

Wendy Anne Kopisch

Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise

Begrifflichkeiten
Rezeption
Kontexte



kassel
university



press

Wendy Anne Kopisch
Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise

Wendy Anne Kopisch

Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise

Begrifflichkeiten

Rezeption

Kontexte

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar

Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. 2012
D7

ISBN print: 978-3-86219-228-1
ISBN online: 978-3-86219-229-8
URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0002-32294>

© 2012, kassel university press GmbH, Kassel
www.uni-kassel.de/upress

Titelbild: Striations-Overhead © deviantART - Fotolia.com
Text von Raoul Schrott: *Weißbuch*, München/Wien: Hanser, 2004, S. 109.
Satz und Umschlaggestaltung: Daniel Fitzner

Printed in Germany

Danksagung

Diesem Band liegt meine Dissertation zu Grunde, die ich im Dezember 2010 an der Georg-August-Universität Göttingen verteidigte. Die Dissertation kam dank einem dreijährigen Graduiertenstipendium von der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. zustande, für das ich hiermit meine Dankbarkeit zum Ausdruck bringe.

Für ihre Unterstützung, fachlichen Hinweise und ihr Interesse am Thema bin ich meinem Doktorvater Gerhard Lauer und meinem Zweitgutachter Heinrich Detering zu herzlichem Dank verpflichtet. Das Thema wurde inspiriert von den Tutorienstunden, die ich während meines Studiums an der Universität Oxford bei Karen Leeder genießen durfte. Ich danke meinem damaligen Dozenten Ray Ockenden am Wadham College dafür, dass er mich auf die Lyrik von Brigitte Oleschinski aufmerksam machte, und meinen Kolleginnen und Kollegen von der EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment), insbesondere Terry Gifford, Axel Goodbody und Sylvia Mayer, für die vielen anregenden Diskussionen und Literaturhinweise. Raoul Schrott danke ich dafür, dass er sich Zeit für mich nahm, für seine Offenheit im Gespräch sowie für seine Toleranz gegenüber meinem Beharren auf dem Begriff „Naturlyrik“. Ich danke der Leitung des Georg-Eckert-Instituts in Braunschweig für ihr Verständnis in der Endphase der Dissertation und dem Kreis der Nachwuchswissenschaftler/innen für den produktiven interdisziplinären Austausch. Sehr herzlich danke ich Gerard Oppermann für wichtige fachliche Hinweise sowie für seinen persönlichen Zuspruch über die Jahre hinweg.

Beim Verfassen einer solchen Arbeit ist die Unterstützung durch Archiv- und Bibliothekspersonal von unschätzbarem Wert. Besonders danken möchte ich der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, der Bibliothek des Seminars für Deutsche Philologie und dem Team der Dokumentenstelle und Literaturdatenbank „Literarisches Leben“ der Universität Göttingen sowie dem Personal des Deutschen Literaturarchivs

in Marbach und Ulrike Hinz von der Bibliothek des Georg-Eckert-Instituts für ihre Unterstützung bei der Fernleihe.

Ebenfalls wichtig, vor allem, wenn man in einer Fremdsprache schreibt, sind kompetente und verständnisvolle Korrekturleser/innen. Für ihre geduldige Unterstützung in dieser Hinsicht danke ich von Herzen Ariane Hans, Corinna Hohndorf, Lisa Janssen, Maria Kopisch und Margaretha Vogler. Etwaige Fehler, sowohl fachlicher als auch sprachlicher Natur, bleiben natürlich in der Verantwortung der Autorin.

Zu guter Letzt möchte ich mich bei meinen Schwiegereltern Maria und Rainer Kopisch bedanken, deren Sinn für Humor mir manches erleichterte und die mich in jeglicher Hinsicht unterstützten sowie bei meinem Mann Christopher, dessen Geduld zwar mehrmals durch diese Arbeit auf die Probe gestellt wurde, der mich aber nichtsdestotrotz stets unermüdlich unterstützte und immer wieder neu motivierte.

