego*, 1616–1620) zu finden ist. In der Deutung Panofskys, auf die sich Poschmann in ihren Essays bezieht, wird diese Warnung vor dem „gedankenlosen Genuß bald zu Ende gehender Vergnügungen“⁵³ direkt vom personifizierten Tod ausgesprochen.

46 Diese Tradition der Landlebendichtung geht zurück auf Vergils *Georgica* und Horaz *Zweite Epode*, in der es in der deutschen Übersetzung heißt „Glücklich ist der, der fern von Geschäften, | Wie das Menschengeschlecht der Vorzeit | Das väterliche Feld mit seinen Stieren pflügt [...]“ (Horaz 2014 [ca. 30v. Chr.], 273) vgl. Zemanek 2015, 191. Zu den sozialdisziplinatorischen Funktionen der Vanitas-Dichtung vgl. Mauser 1982.

47 Zum Neustoizismus in der Dichtung des 17. Jahrhunderts vgl. exemplarisch Grätz 2008.

48 Mikitayeva 2010, 40. Zemanek verweist überdies darauf, dass in der Schäferdichtung mehr „die Muße, das Dichten und Musizieren“ im Zentrum stehe, wohingegen in der Landlebendichtung tendenziell das genügsame und tugendhafte Leben der Bauern im Rhythmus der Natur zentral sei. Zemanek 2015, 191–192.

49 Jablonski / Nitzke 2022, 9.

50 Vgl. Jablonski / Nitzke 2022, 10.

51 Vgl. Panofsky 2002 [1955], 9.

52 Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.

53 Panofsky 2002 [1955], 20.

Et in Arcadia Ego bedeutet demnach „Auch ich bin in Arkadien“ – oder, wie Panofsky freier übersetzt: „Selbst in Arkadien habe ich, der Tod, Gewalt.“⁵⁴ Die Inschrift formuliert im Verbund mit dem Schädel also die christliche Mahnung des *memento mori*.⁵⁵ Das Gemälde Poussins inszeniert demnach die direkte Konfrontation des vitalen bukolischen Idylls mit dem Tod.⁵⁶

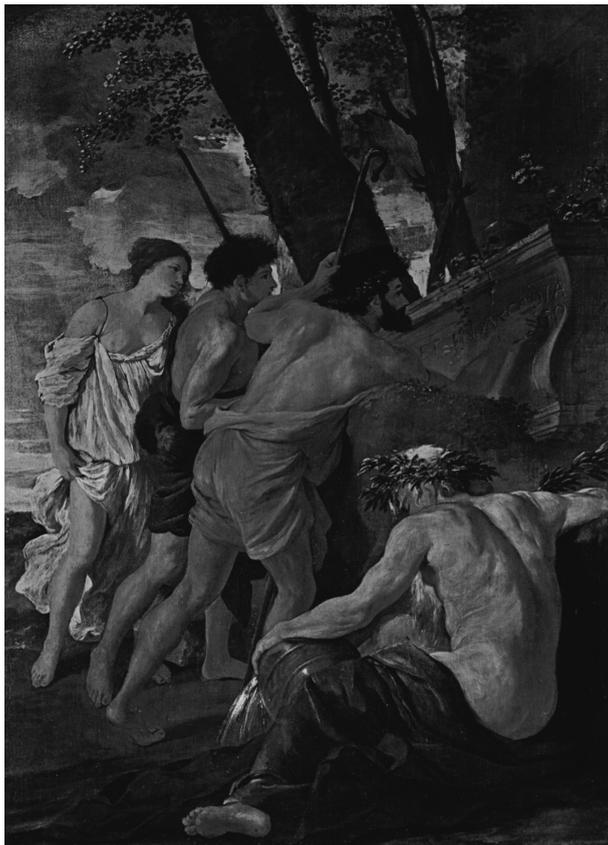


Abb. 3: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (*Die arkadischen Hirten*) (ca. 1629–1630), Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Louvre Paris.

⁵⁴ Panofsky 2002 [1955], 20.

⁵⁵ Vgl. Panofsky 2002 [1955], 19–20.

⁵⁶ Vgl. Brandt 2006, 71.

Vergängliches Liebesidyll. Friederike Mayröckers „[wird welken wie Gras]“ (1966)

Friederike Mayröckers titellos und schlicht anmutendes Gedicht aus dem Jahr 1966 ist mit dem Menschen als Teil der zum Sterben bestimmten Natur befasst:

wird welken wie Gras · auch meine Hand und die Pupille
 wird welken wie Gras · mein Fusz und mein Haar mein stillstes Wort
 wird welken wie Gras · dein Mund dein Mund
 wird welken wie Gras · dein Schauen in mich
 wird welken wie Gras · meine Wange meine Wange und die kleine Blume
 die du dort weiszt wird welken wie Gras
 wird welken wie Gras · dein Mund dein purpurfarbener Mund
 wird welken wie Gras · aber die Nacht aber der Nebel aber die Fülle
 wird welken wie Gras wird welken wie Gras

(Mayröcker 2019 [1966], 33)

In monotonen Reihen wiederholt der beinahe reimlose⁵⁷ Text die leitmotivischen Verse „wird welken wie Gras“. Das artikulierte Ich formuliert ein *memento mori*, in barocker Manier kündigt es die Vergänglichkeit des menschlichen Körpers, des eigenen und die eines Anderen, als Teil der rasch verwelkenden Natur an.⁵⁸ Diese Verse alludieren die oben bereits zitierten Worte aus den Psalmen „ich verdorre wie Gras“ (Ps 102, 11),⁵⁹ ersetzen jedoch das „ich“ der Rede durch wechselnde Bezugswörter und verändern das Tempus ins Futur I, was der lyrischen Rede eine prophetisch anmutende Rhetorik verleiht. Frieder von Ammon verweist zudem darauf, dass „parallel gefügte, ungereimte Langverse“ wie in Mayröckers Gedicht nicht nur in der „modernen Lyrik“ virulent seien, sondern „eben auch schon in den Psalmen.“⁶⁰ Jene Halbverse demonstrieren auch grafisch eindrücklich – das Schriftbild der linken Seite des Gedichts wirkt fast wie eine undurchdringliche Mauer – das unausweichliche Vergehen. Die dem Verfall unterworfenen lebendigen Phänomene werden in der Manier des petrarkistischen Schönheitspreises einzeln evoziert, insbesondere traditionell signifikante Körperteile wie Hand, Pupille, Fuß, Haar und das poetologisch zu verstehende Wort des Ich,⁶¹ in den darauffolgenden Versen dann auch Mund und Schauen eines wohl geliebten Gegenübers.

⁵⁷ Den einzigen ‚Slant Rhyme‘ bilden die Worte „Pupille“ im ersten und „Fülle“ im achten Vers – ein Hinweis auf Mayröckers Poetologie der „sich fortpflanzende[n] Augen“ (Mayröcker 2020, Klappentext), wie die Autorin es selbst jüngst formulierte.

⁵⁸ Zur Vanitas-Motivik in Mayröckers Prosa vgl. Benthien 2021b.

⁵⁹ Vgl. Ammon 2011, 172, der zudem auf Brahmns und Petrus 1,24 verweist.

⁶⁰ Ammon 2011, 172.

⁶¹ Vgl. dazu Ammon 2011.

Diese auf der rechten Seite des Textes evozierten Elemente stehen in ihrer Fülle dem monotonen ‚Textblock‘ der linken gegenüber. Um diesen Effekt noch zu verstärken, sind die meisten der Halbverse durch runde Aufzählungszeichen getrennt.

