

Marion Poschmann

Marion Poschmann, geboren am 15. 12. 1969 in Essen, studierte in Bonn und Berlin Germanistik, Slawistik und Philosophie. Eine Dissertation über die österreichische Schriftstellerin Friederike Mayröcker und den irischen Maler Francis Bacon brach sie zugunsten ihrer schriftstellerischen Arbeit ab. Sie lebt in Berlin. Poschmann erhielt 2000 ein Stipendium der Stiftung Kulturfonds und 2002 ein Alfred-Döblin-Stipendium; 2003 wurde sie in das Autoren-Förderungsprogramm der Stiftung Niedersachsen für Lyrik aufgenommen, es folgte ein Aufenthaltsstipendium des Künstlerhauses Lukas, Ahrenshoop. 2006 war sie Heinrich-Heine-Stipendiatin des Literaturbüros Lüneburg und Stipendiatin im Internationalen Künstlerhaus Villa Concordia in Bamberg, 2007 erhielt sie ein Arbeitsstipendium des Deutschen Literaturfonds und war Stipendiatin der Künstlerhäuser Worpswede, 2012 ein New-York-Stipendium und 2014 ein Stipendium der Villa Kamogawa, Japan (Goethe-Institut). 2015 war sie Poet in Residence an der Universität Duisburg-Essen und hatte die Thomas-Kling-Poetikdozentur an der Universität Bonn inne. 2017 nahm Poschmann an der Universität Mainz eine Poetikdozentur wahr, 2018 erhielt sie eine Gastprofessur für deutschsprachige Poetik an der Freien Universität Berlin, 2020 die Liliencron-Dozentur für Lyrik in Kiel. Marion Poschmann ist Mitglied im PEN-Zentrum Deutschland, der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (seit 2016), der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (seit 2017) sowie der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste (seit 2019).

* 15. Dezember 1969

von Jürgen Nelles

Preise

Preise: Wolfgang-Weyrauch-Förderpreis (2003); Werkstattlesung im Rahmen der Verleihung des Alfred-Döblin-Preises (2003); Villa-Massimo-Stipendium (2004); Förderpreis des Kulturkreises der Deutschen Wirtschaft im Bundesverband der deutschen Industrie (BDI) (2005); Literaturpreis Ruhrgebiet (2005); Droste-Literaturförderpreis der Stadt Meersburg (2007); Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler (2007); Arbeitsstipendium des Deutschen Literaturfonds (2007); Literaturstipendium der Künstlerhäuser Worpswede (2007); Kunstpreis Literatur der Brandenburg Lotto GmbH (2009); Stadtschreiberin zu Rheinsberg (2010); Peter-Huchel-Preis (2011); Ernst-Meister-Preis für Literatur (2011); Wilhelm-Raabe-Literaturpreis (2013); Preis für Nature Writing (2017); Düsseldorfer Literaturpreis (2017); Berliner Literaturpreis (2018); Klopstock-Preis für neue Literatur (2018); Wiesbadener Lyrikpreis Orphil (2020); Hölty-Preis (2020, für das lyrische Werk); Bremer Literaturpreis (2021); WORTMELDUNGEN-Literaturpreis (2021); Berger Stadtschreiberpreis (2022); Joseph-Breitbach-Preis (2023).

Marion Poschmann, die 2002 nach der Veröffentlichung ihrer ersten beiden Bücher, dem Roman „Baden bei Gewitter“ und dem Gedichtband „Verschlossene Kammern“, als eines der großen Talente der zeitgenössischen Literaturszene charakterisiert worden war, hat diese Einschätzung nicht nur erfüllt, sondern übertroffen. Davon zeugen sowohl die fast ausnahmslos wohlwollenden Rezensionen als auch die zahlreichen Auszeichnungen, Preise und Stipendien, die die Autorin erhalten hat. Wenn Poschmann dennoch eher ein Geheimtipp für Leseenthusiasten und Literaturkritiker geblieben ist, mag das auch daran liegen, dass Letztere die besprochenen Texte mit Epitheta wie „dunkel“, „hermetisch“ oder „rätselhaft“ versehen haben.

Der mit 48 Seiten relativ schmale Gedichtband „Verschlossene Kammern“ (2002) enthält in drei mit Überschriften versehenen Teilen 35 reimlose Gedichte in freien Rhythmen: Unter „Merkblätter für flachgelegte Häuser“ sind elf Texte versammelt, in „Barocke Serie“ und in „Sibirische Elegien“ jeweils zwölf. Die Titel der einzelnen Gedichte weisen – worauf bereits die Überschriften der drei Teile deuten – auf ihre enge Verbundenheit hin, in ihren Formen und Inhalten tragen sie Merkmale lyrischer Zyklusstrukturen. Thematisch kreisen die ein- oder mehrstrophigen Gedichte ebenso um alltägliche, profane Dinge wie auch um höchste Werte oder um die letzten Dinge des Daseins.

Der erste Zyklus, „Merkblätter für flachgelegte Häuser“, zeichnet sich durch einen fast dialogischen Duktus aus, der das – offensichtlich weibliche – lyrische Ich in teils empfindsamer Gefühlslage, teils in erotischer Vereinigung mit einem männlichen Pendant vor Augen führt („Gnadenanstalt“). Die enge Bezogenheit der Partner, sprachlich durch die häufige Verwendung von Personalpronomen im Plural („wir“, „uns“ usw.) evoziert, steigert sich gelegentlich zur Versicherung einer gegenseitigen Abhängigkeit, mit der das fünfte Gedicht, „Umnachtungen“, ausklingt, indem es den Titel des gesamten Bandes zitiert und diesen – gleichsam in einen textuellen Kontext einordnend – interpretiert: „(...) ohne einander / sind wir verschlossene Kammern / in denen es finster ist“.

Aber es finden sich auch Zeichen der Verstörung im zwischenmenschlichen Bereich, wenn es etwa heißt: „Schatten der Wolken führen dir übers Gesicht“ („in der Luft der Rohzustand von hell und dunkel“). Und auch Spuren von Zerstörungen in den Stadt- und Naturlandschaften werden sichtbar, wenn diese nicht sogar völlig verschwinden, wie in den sieben – mit arabischen Ziffern nummerierten – Strophen des den ersten Teil abschließenden Titelgedichts „Merkblätter für flachgelegte Häuser“, in denen das Ich „eine aufgeweichte Landschaft“ betritt und feststellt: „Die Gegend neigt dazu, / bei schlechtem Wetter zu verschwinden.“ In anderen Texten zeigen sich „Zustände der Erstarrung, die zugleich eine Erlösung von Zeit und Vergehen sind“ (Richard Kämmerlings).

In den zwölf ‚Madonnengedichten‘ der „Barocken Serie“ tauchen – mitunter ununterscheidbar – ebenso die Mutter Gottes, ausgestattet mit verschiedenen Attributen, wie auch die gleichnamige Pop-Ikone auf („Schöne Madonna“ u.a.). Gerade in diesen Gedichten gelingt es Poschmann, einen assoziationsinspirierenden Schwebezustand zwischen einer verspielten

barocken Ornamentik und einer avancierten Experimentierfreudigkeit herzustellen, die sich in ihrer gedanklichen und sprachlichen Eigenständigkeit jeder Attitüde einer Selbstverliebtheit enthält. Die ‚Madonna‘ setzt sich aus literarischen Versatzstücken zusammen und wird dadurch in vielfältigen Existenzformen vor Augen geführt (als „Löwenmadonna“, „Madonna mit dem Einhorn“, „Madonna mit den grünen Birnen“ usw.), die sich allerdings nicht in christologischen Anspielungen erschöpfen, sondern gegenwartsbezogene Positionen einbeziehen. Die Darstellung ihrer Erscheinung als jungfräuliche Mutter mit Kind und als *mater dolorosa* („Pietà“) verdankt sich weder einer obskuren hagiografischen Tradition noch schreibt sich diese in eine Geschichte boulevardesker Alltagskultur ein. Wie fast alle Texte Marion Poschmanns verweigern sich auch die ‚Madonnengedichte‘ einer definitiven Fixierung oder gar einer endgültigen Festlegung auf konkrete Phänomene oder Themen; häufig handelt es sich um textuelle Suchbewegungen nach Vergangenem oder Verschwindendem, was als Verlust verstanden wird: „wir haben eine Dimension verloren“ („Madonna mit dem Kind und Engeln“).

Im dritten Teil des Bandes vermitteln zwölf mit römischen Ziffern nummerierte „Sibirische Elegien“, impressionistischen Skizzen vergleichbar, panoramatische Einblicke in den im Titel genannten asiatischen Teil Russlands, der im Westen vom Ural begrenzt wird – eine Landschaft, die sich die Autorin später auch erzählerisch aneignet. Vor dem topografischen Hintergrund dieser entlegenen Randzone versucht das lyrische Ich, sich eines eigenen Standpunktes zu versichern. Die als Motto vorangestellte Reflexion des polnischen Autors Ryszard Kapuściński – über die Suggestionskraft der ‚Farbe‘ Weiß – schlägt gleichsam Duktus und Sujet der folgenden Elegien an, die in geografisch und thematisch anspielungsreichem Kontrast zu Goethes „Römischen Elegien“ verfasst sind. Bei Poschmann breitet sich – von Text zu Text fortschreitend – die sprichwörtliche sibirische „Kälte“ (II) aus, indem „Eisschollen“ und ein „klirrender Himmel“ mit einer „verfrorenen Sonne“ eine „kristalline Trägheit“ (III) hervorrufen, die das die „Schneefelder“ und die „Nuancen von Weiß und Weiß“ (VI) erkundende Ich zwingt, sich immer „enger in den Pelz zu drücken“ (IV), „als sei dieser Frost / eine Art Psychopharmakum“ oder auch eine „Hohe Schule des Schnees“ (V). Die äußeren Einflüsse, „Schneetreiben“ oder auch nur „leise Flocken“, lösen eine innere, „kreischende Erinnerung“ aus respektive die Erkenntnis, „als beträtetest du Sperrgebiet, oder / als sei das der Anfang / einer Vergangenheit“ (VII). Das Ich fühlt sich dem – in allen Texten des Zyklus dominierenden – Schnee ausgesetzt, bis an den Rand seiner Existenz: „Empfindliche Nähe des Todes hier“ (VIII). Dem Weiß der Landschaft, die dem, der diese erkundet, „wie eine Lawine“ (X) entgegenfällt, korrespondieren die „Stille“ (XI) und das „Schweigen“, in dem das „Herzklopfen von Schnee“ (XII) als Klangmuster vernehmlich wird.

Erstaunlich bereits an diesem ersten Gedichtband mutet der sichere, ganz eigene, mitunter dunkle, manchmal auch zu Humor und Komik tendierende Tonfall an, der den Texten ein unverwechselbares Gepräge verleiht. Marion Poschmann ist eine belesene Autorin, die zudem „methodisch arbeitet und in Serien denkt“ (Harald Hartung). Es sind mythische Motive oder biblische Figuren, wie in „Barocke Serie“, oder topografische Nischen, denen sich die Autorin annähert, wie in „Merkblätter für flachgelegte Häuser“. Nicht selten rücken auch Stadtrandgebiete oder Grenzregionen in den Blickpunkt, wie in „Sibirische Elegien“. Poschmann fertigt Kartografien übersehener oder auch

unzugänglicher Lokalitäten an, sie wirft den Blick auf Orte, die sonst kaum mehr Beachtung finden: beschädigte Naturareale oder auch nur deren Reste, die im Schatten von Betonwüsten und Industrieanlagen liegen.

Im zweiten Gedichtband „Grund zu Schafen“ (2004) werden ein noch breiteres thematisches Spektrum und reichere Assoziationspotenziale erkennbar als in „Verschlossene Kammern“: Alltägliche und aktuelle Ereignisse, profane und politische Betrachtungen finden sich ebenso wie philosophische Reflexionen und psychologische Deutungskonzepte. Auch die 67 Texte dieses Bandes sind in Abteilungen geordnet: „Oden nach der Natur“, „Et in Arcadia ego“, „Idyllen“, „Waldinneres“ und „Wiese sein“. Während sich bereits in diesen Überschriften die Verbundenheit der Autorin mit der lyrischen Tradition, ihren Formen (Oden, Idyllen), den bevorzugten geografischen oder imaginären und metaphorischen Topoi („Arkadien“, „Waldinneres“) andeutet, zeugen die Gedichte selbst von der Beschäftigung mit den bedeutendsten Lyrikern von der Antike bis zur Gegenwart, dazu gehören Vergil und Petrarca, Gryphius, Opitz und Klopstock, Goethe mehr als Schiller, hinzu kommen Annette von Droste-Hülshoff, Gottfried Benn, Sarah Kirsch und Friederike Mayröcker, um nur einige zu nennen.

Der souveräne Umgang mit der strengen Odenform verrät schon eingangs des Bandes, dass die Autorin nicht im Stile epigonaler Imitationen traditionelle Motive revitalisiert, sondern vielmehr im Gewand metrischer und strophischer Ordnungsstrukturen zeitgenössische Inhalte präsentiert oder treffender: diese hinsichtlich ihrer Substanz und Relevanz für die Gegenwart analysiert. Die regionale Vegetation, Bäume und Wälder („der deutsche Nadelbaum“, „der deutsche Laubbaum“) stehen ebenso im Fokus der Gedichte wie allgemeine Naturphänomene („Windbarriere“, „Steine im Gleichgewicht“) oder kleine und kleinste Ausschnitte aus diesen, wie „100gr Gras“ in „kleines Rasenstück“, mit dem der Gedichtband eröffnet wird, oder Insekten, mit deren „Summen“ der Zyklus ausklingt („Naturgeister“).

Eine ganze Reihe von Marion Poschmanns Texten kann man als ‚Landschafts‘- und ‚Naturgedichte‘ bezeichnen, wobei diese – wie sie in einem Doppelinterview mit Sarah Kirsch gestanden hat – meist nicht aufgrund konkreter Anschauungen in der ‚frei‘ genannten Natur, in floralen Gefilden entstehen, sondern am heimischen Schreibtisch in ihrer Berliner Stadtwohnung. Deshalb mögen ihre Gedichttexte – auch wenn sie mitunter südliche Ideallandschaften, wie etwa Arkadien, aufrufen – eher an nördliche oder östliche Regionen erinnern, in denen auf kargen Wiesen oder zwischen genügsamen Birken und Kiefern Schafe weiden. Im Grunde jedoch situiert die Autorin ihre Schauplätze nicht als lokalisierbare Orte, sondern als imaginäre Land- oder auch Stadtlandschaften, die den Hintergrund von Erinnerungs- oder Reflexionsprozessen bilden und die seelische oder gedankliche Bewusstseinsvorgänge auslösen, weiter- oder zuendeführen. In diesem Sinne hatte bereits der erste Gedichtband – mit Blick auf die sibirische Schneelandschaft beinahe programmatisch – geendet: „(...) du behältst / dieses Bild (...) / betrachtest das Geistige: alles, was vor dir liegt.“

Gleichermaßen inspiriert von Beobachtungen wie von Lektüreelebnissen wirken Gedichte, die vordergründig eine idyllische Szenerie zu entfalten scheinen („die Märchenwälder kehren zu uns zurück“, „ideelle Szenerie“), aber sich durch eine ähnliche Anbindung an die ‚realen‘ Verhältnisse der

Lebenswirklichkeit auszeichnen, wie etwa metaphysisch anmutende Texte à la „Landschaft mit Gottesbeweis“ oder solche mit einer ökonomischen oder ökologischen Zielrichtung wie „Landschaft bei steigenden Ölpreisen“ oder „Sfumato, Industrieflächen“. Poschmanns lyrisches Repertoire verrät jedenfalls, dass sie sich herkömmlicher Gedicht- und Strophenformen bedient, um sie mit Versatzstücken zu kombinieren und dadurch neue Perspektiven auf bekannte Dinge oder Verhältnisse zu eröffnen wie im Titelgedicht „Grund zu Schafen“. Darin konzentrieren sich gleichzeitig verschiedene Elemente ihres Dichtens: Der Blick wird über die Gegenwart hinaus in die Vergangenheit und Zukunft geworfen und erfasst zugleich das Verhältnis von Natur, Kreatur und Kultur. Ähnlich wie in diesem Gedicht basiert die atmosphärische Stimmungslage vieler Texte, ihr Grundton, auf den sorgfältig gewählten Farbwerten – wobei die ‚farblosen Farben‘, Schwarz und Weiß, oder auch deren Mischung zu Hell- oder Dunkelgrau, viele Gedichte dominieren – einen Befund, den man auch auf die Prosawerke der Schriftstellerin übertragen kann.