Für Christopher

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Naturlyrik im Klimawandel –

neue Impulse für ein „Gespräch über Bäume“11

i. Begrifflichkeiten.....11

ii. Rezeption 13

iii. Kontexte..... 18

1. Die Negativkanonisierung der Naturlyrik.

Definition und Rezeption..... 31

1.1 Umriss der Definitionsproblematik..... 33

1.2 Von der Naturpoesie zur Naturlyrik 51

1.3 Naturlyrik und das Problem des Kitsches..... 59

1.4 Wie die „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“
zu Naturlyrikern wurden 73

1.5 Gespräche über Bäume –
von Brecht und Adorno bis zu den Grünen..... 83

2. Natur, Lyrik und Subjektivität.

Eine Wahlverwandtschaft in der Krise..... 97

2.1 Literaturgeschichtliche Hintergründe –
ein kurzer Überblick 99

2.2 Die Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik:
anthropologische Ansätze 118

2.3 Die Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik
im Zeichen der ökologischen Krise –
ist die „Ökolyrik“ eine adäquate Antwort?..... 124

2.4 „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“
(Luhmann) und die lyrische Entemotionalisierung der
neunziger Jahre..... 149

2.5 Zwischen Natur und Sprache –
Ansätze aus dem internationalen ecocriticism 164

2.6 Die Herausforderung einer ökologischen Naturästhetik (Gernot Böhme) und das Sinnliche an der „Welt ohne Sinn“ (Martin Seel).....	177
3. Krisen – Kontexte – Kategorien. Drei Gegenwartslyriker und ihre poetischen Auseinandersetzungen mit der aktuellen Naturproblematik.....	193
3.1 E. H. Bottenbergs Naturlyrik an der Schnittstelle von Sprach- und Naturskepsis. Möglichkeiten und Grenzen der Sprache „zwischen fremd und fremd“.....	195
3.2 „Sätze: Un.getätigt“. E. H. Bottenbergs selbstreflexive Symbolik für das Versagen der Sprache im Lichte der modernen menschlichen Naturferne	200
3.3 Das „heroische Ich in der Klarheits-Trance“. Das „Virus“ der Subjektivität bei E. H. Bottenberg	210
3.4 Akustische Überlagerungen und „Teillösungen“: Umschreibungen von „Sinn“ in der Lyrik Brigitte Oleschinskis	225
3.5 Theorie und Praxis des atmosphärischen Gedichts – Böhme und Oleschinski	239
3.6 „tropen einer inszenierten atmosphäre“. Die Ironisierung des erhabenen Sprechens in der Lyrik Raoul Schrotts.....	264
3.7 „die hand die schreibt ist immer zu langsam“. Selbst- reflexive Darstellungen poetischer Unzulänglichkeit in der Lyrik Raoul Schrotts	284
3.8 Die Wirklichkeit im Auge des Betrachters: Raoul Schrotts „minimale Unbestimmbarkeiten“	293
Schlusswort	
Naturlyrik im Klimawandel – neue Aufgaben für die Germanistik	303
Literatur	312

Einleitung

Naturlyrik im Klimawandel – neue Impulse für ein „Gespräch über Bäume“

Grün ist gut. Naturschutz, Ökologie,
Nachhaltigkeit – niemand scheint etwas
gegen die Natur zu haben. Nur die
Naturlyrik hat einen schlechten Ruf.
(Hans Magnus Enzensberger¹)

1. Begrifflichkeiten

Der Begriff „Naturlyrik“ verbindet zwei Phänomene, die in der Gegenwart oft auf Ablehnung stoßen. Die Lyrik als Gattung findet heute nur noch ein begrenztes Publikum und „kaum ein Thema ist so sehr zum Kitsch geworden wie das der Natur“.² Der „Dichterkönig unserer Tage“ habe, so Michael Braun, „sein altes Terrain, die Natur, verlassen und ist abgetaucht in eine rätselhafte Schattenwelt“.³ Der Besuch jeder Buchhandlung bestätigt den Eindruck, dass in der gegenwärtigen Gesellschaft sowie in der Literaturwissenschaft ein zunehmendes Desinteresse gegenüber moderner Lyrik herrscht. Ein mehrstöckiger Buchladen von mindestens 1000 Quadratmetern enthält meistens nur ein einziges Regal mit Gedichtbänden, oft unter der Treppe oder in einer weniger zugänglichen Ecke.