Invertiert und aktualisiert wird damit ein Verfahren der Barockdichtung, das der Evokation der vitalen Phänomene im ersten Halbvers ihr Kippen in den Verfall im zweiten gegenüberstellt. Nach Claudia Benthien ist es Kennzeichen der frühneuzeitlichen Vanitas-Motivik, dass dieses Kippen von der Blüte in den Verfall bereits im Hier und Jetzt antizipiert wird. Damit resultiert ihre spezifische Melancholie wesentlich aus einer bedrohlichen „Simultanität von Gegenwart und Zukunft.“⁶² In Gryphius’ Sonett *Es ist alles eitel* (1637) findet man diese Plötzlichkeit des Vergehens in antithetischen Halbversen inszeniert, getrennt jedoch durch Virgeln oder ohne jegliche Kennzeichnung:

Was itzundt prächtig blüht / sol bald zutretten werden.
Was itzt so pocht und trotz ist Morgen Asch und Bein / [...].
(Gryphius 2012a [1637], 12–13)

Mayröckers syntaktische Inversion – vom antizipierten Verfall, ausgedrückt im Vergleich mit dem Gras, hin zur Fülle der lebendigen Erscheinungen – markiert eine inhaltliche Differenzsetzung zur barocken Vanitas-Motivik. Möglicherweise drückt sich darin eine vage Hoffnung des artikulierten Ich aus, der universellen Endlichkeit doch noch zu entgehen.

Die außerordentlich schlichte Form des Gedichts spricht jedoch eine andere Sprache, verleiht sie der lyrischen Rede doch einen lakonischen, gar melancholischen Ton, der recht unüblich für die Autorin ist. So hat Mario Grizelj gezeigt, dass schon in Mayröckers Frühwerk, dem dieses Gedicht ebenfalls zuzurechnen ist, ein quasi-religiöser „Modus der enthusiastisch-ergriffenen Rede“ modelliert wird, der in der Tradition Klopstocks und Hölderlins steht und in dem das „Lob-singen und Jubilieren“ dominanter Modus des lyrischen Sprechens ist.⁶³ Auch rekurriert Mayröcker in poetologischen Wendungen wiederholt auf „Formen prophetischen, inspirierten und mystischen Schreibens.“⁶⁴ In der Forschung wird es mit Attributen wie „Furor“⁶⁵ und „kalkulierter Maßlosigkeit“⁶⁶ belegt, insbesondere aufgrund der komplexen und kühnen Metaphorik, die Mayröckers Gedichte, aber auch ihre Prosatexte kennzeichnet. Barbara Thums spricht in diesem Zusammenhang von „eine[r] unbeschränkt wuchernde[n] Textproduktion, in der

⁶² Benthien 2011, 90.

⁶³ Grizelj 2017, 52.

⁶⁴ Thums 2019, 212.

⁶⁵ Strigl 2009.

⁶⁶ Strigl 2009, 70.

immer wieder aufs Neue versucht wird, eigenwillige ‚Wortbilder‘ zu produzieren und so Materielles in Spirituelles zu verwandeln.“⁶⁷ Als „*vertikaler Text!*“⁶⁸, wie Mayröcker es selbst formuliert, führt also das wuchernd-maßlose Schreiben von irdischen in himmlische Sphären.⁶⁹

Im vorliegenden Gedicht fehlen nun komplexe ‚Wortbilder‘ und die übliche ‚Überfülle‘ gänzlich, die Bildlichkeit ist stark reduziert und konventionell. So scheint angesichts dieser Abweichung Mayröckers von ihren eigenen Schreibkonventionen der Schluss möglich, dass die Form nicht zufällig derart karg ist, sondern sie formsemantisch den subjektiven Modus der Entfremdung von der be-seelten Schöpfung widerspiegelt. Verbleibt man in der von Mayröcker gewählten Raumsemantik, handelt es sich hierbei also um einen ‚horizontalen Text‘. Thums zeigt ferner, dass die Autorin an anderer Stelle ihre poetische Inspiration in „An-verwandlung der biblischen Exoduserzählung über Moses Berufung und sein Vernehmen der göttlichen Stimme“⁷⁰ inszeniert – also als göttlich inspiriertes, überschwängliches Sprechen, wie es etwa der Mystik eigen ist. Auch dies stützt die hier geäußerte Annahme, dass die ostentativ ‚uninspirierte‘ lyrische Rede performativ Distanz zum ‚hohen‘ göttlichen Zusammenhang und somit eine quasi-religiöse Melancholie als Abfallen vom Schöpfer performiert, die auch in der Überidentifikation mit dem niedrigen, erdnahen Gras ihren Ausdruck findet. Der Rekurs auf die biblisch-barocke Vanitas-Motivik und die vielfache Wiederholung des konventionalisierten Vergleichs mit dem Gras dient also der Inszenierung eines heillosen, entfremdeten Zustandes.

Doch ebenso vervollständigt sich bei genauem Lesen die punktuell gesetzte, collageartig arrangierte Bildlichkeit, die scheinbar Sinneswahrnehmungen des lyrischen Subjekts nachvollzieht, bis hin zur Evokation einer vagen Szenerie des Begehrens, die Anleihen bei der bukolischen Tradition nimmt. Erzeugt wird sukzessive die Anmutung eines vertrauten Liebespaares im Gras, auf einer nächtlichen, von Nebel umwobenen Wiese, paradigmatische Szene der idyllischen Schäferdichtung und der Pastorale. (Man könnte sogar im seitwärts gegen den Uhrzeigersinn gedrehten Schriftbild des Textes die einzelnen Halme eines Wiesenausschnitts, Dürers *Rasenstück* vergleichbar, erkennen: unten die Erde, oben wuchernde Pflanzen unterschiedlicher Höhe.) In diesem mehrdeutigen Gedicht ist neben dem allgemeinen Sterben-Müssen also ebenso das Idyll der Liebe im Angesicht des Todes, die Antizipation ihres unausweich-

⁶⁷ Thums 2019, 212.

⁶⁸ Mayröcker 1980, 150.

⁶⁹ Vgl. Thums 2019, 213. Gizelj spricht ebenfalls von einer „lyrische[n] und religiöse[n] Rede“, welcher der „Modus der Weltzuwendung und der Weltentgrenzung“ entspricht. (Gizelj 2017, 52).

⁷⁰ Thums 2019, 214.

lichen Vergehens, das Thema. Barocker Naturpoetik vergleichbar betrachtet und liest das artikulierte Ich die es umgebenden ‚Zeichen‘ der Natur, das welkende Gras der Wiese, um daraus das Ende seiner Liebesleidenschaft sowie die allgemeine Vergänglichkeit abzulesen. Es zeigt sich die melancholische Gewissheit, die bereits Panofsky und Brandt in Poussins erster Arkadien-Darstellung erkannten: dass auch das bukolische Liebesidyll unausweichlich dem Ende zueilt. Daraus scheint keineswegs eine Intensivierung der Freuden des ‚fruchtbaren‘ Augenblicks zu resultieren, wie es Freud in seinen Reflexionen zur „Vergänglichkeit“ betont,⁷¹ sondern es dominiert – wie gezeigt – die Melancholie.

Dennoch erscheinen menschliche Schönheit und Vitalität wie eine zarte Hoffnung, ausgedrückt in Versen, die auch das strenge Formschema des Texts unterbrechen: „meine Wange meine Wange und die kleine Blume | die du dort weiszt“ heißt es dort, im Bild der an der Wange erblühenden Blüte die (noch) vitale Anmut des sprechenden Subjekts bewerbend⁷² – nebenbei eine Inversion der petrarkistischen Schönheitspreisung, in der für gewöhnlich Körperteile des unerreichbaren, begehrten weiblichen Objekts mit floralen Attribuierungen belegt werden.⁷³ Auch auf Ebene des Schriftbildes wirken die Verse fünf und sechs beinahe wie eine Pflanze, die sich um das ‚Mauerwerk‘ des Verfalls rankt, deren Kraft jedoch nicht ausreicht, dem Verfall zu trotzen (der fünfte Vers ist der visuell längste des Gedichts, der sechste hingegen der kürzeste). Schließlich endet auch der sechste Vers mit den Worten „wird welken wie Gras“, ohne dabei jedoch die zuvor etablierte „Quasi-Norm“⁷⁴ des Gedichts zu erfüllen, denn das runde Aufzählungszeichen fehlt an dieser Stelle. Organisch geht somit die Hoffnung in Enttäuschung über, was abermals für den ‚heillosen‘ Zustand des artikulierten Ich spricht.