Ein halbes Jahr bevor Marion Poschmann ihren ersten Gedichtband vorgelegt hatte, war im Frühjahr 2002 ihr erstes Buch „Baden bei Gewitter“ erschienen. Der umfangreiche Roman, der in 30 Kapitel unterteilt ist, die mit kurzen, meistens aus einem oder wenigen Worten bestehenden Überschriften versehen sind, erzählt in beinahe episodentypischer Manier respektive in „Erzählminiaturen“ (Barbara Becker) von der zufälligen Begegnung der jungen Ich-Erzählerin mit einem älteren Mann, Peter Fischer, der so heißt wie ihr Vater, den sie nie kennengelernt hat. Die während eines Krankenhausaufenthaltes angebahnte Bekanntschaft lässt sich als schrittweise Annäherung beschreiben, aus der durchaus so etwas wie gegenseitige Zuneigung erwächst, aber die Autorin widersteht der Versuchung, das Verhältnis dieser beiden recht unterschiedlichen Personen zu einer Liebesgeschichte zu trivialisieren. Der Verlauf dieser Zufallsbekanntschaft bildet eher so etwas wie den erzählerischen Rahmen der relativ handlungsarmen Geschichte, die zudem lediglich in jedem zweiten Kapitel in den erzählerischen Mittelpunkt rückt.

In den anderen, alternierend angeordneten Kapiteln stehen die Beobachtungen und Betrachtungen der Erzählerin im Mittelpunkt, die in ihrem häuslichen Umfeld angesiedelt sind. Wenn etwa die teils skurrilen, teils unverschämten Vereinnahmungsversuche ihrer Wohnungsnachbarin, Frau Mischke, geschildert werden, entsteht fast eine soziologische Abhandlung über Einsamkeit und Trostlosigkeit, über Unbeholfenheit und Unbehautheit, die als Parameter von Existenzformen gelten können und die an Orten hoher Anonymität keine Ausnahmen darstellen. Die große Kunst Marion Poschmanns besteht darin, ihre Figuren und deren Lebensumstände weder mit Überheblichkeit zu desavouieren noch gar zu denunzieren. Die Autorin vermeidet es zum Beispiel, den Jogginganzüge tragenden Hypochonder und kauzigen Sonderling Peter Fischer, der in einer schäbigen Parterrewohnung haust und Gartenzwerge sammelt, der Lächerlichkeit preiszugeben oder an den Pranger zu stellen. Poschmann gelingt es, mit phänomenologischem Blick und anthropologischem Interesse für klein- und spießbürgerliches Ambiente ein authentisches Bild der an banalen Ritualen nicht armen Alltagskultur des sogenannten ‚kleinen‘ Mannes und seines weiblichen Pendants zu zeichnen. Aus den gewissermaßen objektiven Beschreibungen der äußeren Lebensbedingungen, ihren beengten räumlichen und sozialen Konstellationen, entstehen jedoch keinesfalls „Monstren der Normalität“ (Jutta Person),

sondern einfühlsame Psycho- und Soziogramme der porträtierten Figuren und ihrer gesellschaftlichen Integration beziehungsweise – wie in den meisten Fällen – ihrer Isolation. Die Schilderungen der Wohnraumgestaltung und Möblierung in alten Mietshäusern, die Beschreibungen von Gegenständen wie Gardinen und Regenschirmen, Tapetentüren und Flüstertüren, Blumen und Buletten muten eher wie „Studien in Normalität“ – so eine Kapitelüberschrift – an.

Für mehr als nur respektvolle Anerkennung sorgte der „Schwarzweißroman“ (2005), dem nicht nur zahlreiche Rezensionen gewidmet wurden, sondern der seiner Autorin auch die Nominierung für den Deutschen Buchpreis eintrug. Es scheint, als habe Poschmann spätestens mit diesem Buch ihren Ton und die ihr gemäße(n) Form(en) gefunden. Die wiederum 30, mit kurzen Überschriften versehenen Kapitel fügen sich einerseits zu einer komplexen Geschichte zusammen, bieten aber andererseits Einblicke in geografische, gesellschaftspolitische und zwischenmenschliche Grenzregionen.

Eine namenlose Ich-Erzählerin reist Mitte der 1990er Jahre in die am Ural gelegene russische Stahlstadt Magnitokorsk, um ihren dort als Ingenieur arbeitenden Vater Anton Wermut zu besuchen. Er und seine Kollegen, die sich ihre Zeit in dem Hotel, in dem sie wohnen, mit mehr oder weniger sinnvollen Beschäftigungen vertreiben, treten auf unterschiedlichste Weise zu der Erzählerin in Beziehung. Die meisten von ihnen, Männer um die 50 Jahre, gehören zur Generation traumatisierter Kriegs- oder Nachkriegskinder: Anton Wermut ist als Flüchtlingsweise aus Ostpreußen nach Westdeutschland gekommen, die Spuren seines im Zweiten Weltkrieg verschollenen Vaters haben sich in den schneebedeckten Weiten Russlands verloren. Ein anderer, Albrecht Pogoda, ist das von seiner eigenen Mutter ungeliebte Kind einer Vergewaltigung durch russische Soldaten in den letzten Kriegstagen; gegen Ende des Romans entdeckt die Erzählerin ihn erfroren in seinem Auto. Theo Cziczinski, der als Arbeitersprössling im Ruhrgebiet aufgewachsen ist und den Aufstieg zum Ingenieur geschafft hat, lebt – während seine Familie in Deutschland geblieben ist – mit der russischen Lehrerin Vera zusammen, was zu Komplikationen führt, als seine Ehefrau Erika anreist, um bei ihrem Mann zu bleiben und die familiäre Ordnung wieder herzustellen. Wolfgang Grave schließlich, der Chef der deutschen Firma vor Ort, mit dem die Erzählerin eine Affäre beginnt, die Züge einer selbstzerstörerischen Hassliebe aufweist, verschwindet irgendwann aus dem Erzählkosmos. Und auch die Erzählerin selbst und ihr Vater scheinen sich am Ende des Buches in einer schneebedeckten und radioaktiv verseuchten Zone einfach aufzulösen.

Die Reise, die aus dem Zentrum Mitteleuropas an die Grenze nach Asien führt, entpuppt sich immer mehr als vielschichtige Entwicklungsgeschichte, die auf verschiedenen zeitlichen Ebenen angesiedelt ist und zahlreiche Motive und Themen aufweist. Bereits kurz nach dem Start des Flugzeugs in Moskau, auf dem Weg in den unbekanntes Osten, räsoniert die Erzählerin: „Ich sah nach wie vor nichts, nur die gierige Dunkelheit, die sich nicht veränderte, die ungewiss ließ, ob wir uns überhaupt fortbewegten, ob nicht alles eine Simulation war.“ Der Flughafen der russischen Retortenstadt Magnitokorsk erscheint jedenfalls als ein schwarzes Loch, das alles und jeden verschlingt. Aber hier ist nicht der End-, sondern der Ausgangspunkt für eine Erkundung, die erst am Schluss des Romans erreicht zu sein scheint, wenn die Erzählerin

und ihr Vater in einer, wie sie vermuten, radioaktiv verstrahlten, schneeweißen Zone nach dem verschwundenen Großvater forschen.

Farben in allen Variationen durchziehen nicht nur das gesamte Buch, sondern kolorieren gewissermaßen die atmosphärische Stimmungslage der Handlung und ihrer Figuren. Dabei vermag vor allem die eindruckliche Farbenleere zwischen Schwarz und Weiß, die bereits der Romantitel annonciert, die düstere, mitunter depressive Grundstimmung auszulösen und auszudrücken. Denn im „Schwarzweißroman“ dominieren – was bereits das dem Roman vorangestellte Motto von El Lissitzky insinuiert – eher ‚Farbtöne‘, die zwischen Schwarz und Weiß angesiedelt sind und woraus sich fast immer ein Grauton ergibt. Klare, bunte oder gar grelle Farben dienen einzig dazu, das Grau des Alltags noch trister und trüber erscheinen zu lassen. Beispiele dafür bieten etwa die farblich auffälligen Kleidungsstücke, die die wenigen im Roman erwähnten russischen Frauen mitunter tragen, die Lehrerin Vera oder Ludmilla, die an der Rezeption des von den Deutschen bewohnten Hotels arbeitet.

Zu den Stärken der Erzählerin Marion Poschmann gehören die ebenso einfühlsamen wie scharfsichtigen Beobachtungen, die häufig tiefsinnige Zugänge zu den Dingen ermöglichen, indem bisher übersehene Details oder auch übergeordnete Zusammenhänge schlaglichtartig offengelegt werden. Die Musterungen etwa, die bestimmten topografischen Gegebenheiten wie beispielsweise russischen Plätzen gelten, legen in ihrer detailgenauen Verfahrensweise Vergleiche zu ähnlichen oder verwandten Gegebenheiten und Lokalitäten in anderen Regionen nahe. Die beschriebene Weite, fast Grenzenlosigkeit der als Aufmarschareale sozialistischer Massenversammlungen konzipierten Plätze kontrastieren der räumlichen Enge mittelalterlicher Marktplätze in südlichen Ländern. An einigen Stellen ergänzt die Erzählerin ihre geografischen Eindrücke um olfaktorische Wahrnehmungen, wenn sie feststellt: „Alle öffentlichen Räumlichkeiten Rußlands teilten einen spezifischen Geruch. An diesem Geruch erkannte man auch bei geschlossenen Augen, daß man sich in einem Land des Ostblocks befand.“ In ihrer präzisen Beschreibungsgenauigkeit, die auch farbliche Qualitäten berücksichtigt – „Grau war bekanntlich die zentrale Farbe des Ostblocks.“ –, ähnelt sie Diagnostikern der Gegenwart wie Peter Handke oder Botho Strauß, ohne in deren mitunter narzisstische Selbstbezogenheit zu verfallen.

Die 2008 veröffentlichte „Hundenovelle“ wurde von der Kritik ebenso wohlwollend besprochen wie die vorangegangenen Bücher der Autorin. Ihre „lyrische Prosa“ (Johannes Balle) erinnere an den Duktus von Gottfried Benns Rönne-Novellen und lasse eine Verwandtschaft zu den „Flaneuren Genazinos“ (Heinrich Detering) erkennen. Die Novelle, die in vier ungefähr gleich umfangreiche Kapitel gegliedert ist, die jeweils mit einer kurzen Überschrift versehen sind, handelt von einer Begegnung der besonderen Art: Einer nicht mehr ganz jungen Frau, die vor kurzem ihren Job verloren hat, läuft an einem heißen Sommertag ein nicht mehr ganz junger, schwarzer Hund zu. Trotz anfänglicher Versuche, die Promenadenmischung unbekanntes Geschlechts, welche die namenlos bleibende Erzählerin auf den Verlegenheitsnamen Pompei tauft, loszuwerden, wird der Hund zu einem ständigen Begleiter durch ihren Alltag.

Während die Erzählerin zunächst noch ganz in ihren Betrachtungen gefangen ist, die zumeist auf ihr eigenes Ich fokussiert sind, erweitert sich in Begleitung

des tierischen Gefährten zunehmend ihr Blickwinkel. Die anfänglichen Aversionen wandeln sich zunächst in Fürsorge um das Tier und avancieren mehr und mehr zu einer fast komplizenhaften Zuneigung zu einem Geschöpf, das ihr buchstäblich näher und näher rückt. Sprachlich drückt sich die abnehmende Fixierung auf das eigene Ego darin aus, dass die Verwendung des Personalpronomens „ich“, das im ersten Kapitel noch beinahe inflationär in zahlreichen Sätzen und an überproportional vielen Absatzanfängen auftaucht, in den folgenden Kapiteln wesentlich seltener vorkommt; mitunter findet sogar als Signum der Annäherung und Anerkennung die kollektive „wir“-Verwendung. Frau und Hund scheinen fast zu einer symbiotischen Dyade zusammengewachsen zu sein. Aber der Schein trügt: Die Frau ist nicht etwa auf den Hund gekommen, sondern dieser kann – worauf zahlreiche Rezensenten hinzuweisen nicht versäumt haben – als Allegorie verstanden werden, der in mehr oder weniger expliziten Anspielungen auf die Melancholie in Bildender Kunst und Literatur verweist; besonders herauszuheben wären Albrecht Dürers „Melancholia“, Goethes höllischer Versucher, der Faust in Pudelgestalt erscheint, und die diversen Sternbilder, mit deren Erwähnung die Novelle endet. Poschmann literarisiert keine Kritik der zynischen Vernunft im Sinne von Peter Sloterdijks Kynologie, ihre „Hundenovelle“ bietet vielmehr die Bestandsaufnahme einer Frau in mittleren Jahren, der als Attribut der Melancholie ein streunender Hund unbestimmter Rasse beigelegt wird, wobei offen bleibt, ob es sich um eine zeitweilige oder um eine dauerhafte Zustandsbestimmung handelt, die nach dem Ende des Buches und dem Verenden des Hundes endet. Trotz einer zeitweiligen Annäherung bleibt der Hund der Erzählerin eigentümlich fremd, er wirkt auf sie eher wie ein Schattenwesen als wie eine Kreatur aus Fleisch und Blut. Dass die Erzählerin den Eindringling eine Zeitlang akzeptiert oder zumindest duldet, lässt ihre Isolation und den Verlust menschlicher Kontakte umso deutlicher erkennbar werden. Jedenfalls beobachtet sie, „wie das, was ich bisher für mich gehalten hatte, immer mehr verschwand“.