Gleichzeitig ist „Naturlyrik“ jedoch auch ein sehr vertrauter Begriff. Von „Naturlyrik“ – unterschiedlich verstanden – wird unter anderem im Schulunterricht, im literaturwissenschaftlichen Hochschulprogramm und in zahlreichen anderen Gesellschaftsbereichen gesprochen. Den einen erinnert der Begriff an Kategorien der Erlebnislyrik, den anderen an Ausdeutungen romantischer Seelenlandschaften bei Eichendorff, wieder andere an

¹ Hans Magnus Enzensberger, *Natürliche Gedichte* (Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag, 2004), S. 73. Hervorhebungen im Original.

² Eberhard Hübner, „Museum erkalteter Gefühle“, Rezension zum von Norbert Mecklenburg herausgegebenen Band *Naturlyrik und Gesellschaft* in: FAZ, 13. Mai 1978, S. 30.

³ Michael Braun, „Der zertrümmerte Orpheus. Eine kleine Visite bei alten und neuen Dichterkönigen“ in: (ders.), *Der zertrümmerte Orpheus. Über Dichtung* (Heidelberg: Das Wunderhorn, 2002), S. 1.

den magischen Realismus eines Lehmann. In der Nachkriegszeit, vor allem in der Hochschulgermanistik, sind es Namen wie Hans Magnus Enzensberger, Harald Hartung und Sarah Kirsch, die mit dem Naturlyrikbegriff verbunden werden, und – in jüngerer Zeit – Jan Wagner, Durs Grünbein und Nico Bleutge, um nur wenige zu nennen. Im einundzwanzigsten Jahrhundert begegnen wir „Naturlyrik“ oft und in zahlreichen unterschiedlichen Kontexten: an der Hochschule, in Krankenhäusern, in öffentlichen Verkehrsmitteln und in der kommerziellen Werbung. So hat sich eine gewisse Vertrautheit in unseren Umgang mit dem Begriff eingeschlichen, die allerdings häufig mit einem offenbar unkritischen Gebrauch des Begriffs verbunden ist. Wie diese Studie zeigen wird, macht sich sowohl im Rahmen der germanistischen Forschung als auch im Verlagswesen, im Buchhandel und im Lyrik lesenden Publikum die Tendenz bemerkbar, dass sich diese unkritische Vertrautheit mit dem Naturlyrikbegriff in eine grundsätzliche Unsicherheit verwandelt, sobald die genaue Bedeutung des Begriffs näher hinterfragt wird.

Es wird also deutlich, dass für eine Studie zu Natur und Lyrik im Zeichen der ökologischen Krise die Frage der Begrifflichkeiten eine zentrale Herausforderung darstellt. Wie bereits angedeutet und wie im zweiten Kapitel deutlich wird, wird der Begriff „Naturlyrik“ häufig und auf selbstverständliche Weise mit bestimmten Lyrikern assoziiert – den Autoren der Neuen Subjektivität der sechziger und siebziger Jahre, wie etwa Sarah Kirsch, der jüngere Enzensberger oder Günter Kunert, oder eben auch den Autoren der Naturmagischen Schule, oder auch vielleicht Trakl, Goethe oder Eichendorff. Dies wird im literaturwissenschaftlichen Kontext zum Problem, wenn die Gattung ohne Bezug auf bestimmte Autoren besprochen wird und sich herausstellt, dass sich unter „Naturlyrik“ jeder etwas anderes vorstellt. Diese Studie will den Begriff außerhalb des Kontextes der deutschsprachigen Germanistik betrachten und gegenwärtige Lyrikbeispiele, die sich mit Natur beschäftigen, im Kontext des internationalen *ecocriticism* verorten, um aus dieser globalen Perspektive die Bedeutung spezifischer Aspekte der deutschsprachigen Debatte für die Rezeption festzustellen. Auch der Begriff „Ökolyrik“, auf den später näher eingegangen wird, ruft eher negative Assoziationen hervor und bezeichnet in dieser Studie die Lyrik der siebziger Jahre mit einem eher aktivistischen ökologischen Programm, in erster Linie die Lyrik-

beispiele, die P. C. Mayer-Tasch 1981 in seiner Lyrikanthologie *Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik 1950-1980* präsentierte.⁴ Die Verwendung des Begriffs „Ökolyrik“ in dieser Studie bezieht sich daher ausschließlich auf diese hochsubjektive Lyrik der siebziger Jahre.