Signalisiert das „aber“ im achten Vers eine erneut kurz aufflammende Zuversicht, dass zumindest andere, äußere Phänomene des Liebesidylls überdauern

71 Freud argumentiert dort gegenüber einem „rühmlich bekannten Dichter[]“, der eine Entwertung des Schönen durch seine Hinälligkeit bewirkt sieht, dass das Vergehen des Schönen eine „Wertsteigerung“ mit sich bringe und schließt: „Der Vergänglichkeitswert ist ein Seltenheitswert der Zeit“. Freud 1949, 358 und 359.

72 Zur Blumensprache bei Mayröcker vgl. auch Thums 2017. Es liegt aufgrund dieser Selbstbeschreibung des artikulierten Ich zudem nahe, das Gedicht autofiktional zu lesen, insofern es in Mayröckers Werk immer wieder Identifikationsbewegungen zwischen realer Dichterin und Blumen(-sprache) gibt (vgl. Thums 2017, 190 Fußnote).

73 So heißt es etwa in Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus „Letzte abschiedsschrift / als er sie gaentzlich verlassen muste.“: „Kein garten wird mir mehr ohn deine wangen blühn / Und wann der sonnen-glantz mir noch so prächtig schien / Zeigt er mir ohne dich nichts als trauer-decken.“ (Hoffmannswaldau 2018 [1703], 64–65).

74 Fricke 1988, 183.

könnten, die Nacht, der Nebel, die Fülle, räumt der verdoppelte Refrain im letzten Vers diesen Wunsch aus. Indem darin nur noch ‚Vergehen‘, jedoch nicht mehr seine Antithesen ‚Lebendigkeit‘ bzw. ‚Liebe‘ oder ‚Schönheit‘ verbalisiert werden, wird deutlich: der Tod nimmt das Gute und das Elende ausnahmslos in sein Reich. Der letzte Vers weist somit in der doppelten Wiederholung des leitmotivischen Verses, ähnlich wie in den barocken Prätexten, metonymisch und prophetisch auf das nahende Ende *aller* irdischen Erscheinungen.⁷⁵ Ob damit auch der christliche Heilshorizont angesprochen ist, lässt sich nicht eindeutig ermitteln.⁷⁶ Am Ende des Gedichts bleibt dem artikulierten Ich nur Einsicht in die Rückkehr in der Erden Schoß – ein Schicksal, das der Mensch mit dem welkenden Gras teilt, seine grundsätzliche ‚Erdverbundenheit‘, aber auch Entfremdung von der transzendenten Sphäre signalisiert, trotz aller Liebe, Fülle und Schönheit, die das Leben bereithält. Selbst das friedliche Liebesidyll, eigentlich „Ort des Rückzugs, der vor der [...] oftmals grausamen Wirklichkeit Schutz“⁷⁷ verspricht, ist von der universellen Vanitas bedroht.

Arkadischer Winter. Marion Poschmanns „Geometrien der Melancholie“ (2004)

Ist Mayröckers Gedicht der symbolischen Vanitas-Tradition relativ streng verpflichtet, dynamisiert Marion Poschmanns Gedicht „Geometrien der Melancholie“⁷⁸ aus dem Band mit dem sprechenden Titel *Grund zu Schafen* (2004) die konventionelle Bildlichkeit auf komplexe Weise. Der Text ist dreistrophig und einem Gedichtzyklus mit dem Titel „Et in Arcadia Ego“ zugeordnet, der zusätzlich die frühneuzeitliche Arkadientradition als einen Bezugspunkt für die Interpretation vorgibt – insbesondere das Gemälde Poussins, wie Poschmann selbst epitextuell kommentiert. Bezugnehmend auf die Inschrift des Sarkophags seiner ersten Arkadien-Darstellung verweist sie auf die moderne Übersetzungsgeschichte der lateinischen Phrase. Sie kritisiert im Anschluss an Panofsky die Bedeutungsverschiebung, die im Laufe der Jahrhunderte die Macht des Todes in Arkadien unterschlägt:

75 Vgl. Ammon 2011, 174.

76 Anders argumentiert Ammon 2011, 174: „Hier gibt es keine Heilsgewissheit und kein Vertrauen auf Erlösung [...].“

77 Mikitayeva 2010, 43.

78 Poschmann 2004, 23.

Die Überschattung durch den Todesgedanken, der in der Antike das Konzept der arkadischen Landschaften prägte und diesem Konzept die spezifisch bittere Süße verlieh, wurde im Laufe der Zeit, wenn nicht vergessen, so doch verdrängt, und zwar zugunsten einer harmonischen Geschlossenheit, in die kein Störfaktor eindringt.

(Poschmann 2016, 13)

Mit dem Aufbrechen der „harmonischen Geschlossenheit“ der Vorstellung Arkadiens ist auch das hier im Zentrum stehende Gedicht befasst. Inszeniert wird darin ein kontemplierendes, scheinbar menschliches Ich. Damit reiht es sich in die Tradition der melancholisch-meditativen Vanitas-Reflexion ein,⁷⁹ entwickelt sie jedoch zeitgenössisch fort. Suggestiv fragt das artikulierte Ich in den ersten Versen nach dem herannahenden Winter: „wann wird es Winter geworden sein, dort | wo das Bild eines Körpers hinzieht“. Ohne Fragezeichen abschließend und mit dem Gebrauch des Futur II Gewissheit suggerierend, wird zwar der Zeitpunkt des Winterwerdens erfragt, nicht aber sein Eintreten selbst. Impliziert wird zudem, dass es in der Gegenwart der lyrischen Rede „dort“ (ein Lexem, das auch syntaktisch exponiert ist) noch Frühling oder Sommer ist, was gemeinsam mit dem Motto des Zyklus auf Arkadien als das Land verweist, in dem ewig frühlingshaftes Wetter herrscht. Bekanntlich referenziert das Arkadien der Künste seit der Antike nicht auf den realen Ort auf der griechischen Halbinsel Peleponnes, sondern ist reine Fiktion.⁸⁰ Konstitutiv ist gerade sein wirklichkeitsferner Status, denn das mit dem Hirtenidyll assoziierte Arkadien ist „von Beginn an nur im Ästhetischen existent“.⁸¹ Es kann entweder in der Vergangenheit als ‚verlorenes Paradies‘ oder als künftiges ‚Goldenes Zeitalter‘ und somit eine Art Erlösung imaginiert werden, wie schon in Vergils ‚Vierter Ekloge‘⁸².

In Poschmanns „Geometrien der Melancholie“ scheinen (in dieser Reihenfolge) Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit Arkadiens verhandelt zu werden: Einerseits ist die Gegenwart, so kann man aus der ersten Strophe schließen, das ‚flourierende‘ Zeitalter, andererseits verweisen das deiktische „dort“ und die Ergänzung „wo das Bild eines Körpers hinzieht“ im Verbund mit der zweiten Strophe auf die imaginierte Gestalt Arkadiens in der Zukunft. Verhandelt wird die Frage nach der menschlichen Imagination dieser kommenden Zeit: Wann wird in der Vorstellung Winter eingetroffen sein? Gibt es noch Hoffnung auf die Vorstellung einer blühenden Zukunft oder wird dort alles ‚kalt, wüst und leer‘ sein? Oder birgt gar der in die Imagination eintretende Winter eine Art (irdische) Erlösung in sich? Verhandelt wird damit die Frage nach den (vergebli-

⁷⁹ Vgl. zu Melancholie, Mediation und Vanitas: Mauser 1982.

⁸⁰ Vgl. Korbacher 2007, 12–13.

⁸¹ Korbacher 2007, 13.