Das Buch dokumentiert – hierin den beiden vorangegangenen Romanen verpflichtet – einmal mehr die Unfähigkeit oder die Schwierigkeiten persönlicher Bindungen und sozialer Beziehungen: Der als aufdringlich empfundene Nachbarin öffnet die Erzählerin erst die Wohnungstür, nachdem sie die Sicherheitskette vorgelegt hat, und erlaubt somit einem potenziellen Störfaktor nur einen äußerst eingeschränkten Einblick in die eigenen vier Wände. Kontakt zu ehemaligen Kollegen pflegt die arbeitslose Erzählerin ebenfalls nicht, und über ihr Leben als Frau respektive über ihr Liebesleben gibt ein eher lakonisches Statement Auskunft: „Ich schaffte mir eine eiserne Bettstatt an, breit genug, um gelegentlich einen Mann übernachten zu lassen, schmal genug, um zu verhindern, dass solch eine Übernachtung zum Dauerzustand wurde.“ Einzig die Erinnerungen an die inzwischen verstorbene Mutter, deren Gesellschafterin und Krankenpflegerin sie lange gewesen ist, beschäftigen die Erzählerin nachhaltig, ansonsten dominieren Räsonnements, die dem Verhältnis von Mensch und Natur, Kultur und Zivilisation gelten.

Die „Hundenovelle“ zeichnet sich ebenso durch tiefsinnigen Ernst und hintergründige Komik aus wie durch eine lyrische und mythische Bildersprache, indem sie einerseits Motive und Themen aus den beiden Romanen wieder aufgreift, andererseits aber auch andere Akzente setzt. Die Ton- und Stimmungslagen von Erzählung und Erzählerin muten in den der

Privatsphäre angesiedelten Bereichen häufig lakonisch und melancholisch an; demgegenüber weisen diejenigen Passagen, in denen mehr über die Lebenswelt räsoniert und reflektiert wird, eher einen nachdenklichen Duktus auf, der mitunter zu moralischen Werturteilen tendiert, etwa in Fragen der Umweltzerstörung oder des Verhältnisses von Leben und Tod. Poschmanns ausgeprägtes Faible für Farben setzt sich in der „Hundenovelle“ konsequent fort und wird auch hier in Bezug zum Ich und zu dessen Auflösung oder Zerstörung gesetzt. Während sich jedoch im „Schwarzweißroman“ die Erzählerin und ihr Ich im perennierenden Weiß der russischen Schneelandschaft zu verflüchtigen scheinen, verfällt die Erzählerin der „Hundenovelle“ eher dem Schwarz, das in Konnotation mit dem als Boten des Untergangs fungierenden Hund als ‚Farbe‘ des Todes gedeutet werden kann. Die Beschäftigung mit Marion Poschmanns literarischem Kosmos verspricht – nicht nur im Falle der „Hundenovelle“ – erkenntnisfördernde Einblicke in die letzten Dinge oder in das, was darüber hinausgeht.

Poschmann hat nach ihren beiden vorangegangenen erzählerischen Werken mit „Geistersehen“ 2010 einen weiteren Lyrikband vorgelegt, der insgesamt 90 Gedichte in neun mit Überschriften versehenen Teilen versammelt: vier in „Testbilder“ (S. 7–12), acht in „Störbilder“ (S. 13–22), 14 in „Spiegelungen“ (S. 23–36), elf in „unscharfe Jahreszeiten“ (S. 37–51), 13 in „Trugbilder: Herbarium“ (S. 53–67), 14 in „die Geisterseher“ (S. 69–85), elf in „Nachbilder: Kanäle“ (S. 87–99), sieben in „Bildnisse“ (S. 101–109) und acht in „Lehrpfad der Abwesenheit“ (S. 111–120). Diese Überschriften signalisieren einerseits die Vielfalt und Vielschichtigkeit der angesprochenen Themen, andererseits lassen sie Schwerpunkte erkennen, die sich durch den gesamten Band hindurchziehen. Dass dabei in besonderer Weise optische Phänomene ins Auge fallen – wie in „Testbilder“ und „Störbilder“, in „Trugbilder: Herbarium“ und in „Nachbilder: Kanäle“ oder in „Bildnisse“, „Spiegelungen“ sowie in „die Geisterseher“ – deutet auf Poschmanns sich immer deutlicher herauskristallisierendes Interesse hin, die Welt und ihre verschiedenartigen Erscheinungen in den Blick zu nehmen und lyrisch (wie auch erzählerisch) in Bilder zu setzen: Dichtung bedeutet für Poschmann nicht, die Wirklichkeit mimetisch abzubilden, sondern mittels Sprache etwas Abwesendes zur Anschauung zu bringen, wobei Wörter und Sätze zu einem bildgebenden Verfahren beitragen, um etwas in einem ‚geistigen‘ Raum zu imaginieren, was neue oder veränderte Erkenntnisse evozieren kann und soll. Wenn Poschmann dabei häufig außergewöhnlichen Aspekten ihre Aufmerksamkeit schenkt, schließt sie an ihre ersten beiden Gedicht- und drei Prosabücher an, erweitert aber gewissermaßen ihr Spektrum. Sie erschließt sich und ihren Lesern bereits durch die nicht selten abseitigen Orte, die sie betrachtet und ‚bedichtet‘, neue oder veränderte Wahrnehmungsmöglichkeiten und Wirklichkeitserfahrungen, die vor allem das (lyrische) Ich und sein Verhältnis zu den Dingen betreffen: wie beispielsweise „in der Fußgängerzone“, bei „Rohbauten“ oder auf „Abraumhalden“, im „Duisburger Hafen“ oder während einer „Butterfahrt“. Dabei orientieren sich Dichterin wie (ihr) lyrisches Ich erklärtermaßen an „Gedächtnispalästen“ – ein Terminus technicus, der eine seit der Antike bekannte Mnemotechnik bezeichnet, die dazu dient, Schlüsselbegriffe mit einem bestimmten Ort zu verbinden, dessen ‚Räume‘ während einer Rede gewissermaßen geistig durchschritten und dabei mit den dort vorher platzierten Argumenten erinnert werden.

Worauf immer Poschmanns Gedichte bezogen oder welchen Gegenständen sie gewidmet sind, stets stehen die Orte oder Dinge in einer Beziehung zum lyrischen Ich: „ich verglich sie mit mir.“ (S. 11) Das gilt für fast alle Themen, die in „Geistersehen“ angeschlagen werden: für Alltags- und Reiseerfahrungen (in „Störbilder“), für Naturbeobachtungen (in „Trugbilder: Herbarium“) und Bildbetrachtungen (in „Bildnisse“) oder auch für literarische Reminiszenzen, etwa an Goethes Ballade vom „Erkönig“ (in „Imponderabilien“), der eine Poschmanns Werk übergreifende Bedeutung erhalten wird. Mitunter verschwimmen die Eindrücke des oder der Beobachtenden mit dem Beobachteten wie in dem Sonett „Brückenheilige, überfließender Nepomuk“: Indem sich die 30 aneinandergereihten Statuen auf der Prager Karlsbrücke mit den über diese hinweg Spazierenden in der Moldau spiegeln, vermischen sich diese mit jenen, sodass – „mit jedem neuen Schwappen des Wassers“ – trennscharfe Unterscheidungen zwischen Standbildern und Fußgängern erschwert, wenn nicht gar „von verzitterten Bildern“ verhindert werden. Durch die „Spiegelung“ erscheinen die Übergänge zwischen Heiligenstatuen und Brückenflaneuren – (nicht nur) in diesem Beispiel buchstäblich: – fließend. Die Identitäten der über die Brücke schreitenden Personen geraten ebenso ins Schwanken wie die auf dieser errichteten Steinfiguren (deren Originale insofern ihrer einstigen ‚Einmaligkeit‘ verlustig gehen, als sie nach und nach durch Kopien ersetzt werden!). Nicht zufällig hat Poschmann als ‚Titelfigur‘ für ihr Gedicht die älteste und bekannteste Brückenstatue ausgewählt, die den 1683 von dem böhmischen Bildhauer Johann Brokoff modellierten Heiligen Johannes Nepomuk darstellt, der genau an der Stelle auf der Karlsbrücke steht, wo er 1393 in die Moldau gestürzt und ertränkt wurde. Das mehrschichtige Spiel mit schwankenden Gestalten, aus Gegenwart und Vergangenheit, aus Fleisch und Blut oder in Stein gehauen, dokumentiert die Fragilität der Identität von Individuen, die förmlich ins Wasser fallen oder sich, wie in einigen anderen Texten, im „Dampf“ oder in „Schall und Rauch“ auflösen oder verschwinden können.

Die meisten Gedichte sind zwar durch Strophen und Verse strukturiert, folgen aber keinem Reim- oder metrischen Schema. Mitunter jedoch ‚bedient‘ sich die Autorin auch traditioneller Gedicht- und ihrer Strophen- und Reimformen wie etwa in dem Sonett „vage Einsichten“, in dem der flüchtige visuelle Eindruck in einem „Raum voll Schäumen“ das lyrische Ich sein eigenes „Spiegelbild“ im „Wasserdampf“ mehr erahnen als erkennen lässt. Den ‚Aufbaugesetzen‘ dieser aus vier Strophen mit insgesamt 14 Versen bestehenden Gedichtform folgend entfaltet sich der Gedankengang in zwei Quartetten und zwei sich an diese anschließende Terzette im Versmaß des Alexandriners, also in sechshebigen Jamben mit (je nach Kadenz) 12 oder 13 Silben und einer Zäsur nach der sechsten Silbe, auf die im folgenden Halbvers meist eine Differenzierung oder Präzisierung des vorangegangenen Gedankens folgt wie in den beiden Quartetten:

sofern es mich hier gab, in diesem Raum voll Schäumen
war ich ein Badewahn vor weißer Kachelwand
und meinem Spiegelbild. es schien mir unbekannt.
ein heller Widerstand in unsichtbaren Träumen.

dies war der Stoff, aus dem sich nackte Körper bäumen.
der bleiche Wasserdampf. Die ausgetilgte Hand.

ein Bild, ein Fertigteil mit ungewissem Rand.
wie ist die Welt so still in Seifenblasenträumen.

Das Reimschema der vier Strophen (abba / abba / cde / ced) wird mit regelmäßig weiblich-klingenden (bei: a, c und d) und männlich-stumpfen Kadenz (bei: b und e) abgerundet. Mit der ebenso regelgerecht wie kunstvoll gehandhabten Strophen-, Vers- und Reimform kontrastiert die im letzten Terzett formulierte Einsicht, die – für das lyrische Ich – eher „vage“ und ‚verschwommen‘ bleibt:

es fiel mir leicht, und doch – wie wäscht man Spiegelbilder?
meins floh, es war nur schwer zu mir zurück zu bitten
aus blindem Kondensat in diese Zimmerzeit.

ich wischte weg, was war, ich sah mich mild und milder.
ich lag dort aufgebahrt in meinem Dämmerkleid.
ein grauer Gegenstand, um den die Nebel glitten.

Ungewöhnliche Wortbildungen – wie „Badewahn“, „Seifenblasenträumen“, „Zimmerzeit“ oder „Dämmerkleid“ – durchziehen den gesamten Gedichtband und zeugen von dem Bemühen, die sprachlichen Bedeutungsmöglichkeiten jenseits gebräuchlicher Bezeichnungen auszuschöpfen und gleichsam auszudehnen. Poschmanns versifizierte Gedanken zu Kunst- oder Naturerscheinungen münden häufig in Abstraktionen und Reflexionen und zeigen eine Tendenz zur Metaphorisierung und Transzendierung der beobachteten und beschriebenen Phänomene (vgl. Insa Wilke 2010). Ihr geht es weniger um eine bloße Archivierung der betrachteten und bedichteten Erscheinungen als um deren Deutung hinsichtlich ihrer Bedeutung für das lyrische Ich. Dessen Beobachtungen oszillieren oft zwischen dem (noch) Unsichtbaren und dem (schon) Sichtbaren. Poschmann konzentriert sich geradezu auf unklare oder unscharfe ‚Aggregatzustände‘ wie „Wasserdampf“, „Dunst“ oder „Nebel“ und konturiert vor deren Hintergrund mitunter bisher ungesehene oder unerwartete (Deutungs-)Bilder. Häufig vermag erst die Einbildungskraft den – oft nur undeutlich erahnten oder vermuteten – Erscheinungen (Be-)Deutungen zu verleihen; das gilt für die unmittelbar wahrnehmbaren Dinge ebenso wie für die jenseits dieser angesiedelten Sphären. Die sichtbare und die unsichtbare Welt beschäftigen Poschmann nicht nur in ontologischer und phänomenologischer Hinsicht, sondern fast mehr noch in poetologischer und produktionsästhetischer, wie ihre in „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“ (2016) niedergelegten Überlegungen „Kunst der Überschreitung“ erkennen lassen. Dort erklärt sie das Interesse auch „seriöser Schriftsteller“ an „Geister“(-Erscheinungen) damit, dass diese in ähnlicher Weise „aus dem Nichts“ auftauchen und „unseren Erfahrungsraum“ betreten, und, so folgert Poschmann weiter, „nicht anders funktionieren literarische Gestalten“, wobei „der Raum, in dem diese Gestalten agieren, (...) in höchstem Maße mysteriös“ ist. Das Schwebende und Schwankende, das bereits im Titel des an Kants „Träume eines Geistersehers“ (1766) und Schillers Erzählfragment „Der Geisterseher“ (1789) erinnernden Gedichtbandes „Geistersehen“ anklingt, fasziniert Poschmann mehr als klare Verhältnisse und animiert sie im Sinne dieses Faibles ‚geistesverwandte‘ Schriftsteller – wie in „Thomas Mann beim Baron von Schrenck-Notzing“ – auftreten zu lassen. Wobei die im Rahmen solcher „okkulten Geisterbeschwörungsséancen“ (Wulf Segebrecht, 2010) vorgeführten

Aktivitäten in Poschmanns Gedicht als falscher Spuk, mithin als Betrug entlarvt werden, indem die angebliche Geistererscheinung in einer rationalen Erklärung aufgelöst wird: „daß etwas ans Licht kommt, was nichts ist / als Licht“.