Die literarische Bewegung des *ecocriticism*, die sich ökologischen Aspekten der Literatur und Kultur widmet, entstand in den Vereinigten Staaten in den siebziger Jahren. Der Begriff „ecocriticism“, der aus der angloamerikanischen Debatte in den deutschsprachigen Kontext bisher meistens unübersetzt übernommen wurde, ist problematisch mit Blick sowohl auf die Schwierigkeiten seiner Übersetzung als auch auf die normativ-deskriptiven Assoziationen, die er durch seinen vorwiegend inhaltlichen Bezug hervorruft. Die von Gersdorf und Mayer verwendete Bezeichnung für den deutschsprachigen Raum, „ökologisch orientierte Literaturwissenschaft“, ist zwar sicherlich der eleganteste Versuch bisher, diesen Terminus ins Deutsche zu übersetzen, doch verstärkt die Beschreibung der wissenschaftlichen Tätigkeit als „ökologisch orientiert“ den normativ-deskriptiven Eindruck, der häufig im Kontext dieses Forschungsfeldes entsteht. Es bleibt ein Desideratum für zukünftige Forschungen, das einzulösen den Rahmen dieser Studie sprengen würde, einen adäquaten deutschsprachigen Begriff für dieses inzwischen vierzig Jahre alte Forschungsfeld zu finden.

ii. Rezeption

Es wird deutlich, dass die Problematik der Begrifflichkeiten mit Schwierigkeiten in der Rezeption von Naturlyrik eng verbunden ist. Auf der Ebene des Verlagswesens wurde diese Tendenz besonders in Gesprächen mit Vertreterinnen und Vertretern von zwanzig belletristischen Verlagen im deutschsprachigen Raum offenkundig. Anhand von Fragen und Antworten zum Kauf- und Leseverhalten bezüglich Lyrik – und speziell Naturlyrik – im Vergleich zu anderen Genres war es möglich, ein allgemeines Bild der Wahrnehmung und Wertung von Naturlyrik im deutschsprachigen Verlagswesen

⁴ Peter Cornelius Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik 1950-1980* (München: C. H. Beck, 1981), S. 11. Nach seiner Definition umfasst Ökolyrik Gedichte, in denen „die – in den sozialen, politischen, philosophischen und theologischen Raum hinein wirkende – ökologische Thematik von Gleichgewicht und Ungleichgewicht, Maß und Maßlosigkeit, Verstrickung und Erlösung in besonderer Verdichtung zum Ausdruck kommt“.

und Buchhandel zu gewinnen.⁵ Die Befragung hat zwei Aspekte verdeutlicht: zum einen, dass Lyrik – und Naturlyrik im Besonderen – für viele Verlage weder einen selbstverständlichen noch einen wünschenswerten Bereich der Literatur darstellt, und zum anderen, dass eine komplexe Definitionsproblematik sowie ein widersprüchliches Verhalten in der Gesellschaft gegenüber Naturlyrik existieren. Die Begriffsproblematik äußerte sich darin, dass die Befragten, die nicht allein schon vom Gebrauch des Naturlyrikbegriffs irritiert waren, die Gattung kurzerhand als irrelevant für ihren Verlag abtaten, während andere, aufgrund der Schwierigkeit festzustellen, was mit „Naturlyrik“ gemeint sei, sich nicht in der Lage sahen, Auskunft zur Gattung zu geben. Eine dritte Gruppe zeigte anfangs Verwirrung über den Begriff, gab dann aber informative Ausführungen zum Kauf- und Leserverhalten bezüglich der verschiedenen Lyrikgattungen, allerdings meistens mit der Anmerkung, dass diese Gattungsbezeichnungen (Naturlyrik, Erlebnislyrik, politische Lyrik, Liebeslyrik, humoristische Lyrik usw.) für den gegenwärtigen Buchhandel nicht mehr relevant seien. Die widersprüchliche Wahrnehmung und Wertung von Lyrik wird evident in einem Vergleich des Schreib- und des Kaufverhaltens sowie in einer Analyse der Kriterien für das erfolgreiche Verkaufen von Lyrik. Alle Lektoratsabteilungen der befragten Verlage gaben an, eine sehr hohe Anzahl von Lyrikmanuskripten (unerbeten) zu erhalten (durchschnittlich eins pro Tag). Dies zeigt, dass ein hoher Anteil von Menschen in der heutigen Gesellschaft Lyrik *schreibt*. Es ist jedoch wohl nur ein sehr überschaubares Publikum, das Lyrik *kauft*: Alle Verlagsvertreterinnen und -vertreter waren sich einig, dass sich, ökonomisch gesehen, die Publikation von Lyrik – gleich welcher Ausrichtung – in 99 Prozent der Fälle nie ‚rentiert‘. „Die Gemeinkosten, die auf jeden Titel kommen, übersteigen bei weitem das Ergebnis, das ein Lyrikband einspielt“,⁶ weswegen mit nur wenigen Ausnahmen fast alle unerbetenen Lyrikmanuskripte abgelehnt werden. Wie Raoul Schrott bereits mit einem polemischen Augenzwinkern konstatierte: „[K]einer verlegt und keiner kauft mehr Lyrik, nur jeder schreibt sie.“⁷