⁸² Vergil 2001 [40 v. Chr.], 66–67.

chen) Hoffnungen der westlichen Zivilisation. Die zweite Strophe formuliert, nun im Indikativ, eine Prognose für das winterliche Arkadien der Imagination:

wird er doch dort
 der leichte Mensch.
 wird eine Wiese sein
 (Poschmann
 2004, 23)

Die Verse „der leichte Mensch“ und „wird eine Wiese sein“ entstammen dem ersten Terzett und dem ersten Quartett des Gryphius-Sonetts „Es ist alles eitel“. Sie wurden mit dem Auftaktvers so collagiert, dass zwei syntaktisch wohlgeformte Sätze entstehen, wobei der mittlere Vers das ‚Scharnier‘ für einen sogenannten ‚Wendesatz‘ bildet.

Folgt man der Lesart, die die Interpunktion zunächst vorgibt, bilden die ersten beiden Verse eine syntaktische und semantische Einheit: „wird er doch dort | der leichte Mensch.“ Das Epitheton „leicht“ für den Menschen trägt zunächst erkennbar Spuren der Vanitas-Motivik. Im Prätext Gryphius' heißt es an entsprechender Stelle: „Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehen. | Soll denn das Spil der Zeit/ der leichte Mensch bestehn?“⁸³ Der „leichte Mensch“ ist in diesem Kontext der flüchtige und mit Schuld beladene Mensch im Sinne der christlichen Anthropologie. Der Zweifel, ob er das „Spil der Zeit“ bestehen möge, verweist auf die Anfechtungen durch Fortuna und Chronos, denen der Mensch zeitlebens ausgesetzt ist. Es folgt bei Gryphius zudem die Anmahnung der Nichtigkeit der materiellen Güter, die der Mensch begehrt:

Der hohen Thaten Ruhm muß wie ein Traum vergehen.
 Soll denn das Spil der Zeit/ der leichte Mensch bestehn?
 Ach! was ist alles diß/ was wir vor koestlich achten/
 Als schlechte Nichtikeit/ als Schatten/ Staub und Wind [...].
 (Gryphius 2012a [1637], 13)

Durch Montage dieses Gryphius-Zitats, in dessen Umfeld die christliche Warnung vor sinnloser Anhäufung von ‚Köstlichkeiten‘ formuliert wird, legt Poschmann also ferner eine kapitalismuskritische Interpretation nahe. Man kann die Verse der zweiten Strophe Poschmanns ebenso gut unter Einbezug des barocken Intertexts als Betonung der Flüchtigkeit und des antizipierten Vergehens des Menschen deuten, und an seiner Statt wird eine „Wiese sein“.

Evoziert wird somit, bezieht man die Überlegungen zur ersten Strophe ein, die Vorstellung eines apokalyptischen Winters, der auf den ewig fruchtbaren

83 Gryphius 2012a [1637], 13.

Frühling der Gegenwart folgen wird. Motivisch floriert eine solche Fiktion in der Gegenwartsliteratur. So entwirft sie beispielsweise Valerie Fritsch in ihrem Roman *Winters Garten* in einer eindrücklichen Schlusszene, in der sich Kälte und Dunkelheit unheilvoll und besänftigend über das Land legen und damit das nahende Ende der Zivilisation ankündigen:

Der Abend brach an, eine mächtige Finsternis zog auf. Draußen sah es aus, wie sich die Großeltern die Tage ihres Sterbens gewünscht hatten, ein ewiger Winter, der das Haus einschneite und jenes letzte Wort sprach, das zu finden der Mensch allein nicht in der Lage war. Ein Himmel, den man nicht von der Erde zu unterscheiden vermochte. Eine Kälte so hart, dass die Luft klirrte, und doch die Kanten der Welt weich vom Schnee.

(Fritsch 2015, 148)

Auch bei Poschmann scheint der nahende Winter sowie das dekontextualisierte Gryphius-Zitat, „wird eine Wiese sein“, auf einen postzivilisatorischen Zustand hinzudeuten. In Gryphius' Prätext heißt es entsprechend in antithetischer Gegenüberstellung der im Präsens noch vorhandenen Stadt als Hort der Zivilisation und dem mit der Wiese alludierten, künftigen Hirtenidyll:

Du sihst/ wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden.
Was diser heute baut/ reist jener morgen ein:
Wo itzund Städte stehn/ wird eine Wisen seyn [...].
(Gryphius 2012a [1637], 12)

Dafür, dass bei Poschmann sogar ein post-humanes Zeitalter entworfen wird, spricht, dass die Entitäten ‚flüchtiger Mensch‘ und ‚überdauernde Wiese‘ durch einen Schlusspunkt getrennt sind. Markiert wird so ein deutlicher Bruch zwischen menschlicher und ökologischer Sphäre. Es ist dies eine Prophezeiung als transformierte Version der Arkadien- und Vanitas-Motivik der Frühen Neuzeit: dass die endgültige Auslöschung der Menschheit sich ereignen wird, selbst in Arkadien, lesbar als Allegorie für den Untergang der westlichen, wohlhabenden und konsumorientierten Lebensweise, und die fruchtbare Wiese, die nun, metonymisch für die gesamte natürliche Umwelt, überdauern (und sich regenerieren) wird. In säkularisierter Form wird somit die endzeitliche Komponente der christlichen Vanitas-Motivik mit aufgerufen, jedoch postanthropozentrisch transformiert: In dieser Vision gilt das Weltende nur für den Menschen, nicht aber für die nicht-menschliche Natur.

Gegen diese die Vanitas-Tradition stark affirmierende Lesart spricht jedoch, dass Wiesen „Kulturgrasland“⁸⁴ sind. Sie befinden sich auf einem Spektrum zwischen ‚Wildheit‘ und ‚Kultiviertheit‘ idealerweise in der Mitte. Sowohl die

84 Kremer 2016, 59.

Entstehung als auch die Fortexistenz biodiverser Wiesen, die eine Vielzahl an Arten beherbergen – Farn- und Blütenpflanzen, Insekten, Vögel, Säugetiere wie Hasen und Rehe –, ist bedingt durch den behutsamen Eingriff des Menschen, der die Wiese regelmäßig schonend und nachhaltig bewirtschaftet.⁸⁵ Schon im 17. Jahrhundert war die theologische Vorstellung verbreitet, dass der Eingriff des Menschen in die Natur die Vervollkommnung der Schöpfung bewirke,⁸⁶ und auch in der Gegenwart gibt es Vorschläge, die Menschen des Anthropozäns nicht als Beherrscher*innen, sondern als „Weltgärtner“⁸⁷ zu begreifen.⁸⁸ Für die Pflege biodiverser Wiesen ist besonders der regelmäßige Schnitt der Gräser der „entscheidende ökologische Faktor“⁸⁹, sodass der Erhalt von artenreichen Wiesen wesentlich eine „Kulturaufgabe“⁹⁰ darstellt.

Die immer intensivere, effizientere und ‚naturferne‘ Bewirtschaftung landwirtschaftlicher Nutzfläche seit den 1950er Jahren und die „Uniformierung der überkommenen Kulturlandschaft“⁹¹ ist indes verantwortlich für einen Rückgang des Kulturgraslandes und damit auch diverser Arten. Infolge der Industrialisierung der Landwirtschaft, vor allem monokultureller Bewirtschaftung sowie dem Einsatz von industriellem Dünger und Pestiziden, sind dort seit den 1950er Jahren zunehmend diverse Insekten- und Kleintierarten vom Aussterben bedroht, die an eine schonendere Bewirtschaftung angepasst waren.⁹² Wiesen und Weiden gelten daher als „gefährdetes Kulturerbe“⁹³. Das gegenwärtig drohende Insektensterben mit seinen dramatischen Folgen zeigt die Bedeutung, die der Lebensraum ‚wilde Wiese‘ nicht nur für die Umwelt, sondern ebenso für die Sicherung menschlicher Lebensgrundlagen hat.⁹⁴

85 Vgl. Kremer 2016, 47: „Der Mensch ist durch die Mahd nicht nur Verursacher der Wiese, er gehört vielmehr als wirtschaftendes Wesen zum Ökosystem der Wiese dazu.“; vgl. auch Schmidt 1979, 42.