Der umfangreiche Roman „Die Sonnenposition“ (2013) spürt vordergründig betrachtet der Geschichte einer ‚Männerfreundschaft‘ nach: Der aus Westdeutschland stammende und als Psychiater in einer ostdeutschen Nervenheilanstalt angestellte Altfried Janisch erinnert sich an seinen Freund Odilo Leonberger, der wenige Tage vor Einsetzen der Handlung in seinem Auto tödlich verunglückt ist, wobei die Umstände seines Unfalls auf Selbstmord hinweisen (da er nachts ohne Licht gefahren ist). Der sorgfältig komponierte Roman ist – wie schon seine beiden ‚Vorgänger‘ – in 30 Kapitel gegliedert, die mittels arabischer Ziffern und mit meist aus einem Wort bestehenden Überschriften nummeriert sind. Zwischen dem als eine Art Erzählrahmen fungierenden ersten und letzten Kapitel, dem „Prolog“ und dem „Epilog“, strukturieren vier, mit römischen Zahlen und lateinischen Überschriften versehene Teile die Handlung: I „Furore“, II „Patientia oder Das Ostschloß“, III „Memoria“ und IV „Splendor“. Dieses erzählerische Gerüst gliedert nicht nur die – allerdings mehr retardierende als progredierende – Handlung (vgl. Katrin Hillgruber 2013), sondern bietet eher Anlässe für Digressionen und Reflexionen, die zum einen um die Identitäts- und Sinnsuche des Protagonisten kreisen, zum anderen und fast mehr noch die prinzipielle Problematik der Konstitution eines Ich thematisieren. Im Zentrum des Romans stehen deshalb der Ich-Erzähler respektive die Darstellung seiner Entwicklung, die im Sinne des von Poschmann in ihrer poetologischen Vorlesung „Kunst der Überschreitung“ (im Band „Mondbetrachtung“) entworfenen „transzendentalen Ich“ entfaltet wird. Die in Anlehnung an die Kantische Philosophie geprägte Bezeichnung zielt auf die Erschließung der Grenzen und Möglichkeiten, die zur Identität eines Ich beitragen, deren Konstitution beeinträchtigen oder die verhindern, dass es zu einer solchen im Sinne einer fest fixierten und sich selbst bewussten Entität kommt. Über die konkrete Identitätssuche ihres ‚Helden‘ hinaus, der allerdings mehr und mehr den Verlust seines Selbst-Bewusstseins erfährt, geht es der Autorin um die grundsätzlichen Bedingungen der Möglichkeit eines Ich, sich seines Selbst zu vergewissern und zu versichern. Nicht die spätestens seit Friedrich Nietzsche und Sigmund Freud viel beschworene Aufspaltung oder Aufsplitterung des Ich im Zeichen der Moderne und Postmoderne – oder noch aktualitätskonformer formuliert: – in Zeiten des ‚postkolonialen‘ Diskurses, sondern die Bedingungen und Voraussetzungen zur Bildung eines Ich interessieren Poschmann. Dass die Konturen seines Ich zunehmend zu verschwimmen und verschwinden scheinen und Altfried sich in gewissem Sinne seinen Patienten derart annähert, dass er – ähnlich wie diese – womöglich seine endgültige Lebensstation in (s)einem „Wahnschloß“ (Kristina Maidt-Zinke) gefunden hat, wie das Romanende nahelegt, insinuiert die grundsätzliche Skepsis der Autorin hinsichtlich der Chancen eines Individuums, eigenständig eine Stellung in der Welt zu finden oder diese selbstständig und dauerhaft behaupten zu können. Für diese Schwierigkeiten bieten auch die zehn „Fallgeschichten“, die in die ‚Haupthandlung‘ eingeflochten sind und von ‚Wiedervereinigungsoffern‘ erzählen, ebenso eindrucksvolle wie bedrückende Beispiele: Denn im „Ostschloß“ haben sich die eingefunden oder sind die eingeliefert worden, die sich nach der ‚Wende‘ von 1989/90 in den neuen Verhältnissen nicht (mehr) zurechtgefunden haben. In diesen Biografie-Miniaturen dokumentiert

Poschmann auf knappstem (Text-)Raum menschliche Schicksale, die zum großen Teil an den gesellschaftlichen Umständen gescheitert sind und infolgedessen vor und von der Gesellschaft separiert werden. Der Umbruch im politischen System, von dem in der DDR proklamierten ‚real existierenden Sozialismus‘ zur kapitalistisch dominierten ‚Marktwirtschaft‘ in der BRD, erweist sich für die meisten der in dem geschichtsträchtigen Barockschloss (vgl. Boris Böhm) ruhiggestellten Frauen und Männer zumindest als Wendepunkt, wenn nicht gar als Endpunkt ihrer Existenz. Die Psychiatrie im Schloss symbolisiert so etwas wie „das schlechte Gewissen der Geschichte“ (Michael Braun 2013), in dem sich auch Lebenswege aus Vergangenheit und Gegenwart förmlich kreuzen wie etwa im Falle der Geschwister Altfried und Mila Janisch: Deren Vater hatte als Kind am Ende des Zweiten Weltkriegs bei seiner Flucht aus Schlesien nicht nur in dem damals als Durchgangslager für Vertriebene fungierenden Lazarett Aufnahme gefunden, sondern ihm war von einer Krankenschwester durch ihre aufopferungsvolle Pflege das Leben gerettet worden.

Als durchaus exemplarisch kann auch die von Poschmann geschilderte Suche ihres aus dem Rheinland kommenden und ins brandenburgische „Ostschloß“ umgezogenen Protagonisten angesehen werden, der einerseits versucht, sich seiner Herkunft und Vergangenheit zu versichern, und sich andererseits bemüht, seine Stellung in der Gegenwart zu bestimmen und seine auf die Zukunft gerichteten Erwartungen herauszufinden. Altfrieds „Suchbewegung“ (Susanne Mayer 2013) in eigener Sache einerseits und sein ‚Sendungsbewusstsein‘, die „Sonnenposition“ für seine Patienten einzunehmen, andererseits, treten zunehmend in Konflikt miteinander. Je mehr sich Poschmanns Protagonist bemüht, einen Überblick über die Welt, in der er lebt, zu erhalten, umso mehr scheint sich diese ihm zu entziehen, und je mehr er sein eigenes Ich zu erforschen versucht, umso mehr entgleiten ihm seine Maßstäbe und seine Ziele, sofern er denn solche überhaupt ins Auge gefasst haben sollte. Die erinnerten Erlebnisse mit seinem Freund Odilo etwa führen eher zur nachhaltigen Verunsicherung Altfrieds, wobei ihre gemeinsame Jagd auf ‚Erkönige‘ besondere Bedeutung erhält und aufschlussreiche Deutungen hinsichtlich ihres Selbstverständnisses erlaubt. Denn die ‚Erkönige‘ – von Autoherstellern heimlich getestete, neue Prototypen – weisen verwandte Eigenschaften und Merkmale mit Poschmanns Romanfiguren auf. Diese wie jene bewegen sich möglichst unauffällig in ihrer Umgebung, wollen unentdeckt und unerkannt bleiben, am liebsten im ‚Dunkeln‘ und auf ‚abgelegenen‘ Wegen verkehren: Wie die Erkönige, die lieber auf uneinsehbaren Teststrecken fahren, streift oder genauer schleicht auch Altfried nachts, wenn seine Patienten und Kollegen schlafen, durch die Gänge der Heilanstalt; und wie das wirkliche Modell eines ‚Erkönigs‘ durch ‚Verkleidungen‘ (wie Aufkleber, Tarnanstriche usw.) verdeckt werden soll, um ihn vor den Blicken neugieriger Konkurrenten zu verbergen, versucht auch Altfried, sich durch seine unauffällige Kleidung und sein zurückhaltendes Auftreten der Aufmerksamkeit anderer zu entziehen, der seiner Patienten und vor allem der seiner Chefin Frau Dr. Z. Er duckt sich gewissermaßen weg und tarnt sich – wie die Erkönige, auf die er im unwegsamen Gelände ‚Jagd‘ macht, um sie zumindest auf Fotos festzuhalten, was ihm einmal schon gelungen ist. Aber in ähnlicher Weise, wie Goethes „Erkönig“ als gleichermaßen angst- wie sehnsuchtsvolle Todesfiguration fungiert, „eine unheimliche, jenseitige Macht, die den Menschen mit Macht zu sich ruft“ (Richard Kämmerlings 2013), nähert sich auch Altfried immer mehr der Sphäre

der Erlkönige. Darüber hinaus ähnelt mit seiner ihn den Blicken anderer entziehenden Tarnkleidung Altfried Alberich, dem mythischen Elfenkönig, der im „Nibelungenlied“ mit seiner ihn unsichtbar machenden Tarnkappe den Schatz der Nibelungen bewacht und dessen anspielungsreicher ‚Deckname‘ mit ‚geheimen Operationen‘ im Ersten und Zweiten Weltkrieg verbunden wurde. Beinahe ebenso geheimnisvoll wie geschichtsträchtig wirkt die altertümlich anmutende Namensform Altfried, der ‚edle Beschützer‘, der zwar hofft, ein solcher für seine Patienten sein zu können, dem das aber kaum gelingt – eher scheint er selbst des Schutzes, wovon auch immer, bedürftig zu sein (vgl. Sandra Kegel).

Weniger zur Vergewisserung als zur Verwirrung seiner selbst tragen auch die Begegnungen und Unternehmungen Altfrieds mit seiner Schwester Mila bei, die er zu seiner Überraschung anlässlich der Beerdigung seines Freundes Odilo trifft und von der er erfährt, dass sie eine ihrem Bruder verborgen gebliebene, äußerst problematische Liaison mit dem Verstorbenen eingegangen war. Die Erinnerungen an die gemeinsame Familiengeschichte, an die Ermordung ihrer Großeltern im Zweiten Weltkrieg und die Flucht ihres Vaters und seiner Schwester als Waisenkinder aus Schlesien erfüllen die gehegten Erwartungen ebenso wenig wie die mit Mila unternommene Reise in die nach 1945 Polen zugeschlagene ehemalige Heimat ihrer Vorfahren. Die Hoffnung, durch eine Reise in die Vergangenheit und an die ehemaligen Orte der Familiengeschichte Klarheit für die Gegenwart oder gar für die Zukunft zu erhalten, erfüllt sich nur unzureichend.

Neben der artifiziellen Komposition sticht die starke Kontrastierung von Motiven und Figuren durch bestimmte Gegensätze hervor, mit der Poschmann in „Die Sonnenposition“ viele Themen ‚beleuchtet‘, wobei die mit einem gewissen aufklärerischen Impetus versehenen Hell-Dunkel-Effekte dominieren: Mittels Tag und Nacht, Licht und Schatten werden an zahlreichen Stellen zum einen sehr *konkrete* Phänomene beschrieben, die aber zum anderen auch im *metaphorischen* Sinne Bedeutung erhalten (vgl. Catarina Wiedemeyer). Wenn bereits im ersten Satz des Romans – „Die Sonne bröckelt.“ – der Romantitel „Die Sonnenposition“ eine programmatische Relativierung erfährt, die auf die geschilderte Entwicklung des Protagonisten hindeuten mag, der sich in eben der Position (der Sonne für andere, die deren Licht bedürfen) sieht oder gern sehen möchte, so erfasst diese ‚Deutung‘ höchstens eine von mehreren möglichen. Denn die „Sonne“, die hier „bröckelt“, symbolisiert an dieser Stelle selbst nur einen „Kronleuchter, ein Modell aus DDR-Zeiten“, und lenkt damit den Blick von dem himmlischen Zentralgestirn auf eher irdische Problemkreise. Diese aber zeigen sich nicht nur in dem Speisesaal, in dem der Leuchter (noch) an einem Kabel von der Decke hängt und (noch) nicht, wie der abblätternde Stuck, heruntergefallen ist, wodurch Leib und Leben der dort täglich Speisenden gefährdet wären (vgl. Julia Encke), sondern in der gesamten maroden Burganlage scheinen – wie sich herausstellen wird und worauf das letzte Wort des ersten Absatzes unmissverständlich hinweist – bestenfalls „Sonnen*imitate*“ zu finden zu sein. Ähnlich wie die Sonne, die leuchtet, aber mitunter auch blendet, agieren diejenigen, die sich in der „Sonnenposition“ wähnen, in einem Verblendungszusammenhang, der auch am Ende des Romans nicht aufgehellt wird.

Mit dem – von wenigen Ausnahmen abgesehen – in der Literaturkritik hochgelobten Roman „Die Sonnenposition“ korrespondiert Marion Poschmanns bereits in seinem Titel – bisher zu wenig gewürdigter – Sammelband „Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung“ (2016). Die poetologischen Aufzeichnungen, Kunstbetrachtungen und Poetikvorlesungen liefern nicht nur hilfreiche Hinweise zum Verständnis ihrer Lyrik wie ihrer Prosa, sondern entwerfen so etwas wie das poetische Programm der Autorin und vermitteln Aufschlüsse über deren theoretische Voraussetzungen und philosophische Fundamente, die viele ihrer Gedicht- und Prosatexte grundieren; hervorzuheben sind besonders die spürbaren Einflüsse von Immanuel Kant und Johann Georg Hamann, von Johann Gottlieb Fichte und Søren Kierkegaard. Die literarischen Traditionslinien wiederum, auf die sich Poschmann bezieht, lassen veritable Vorbilder quer durch die Epochen erkennen: von antiken Odenformen, mittelalterlichen Versepen und Barockromanen über die Lehrdichtung der Aufklärung und die Poesiereflexionen der Romantiker (Novalis und Friedrich Schlegel) bis hin zum im Zeichen des Realismus stehenden Erzählprogramm Wilhelm Raabes. Poschmanns Schreiben zeigt sich außerdem, wie aus ihren Ausführungen hervorgeht, von Verfahrensweisen der historischen Avantgardebewegungen (Dadaismus und Surrealismus) ebenso beeinflusst wie von Repräsentanten der modernen Literatur (von Gertrude Stein, Nathalie Sarraute u.a.) und von Exponenten zeitgenössischer Schreibexperimente (Thomas Bernhard, Brigitte Kronauer, Friederike Mayröcker u.a.) sowie von der Lyrik Paul Celans, Peter Huchels, Ernst Meisters und Sarah Kirschs (vgl. Tobias Lehmkuhl 2016). Poschmanns Überlegungen bieten mehr als nur unerlässliche Erläuterungen zum Verständnis ihrer lyrischen und erzählerischen Arbeiten.

Wie schon ihre vorangegangenen Gedichtbände hat Marion Poschmann auch ihren vierten Lyrikband „Geliebene Landschaften. Gedichte“ (2016) wieder sorgfältig strukturiert und in neun Zyklen zu je neun Gedichten gegliedert: Die insgesamt 81 Texte sind ebenso mit Überschriften versehen wie die einzelnen, jeweils mit programmatischen Mottos und/oder Vorbemerkungen versehenen Zyklen. Diese Titel und die sich am Ende des Buches anschließenden „Anmerkungen“ verraten, dass den meisten Gedichten Reisen der Autorin zugrunde liegen, die sie sowohl durch Deutschland und Europa als auch in die USA und nach Asien geführt haben. Der einem chinesischen Gartenhandbuch aus dem 17. Jahrhundert entlehnte Titelterminus „Geliebene Landschaft“ legt nahe, in eine Parkanlage auch solche Elemente ein- oder nachzubauen, die außerhalb des zu gestaltenden Geländes angesiedelt sind wie Pagoden oder Ruinen, Hügel oder Wasserfälle und andere (Natur-)Monumente. Die Situierung eines Gedichts in einen bestimmten natürlichen oder künstlich angelegten realen oder fiktiven Landschaftspark lässt die verschiedenen geografischen und geschichtlichen, gedanklichen und gestalterischen Interessen der Dichterin erkennen: Die im (fiktiven) „Bernsteinpark Kaliningrad“ (S. 7–17) versammelten Gedichte imaginieren und kombinieren diverse ‚Ansichten‘ der ehemaligen preußischen Residenzstadt Königsberg zu einer Stadtlandschaft, in der zugleich mehrere Zeitschichten überlagert und historische Persönlichkeiten konturiert werden, die epochemachende Diskurse und Kontroversen in erkenntnis- und sprachtheoretischer Hinsicht initiiert haben wie Kant und Hamann (vgl. Patrick Bahners 2016). Die wie Momentaufnahmen in Verse gefassten Eindrücke entwerfen verschiedenartige Alltagsszenarien und kontrastieren sie mit Erinnerungen an vergangene Zeiten, „Vormals und jetzt“, wobei in fast allen Texten des Bandes dem ‚Raum‘ eine

erkenntnisfördernde Bedeutung zukommt, was eingangs in einem Vers angedeutet wird: „Wie der Raum nachgibt und Dinge hervorlockt.“ Ein Park beispielsweise verdeckt gleichermaßen die Spuren der Vergangenheit – etwa der Stalin-Ära und der kommunistischen UdSSR (in „Knochen“) –, wie seine Artefakte etwa mittels „Kriegerdenkmälern“ an diese erinnern. Der „Park ist der Leib des Gedankens“ und „Leiber gehen, ganz in Gedanken“ durch diesen hindurch. In Garten- und Parklandschaften wird – je nach politischem System – auch das gesellschaftliche Zusammenleben organisiert: „Alle staatlichen Feiertage / verbringt man im Park.“ Poschmann verfasst in Anlehnung an Kant zwar keine ‚Anthropologie‘, aber einen „Reisebericht in pragmatischer Hinsicht“, indem sie Parklandschaften immer auch mit einem Blick darauf betrachtet und beurteilt, wozu sie einst gestaltet worden sind und wozu sie mittlerweile dienen respektive wie sie mitunter funktionalisiert worden sind.