⁵ In dieser Hinsicht geht diese Studie von einer grundsätzlichen Anpassung des Angebots an die Nachfrage aus und versteht somit die Haltung der Verlage als Spiegel der Haltung der Gesellschaft in ihrer Ganzheit.

⁶ Mündliche Mitteilung, Petra Gropp, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 20.08.2009.

⁷ Raoul Schrott, „Pamphlet wider die modische Dichtung“ in: *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates* (München: dtv, 1999), S. 10.

Dennoch gehört es zum traditionellen Selbstverständnis einiger Verlage, Lyrik zu verlegen, um die Gegenwartsliteratur in all ihren Facetten zu publizieren. Dabei wird eine aufschlussreiche Tendenz im Kaufverhalten sichtbar, wie eine Analyse der Kriterien für das erfolgreiche Verkaufen von Lyrik ergab. Grundsätzlich gebe es, so hat die Umfrage gezeigt, zwei Arten von Lyrikveröffentlichung: Bände, die auf ein breiteres Publikum zielen – entweder attraktiv gestaltete Anthologien, die Gedichte zu populären Themen wie „Frühling“, „Liebe“ oder „Weihnachten“ präsentieren, oder Werke von großen Namen wie Goethe, Schiller oder Rilke – und Bände von Gegenwartslyrikern und -lyrikerinnen. Letztere verkaufen sich viel seltener als Erstere. Der Fischer Verlag erläutert beispielsweise, dass, während er die von Sabine Schiffner herausgegebene Anthologie *Frühling, ja du bist* 4456-mal verkauft hat, Schiffners eigener Lyrikband, *Dschinn*, sich jedoch bis zu diesem Zeitpunkt nur 199-mal verkauft hatte.⁸ Diese Tendenz begründet Peter Kapp in seiner Rezension zu Anton G. Leitners 2009 erschienenen Lyrikanthologien *power*, *relax* und *smile* mit der Vermutung, es liege daran, „dass man sie [Anthologien] so gut verschenken kann. In manchen Szenen scheint Lyrik durchaus hip zu sein, auch wenn sie dann vielleicht eher als Statussymbol denn als Kunst oder gar Bildungsgegenstand wahrgenommen wird.“⁹

Obwohl der Begriff „Naturlyrik“ offenbar eine grundsätzliche Unschärfe besitzt und häufig eher abwertend verwendet wird, stellen Naturgedichte dennoch einen Großteil der gesamten Lyrikproduktion sowie der Lyrikveröffentlichungen dar. Den Reaktionen und Antworten der befragten Verlagsvertreterinnen und -vertreter war zu entnehmen, dass die oben beschriebene Wahrnehmung und Wertung der Lyrik zwar für alle Lyrikgattungen, aber insbesondere für diejenigen, die die Befragten als „Naturlyrik“ bezeichneten, gelten. Demnach lassen sich zwei grundsätzliche Widersprüche im tendenziellen Umgang mit Naturlyrik feststellen: Zum einen genießt der Naturlyrikbegriff eine sehr häufige und vertraute Verwendung, während gleichzeitig große Unsicherheit bei der genaueren Definition des Begriffs festzustellen ist. Zum anderen macht sich eine eindeutige Schieflage im Schreib- und Kauf-

⁸ Mündliche Mitteilung, Petra Gropp, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., am 20.08.2009.