86 Vgl. Garber 1974, 203–204.

87 Leinfelder 2014.

88 Vgl. Dierschke / Briemle, die interessanterweise dafür plädieren, auch das artenreiche Kulturgrasland als „Kulturerbe“ zu begreifen, das „von uns angenommen, erhalten und gepflegt werden“ müsse – „wie auch viele andere Kulturgüter, etwa alte Bauwerke, Kunstgegenstände, Bilder oder Musik“ (2008, 9 und 10).

89 Schmidt 1979, 43.

90 Dierschke / Briemle 2008, 9.

91 Dierschke / Briemle 2008, 132.

92 Vgl. Dierschke / Briemle 2008, 30 und 196.

93 Vgl. den im Juni 1996 in Bonn abgehaltenen Kongress *Wiesen und Weiden – ein gefährdetes Kulturerbe Europas*, anlässlich der Ausstellung *Future Garden. Die gefährdeten Wiesen Europas* (vgl. dazu Dierschke / Briemle 2008, 9).

94 Vgl. Hallmann et al. 2017. Hallmann et al. haben gezeigt, dass in den letzten 27 Jahren die Biomasse der flugaktiven Insekten in deutschen Naturschutzgebieten um 73 Prozent abgenom-

In Poschmanns Gedicht kommt die Ankündigung, dass „dort“ eine „Wiese sein [wird]“ also, und das ist die andere Lesart dieses ‚Wendesatzes‘, einer Vorausdeutung der post-industriellen Genesung der Natur gleich. Dafür spricht auch, dass in Gryphius Vanitas-Sonett ein bukolisches Idyll *mit* dem Menschen nach dem Verlust der Städte aufgerufen wird: Wiesen und ein unschuldiges Schäferskind mit seiner Herde werden dort bestehen, wo die mit Eitelkeit assoziierte Stadt nur noch Ruine sein wird: „Wo itzund Städte stehn/ wird eine Wisen seyn/ | Auff der ein Schäfers-Kind wird spilen mit den Herden“⁹⁵. Wiesen sind immergrüne Lebensräume und damit fruchtbar selbst im kalten Winter. Dass in Poschmanns Gedicht der „leichte Mensch“ im Zeitalter nach extensiver Naturbeherrschung und -zerstörung wieder im Einklang mit der Natur leben wird – ganz im Sinne der arkadischen Vision – wenn auch ‚unwirtlicher‘, wie es die Erwartung eines Winters bekundet, scheint sich hier anzudeuten, sofern man über den Schlusspunkt hinwegliest: „der leichte Mensch. | wird eine Wiese sein“. Prophezeit wird die künftige Anerkennung der melancholischen Erdverbundenheit der menschlichen Spezies, der unauflöselichen Verbindung des Menschen zur nun agentiellen Natur,⁹⁶ jedoch fernab transzendenter, christlicher Erlösungsvisionen, die Trost versprechen.

Resümiert man die beiden hier vorgestellten Lesarten, reflektieren die ersten beiden Strophen des Gedichts also die Stellung des Menschen nach dem Anthropozän, enthalten jedoch keine eindeutige Antwort. Wird er sich ausgelöscht haben, nachdem er seine eigenen Lebensgrundlagen vernichtet hat? Oder wird die Welt in einen winterlich-idyllischen Zustand münden, in dem das Verhältnis von Mensch und Natur harmonisch statt ausbeuterisch sein wird – und die neuzeitlich konstruierten Grenzen zwischen Mensch und Wiese, metonymisch für die (belebte) Natur insgesamt, fluide? Beide Lesarten sind in den „Geometrien der Melancholie“ zumindest angelegt. Insbesondere die noch im Barock eindeutig codierte lyrische Rede vom ‚leichten Menschen‘ wird bei Poschmann ambig: Sie meint einerseits den vergänglichen Menschen und andererseits die ‚er-leichterte‘ Kreatur, die ihre herausgehobene Stellung innerhalb der Natur aufgegeben hat. Poschmann erzeugt also Sinnkomplexionen, die die konventionelle Vanitas-Motivik sowie die frühneuzeitliche Codierung des bukolischen Idylls in der Wiederholung dynamisieren – und mit ihnen das

men hat. Ein wichtiger Faktor bei der Bekämpfung des Rückgangs der Insektenpopulation sind möglichst naturbelassene Wiesen. Der Agrarökologe André Hamm lässt sich 2021 im *Spiegel* mit den Worten zitieren: „Ausgeräumte, blütenleere Agrarlandschaften sind erheblich schuld am Niedergang der Insekten“ (Donner 2021).

⁹⁵ Gryphius 2012a [1637], 12.

⁹⁶ Vgl. Schmidt 2021, 94; mit Blick auf Poschmanns *Hundenovelle*: Hayer 2018.

Mensch-Natur-Verhältnis, das ebenfalls uneindeutig, weniger anthropozentrisch wird.

Nur der Verlust des Glaubens an eine lesbare und damit regierbare Natur scheint die zeitgenössisch transformierte arkadische Utopie zu sichern. Die hermetische Gestaltung des Gedichtes performiert ebendiese Umwelt abseits des an Lesbarkeit gewöhnten Blicks.⁹⁷ So wird ein post-anthropozentrisches Weltverhältnis präfiguriert, das nicht ästhetisch über die Natur verfügt, sondern ihre Vieldeutigkeit ausstellt. Letztendlich schließt an die Frage nach der Imagination des Kommenden ein weiterer metaliterarischer Fragenkomplex an: Die Frage nach der Rolle der Literatur, insbesondere der Lyrik, für die imaginative Vergegenwärtigung der durch die Klimakrise herannahenden Szenarien. Der Beitrag, den Poschmann in diesem und weiteren Gedichten zur Bewältigung dieser Krise leistet, besteht insbesondere in der Dekonstruktion anthropozentrischer und vereindeutigender Sichtweisen auf die Natur.⁹⁸ Ihre Gedichte halten die Wahrnehmung der Leser*innen offen für das Unergründliche der Umwelt, transzendieren die Grenzen zwischen den Dingen mit dichterischen Mitteln.⁹⁹ Doch ist diese poetische Transgressionsbewegung im *Geometrien*-Gedicht nicht vordringlich mystisch-ekstatisch grundiert, wie etwa Mayröckers vertikale Texte, sondern melancholisch, das artikulierte Ich ist dem Irdisch-Materiellen statt dem Himmlisch-Transzendenten verbunden. Dazu passt, dass Poschmann in einem Essay die „Berührung mit dem Unendlichen“ in den „winzigen Eindrücken“ unscheinbarer Erscheinungen vermutet.¹⁰⁰ Die vergeblichkeitsbewusste Aufgabe des Glaubens an menschliche Größe, Potenz und Autonomie mutet damit nicht nur schmerzlich an, wie noch bei Mayröcker, sondern ebenso tröstlich.

Wie schon die zweite Strophe der *Geometrien der Melancholie* offenbart auch der Blick in die Vergangenheit in der dritten und längsten Strophe bukolische Elemente, doch sind diese ebenso melancholisch getrübt: „oft, ich erinnere mich, | an die weiße Würde des Herdentriebes | an die Übermacht der Menge, die gesenkten Köpfe“. Eine Herde anthropomorphisierter Schafe, traditionell wie auch hier bukolische Symbole der Reinheit und Unschuld („weiße Würde“), aber auch der Dummheit und Konformität („Übermacht der Menge“, „gesenkte[] Köpfe“) sind bei Poschmann zivilisationskritische Sinnbilder für Menschen, die wider besseren Wissens der an menschlicher Sonderstellung („Würde“) orientierten Logik der Gegenwartskultur folgen. Dass sie interessiert ist an einer Aktualisierung der Schafsymbolik, die ökologisches Wissen mit einbezieht, formuliert die Autorin in einem

⁹⁷ Vgl. Schmidt 2021, 91–97 zu hermetischen Verfahren und ‚Neobarock‘ im Werk Poschmanns.