Nach dem Besuch der „Gartenstadt“ Kaliningrad unternimmt Poschmann im zweiten Zyklus „Kindergarten Lichtenberg, ein Lehrgedicht“ (S. 19–29) gewissermaßen einen Streifzug durch die „sozialistischen Betonwüsten Ost-Berlins“ (Astrid Kaminski 2016) und registriert dort vorwiegend „Plattenbaulaub“ oder „Einheitsbrei“, wobei sich „die real existierenden / Paradiese des Stils“ eher als „Alibi“ im „Garten des Volkseigentums“ erweisen. Im dritten Zyklus, „Coney Island Lunapark“ (S. 31–41), und im vierten „Künstliche Landschaften“ (S. 43–53) werden New Yorker Lokaltäten gemustert und gewürdigt. Der fünfte, aus Prosagedichten bestehende Teil, „Kyoto: Regional Evacuation Site“ (S. 55–65), zeugt ähnlich wie der sechste Zyklus, „Matsushima, Park des verlorenen Mondscheins“ (S. 67–80), und der siebte, „Literatengarten bei Shanghai“ (S. 81–91), von der besonderen Faszination asiatischer Gartenkultur (vgl. Michael Braun 2016). Mit dem achten Teil, „Helsinki, Sibeliuspark. Elegie“ (S. 93–103) – „Dieser Park ahmt den Landschaftsraum Lapplands nach.“ –, und dem letzten (dem Band den Titel gebenden) Zyklus „Geliehene Landschaften“ (S. 105–120) kehrt die Dichterin nach Europa zurück. Sie zeigt sich nicht nur Natur- und Kulturlandschaften verbunden, sondern insofern auch ‚Literaturlandschaften‘, als sie sich bestimmte Landschaften (wie Arkadien, die Eifel usw.) aneignet, die schon von anderen Dichtern besungen worden sind. Zahlreiche Anlehnungen und Anspielungen auf Stefan George, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl und andere, die einige Rezensenten entdeckt haben (vgl. Michael Braun 2016), eröffnen geradezu „Gedankenräume“ (Björn Hayer 2016), die sich häufig durch ebenso mehrschichtige wie ambivalente Strukturen auszeichnen: Der Garten Eden erscheint einerseits als geschützter Ort, der als Vorbild für den Hortus conclusus, den ‚verschlossenen Garten‘, fungiert, andererseits wächst im biblischen Paradies der ‚Baum der Erkenntnis‘, von dessen Früchten zu kosten zum Sündenfall und zur Vertreibung aus dem Paradies geführt hat. Nirgendwo kommt die ‚Gestaltungskraft‘ menschlicher und maschineller Eingriffe in die Natur eindringlicher zum Ausdruck als in dem die gravierenden Veränderungen respektive Zerstörungen und die damit einhergehende Umwandlung einer Landschaft registrierenden Poem „Jülich – Grevenbroich – Erkelenz“, das die Eindrücke von einem Besuch im rheinischen Braunkohlerevier festhält und zugleich „erdgeschichtliche Vergangenheit und Zukunft assoziiert“ (Dorothea von Törne 2016). Die „Staubgardinen, / die in den Geisterdörfern noch immer hinter vernagelten / Fenstern hingen“, und „die umgesiedelten Friedhöfe“ sowie der Blick auf eine „Mondlandschaft / verschlang uns die Sprache“, registriert das lyrische Ich einigermaßen resigniert; und über den erhobenen Befund kann auch kaum hinwegtrösten,

dass hier „die kommenden Seen (die größten Europas)“ entstehen werden. Die Verwandlung lokaler Gegebenheiten in der Gegenwart verdeckt die Spuren der Vergangenheit und eröffnet für die Zukunft neue Perspektiven, was, je nach Standpunkt, nostalgisch zu bedauern und betrauern oder zu ersehnen und erhoffen ist.

Der Roman „Die Kieferninseln“ (2017) lässt sowohl Marion Poschmanns Reiseerfahrungen erkennen, die sie 2014 während eines mehrmonatigen Aufenthalts in Japan gesammelt hat, als auch ihre mitunter satirische Verarbeitung von Bräuchen und Ritualen, die für europäische Augen und Ohren häufig exotisch und esoterisch erscheinen. Die Blicke der Autorin und ihrer Figuren auf eine bislang unbekannte Welt und einige ihrer befremdlich anmutenden Kulturformen registrieren die nicht immer leicht zu verstehenden Unterschiede zwischen asiatischen und europäischen Ein- und Vorstellungen, ohne jedoch diese gegenüber jenen zu favorisieren oder gar zu desavouieren; eher werden Differenzen evoziert und dekonstruiert, manchmal auch deren Repräsentanten – nicht von ungefähr: zwei *männliche* Protagonisten – in ihren Denk- und Handlungsweisen, vor allem aber in ihrem jeweiligen Selbstwertgefühl ironisiert und karikiert, nicht selten auch genüsslich ridikulisiert.

Im Mittelpunkt des Romans steht ein Universitätsdozent mittleren Alters, Gilbert Silvester, der eines Morgens einigermaßen aufgebracht erwacht, da er geträumt hat, seine Frau Mathilda habe ihn betrogen. Nachdem diese das jedoch vehement bestritten hat, verlässt er wutentbrannt die gemeinsame Wohnung, fährt zum Flughafen und bucht den erstbesten Interkontinentalflug. Dass der ihn ausgerechnet nach Japan führt, das „nicht gerade das Land seiner Träume“ ist, verdankt sich ebenso dem Zufall wie einige Begegnungen und Erlebnisse, die ihn dort erwarten. Denn bislang reiste er bevorzugt „in Kaffeeländer, Frankreich, Italien, gefiel sich darin, nach einem Museumsbesuch in Paris einen Café au lait zu bestellen oder in Zürich nach einem Café crème zu verlangen, er mochte Wiener Kaffeehäuser und die gesamte kulturelle Tradition, die damit verbunden war. Eine Tradition der Sichtbarkeit, der Vorhandenheit, der Deutlichkeit. In Kaffeeländern lagen die Dinge offen zutage. In Teeländern spielte sich alles unter einem Schleier der Mystik ab.“ Als der aus Deutschland überstürzt Abgereiste in Tokyo ankommt, erwirbt er in einem Presseshop außer einem „Reiseführer“ auch „ein paar japanische Klassiker“, wie die Werke Matsuo Bashōs (1664–1694), den Gesellschaftsroman „Die Geschichte vom Prinzen Genji“ („Genji Monogatari“), der einer japanischen Hofdame, Murasaki Shikibu (ca. 978–1014), zugeschrieben wird, und das tagebuchartige „Kopfkissenbuch“ („Makura no Sōshi“), das ebenfalls eine Schriftstellerin, Sei Shōnagon (ca. 966–1025), am kaiserlichen Hof verfasst haben soll. Bei seinem ersten Streifzug durch Tokio bewahrt Gilbert den jungen Studenten Yosa Tamagotchi davor, sich aus Angst vor einer bevorstehenden Prüfung vor einen Zug zu werfen (einen kalligrafierten Abschiedsbrief an seine Eltern trägt deren einziges Kind in einer Sporttasche bei sich). Um sein Vorhaben, aus dem Leben zu scheiden, in die Tat umzusetzen, hat sich Yosa mit einschlägiger ‚Fachliteratur‘ eingedeckt: „The Complete Manual of Suicide“ – „ein typisches Untergrundbuch für eine typische Klientel, den differenzierten, aber verklemmten Studenten mit spätadoleszentem Verhalten und unscharfem, läppischen Selbstbild“ – beschreibt sowohl traditionelle Todesarten (wie Kappuku, Seppuku u.a.) für potenzielle Suizidanten als auch ‚beliebte‘ Selbstmordorte. Die beiden am Sinn

ihres Daseins zweifelnden Männer begeben sich im Folgenden auf eine „geistige Reinigungstour“ und wandeln dabei vor allem auf den Spuren Matsuo Bashōs, der seinerseits denen des dichtenden Wandermönchs Saigyō Hōshi (1118–1190) gefolgt war. Da die beiden Dichter in ihren Versen vor allem die dem Roman seinen Titel verleihenden Kieferninseln als ein Refugium abseits weltlicher Rat- und Rastlosigkeit besingen, beginnen Gilbert, „ein Ritter von der traurigen Gestalt“ (Ilka Scheidgen), und „sein suizidaler Sancho Pansa“ (Elmar Krekeler) „ein Sightseeing der anderen Art“ (Katharina Granzin). Zunächst führt sie „ein furioser, hochkomischer Trip“ (Alexander Cammann) zu legendären Sehenswörtern lebensmüder Zeitgenossen aus Geschichte und Gegenwart: Sie steigen auf das Dach eines 10-stöckigen Hochhauses im tristen Tokioter Wohnviertel Takashimadaira; am nächsten Tag irren sie durch das weitläufige Waldgebiet des Aokigahara, der als „Selbstmordwald von Japan“ zu zweifelhafter Berühmtheit gelangt und angeblich von den Geistern der Entlebten bevölkert ist. Das seltsame Pilgerpaar, das hier allerorten auf Relikte ‚erfolgreicher‘ Vorgänger stößt, findet selbst erst wieder am folgenden Morgen, teils mit Hilfe eines als Ariadnefaden gespannten Absperrseils, aus dem Wald heraus. Der Busfahrer allerdings, der die beiden am Vortag vor dem Wald abgesetzt hat, lässt sie an der Haltestelle stehen, da er sie – wie der japanische Selbstmordkandidat mutmaßt – für die Geister ihrer selbst hält, denn „aus diesem Wald kehrt niemand zurück“. Die aufgesuchten Orte erweisen sich jedenfalls ob ihrer verwahrlosten Szenerie als ungeeignet für die Pläne des jungen Japaners. Schließlich verliert ihn sein kurzzeitiger Mentor an einer Bahnstation aus den Augen. Immerhin gelangt dieser am Ende zu der sagenumwobenen Bucht an der japanischen Ostküste, zu den „Kieferninseln von Matsushima“, die „zu den drei schönsten Landschaften Japans“ gehören sollen. Die während seines dortigen Aufenthaltes gewonnenen Eindrücke wirken auf Gilbert jedoch ähnlich desillusionierend wie seine gesamte derzeitige Lebenssituation in beruflicher wie persönlicher Hinsicht – auch wenn er sich schließlich der Illusion hingibt, er könne seine sich als Lehrerin verdingende Frau, deren Herbstferien in den nächsten Tagen beginnen, zu sich nach Japan locken.

Poschmanns als „Road-Novel“ (Judith von Sternberg) bezeichnetes Buch ist in sieben Kapitel unterteilt, deren Überschriften jeweils einen Ort nennen, der den Reiseverlauf Gilbert Silvesters markiert: Tokyo, Takashimadaira, Aokigahara, Senju, Sendai, Shiogama und Matsushima. Die sieben Stationen lassen zugleich dramaturgische Steigerungen und retardierende Momente erkennen, mit einem deutlichen Wendepunkt im vierten, also mittleren und umfangreichsten Kapitel „Senju“, an dessen Beginn, wie an dem des ersten, „Gilbert träumte“. Er sieht sich – nach einem mit Nachdruck, gleich zwei Mal, zitierten Wort Matsuo Bashōs – am „Scheideweg der Illusionen“: Bis dato hatte er sich mit seinem japanischen Eleven auf die Suche nach einer geeigneten Stelle für dessen Suizid in die von den Kieferninseln entgegengesetzte Richtung begeben; von nun an nähern sie sich sukzessive ihrem eingangs ins Auge gefassten Ziel an. Sie „durchwanderten“ allerdings nicht – wie die ihnen als Vorbilder dienenden und die Einsamkeit suchenden Dichter – die Landschaft, sondern sie „durchqueren“ sie in oft überfüllten Zügen und mit meist rasender Geschwindigkeit, etwa mittels des „Superexpresszugs das Gebiet Fukushima“, wo Spuren der Nuklearkatastrophe von 2011 noch sichtbar sind. Kurz nach der Hälfte des Buches verliert Gilbert auch Yosa aus den Augen und ist bis auf Weiteres auf sich selbst gestellt. Gilbert folgt von nun an den Hoffnungen derjenigen, die von romantischen

Dichtungen über die Kieferninseln geradezu verführt worden sind: „Die Reisenden nach Matsushima waren *lunatics*, Mondsüchtige, Exzentriker. Sie verfaßten ihre eigenen Heiligenlegenden, nichts zählte für sie außer der Dichtung, und Dichtung bedeutete ihnen den Weg des Geistes zum Nichts. Es waren Extremisten, Asketen, verrückt nach einer bestimmten Art von Schönheit, der flüchtigen Schönheit von Blüten, der zweideutigen Schönheit von Mondlicht, der vagen Schönheit in sich zurückgezogener Landschaft.“

Trotz aller Bemühungen bleiben beiden Protagonisten weiterführende Erkenntnisse über sich selbst verwehrt: Dem deutschen Gelehrten gelingt es trotz seiner wissenschaftlichen Qualifikationen nicht, sich seiner eigenen Identität zu versichern; den immer mehr als seinen Schützling betrachteten japanischen Studenten verliert er schließlich aus den Augen – über dessen Verbleib erfahren weder Gilbert Silvester etwas noch die Leser des Romans. Dass Yosa Tamagotchi, dessen Nachname auf das in Japan entwickelte Elektronikspielzeug verweist, um das man sich wie um ein Haustier kümmern muss, das ständig Zuwendung braucht, um nicht zu ‚sterben‘, der Suche nach Orientierung den Vorzug vor einer finalen Selbstausschöpfung gibt, erscheint vor dem Hintergrund der erzählten Begebenheit unwahrscheinlich und für die Entwicklung seines zeitweiligen Reisebegleiters unerheblich. Dieser findet zwar den anvisierten Ort seiner Suche, wohl kaum aber sich selbst. Poschmann imaginiert mit Gilbert Silvester erneut eine Außenseiterexistenz (und lässt dieser eine Art Alter Ego begegnen), deren mehr oder weniger freiwillige Sinnsuche zu eher unbefriedigenden Einsichten führen.