⁹ Peter Kapp, „Lyrik statt Schokolade“, Rezension v. 12.07.2009 zu den Lyrikanthologien *power*, *relax* und *smile*, hrsg. v. Anton G. Leitner (München: dtv, 2009), <http://www.poetenladen.de/peter-kapp-anton-leitner-power.htm>, Stand: 18.08.2009.

verhalten der Allgemeinheit bemerkbar: Wenn Lyrik sich verkauft, dann hauptsächlich in themenspezifischen Anthologien. Autorspezifische Bände der aktuellen Naturlyrik (obwohl so gut wie kein gegenwärtiger Autor seine Gedichte als „Naturlyrik“ bezeichnet,¹⁰ behandelt nach wie vor ein Großteil aller Gedichte Naturobjekte) finden nur ein sehr überschaubares Publikum. Gleichzeitig werden Verlage mit unerbetenen (Natur-)Lyrikmanuskripten beinahe überschwemmt.

Die verhältnismäßig hohe Anzahl von Naturlyrikanthologien – auch denen, die nicht als solche bezeichnet sind, jedoch größtenteils Naturthemen ansprechen –, die in den letzten Jahren verlegt und verkauft wurden, steht wiederum im Widerspruch zum nachlassenden Interesse an Forschung zur Naturlyrik seit dem Ende der achtziger Jahre.¹¹ Dabei erleben jedoch seit gut zehn Jahren ökoliterarische Studien Hochkonjunktur. Mit anderen Worten: die „Natur“ wird in der Literaturwissenschaft als höchst relevant betrachtet; die *Naturlyrik* – zumindest die als solche bezeichnete Lyrik – findet allerdings, auch im Rahmen des *ecocriticism*, kaum noch Beachtung.

Ebenso wie der Naturlyrikbegriff ist also auch die *Gattung* der Naturlyrik vielfach in Verruf geraten. Diese literatur- und soziohistorisch bedingte

¹⁰ Eine Ausnahme bildet E. H. Bottenberg. Andere, wie etwa Hans Magnus Enzensberger, grenzen sich dezidiert vom Naturlyrikbegriff ab, wie im ersten Kapitel näher dargelegt wird.

¹¹ Zusammenfassend Wolfgang Riedel, Artikel „Natur“ und „Landschaft“ in: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 3 (Frankfurt a. M.: Fischer, 1996), S. 1417-1433. Zu den wichtigsten neueren Studien zu Naturlyrik gehören Norbert Mecklenburg (Hrsg.), *Naturlyrik und Gesellschaft* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1981); Wolfgang Ertl, *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR*. Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Greßmann (Stuttgart: Heinz, 1982); Jürgen Haupt, *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1983); Ursula Heukenkamp, *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik* (Berlin/Weimar: Aufbau-Verl., 1982); Alexander von Bormann (Hrsg.), *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten* (Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1984); Axel Goodbody, *Natursprache: Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich) (Kiel: Wachholtz, 1984); Ursula Heukenkamp (Hrsg.), *Der magische Weg. Deutsche Naturlyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* (Leipzig: Reclam, 2003); Jürgen Egyptian, „Naturlyrik im Zeichen der Krise. Themen und Formen des ökologischen Gedichts seit 1970“ in: Axel Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie* (Amsterdam: Rodopi, 1998), S. 41-69; Wolfgang Wiesmüller, „Der poetologische Diskurs über Naturlyrik von 1945 bis zur Wende und seine ideologischen und ökologischen Implikationen“ in: Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft* (Heidelberg: Winter, 2005), S. 280-297 und Axel Goodbody, „Heideggerian Ecopoetics and the Nature Poetry Tradition: Naming and Dwelling in Loerke and Bobrowski“ in: (ders.), *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: The Challenge of Ecocriticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), S. 129-167.

Entwicklung wird durch die oben erwähnte Definitionsproblematik und die grundsätzliche Trennung des deutschsprachigen Naturlyrikdiskurses von neuen Tendenzen einer ökologisch orientierten Literaturbetrachtung verstärkt. Das Ergebnis ist eine allgemein feststellbare „Negativkanonisierung“¹² der Naturlyrik – des Begriffs sowie der Gattung – in der Gegenwartsgesellschaft und -literaturwissenschaft. Das, was Terry Gifford in den neunziger Jahren für die englischsprachige *nature poetry* und in seiner Neuauflage von *Green Voices* 2011 als unverändert konstatieren musste, gilt offenbar auch für den deutschsprachigen Kontext: „Naturlyrik“ ist ein abwertender Begriff geworden.¹³ Wenn Ralf Willms den Untertitel eines Gedichtbandes von E. H. Bottenberg, *Naturlyrik: In-Zwischen*, nicht nur als „reichlich missverständlichen“, sondern auch als „sicher [...] abschreckenden Topos“¹⁴ beschreibt, bezieht er sich also offenbar auf eine verbreitete Grundhaltung.