⁹⁸ Vgl. Goodbody 2016, 209.

⁹⁹ Vgl. Schmidt 2021, 96–97; vgl. Poschmann 2016, 132.

¹⁰⁰ Poschmann 2016, 128.

Essay. Nachdem sie darin auf die bukolische und christliche Tradition des unschuldigen Schafes hinweist, ergänzt sie dieses verfestigte Naturbild mit Anmerkungen zu den realen Folgen der Schafzucht: „Dabei haben Schafe, wie alles auf der Welt, ihre Schattenseiten. Sie fressen ganze Landstriche kahl, lassen keinen Baumbestand aufkommen, können Bodenerosion einleiten, Regionen vollständig ruinieren und verwüsten.“¹⁰¹ Die anthropomorphisierten Schafe des Geometrien-Gedichts sind ebenso Wesen, die die amöne Landschaft in eine kahle und winterliche verwandeln können, die in der zeitlichen Logik der lyrischen Rede nach dem Wirken der Tiere erwartet wird. Sie fressen also das Gras der Wiese, anstatt dass sie ‚Wiese sind‘: Eine Allegorie auf das zerstörerische Wirken des Menschen.

Zivilisationskritik steckt wohl auch hinter dem Titel: Die Begriffe „Geometrie“ und „Melancholie“ verweisen auf den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Diskurs rund um die geometrische Ordnung und ‚Entzifferbarkeit‘ der Schöpfung. Auf der einen Seite stehen Denker wie Johannes Kepler oder Galileo Galilei, die dem sogenannten „Design-Argument“¹⁰² anhängen: Die Vollkommenheit der Schöpfung bestehe „in der Realisierung geometrischer Verhältnisse, die urbildlich im göttlichen Wesen vorhanden sind: Der Geist des Menschen ist aufgrund der Gottebenbildlichkeit fähig, den geometrischen Bauplan, den gezeichneten Entwurf des Weltalls zu erkennen“¹⁰³. Auf diese Tradition spielt das signifikante Schriftbild des Gedichts ironisch an, in der es eine implizite Autorin als ‚Schöpferin‘ vager geometrischer Formen zu erkennen gibt, die zwar mit dem Gedichtinhalt korrespondieren – die zweite Strophe ist rechteckig wie ein Wiese, die dritte könnte man als Schafkopf identifizieren, mit dem ersten Vers als Ohr – jedoch letztlich keinen starren Sinn ergeben.¹⁰⁴

In der Frühen Neuzeit steht dem Design-Argument die protestantische Warnung vor einer die Melancholie befördernden Beschäftigung mit Geometrie gegenüber, da sie den Blick für das unbegreifliche Numinose verstelle¹⁰⁵ und so wundert dann auch wenig, dass auf Albrecht Dürers *Melencolia I* die Geometrie eine wichtige Rolle spielt. Die Poschmann’schen Schafe mit ihren melancholisch „gesenkten Köpfe[n]“ und den „Gewichte[n] im Haar“ – Haare gelesen als Depot von Lebenskraft, Gewichte verweisen auf das Wiegen als Praxis der Messkunst – sind somit zusätzlich lesbar als Verkörperungen einer solch ‚geometrisch induzierten Melancholie‘. Man kann hier erneut den Bogen zur Vanitas-Motivik schlagen: Die gebeug-

101 Poschmann 2016, 12.

102 Groh / Groh 1991, 24.

103 Groh / Groh 1991, 25.

104 Der gesamte Arkadien-Gedichtzyklus spielt mit derartigen Anleihen an die visuelle Poesie.

105 Vgl. Klibansky et al. 1990, 476.

ten Schafe verkörpern eine Haltung der Schuld und trauernden Demut, wie sie der melancholischen Vanitas-Meditation eigen ist. Grund für diese Geste scheint jedoch weniger Demut gegenüber dem Numinosen zu sein, sondern vielmehr die vorausahnend-schuldbewusste Einsicht in die Dominanz des ‚würdevollen‘, der Rationalität verbundenen neuzeitlichen Menschen, der die Natur mit ebendiesen Mitteln unterworfen hat – und damit auch die Erkenntnis der verheerenden Folgen dieses Weltbilds, das in die Naturzerstörung mündet. Die Verflüchtigung der „unsichtbaren Ordnung“, die zwar in Gestalt „milde[r] Lichte“ leuchtet wie das Licht der Aufklärung, dabei aber „sinnlos“ und „empfindlich“ ist, verweist wohl ebenfalls auf diesen Zusammenhang. Und so endet das Gedicht mit dem retrospektiven Verweis auf die Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts, inszeniert als Schwelle im Übergang von einer an Rationalität orientierten Ordnung hin zu einer offenen Zukunft. Diese hält, wie gezeigt, entweder die finale Auslöschung des Menschen und das Entstehen eines posthumanen Idylls oder ein winterlich-melancholisches Arkadien bereit, in dem die unversöhnlich anmutende Trennung zwischen Mensch und Natur überwunden sein wird. So oder so scheint die Ordnung des gegenwärtig noch ‚blühenden‘ Arkadiens überaus fragil: *Et in Arcadia Ego*.

Resümee

In beiden hier untersuchten Gedichten ist die mit der Vanitas-Tradition verbundene, jedoch transformierte Gras- und Wiesensymbolik von zentraler Bedeutung. Wie beschrieben kann das Wiesengras insbesondere die Gefährdung eines gegenwärtigen Idylls versinnbildlichen: einmal, auf Ebene des Subjekts, als die heillos dem Ende zueilende Zuflucht zweier Liebender im welkenden Wiesengras, dann, auf kollektiver Ebene, das ‚Idyll‘, über das die heutigen Wohlstandsgesellschaften des globalen Nordens noch verfügen, das jedoch zunehmend, bewirkt durch menschliche Hybris, bedroht ist. Fragt man nun abschließend nach den Gründen, die eine Wiederholung der Vanitas-Motivik in den Texten Mayröckers und Poschmanns motiviert, ist wohl als verbindendes Moment das melancholische Potenzial der vergänglichkeits- und vergeblichkeitsbewussten Klage der Künste des 17. Jahrhunderts zu nennen, die Gedankenfigur menschlicher ‚Erdverbundenheit‘ eingeschlossen, Aspekte des Motivs, die in der Wiederholung jedoch unterschiedlich interpretiert werden.

In Mayröckers titellosem Gedicht wird die Vanitas-Tradition der trauernden Antizipation eines kommenden Vergehens noch im vitalen bukolischen Idyll weitestgehend affirmierend angeeignet und unter Rekurs auf barockdichterische Verfahren formsemantisch performiert. Im Zentrum des Liebesgedichtes steht

das vom göttlich-universellen Zusammenhang entfremdete Subjekt und die Unmöglichkeit irdischen Trostes angesichts der *vanitas mundi*. Bei Poschmann hingegen wird die konventionelle Vanitas-Motivik unter den Vorzeichen einer Lyrik im Anthropozän dynamisiert. Ihre „Geometrien der Melancholie“ inszenieren die Gegenwart unter Rekurs auf die Vanitas-Lyrik Gryphius’ als Schwelle in eine offene Zukunft: zwischen der apokalyptischen Erwartung einer selbstverschuldeten Vernichtung der Gattung Mensch und der ‚melancholischen Utopie‘ eines unwirklichen Idylls, in dem die Grenzen zwischen Mensch und Natur fluide werden. Der Rekurs der Gegenwartslyrik auf das Barock erweist sich damit abermals „als Indiz der Überwindung einer unerträglich gewordenen Moderne“¹⁰⁶ – in diesem Fall der unerträglich gewordenen modernen Fortschritts- und Beherrschungslgik gegenüber einer als lesbar konstruierten, objektivierten und zunehmend von Menschenhand zerstörten Natur. Dem setzt Poschmann ihre vieldeutige und ‚unlesbare‘ Kunstnatur entgegen und subvertiert so anthropozentrische Traditionen der Naturlyrik hin zu Formen post-anthropozentrischer Naturdarstellung. Ökokritisch ließe sich dennoch anmerken, dass auch mystisch-hermetisch grundierte Naturinszenierung nicht frei von menschlichen Projektionen ist, wie die analysierte Vanitas-Symbolik des Gedichts zeigt, die Natur abseits ihrer agentiellen Dynamik mit Bedeutungen versieht, die erneut menschengemacht sind. Doch offenbart sich in diesem Text das utopische Potenzial des frühneuzeitlichen Vanitas-Motivs mit seiner asketischen, die menschliche Demut betonenden Logik für die Gegenwart: Ein nunmehr säkulares, melancholisches und damit vergeblichkeitsbewusstes Weltverhältnis, das die Ohnmacht des Menschen sowie seine prinzipielle Verbundenheit zur ihn umgebenden Umwelt, zu Pflanzen, Tieren und anderen Lebewesen nicht leugnet, wird als Keim für die Verwirklichung moderater Utopien inszeniert.