Marion Poschmann erweist sich auch in diesem Roman nicht nur einmal mehr als belesene Autorin, sie lässt auch ihren sich selbst suchenden Helden Gilbert Silvester, dessen Nachname auf ein (Jahres-)Ende verweist, dem ein neuer (Jahres-)Anfang folgt, als ambitionierten Leser auftreten, der sich während seiner Japanreise als von Gelesenem animiert, wenn nicht dominiert zeigt: Seine Erkundungen in Japan stehen von Beginn an im Zeichen der kurz nach seiner Landung erstandenen Schriften: hauptsächlich den Reisebeschreibungen „Auf schmalen Pfaden ins Hinterland“ („Oku no Hosomichi“) von Matsuo Bashō. Dessen Haikus wiederum vermögen den deutschen Dozenten derart zu fesseln, dass er sich selbst in der Verfertigung solcher versucht. Insofern bietet Poschmann auch „eine Theorie des Haikus und von Bashō bis Silvester gleich noch eine Praxis dazu“ (Paul Jandl). Einige seiner Erlebnisse fasst der dichtende Dozent wiederum als „Textnachricht“ ab, die er an seine Frau richtet und die mit „Liebe Mathilda“ überschrieben sind; eine Ansichtskarte schickt Gilbert an seine Frau, da sie ihm bei mehreren Telefongesprächen nicht geglaubt hatte, dass er tatsächlich nach Tokyo gereist sei. Eine ganze Reihe von Dichtern und Denkern, ihre Dichtungen und Gedanken, grundiert die Themen und Stimmungen von Poschmanns Roman und ihren literarischen Gestalten: Dazu zählen das „Pilgerbuch der Seele zu Gott“ („Itinerarium mentis in Deum“, um 1272) des scholastischen Theologen Bonaventura (1222–1274), der Essay „Lob des Schattens“ („In’ei Raisan“, 1933) des japanischen Schriftstellers Tanizaki Jun’ichirō (1886–1965) und Ernst Kantorowicz’ (1895–1963) „Die zwei Körper des Königs“ (1957) ebenso wie Gedichte von Barthold Hinrich Brockes (1680–1747), wie „Kirschblüte bei der Nacht“, Johann Wolfgang von Goethes „An den Mond“ und Nikolaus Lenaus „Herbstgefühl“ oder Anspielungen auf Goethes „Werther“-Roman und seine „Faust“-Tragödie mit dem diabolischen Widerpart der Titelgestalt. Gilbert Silvester, der im Rahmen eines „Drittmittelprojektes“ – das „von der

nordrhein-westfälischen Filmindustrie sowie zu kleineren Teilen von einer feministischen Organisation in Düsseldorf und der jüdischen Gemeinde der Stadt Köln“ gesponsert wird – als Bartforscher unter anderem über die Physiognomien Gottes und des Teufels in bildlichen Artefakten sinniert respektive über deren ikonografisch bedeutungsvolle Gesichtsbehaarung, weiß: „Gott trug Vollbart, Satan Ziegenbart.“ Einen solchen Ziegenbart, den, wie Gilbert ebenfalls weiß, „Bildmedien, allen voran der Spielfilm“, verwenden, „um einen moralisch verwerflichen Charakter unzweifelhaft zu kennzeichnen“, hat sich auch der ansonsten bartlose japanische Jüngling angeklebt, und er trägt zudem ein ganzes Sortiment von „Bartattrappen“ bei sich. Die theologischen Reflexionen, die Poschmann im Zusammenhang mit bildlichen (Bart-)Darstellungen Gottes (etwa in der Sixtinischen Kapelle) – und der davon beeinflussten Bartracht der jeweiligen Kirchenoberhäupter in der west- und oströmischen Kirche – anstellt, belegen auf ähnlich vergnügliche Weise wie ihre Einlassungen zum Dilemma göttlicher Allmachtsbeweise ihr breites Themenspektrum.

Zu den darstellerischen Höhepunkten des Romans gehören die Beschreibungen von Naturerscheinungen und Kulturdarbietungen: Zu den Letztgenannten gehören die Samuraifilme, die sich Gilbert auf seinem Flug nach Japan anschaut, die beschriebenen Rituale, denen sich die Schwertkämpfer unterwerfen, bevor sie in den Kampf ziehen, oder eine auf den deutschen Besucher wegen ihrer mehr stagnierenden als progredierenden Handlung befremdlich wirkende Aufführung eines berühmten Kabuki-Schauspielers, der in einem Theater im Tokyoter Vergnügungsviertel Ginza in seiner Paraderolle als Frau auftritt. Wie in Poschmanns vorangegangenen Büchern verdienen auch in „Die Kieferninseln“ Stadt- und Landschafts- respektive Naturschilderungen im Allgemeinen und die nuancierten Farbbeschreibungen im Speziellen besondere Beachtung: Den Darstellungen verlassener Vorstadtbrachen, „durasphaltierter Hügel“ und denen des verwahten (Selbstmörder-)Waldes Aokigahara, in dem einmal jährlich Tagelöhner die restlichen Spuren des fortschreitenden Verfalls menschlicher Existenzformen ‚wegräumen‘, kontrastieren die teils expressiven Charakterisierungen der gemusterten Blumen und Blüten, Blätter und Bäume, deren jahreszeitbedingten Farbänderungen gleichsam pigmentgenau auf den Punkt gebracht werden (vgl. Dorothea von Törne 2017) – jenseits stereotyper Formulierungsklischees: „Gilbert vertiefte sich in die verschiedenen Grüntöne“ (des Aokigahara-Waldes) und sieht: „Supermarktgrün. Das feine Grün eines Kopfsalats, das glatte Grün polierter Äpfel, das herbe Spinatgrün, zartes Fenchelgrün. Sportliches Zahnpastagrün, biederes Ostergrasgrün.“ Der die Natur erkundende Betrachter will sich „in verfeinerter Unterscheidung üben, sich an den Nuancen erfreuen, einzelne Töne aus der Erinnerung nach den Wasserfarbennäpfen seines Schulmalkastens bestimmen, Giftgrün, Malachitgrün, Gelbgrün, Französischgrün“. In solchen Passagen, in denen gängige Farbbeschreibungsmuster geflissentlich vermieden und die gemeinten Farbtöne mit ‚unverbrauchten‘ und unerwartbaren Bezeichnungen begrifflich so präzise wie möglich erfasst werden (sollen), zeigen sich nicht zuletzt Affinitäten zu Poschmanns Lyrik.

Der Lyrikband „Nimbus“ (2020) versammelt in neun mit Überschriften versehenen Teilen respektive Zyklen insgesamt 70 Gedichte: in „Sibirischer Tierstil“ sieben, in „Animismus“ acht, in „Stadtschamanen“ zehn, in „Wettermachen“ sechs, in „Bäume der Erkenntnis“ fünf, in „Seladon-Oden“

sechs, in „Die Große Nordische Expedition“ 15, in „Transsib“ sechs und in „Daimon“ sieben Gedichte. Die Überschriften der neun Zyklen wie die der einzelnen Gedichte weisen auch in diesem Band wieder auf das breite thematische Spektrum der Dichterin hin wie auf ihre spezifischen Interessen, die zwischen dem Alltäglichen und dem Exotischen changieren. Poschmann verwendet auch hier wieder verschiedenartige Strophen-, Vers- und Reimformen: Sie dichtet in freien Versen ebenso wie sie sich souverän strengerer traditioneller Lied- und Gedichtformen wie Oden oder Sonette bedient. Die meisten Texte sind offensichtlich vor dem Hintergrund mehrerer Reisen entstanden: durch die Mongolei, Sibirien und Japan. Die mit Blick auf östliche Natur- und Kulturlandschaften spürbare Faszination – bisweilen und im Laufe der Zeit zunehmender: auch Irritationen – Poschmanns, die bereits in ihrem ersten Gedichtband „Verschlossene Kammern“ (2002) im letzten von drei Teilen zwölf „Sibirische Elegien“ veröffentlicht hat, schlagen sich auch in ihrem fast 20 Jahre später erschienenen „Nimbus“-Band nieder. Die Dichterin vermittelt – wie schon in ihrem „Schwarzweißroman“ (2005) – sowohl Einblicke in die Topografie des nordasiatischen Teils Russlands als auch in die Befindlichkeit des sich vor dieser Kulisse situierenden lyrischen Ichs. Dieses gleichsam überindividuelle, geradezu die Spezies Mensch vertretende Ich setzt sich (fast) stets in einen direkten Bezug zur betrachteten und (durch das betrachtende Ich) zerstörten Landschaft. Diese erscheint bereits im ersten Gedicht „Und hegte Schnee in meinen warmen Händen“ als bedroht und gefährdet – und zwar verstärkt durch menschlichen Einfluss:

Noch gestern hielt ich mich in tiefverschneiten

Bergen auf. Jetzt sind sie eingeebnet,

aufgelöst, ganz schlicht, so wie man einen

Kühlschrank abtaut. Ich sah Wasser rinnen,

sah das Eis in Brocken von den Wänden

brechen, alles fiel zu Tal und wurde

flüssig, wurde Tal und wurde nichts.

Der unverstellte Blick registriert in dieser ersten (von drei) Strophe(n) die unaufhaltsame Veränderung von „tiefverschneiten Bergen“, deren Schnee zunächst zu „Wasser“ schmilzt und schließlich im „Tal“ zu „nichts“ wurde. Aber der vergleichende Seitenblick – „so wie man einen Kühlschrank abtaut“ – insinuiert die Beteiligung des Betrachters, der entweder für diese Schmelze mitverantwortlich ist oder zu wenig dagegen unternommen hat. Die einst makellose Naturschönheit gerinnt gleichsam unter den Händen zu „nichts“. Das sich hier aussprechende Ich delegiert die Verantwortung für die beobachtete Entwicklung, die zu einem irreparablen Missstand geführt hat, nicht umstandslos an andere, sondern akzeptiert seine persönliche Schuld, wenn auch mit einem resignativen Unterton, der die Vergänglichkeit einer Naturerscheinung – schneebedeckte Berge – konstatiert (vgl. Steffen Richter 2020). Eine für natürlich gehaltene Gegebenheit wird als Erinnerungslandschaft erfahren, die nur durch mediale Archivierung dem Vergessen entrissen werden kann:

Noch gestern betete ich Berge an.
Ich kaufte Ansichtskarten, schickte sie
an mich, nach Hause, zur Erinnerung
an das Zerstörungswerk, das ich hier tat,
ich taute Grönland auf mit meinem Blick,
ich schmolz die Gletscher, während ich sie voll
der Andacht überflog. Dem Wunsch ist nichts

Das abrupte Strophenende, dessen begonnener Gedankengang erst in der nächsten Strophe weitergeführt wird, demonstriert auch formal einen gravierenden Einschnitt – vielleicht eine Bewusstseins- und/oder Zeitenwende. Die Benennung des Beobachteten – „das Zerstörungswerk, das ich hier tat“ – und die Übernahme der Verantwortung auf Seiten des Beobachters dafür, kommt für das einst als gewissermaßen ‚heilig‘ empfundene – ‚angebetete‘ und mit „Andacht“ – Betrachtete (die „Berge“) zu spät. Es bleibt fraglich, ob „Dem Wunsch“, der vor dem Strophensprung steht, eine Realisierung folgt und in welche Richtung diese geht:

(...) Dem Wunsch ist nichts
unmöglich, heißt es doch, und wo ein Wille
ist, da ist ein Weg, die dünne Luft noch
dienstbar sich zu machen, das Ungeheure,
Ungeheuerlichste zu bezwingen,
ganz leicht, als schliefe man in seinem Sessel
und träumte nur von einem langen Flug.

Von Vers zu Vers fortschreitend wird das dem Gedicht vorangestellte Motto, das aus dem zweiten Akt der „Antigone“ (um 442 v. Chr.) des Sophokles (um 497–405 v. Chr.) stammt, in seiner rigorosen Konsequenz exemplifiziert und potenziert: „Vielgestaltig ist das Ungeheure, / und nichts ist so ungeheuer wie der Mensch.“ Ist – so wäre zu fragen – „das Ungeheure, / Ungeheuerlichste“, der Mensch, dasjenige, das Veränderungen (zum Besseren) erzwingen kann, oder muss eben dieser Mensch selbst be- oder gezwungen werden, um Veränderungen zu erzwingen? Das – hier wohl nicht nur – lyrische Ich unterliegt insofern selbst einem fortschreitenden Wandel angesichts der immer stärker sich verändernden respektive zerstörten Landschaften, als es sich als (zu wenig, gar nicht oder falsch) handelndes Mitglied der menschlichen Gesellschaft eingestehen muss, auch selbst Verantwortung für die sich verschlechternden klimatischen Verhältnisse zu tragen (vgl. Michael

Opitz 2020). Beispiele bieten die folgenden Gedichte nicht nur des ersten Zyklus zur Genüge.

Die Chancen des Menschen und die durch ihn erzeugten Risiken, die Umwelt und das Klima zu beherrschen, tariert Poschmann in vielen ihrer der Natur gewidmeten Gedichte aus („Während der Wald wieder wichtiger wird“, „Über die Hügel“ u.a.) und erweist sich dabei geradezu als „poetische Enzyklopädistin“ (Christian Metz). Dabei schließt sie – wovon ihr zweiter Zyklus, „Animismus“, zeugt – die Tierwelt in ihr dichterisches Universum ein (von „Krähen“ über „Quallen“ bis „Kröten“), wobei immer auch das problematische Verhältnis von menschlichen und tierischen Lebensformen und -räumen eine Rolle spielt (vgl. Florian Kurz 2020). Dass Luft, Erde und Gewässer begrenzte Areale bieten, die es zum Zweck des Überlebens der einzelnen Gattungen zu erhalten gilt, lässt sich aus fast jedem Text dieses Zyklus ‚herauslesen‘ (vgl. Björn Hayer 2020).

Der „in fein ausgesponnenen Versen“ (Beate Tröger) meist ausgeklügelte Reiz von Poschmanns Gedichten liegt darin, dass in den ungeschönten Beschreibungen von (fast schon zerstörten) Landschaften deren (fast schon verborgene) Schönheit wieder aufscheint. Die Dichterin bietet weder eine Feier vergangener Naturschönheit noch einen elegischen Abgesang auf eine solche – sie mustert das Wunderwerk der göttlichen Schöpfung und stellt es der menschlichen Erfindungs- und Vernichtungskraft gegenüber. Der Bewunderung für das Wunder der Schöpfung folgt die Verwunderung über den – wie ein Gedichttitel (im Zyklus „Wettermachen“) lautet – „Kunststoff“:

Seltsam, daß Dinge wie Haarspray mit mir zusammen

zur Welt kamen. Meine Kindheit jene der Tetrapaks,

Plastiktüten und Kühltruhen. Letztens erst trieben

im Müllstrudel Tausende Überraschungseiskapseln

mit Spielzeug gefüllt an den Strand von Langeoog.

Die unberührte – zumindest autofreie – ostfriesische Insel Langeoog wird aus Unachtsamkeit fast zur Filiale einer Müllkippe – und muss als Menetekel für die zuvor genannten Umweltsünden verstanden werden. Im Zyklus „Bäume der Erkenntnis“ lotet Poschmann die in früheren Gedichtbänden begonnenen Möglichkeiten ästhetischer Wahrnehmung in einem „postromantischen Naturgedicht“ (Michael Braun 2020) weiter aus.