Die vorliegende Studie diskutiert die wichtigsten Beiträge zur (überschaubaren) Forschung zur Naturlyrik seit der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Diese thematisieren oft die Assoziation von Naturthemen entweder mit einer dunklen NS-Vergangenheit, in der „Natur“ missbraucht wurde, um die nazistische „Rassenlehre“ zu propagieren, oder mit eskapistischen Darstellungen einer „heilen Welt“, die mit dem realen Alltag der Nachkriegsjahre sowie der aktuellen Umweltkrise wenig zu tun haben. Die kollektive Erinnerung an Begriffe wie „Heimatschutz“ und an die von den Nationalsozialisten rassistisch propagierten Konzepte von „Blut und Boden“ oder „Volk und Erde“ verleiht aus Sicht mancher Leser bis in die Gegenwart solchen Texten, die sich affektiv-lobend mit Natur befassen, eine gewisse Unheimlichkeit.¹⁵ Ähnlich verhält es sich mit Erinnerungen an den Miss-

¹² Zum Begriff der Negativkanonisierung vgl. Simone Winko, „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, in: Renate von Heydebrand (Hrsg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998), S. 341-364 und Ute Dettmar und Thomas Küpper, „Liebe, Tod und Tränen. Kitsch in der Literatur und Alltagskultur“ in: (ders., Hrsg.) *Kitsch. Texte und Theorien* (Stuttgart: Reclam, 2007), S. 17.

¹³ Vgl. Terry Gifford, *Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*, 2. Auflage (Nottingham: CCCP, 2011), S. 25-27.

¹⁴ Ralf Willms, Rezension zu E. H. Bottenbergs *Atem-Schaltungen – Naturlyrik: In-Zwischen*. http://www.iablis.de/iab2/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=41, Stand: 15.08.2008.

¹⁵ Siehe ausführlicher Oliver Geden, *Rechte Ökologie: Umweltschutz zwischen Emanzipation und*

brauch bestimmter Natursymbole, wie etwa des Symbols des Sonnenrades als Vorwand für eine soziopolitische Gruppierung im Dritten Reich, oder an den Einfluss des Haeckelismus auf die Nationalsozialisten.¹⁶ Die Studie bietet ebenfalls einen Überblick über die naturphilosophischen Theorien von Gernot und Hartmut Böhme, die das Verpönen des Naturgenusses in der heutigen Zeit auf Überbleibsel der bürgerlichen Naturästhetik zurückführen.¹⁷

iii. Kontexte

Rachel Carsons *Silent Spring* (Der stumme Frühling, 1962) wird als Auslöser der gesellschaftlichen sowie der literarischen ökologischen Bewegung identifiziert; seinerzeit ein bahnbrechendes Zeugnis der verheerenden Umwelt- und Gesundheitsgefahren des Pestizids DDT. Die Verbindung von sachlich bewiesenen Fakten und fiktionaler Darstellung einer theoretisch realistischen Schreckensvision demonstrierte, welche Macht die Literatur auszuüben vermag: Die Publikation des Buchs löste eine stürmische Debatte in den Vereinigten Staaten aus, die schließlich in der Verbannung von DDT endete. *Silent Spring* ist in erster Linie ein Sachbuch, doch wird es inzwischen als „living classic“ und als „work of literature“ bezeichnet.¹⁸

Obwohl einige Werke, die sich später als wichtig für diese neue Schule erweisen würden, schon Anfang der siebziger Jahre erschienen waren,¹⁹ eta-

Faschismus (Berlin: Elefant Press, 1999); Franz-Josef Brüggemeier, Mark Cioc und Thomas Zeller (Hrsg.), *How Green were the Nazis? Nature, Environment and Nation in the Third Reich* (Ohio: Ohio University Press, 2005) und Franz-Josef Brüggemeier und Jens Ivo Engels (Hrsg.), *Natur- und Umweltschutz nach 1945. Konzepte, Konflikte, Kompetenzen* (Frankfurt/New York: Campus, 2005). Siehe auch Axel Goodbodys Ausführungen zu Assoziationen des Naturschutzes mit dem Nationalsozialismus in: *Nature, Technology and Cultural Change*, S. viii-20.