Literaturverzeichnis

- Adloff, Frank / Sighard Neckel. „Einleitung: Gesellschaftstheorie im Anthropozän“. *Gesellschaftstheorie im Anthropozän*. Hg. dies. Frankfurt am Main / New York, NY: Campus, 2020. 7–19.
- Ammon, Frieder von. „Zu Friederike Mayröckers Gedicht ‚wird welken wie Gras‘“. *Frankfurter Anthologie* 34. Frankfurt am Main: Insel, 2011. 171–175.
- Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. 6. Aufl. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993 [1928].
- Benthien, Claudia. „Vanitas mundi‘: Der barocke Vergänglichkeits-Topos in bildender Kunst, zeitbasierten Medien und Literatur der Gegenwart“. *Frühe Neuzeit – Späte Neuzeit*.

- Phänomene der Wiederkehr in Literatur und Künsten ab 1970*. Hg. Nordverbund Germanistik. Berlin u. a.: Lang, 2011. 87–108.
- Benthien, Claudia / Victoria von Flemming. *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. Hg. dies. Paragrana. Internationale Zeitschrift für historische Anthropologie, Bd. 27 (2), 2018.
- Benthien, Claudia / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin: De Gruyter, 2021a.
- Benthien, Claudia. „Leben als Frist: Vergänglichkeit, Zeit und Tod in Erzähltexten der Gegenwart“. *Vanitas und Gesellschaft*. Hg. dies. / Antje Schmidt / Christian Wobbeler. Berlin: De Gruyter, 2021b. 213–239.
- Białostocki, Jan: „Kunst und Vanitas“. *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*. Hg. ders. Verb. Neuausg. Köln: DuMont, 1981. 269–317.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Brandt, Reinhardt. *Arkadien in Kunst, Philosophie und Dichtung*. Freiburg i. Br. / Berlin: Rombach, 2006.
- Cavalli-Björkman, Görel. „Vanitas-Stilleben als Phänomen des Krisenbewusstseins“. 1648. *Krieg und Frieden in Europa 2*. Ausst.-Kat. Hg. Klaus Bußmann und Heinz Schilling. Münster: Veranstaltungsges. 350 Jahre Westfälischer Friede, 1998. 501–508.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. London / New York, NY: Bloomsbury Academic, 2015.
- Detering, Heinrich. „Lyrische Dichtung im Horizont des Ecocriticism“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 205–218.
- Dierschke, Hartmut / Gottfried Briemle. *Kulturgrasland. Wiesen, Weiden und verwandte Staudenfluren*. Stuttgart: Ulmer, 2008.
- Donner, Susanne. „Insektensterben: Tödliches Sommerloch“. *Spiegel Online*. Online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/wissenschaft/natur/insektensterben-das-toedliche-sommerloch-a-5fb27873-5c16-421f-8703-ba52d6d24c3a> (Letzter Zugriff am 6. Dezember 2021).
- Dürbeck, Gabriele. „Das Anthropozän in geistes- und kulturwissenschaftlicher Perspektive“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. dies. / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 107–119.
- Flemming, Victoria von. „Einleitung: Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen“. *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Hg. dies. / Alma-Elisa Kittner. Wiesbaden: Harrassowitz, 2014. 7–26.
- Freud, Sigmund. „Vergänglichkeit“. *Gesammelte Werke 10: Werke aus den Jahren 1913–1917*. Hg. Anna Freud u. a. London: Imago, 1949. 358–361.
- Fricke, Harald. „Moderne Lyrik als Normabweichung“. *Lyrik – Erlebnis und Kritik*. Hg. Lothar Jordan. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch, 1988. 171–185.
- Fritsch, Valerie. *Winters Garten. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Garber, Klaus. *Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. Köln / Wien: Böhlau, 1974.
- Goodbody, Axel. „Naturlyrik – Umweltlyrik – Lyrik im Anthropozän: Herausforderungen, Kontinuitäten, Unterschiede“. *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän. Anthologie*. Hg. Anja Bayer / Daniela Seel. Berlin: kookbooks, 2016. 287–305.

- Grätz, Katharina. „Seneca christianus: Transformation stoischer Vorstellungen in Andreas Gryphius' Märtyrerdramen ‚Catharina von Georgien‘ und ‚Papinian‘“. *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne* 2. Hg. Babara Neymeyr. Berlin: De Gruyter, 2008. 731–770.
- Grizelj, Mario. „Friederikes Maria, Friederikes Jesus: einige Ansichten zu Mayröckers früher Lyrik“. *Internationaler Lyriktag der Germanistik 5, 2015, Ljubljana*. [Internationaler Lyriktag anlässlich des 90. Geburtstages von Friederike Mayröcker: Interpretationen – Kommentare – Didaktisierungen]. Hg. Johann Georg Lughofer. Wien: Praesens, 2017. 43–55.
- Groh, Ruth / Dieter Groh. *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Gryphius, Andreas. „VIII: Es ist alles eitel“ [1637]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012a. 12–13.
- Gryphius, Andreas. „III: Abend“ [1650]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012b. 37.
- Gryphius, Andreas. „VI: Einsamkeit“ [1650]. Ders. *Gedichte*. Hg. Thomas Borgstedt. Stuttgart: Reclam, 2012c. 39.
- Hallmann, Caspar A. et al. „More than 75 Percent Decline over 27 Years in Total Flying Insect Biomass in Protected Areas“. *PLoS ONE* 12 (10). Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0185809>. 2017 (Letzter Zugriff am 31. August 2021).
- Haraway, Donna. *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt am Main / New York, NY: Campus, 2018.
- Harsdörffer, Georg Philipp. „Das Leben ist“ [1656]. *Lyrik des Barock* 1. Hg. Marian Szyrocki. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1971. 186.
- Hayer, Björn. „Schwermütige Landschaften: Zu Marion Poschmanns subjektivistischer Naturpoetik“. *Akten des XIII. Internationalen Germanistenkongresses Shanghai 2015. Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Bd. 10*. Hg. Jianhua Zhu / Jin Zhao et al. Berlin: Lang, 2018. 207–212.
- Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von. „Letzte abschiedes-schrift / als er sie gaentzlich verlassen muste“ [1703]. *Anthologie. Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bißher ungedruckter Gedichte dritter Theil: Nach dem Erstdruck vom Jahre 1703 mit einer kritischen Einleitung und Lesarten*. Hg. Benjamin Neukirch. Berlin / Boston, MA: De Gruyter, 2018. 62–65.
- Horaz. „Zweite Epode“ [ca. 30 v. Chr.]. *Oden und Epoden. Lateinisch-deutsch*. Hg. Gerhard Fink. Berlin / Boston, MA: De Gruyter, 2014. Online verfügbar unter <https://doi.org/10.1515/9783110360028> (Letzter Zugriff am 13. September 2021), 273–276.
- Hoppe-Sailer, Richard. „Das große Rasenstück: zum Verhältnis von Natur und Kunst bei Albrecht Dürer“. *Studien zu Renaissance und Barock: Manfred Wundram zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*. Hg. Michael Hesse. Frankfurt am Main: Lang, 1986. 35–64.
- Ingen, Ferdinand van. *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen: Wolters, 1966.
- Jablonski, Nils / Solvejg Nitzke. „Paradigmen des Idyllischen. Ein Auftakt“. *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie – Ökologie – Artikulation – Gemeinschaft*. Hg. von dens. Bielefeld: Transcript, 2022. 7–19.
- Kaeser, Eduard. *Artfremde Subjekte. Subjektives Erleben bei Tieren, Pflanzen und Maschinen?* E-Book. Basel: Schwabe, 2015.
- Keller, Andreas. *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*. E-Book. Berlin: Akademie, 2008.