In den mit römischen Ziffern überschriebenen 15 formvollendeten Sonetten des Zyklus „Die Große Nordische Expedition in 15 Dioramen“ (S. 73–89) folgt Poschmann gewissermaßen den Spuren des aus Tübingen stammenden Sibirienforschers Johann Georg Gmelin (1709–1755). Der junge Gelehrte hatte seit 1733 in einer zehnjährigen Expedition den Versuch unternommen, die sibirische Landschaft und ihre natürliche Beschaffenheit zu erkunden sowie ihre Boden- und Handelsschätze zu erschließen. In den Augen und Versen der Dichterin geraten jedoch sowohl Gmelins wissenschaftliche Entdeckungen als auch seine persönlichen Ambitionen „zum Desaster“ (Eberhard Geisler 2020), sodass der engagierte Forschungsreisende eine ganze Reihe seiner

ehrgeizigen Pläne als auch viele der für unbezweifelbar gehaltenen Annahmen in Frage stellen muss: „Sein Ich fiel nicht mehr mit ihm selbst zusammen, / er hatte maßlos weiten Raum entdeckt“. Auch in diesem thematisch gehaltvollen und eminent kunstsinnigen Sonettenkranz mischen sich, wie fast immer bei Poschmann, „begriffliche Erkenntnis und starke Bildlichkeit bis in die Details“ (Hubert Winkels).

Im letzten – dem Band seinen Titel verleihenden – Gedicht „Nimbus“ spielt die Dichterin mit den Mehrdeutigkeiten dieser Bezeichnung, die zum einen in meteorologischer Terminologie auf eine dunkle Wolke hinweist, die lang anhaltende Niederschläge ankündigt, zum anderen wird damit auf die spirituelle Bedeutung als Gloriele, als Heiligenschein, angespielt. Damit nicht genug kann man zudem einen meditativen Moment sehen, der sich der japanischen Ästhetik verdankt und mit dem Verhältnis von Innen- und Außenraum beim Blick in eine Teeschale, „Setoguro“, verknüpft wird, worauf sowohl das dem Text vorangesetzte Motto von Zeami Motokiyo (1363–1443) hindeutet als auch die im Gedicht entfaltete Szenerie, fast Teleologie, die der „Lehre des Dao“, des ‚rechten Weges‘, folgt. Auch in diesem, dem umfangreichsten Gedicht des Bandes, vermischen und verwischen sich die Grenzen zwischen (vielleicht) ‚real‘ Erlebtem und ‚frei‘ Erfundenem. Die Erinnerungen an vergangene Erfahrungen – vielleicht während eines Japanaufenthaltes – verschmelzen mit Beobachtungen und Erkenntnissen, die der Gegenwart und ihrer Bewältigung gelten. In diesem Sinne versifiziert Poschmann nicht nur meist scharfsinnige Diagnosen aktueller Entwicklungen, sondern ihre Texte können auch als Warnungen vor deren – möglicherweise unumkehrbaren – Folgen verstanden werden. Mit ihrem „Nimbus“-Gedicht rundet Poschmann gewissermaßen ihren Zyklen-Kreis ab, den sie mit einem als Motto verwendeten Zitat aus Friedrich Gottlieb Klopstocks „Frühlingsfeier“ eingeläutet hat: „Langsam wandelt / die schwarze Wolke“. Während in Klopstocks Gedicht die langsam wandelnde „schwarze Wolke“ ein Gewitter ankündigt, in dem sich das Göttliche offenbart, eröffnet und erweitert Poschmann mit ihrem „Nimbus“-Band einen (Be-)Deutungsraum, der auch den Klimawandel und die Klimakrise in komplexe dichterische Strophen einzuschließen versucht – und sich damit auf der Höhe der Zeit zeigt.

Primärliteratur

- „Baden bei Gewitter. Roman“. Frankfurt/M. (Frankfurter Verlagsanstalt) 2002.
- „Verschlossene Kammern. Gedichte“. Lüneburg (zu Klampen) 2002.
- „Grund zu Schafen. Gedichte“. Frankfurt/M. (Frankfurter Verlagsanstalt) 2004.
- „Schwarzweißroman“. Frankfurt/M. (Frankfurter Verlagsanstalt) 2005.
- „Hundenovelle“. Frankfurt/M. (Frankfurter Verlagsanstalt) 2008.
- „Geistersehen. Gedichte“. Berlin (Suhrkamp) 2010.
- „Die Sonnenposition. Roman“. Berlin (Suhrkamp) 2013.
- „Schwanenverwandlung. Museumsschreiberin Kunstquartier Hagen: Marion Poschmann“. Hg. vom Literaturbüro Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf (XIM Virgines) 2013. (= Museumsschreiber NRW 2).
- „Geliehene Landschaften. Gedichte“. Berlin (Suhrkamp) 2016.

„Mondbetrachtung in mondloser Nacht. Über Dichtung“. Berlin (Suhrkamp) 2016. (= suhrkamp taschenbuch 4666).

Adolph Freiherr von Knigge: „Über den Umgang mit Menschen“. Hg. und mit einem Nachwort von Marion Poschmann. Illustrationen von Irmela Schautz. Berlin (Insel) 2016. (= Insel-Bücherei 1416).

„Du ungeseh'ner Blitz. Zur Dichtung Catharina Regina von Greiffenbergs“. Heidelberg (Wunderhorn) 2017.

„Die Kieferninseln. Roman“. Berlin (Suhrkamp) 2017.

„Einflüsse, Stürme, Tsunamis. Dichtung als Überschreibung von Landschaft“. Hg. von Stefanie Stegmann und Eberhard Schwarz. Stuttgart/Leonberg (Literaturhaus Stuttgart/Keicher) 2018.

„Nimbus. Gedichte“. Berlin (Suhrkamp) 2020.

„Fünf Landgänge“. Zusammen mit Matthias Politycki, Michael Kumpfmüller, Mirko Bonné und Judith Hermann. Hg. von Monika Eden. Göttingen (Wallstein) 2021.

„Laubwerk“. Mit einem Vorwort von Sandra Poppe und Christiane Riedel sowie der Laudatio auf die Wortmeldungen-Preisträgerin von Christine Lötcher. Berlin (Verbrecher Verlag) 2021.

„Eine raffinierte Grenze aus Licht. Japanische Dichtung der Gegenwart“. Hg. zusammen mit Yoko Tawada. Göttingen (Wallstein) 2023.

„Chor der Erinnyen. Roman“. Berlin (Suhrkamp) 2023.

Sekundärliteratur

Kämmerlings, Richard: „Einer, dem schon sein Hemd zu sehr auf die Pelle rückt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.5.2002. (Zu: „Baden bei Gewitter“).

Person, Jutta: „Wimpertierchenwunderzoo“. In: Süddeutsche Zeitung, 29.8.2002. (Zu: „Baden bei Gewitter“).

Kortsteger, Marion: „Einsam in Berlin“. In: Am Erker. 2002. H.44. S.145. (Zu: „Baden bei Gewitter“).

Kämmerlings, Richard: „Erst anmachen, dann einmachen“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.11.2002. (Zu: „Verschlossene Kammern“).

Becker, Barbara: „Helden des Alltags“. In: Frankfurter Rundschau, 19.3.2003. (Zu: „Baden bei Gewitter“).

Kämmerlings, Richard: „VerdichterIn“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.1.2004. (Zum Vorabdruck von: „Schwarzweißroman“).

Hartung, Harald: „Geschonte Schwingen“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25.9.2004. (Zu: „Grund zu Schafen“).

Krämer, Gernot: „Erinnerung und Chlorophyll“. Gespräch. In: Titel – Magazin für Literatur und mehr, 27.9.2004. (Zu: „Grund zu Schafen“).

Braun, Michael: „Black Box Arkadien, Marion Poschmann und die Geometrisierung der Natur“. In: Neue Zürcher Zeitung, 9.11.2004. Unter dem Titel: „Ohren voll Abendrot“ auch in: Frankfurter Rundschau, 24.11.2004. (Zu: „Grund zu Schafen“).

- Drews, Jörg:** „Hagelkörner nach Gewicht sortiert“. In: Süddeutsche Zeitung, 24. 11. 2004. (Zu: „Grund zu Schafen“).
- Heske, Henning:** „Grund zu Schafen“. In: Rheinische Post, 8. 1. 2005.
- Lehmkuhl, Thomas:** „Verneigung vor den eigenen Gefühlen“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 6. 2. 2005. (Zu: „Grund zu Schafen“).
- Radisch, Iris:** „Man muß demütig und einfach sein“. In: Die Zeit, 14. 4. 2005. (Interview mit Sarah Kirsch und Marion Poschmann).
- Langer, Christine:** „Lyrischer Gesang. Das Gedicht ‚Windbarriere‘ von Marion Poschmann“. In: Schwäbische Donauzeitung, 23. 5. 2005.
- Kämmerlings, Richard:** „‚Schwarzweißroman‘. Marion Poschmanns Buch als Vorabdruck in der F.A.Z.“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 7. 2005.
- Braun, Michael:** „Die Farben der Eisenzeit“. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. 9. 2005. Auch in: Badische Zeitung, 17. 9. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Kunisch, Hans-Peter:** „Liebe zum Würmlein Mensch“. In: Die Zeit, 22. 9. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Zimmermann, Carsten:** „Schicksal und Schönheit“. In: Titel – Magazin für Literatur und mehr, 29. 9. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Maidt-Zinke, Kristina:** „Die Erlösung durch das schwarze Quadrat“. In: Süddeutsche Zeitung, 18. 10. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Kraume, Anne:** „Alle Farben grau“. In: die tageszeitung, 19. 10. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Platzeck, Wolfgang:** „Vom Revier an den Rand des Urals“. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 26. 10. 2005. (Zur Verleihung des Literaturpreises Ruhrgebiet).
- Rosenkranz, Boris R.:** „Lese ich Marion, denk‘ ich an Mann“. In: die tageszeitung, 26. 10. 2005.
- Saemann, Katja:** „Da ist noch Leben hinter der Gardine“. In: Berliner Zeitung, 3. 11. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Ott, Bernhard:** „Die Reise ins kälteste Nichts“. In: Berner Zeitung, 10. 11. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Küchemann, Fridtjof:** „Innere Ödnis im ewigen Weiß“. In: Hamburger Abendblatt, 12./13. 11. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Kraft, Thomas:** „Verstrahlte Träume“. In: Rheinischer Merkur, 17. 11. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Apel, Friedmar:** „Allerleirauh in Russland“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 11. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Gröschner, Annett:** „Schwarzes Quadrat vor Schnee mit roter Kugel“. In: Literaturen. 2005. H. 11. S. 34–36. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Arend, Ingo:** „Rote Frau vor Magnetberg“. In: Freitag, 16. 12. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Hoffmanns, Christiane:** „Literarische Farbenlehre“. In: Welt am Sonntag, 25. 12. 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).

- Hillgruber, Katrin:** „Rotkäppchen friert“. In: Frankfurter Rundschau, Literaturbeilage, Dezember 2005. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Moritz, Rainer:** „In einer farblosen Stadt“. In: Literarische Welt, 28. 1. 2006. (Zu: „Schwarzweißroman“).
- Jensen, Marcus:** „Gerade das Unterbewusstsein hat großen Witz“. Gespräch. In: Am Erker. 2006. H.51. S.17–25.
- Schröder, Christoph:** „Pudel werden unterschätzt“. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurt/M., 14. 8. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Klatt, Hans-Peter:** „Auf den Hund gekommen“. In: Nürnberger Zeitung, 29. 8. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Schröder, Christoph:** „Im Bad des Teufels“. In: Frankfurter Rundschau, 20. 9. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Villiger Heilig, Barbara:** „Zorn, Zweifel, Zärtlichkeit“. In: Neue Zürcher Zeitung, 8. 10. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Hillgruber, Katrin:** „Hundenovelle“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 11. 10. 2008. Unter dem Titel „Im Zeichen des Saturn“ auch in: Der kleine Bund, Bern, 11. 10. 2008.
- Person, Jutta:** „Die Melancholikerin am anderen Ende der Leine“. In: Süddeutsche Zeitung, 14. 10. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Detering, Heinrich:** „Lass uns Gassi gehen in der Queckensteppe“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 10. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Dieckmann, Dorothea:** „So kam der Mensch auf den Hund“. In: Die Zeit, Literaturbeilage, Oktober 2008. S.62. (Zu: „Hundenovelle“).
- Balle, Johannes:** „Ein Hund fürs Leben“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 15. 11. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Drews, Jörg:** „Herrin und Hund“. In: Badische Zeitung, 29. 11. 2008. (Zu: „Hundenovelle“).
- Zerpner, Annette:** „Zähmung der Melancholie“. In: Literaturen. 2009. H.1/2. S.67–68. (Zu: „Hundenovelle“).
- Darsow, Kurt:** „Träume einer Geisterseherin“. In: Literaturen. 2010. H.3. S.82. (Zu: „Geistersehen“).
- Segebrecht, Wulf:** „Auf den Lehrpfaden der Abwesenheit“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 4. 2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Hindemith, Wilhelm:** „Auf der Suche nach Spuren des Lichts“. In: Badische Zeitung, 30. 4. 2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Kaminski, Astrid:** „Inventur mit Wasserschaden“. In: Berliner Zeitung, 14. 5. 2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Braun, Michael:** „Die Tücken des Sichtbaren“. In: Neue Zürcher Zeitung, 25. 5. 2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Darsow, Kurt:** „Träume einer Geisterseherin“. In: Literaturen. 2010. H.5/6. (Zu: „Geistersehen“).
- Wilke, Insa:** „Die Welt hinter unseren Spiegeln“. In: Frankfurter Rundschau, 11. 6. 2010. (Zu: „Geistersehen“).