- Klemm, Christian. „Weltdeutung – Allegorien und Symbole in Stilleben“. *Stilleben in Europa*. Hg. Bernd Langemeyer. Ausst.-Kat. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1979. 140–218.
- Klibansky, Raymond / Erwin Panofsky / Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst* [1964]. Übers. von Christa Buschendorf. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.
- Kolbert, Elisabeth. *Das sechste Sterben. Wie der Mensch Naturgeschichte schreibt*. Übers. von Ulrike Bischoff. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Korbacher, Dagmar. *Paradiso und Poesia. Zur Entstehung arkadischer Naturbildlichkeit bis Giorgione*. Augsburg: Staden, 2007.
- Kuhlmann, Hauke. „Die Idylle in der Lyrik der Gegenwart: Nora Bossongs ‚Sommer vor den Mauern‘“. *Idyllen in Literatur und Medien der Gegenwart*. Hg. Jan Gerstner / Christian Riedel. Bielefeld: Aisthesis, 2018. 63–80.
- Kremer, Bruno P. *Die Wiese*. Theiss: Darmstadt, 2016.
- Langemeyer, Gerhard. „Die Nähe und die Ferne“. *Stilleben in Europa*. Hg. Bernd Langemeyer. Ausst.-Kat. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1979. 20–43.
- Latour, Bruno. *Kampf um Gaia: Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Übers. von Achim Russner und Bernd Schwibs. Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Leinfelder, Reinhold. „Wir Weltgärtner: Die Rolle des Menschen im Zeitalter ‚Anthropozän‘“. Einführungsvortrag Berliner Sommeruniversität 2014 *Mensch und Umwelt*, 25. August 2014, Silberlaube, FU-Berlin. Ein Exzerpt des Vortrags ist online verfügbar unter: <https://www.fu-berlin.de/campusleben/kalender/media/BERLINER-SOMMER-UNI-2014-Programmheft.pdf?1403186863> (Letzter Zugriff am 3. September 2021).
- Marquard, Odo. „Finalisierung und Mortalität“. *Das Ende. Figuren einer Denkform*. Hg. Karlheinz Stierle / Rainer Warning. München: Fink, 1996. 467–475.
- Mauser, Wolfram. „Andreas Gryphius‘ ‚Einsamkeit‘. Meditation, Melancholie und Vanitas“. *Gedichte und Interpretationen 1. Renaissance und Barock*. Hg. Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1982. 231–244.
- Mayröcker, Friederike. *Gesammelte Gedichte. 1939–2003*. Hg. Marcel Beyer. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, 2019.
- Mayröcker, Friederike. *Die Abschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Mayröcker, Friederike. *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Meid, Volker. *Barock-Themen. Eine Einführung in die deutsche Literatur des 17. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 2015.
- Mikitayeva, Gulnara. „Das ‚wunderseltzam‘ Wesen des ‚schwermenden Schäfers‘ oder Arkadien als Mittel und Ziel der Kritik“. *Verweile doch! Arkadien als Thema der Druckgraphik 1490–1830*. Hg. Stephan Brakensiek Ausst.-Kat. Trier: Europäische Akademie für Bildende Künste, 2010.
- Panofsky, Erwin. *Et in Arcadia Ego. Poussin und die Tradition des Elegischen*. Hg. Volker Breidecker. Berlin: Friedenauer Presse, 2002 [1955].
- Parker, Geoffrey. *Global Crisis. War, Climate Change and Catastrophe in the Seventeenth Century*. New Haven, CT / London: Yale University Press, 2017.
- Poschmann, Marion. *Grund zu Schafen. Gedichte*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 2004.
- Poschmann, Marion. *Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin: Suhrkamp, 2016.

- Rauscher, Anna / Zemanek, Evi. „Das ökologische Potenzial der Naturlyrik: Diskursive, figurative und formsemantische Innovationen“. *Ökologische Genres. Naturästhetik – Umweltethik – Wissenspoetik*. Hg. Evi Zemanek. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017. 91–118.
- Schmidt, Antje. „Hermetisch – unberechenbar – melancholisch: Barocktransformation in der Gegenwartslyrik“. *Gegenwartslyrik. Entwürfe – Strömungen – Kontexte*. Hg. Björn Hayer. Marburg: Büchner, 2021. 71–104.
- Schmidt, Hubert. *Die Wiese als Ökosystem*. Köln: Aulis Deubner, 1979.
- Scholl, Dorothea. „Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik“. *Bibeldichtung*. Hg. Volker Kapp und Dorothea Scholl. Berlin: Duncker und Humblot, 2006. 221–260.
- Strigl, Daniela. „Vom Rasen (Furor). Ein Versuch zu Friederike Mayröckers Affektpoetik“. *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Hg. Alexandra Strohmaier. Bielefeld: Aisthesis, 2009. 51–73.
- Subramian, Meera. „Anthropocene now: influential panel votes to recognize Earth’s new epoch“. *nature* (21. Mai 2019). <https://www.nature.com/articles/d41586-019-01641-5> (11.2.2022).
- Thadden, Elisabeth von. „Schnee war gestern“. *Die Zeit* 12 (12. März 2020): 39–40.
- Thums, Barbara. „fleurs‘: Friederike Mayröckers Blumensprache“. *Literatur für Leser* 40.2 (2017): 185–199.
- Thums, Barbara. „Engelsfigurationen in der Literatur der Moderne“. *Himmlich, Irdisch, Höllisch. Religiöse und Anthropologische Annäherungen an eine Historisierte Ästhetik*. Hg. Olivia Kobiela / Lena Zschunke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019. 205–221.
- Umweltbundesamt. „IPCC-Bericht: Klimawandel verläuft schneller und folgenschwerer“. Online verfügbar unter <https://www.umweltbundesamt.de/themen/ipcc-bericht-klimawandel-verlaeuft-schneller> 9. August 2021 (Letzter Zugriff am 3. September 2021).
- Vergil. „Vierte Ekloge / Ecloga quarta“ [ca. 40 v. Chr.]. *Bucolica. Hirtengedichte. Lateinisch / Deutsch*. Übers. und hg. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2001. 36–41.
- Zemanek, Evi. „Bukolik, Idylle und Utopie aus Sicht des Ecocriticism“. *Ecocriticism. Eine Einführung*. Hg. Gabriele Dürbeck / Urte Stobbe. E-Book. Köln / Weimar / Wien Böhlau, 2015. 187–204.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Albrecht Dürer, *Das große Rasenstück* (1503), Aquarell und Deckfarben, 40,3 x 31,1 cm, Albertina Wien. Gemeinfrei unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_The_Large_Piece_of_Turf,_1503_-_Google_Art_Project.jpg.
- Abb. 2** Giovanni Benedetto Castiglione, *Melancholia* (vor 1647), Radierung auf Papier, 21,7 x 11,7 cm, Scottish National Gallery of Modern Art. Gemeinfrei unter <https://www.artic.edu/artworks/94079/melancholia>.
- Abb. 3** Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (*Die arkadischen Hirten*) (ca. 1629–1630), Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm, Louvre Paris. Gemeinfrei unter [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_\(premi%C3%A8re_version\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Et_in_Arcadia_ego_(premi%C3%A8re_version).jpg).