- Wirthensohn, Andreas:** „Attacken der Zartheit“. In: die tageszeitung, 26./27.6.2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Hayer, Björn:** „Autobahnen im Nirgendwo“. In: Literarische Welt, 3.7.2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Lehmkuhl, Tobias:** „Viel Dampf“. In: Süddeutsche Zeitung, 18.8.2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Dirksen, Jens:** „Virtuos bis zum Regelverstoß“. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 26.10.2010. (Zu: „Geistersehen“).
- Tegzess, Bibi / Ulrich, Bernd:** „Macht, Gedichte“. In: Die Zeit, 10.3.2011. (U. a. zu Poschmann).
- Schuler, Christian:** „Eine Welt hinter Glas, im Licht des Scheinwerfers“. In: Stuttgarter Zeitung, 18.3.2011. (Zu: „Geistersehen“).
- Fronz, Hans-Dieter:** „„Es ist / nichts zu erkennen““. In: Badische Zeitung, 4.4.2011. (Zum Peter-Huchel-Preis).
- Morawitzky, Thomas:** „Ein Leben hinter der Waschmittelmauer“. In: Stuttgarter Nachrichten, 6.4.2011. (Zu: „Geistersehen“).
- Schulte, Bettina:** „Laudatio auf Marion Poschmann zum Peter-Huchel-Preis am 3. April 2011“. In: Allmende. 2011. H.87. S.78–84.
- Rossmann, Andreas:** „Geistersehen. Lyrikpreis für Marion Poschmann“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.6.2011. (Zum Ernst-Meister-Preis).
- Frickel, Daniela Anna:** „„Meinwärts‘. Wohin es Autorinnen von und an der Ruhr zieht. Lyrisches von Barbara Köhler (*1959), Marion Poschmann (*1969) und Ivette Vivien Kunkel (*1979)“. In: Gerhard Rupp / Hanneliese Palm / Julika Vorberg (Hg.): Literaturwunder Ruhr. Tagungsband der Stiftung Bibliothek des Ruhrgebiets Bochum, 30.–31.10.2009. Essen (Klartext) 2011. S.153–176.
- Schmidt, Kathrin:** „Erinnerte Bildfragmente oder Die Zeiten fallen in eins. Zu Marion Poschmanns ‚Grund zu Schafen““. In: die horen. 2012. H.246. S.6–9.
- Kegel, Sandra:** „Wer rast so spät durch Nacht und Wind?“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.8.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Wilke, Insa:** „Es bröckelt in der Ferne“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 1.9.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Gutschke, Irmtraud:** „Aus der Zeit gefallen“. In: neues deutschland, 17.9.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Hillgruber, Katrin:** „Leuchte am Firmament“. In: Stuttgarter Zeitung, 25.9.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Mayer, Susanne:** „Licht kommt aus der Finsternis“. In: Die Zeit, 26.9.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Baureithel, Ulrike:** „Lichtermeer“. In: der Freitag, 2.10.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Maidt-Zinke, Kristina:** „Feuerwerk vor verlöschendem Grau“. In: Süddeutsche Zeitung, 4.10.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Braun, Michael:** „Von der Nachtseite der Aufklärung“. In: Neue Zürcher Zeitung, Literaturbeilage, 5.10.2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).

- Wedemeyer, Catarina von:** „Lauter Mischwesen in der Zeitenthobenheit“. In: die tageszeitung, 5./6. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Kämmerlings, Richard:** „Die Erbkönigin“. In: Die Welt, 5. 10. 2013. (Porträt).
- Schulte, Bettina:** „Glanz und Abwesenheit“. In: Badische Zeitung, 5. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Pohl, Ronald:** „Im Dunkeln wäre besser munkeln“. In: Der Standard, Wien, 5./6. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Vogel, Sabine:** „Im Gedächtnispalast des Erbkönigs“. In: Berliner Zeitung, 5./6. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Encke, Julia:** „Alles ist erleuchtet“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 6. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Gutschke, Irmtraud:** „Heilen – wovon?“. In: neues deutschland, 7. 10. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Schröder, Christoph:** „Zu den Sternen, zur Unendlichkeit“. In: Kulturspiegel, Oktober 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Ebel, Martin:** „Mit den Augen der Dichterin“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 10. 12. 2013. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- Hillgruber, Katrin:** „Fixsterne und Nebensonnen“. In: Volltext. 2013. H.4. S.7. (Zu: „Die Sonnenposition“).
- „Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm-Raabe-Literaturpreis 2013“. Hg. von Hubert Winkels. Berlin (Suhrkamp) 2014. (Enthält Beiträge von Boris Böhm, Katrin Hillgruber u.a.).
- Hayer, Björn:** „Im Kabinett der Schwermütigen. Über die Leidenschaft am Unglücklichsein in der Gegenwartsliteratur“. In: neues deutschland, 18. 4. 2015. (U. a. zu Poschmann).
- Büttner, Maja:** „Die ‚unerhörte Begebenheit‘ in der ‚Hundenovelle‘ von Marion Poschmann“. München (GRIN) 2015.
- Törne, Dorothea von:** „Durch Klangräume in Gedankenpärke“. In: NZZ am Sonntag, Buchbeilage, 28. 2. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Tröger, Beate:** „Sirene, Sahara, halbierte“. In: der Freitag, 3. 3. 2016. (Zu: „Mondbetrachtung in mondloser Nacht“, „Geliehene Landschaften“).
- Winkels, Hubert:** „Wort-Ikebana“. In: Die Zeit, 3. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“, „Mondbetrachtung“).
- Kaminski, Astrid:** „Einbruch der Kultur in die Natur“. In: Berliner Zeitung, 5./6. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Bahners, Patrick:** „Wir sollen ein Volk von Parkbesuchern werden“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Blech, Volker:** „Ich leihe mir die Landschaften aus“. In: Berliner Morgenpost, 11. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Hayer, Björn:** „Melancholie. So süß kann Trauer sein“. In: Spiegel online, 13. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Geisler, Eberhard:** „Ausblicke in die Weite öffnen“. In: die tageszeitung, 14. 3. 2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).

- Lehmkuhl, Tobias:** „Pudel in Warnwesten“. In: Süddeutsche Zeitung, 15.3.2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“, „Mondbetrachtung“).
- Dotzauer, Gregor:** „Die Schwere des freien Falls“. In: Der Tagespiegel, Berlin, 16.3.2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Kohm, Andreas:** „Kleine Refugien inmitten der Unruhe“. In: Stuttgarter Zeitung, 8.4.2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“, „Mondbetrachtung“).
- Braun, Michael:** „Heimweh nach Eden“. In: Badische Zeitung, 7.5.2016. (Zu: „Geliehene Landschaften“).
- Tröger, Beate:** „Planetenpoesie“. In: Literaturblatt für Baden-Württemberg. 2016. H.7/8. S.6–8. (Porträt).
- Albath, Maïke:** „Poetische Räume der Romantik“. In: Deutschlandfunk Kultur, 10.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Sternberg, Judith von:** „Insgeheim aber Größenwahnsinnig“. In: Frankfurter Rundschau, 11.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Camman, Alexander:** „Träume einer Geisterseherin“. In: Die Zeit, 14.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Lehmkuhl, Tobias:** „Der Mond in der Teetasse“. In: Süddeutsche Zeitung, 15.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Hayer, Björn:** „Wie heilsam das Nichts sein kann“. In: Berliner Zeitung, 16./17.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Von der Gathen, Johannes:** „Pilgerfahrt in die Provinzen der Seele“. In: Mannheimer Morgen, 20.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Kluy, Alexander:** „Pudriger Staub der Unwirklichkeit“. In: Der Standard, Wien, 23.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Platthaus, Andreas:** „Matsushima ya, Aha Matsushima ya, Matsushima ya“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.9.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Granzin, Katharina:** „Wer sich fehl fühlt, muss nach Japan“. In: die tageszeitung, 30.9./1.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Balle, Johannes:** „Dämonen des Aufruhrs“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 6.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Jandl, Paul:** „Der Bartforscher trifft auf einen Selbstmörder“. In: Neue Zürcher Zeitung, 7.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Krekeler, Elmar:** „Tee, der auf Kiefern fällt“. In: Die Welt, 7.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Gutschke, Irmtraud:** „Innere Reise“. In: neues deutschland, 9.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Prugger, Irene:** „Silvester auf Selbsterfahrungstrip“. In: Wiener Zeitung, 14./15.10.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Hammelehle, Sebastian:** „Nur angeklebt“. In: Literatur-Spiegel, Oktober 2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).
- Kospach, Julia:** „Ein liebeskranker Bartforscher und sein Begleiter übernachten im Selbstmörderwald“. In: Falter, Bücher-Herbst, Oktober 2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).

Hillgruber, Katrin: „Japanklischees werden Poesie“. In: Stuttgarter Zeitung, 8.11.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).

Törne, Dorothea von: „Über Abgründe gleitende Leichtigkeit“, In: NZZ am Sonntag, 10.12.2017. (Zu: „Die Kieferninseln“).

Erb, Andreas: „Kunst der Überschreitung. Marion Poschmann ist Poet in Residence“ / „Drei Verbeugungen. Oder: Über drei Neuerscheinungen von Marion Poschmann“. In: Andererseits. Bd.5–6 (2016–2017). Durham, NC (Duke University) 2017. S.227–234 / S.235–242.

Scheidgen, Ilka: „Im Gespräch mit Esther Maria Magnis und Marion Poschmann“. Norderstedt (Twentysix) 2017.

Stüssel, Kerstin: „... wie die Schatten vor der Sonne“. Laudatio auf Marion Poschmann“. In: Von Sprache sprechen. Bd.2. Düsseldorf (Lilienfeld) 2017. S.49–54.

Kreikebaum, Uli: „Von Bäumen lernen“. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 27.2.2018. (Zur Flaschenpost).

Eger, Christian: „Geh zu den Kiefern“. Gespräch. In: Mitteldeutsche Zeitung, 30.8.2018. (Zum Klopstock-Preis).

Eger, Christian: „Wie man Kiefernadeln fallen hört“. In: Mitteldeutsche Zeitung, 5.9.2018. (Zum Klopstock-Preis).

Lagatie, Kathrin M.: „Kiefer(n)inseln. Bartmode und Gottesbild in Marion Poschmanns ‚Die Kieferninseln‘“. In: Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik. 2018. H.7.

Hayer, Björn: „Flora im Widerstand. Subjektivität als ökokritische Haltung in der zeitgenössischen Lyrik: Marion Poschmann, Silke Scheuermann und Jan Wagner“. In: Gabriele Dürbeck / Christine Kanz / Ralf Zschachlitz (Hg.): Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Perspektiven und Ansätze. Berlin (Lang) 2018. S.71–90.

Frischmuth, Agatha: „Schönheit, du Lump. Setzen! Marion Poschmann wurde für den Man Booker Prize nominiert. Obacht jedoch: Ihre diskursive Einbettung ist mangelhaft“. In: der Freitag, 23.5.2019.

Jandl, Paul: „Diese Literatur hat Laub im Haar“. In: Neue Zürcher Zeitung, 2.11.2019. (Zur Züricher Poetikvorlesung).

Theisohn, Philipp: „Jeder Moment verlangt nach einem eigenen Namen. Laudatio auf die Storm-Schreiberin Marion Poschmann“. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft. Bd.68. Heide, Holst. (Boyens) 2019. S.122–126.

Metz, Christian: „Doppelte Dichtungslust“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.3.2020. (Zu: „Nimbus“).

Tröger, Beate: „Schmelze. Poesie: Eine neue Generation deutschsprachiger Dichter*innen befasst sich in ihrer Lyrik mit den Folgen des globalen Klimawandels“. In: der Freitag, 5.3.2020. (Zu: „Nimbus“).

Opitz, Michael: „Gedichte als Schutzraum gegen den Klimawandel“. In: Deutschlandfunk, Büchermarkt, 19.3.2020. (Zu: „Nimbus“).

Richter, Steffen: „Die Natur und ihre emotionalen Werte“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 22.3.2020. (Zu: „Nimbus“).

Braun, Michael: „Die Himmelsleiter der Poesie“. In: Badische Zeitung, 23.3.2020. (Zu: „Nimbus“).

Geisler, Eberhard: „Die Sanftheit der Schneeflocken“. In: die tageszeitung, 14.4.2020. (Zu: „Nimbus“).

Kämmerlings, Richard: „Das Versmaß aller Dinge“. In: Die Welt, 11.4.2020. (Zu: „Nimbus“).

Mayer, Norbert: „Poetischer Trip nach Japan. Mit dem Dichter Basho ‚Auf schmalen Pfaden durchs Hinterland‘ – und gut 300 Jahre später mit Marion Poschmann auf seiner Spur“. In: Die Presse, Wien, 3. 6. 2020.

Otto, Carsten: „Die Zeit, die abläuft“. In: die tageszeitung, 8.6.2020. (U.a. zu: „Nimbus“).

Hayer, Björn: „Worte aus Wolkendampf“. In: NZZ am Sonntag, 28.6.2020. (Zu: „Nimbus“).

Winkels, Hubert: „Ich war nackt wie ein Gletscher“. In: Süddeutsche Zeitung, 29.6.2020. (Zu: „Nimbus“).

Kurz, Florian: „Zwischen Tieren, Pflanzen und leerer Landschaft. In ihrem Lyrikband ‚Nimbus‘ erkundet Marion Poschmann die Rolle des Menschen in seiner Umwelt“. In: literaturkritik.de, 8.7.2020. (Zu: „Nimbus“).

Braun, Michael: „Gedichte für das Anthropozän“. In: Badische Zeitung, 1.9.2020. (Zu: „Nimbus“).

Schirrmeister, Benno: „Eine überfällige Entscheidung“. In: die tageszeitung, nord, 15.1.2021. (Zum Bremer Literaturpreis).

Pauly, Yvonne: „Unterscheidungskunst. Ein Gespräch über poetische Taxonomien“. In: Sinn und Form. 2021. H.1. S.73–85.

Rühle, Alex: „Die Wiederverzauberung der Welt“. Gespräch. In: Süddeutsche Zeitung, 23.3.2021.

Kohse, Petra: „Nachbar in Not“. In: Berliner Zeitung, 26.5.2021. (Zu: „Laubwerk“).

Böttiger, Helmut: „Poetische, polemische und aufklärerische Blätter“. In: Deutschlandfunk Kultur, 5.7.2021.

Sternburg, Judith von: „Und dann sehe ich, wo das Buch mich hinführt“. Gespräch. In: Berliner Zeitung, 6.8.2021.

Sternburg, Judith von: „Den Scheffel vom Licht nehmen“. In: Frankfurter Rundschau, 12. 9. 2023 (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Schulte, Bettina: „Gehen durch einen heillosen Wind“. In: Badische Zeitung, 14. 9. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Kluy, Alexander: „Spukhafte Fernwirkung“. In: Der Standard, Wien, 16./17. 9. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Hillgruber, Katrin: „Flammende Verbundenheit“. In: Stuttgarter Zeitung, 28. 9. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Rüdenauer, Ulrich: „Das Tief Mathilda braut sich zusammen“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 30. 9. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Platthaus, Andreas: „In einem Jahr mit nach Frauen benannten Tiefdruckgebieten“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 10. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Schmidt, Marie: „Windsbraut“. In: Süddeutsche Zeitung, Literaturbeilage, 14. 10. 2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Rohlf, Sabine: „Wenn der Mathelehrerin Flügel wachsen“. In: Berliner Zeitung, 14./15.10.2023. (Zu: „Erinnyen“).

Jandl, Paul: „Drei deutsche Rachegöttinnen suchen nach einem Ausweg aus ihren existenziellen Sackgassen“. In: Neue Zürcher Zeitung, 26.10.2023. (Zu: „Erinnyen“).

Hayer, Björn: „Über den Wipfeln mehr als ein Hauch“. In: Falter (Wien), Bücher-Herbst, Nr. 42/2023. (Zu: „Chor der Erinnyen“).

Otte, Carsten: „Nichts dem Zufall überlassen“. In: die tageszeitung, 14.11.2023. (Zu: „Erinnyen“).

„Von Marion Poschmann zu Nino Haratischwili“. Konzipiert und hg. von Anna Doepfner, Charlotte Brombach, Renate Müller-Friese und Ulrich Sonnenschein. Frankfurt/M. (Bergen erlesen) 2023. (= Schriftenreihe Stadtschreiberei).

Tröger, Beate: „Marion Poschmann: ‚Chor der Erinnyen‘“. In: Deutschlandfunk, 3.1.2024.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 01.02.2024

Quellenangabe: Eintrag "Marion Poschmann" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000727>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 13.10.2024)