¹⁶ Vgl. Peter Cornelius Mayer-Tasch, „Natur als Symbol. Eine Einführung“ in *Die Zeichen der Natur – Sieben Ursymbole der Menschheit*, hrsg. v. Peter Cornelius Mayer-Tasch (Frankfurt a. M./Leipzig, 1998), S. 20 und Daniel Gasmann, *Haeckel's Monism and the Birth of Fascist Ideology* (New York: Peter Lang: 1998).

¹⁷ Gernot und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983); Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989); Hartmut Böhme, *Natur und Subjekt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988) und Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995).

¹⁸ Beispielsweise von Thomas R. Hawkins, „Re-reading *Silent Spring*“ in: *DDT, Silent Spring, and the Rise of Environmentalism: Classic Texts*, hrsg. v. Thomas R. Dunlap (Seattle/London: University of Washington Press, 2008), S. 135.

¹⁹ Gregory Batesons interdisziplinäres Werk *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, inspiriert von den

blierte sich erst in den achtziger Jahren ein ökologisch orientierter literarischer Diskurs im angloamerikanischen Raum.²⁰ Während der neunziger Jahre wurden sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Großbritannien mehrere Werke veröffentlicht, die für einige Jahre richtungsweisend für die ökoliterarische Debatte in den Vereinigten Staaten waren, insbesondere das von Cheryll Glotfelty und Harold Fromm herausgegebene Lesebuch, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996) und Lawrence Buells Untersuchung *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing and the Formation of American Culture* (1995). In Großbritannien waren in der Anglistik Jonathan Bates Studie *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) sowie Terry Giffords Studie zur Problematik des *nature poetry*-Begriffs im anglistischen Raum und zu ökologisch orientierten Interpretationen von englischsprachigen Dichtern des zwanzigsten Jahrhunderts, *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry* (1995, neue Auflage 2011), wegweisend und – in der englischen Germanistik – Axel Goodbodys *Umwelt-Lesebuch. Green Issues in Contemporary German Writing* (1997). Der ecocriticism bot auch dem feministischen Diskurs neue Perspektiven, die in der Debatte des *ecofeminism* ein „gendering of nature“ thematisieren. Hierfür hat in den Vereinigten Staaten der neunziger Jahre in erster Linie die Studie von Patrick D. Murphy (*Literature, Nature and Other: Ecofeminist Critiques*, 1995) den Weg bereitet. Ein Forum für den neuen ökologisch orientierten Diskurs wurde durch die Gründung der *Association for the Study of Literature and the Environment* (ASLE) geschaffen – 1992 in den

Anfängen der Umweltbewegung der sechziger Jahre und der Systemtheorie, verbindet anthropologische und psychiatrische Ansätze, um die Trennung von Geist und Materie aufzuheben und somit kommunikative sowie materielle Zusammenhänge nicht nur zwischen Natur und Gesellschaft, sondern auch innerhalb von beiden Entitäten zu identifizieren. Die deutsche Übersetzung erschien 1981 bei Suhrkamp: Bateson, Gregory. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, übers. aus dem Englischen v. Franz Günther Holl (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006) [1981]. Siehe auch Joseph W. Meeker, *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (New York: Scribner, 1974). Vgl. Gersdorf/Mayer (Hrsg.), *Natur – Kultur – Text*, S. 8.

²⁰ Für eine ausführlichere Dokumentation der Anfänge des *ecocriticism* im angloamerikanischen Raum siehe insbesondere Cheryll Glotfelty, „Literary Studies in an Age of Environmental Crisis“ in: *The Ecocriticism Reader*, hrsg. v. Cheryll Glotfelty und Harold Fromm (Athens, Georgia, 1996); mit dieser Publikation etablierte sich der Begriff „Ecocriticism“; Axel Goodbodys Einleitung zu *Literatur und Ökologie* und Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer, „Ökologie und Literaturwissenschaft: Eine Einleitung“ in: *Natur – Kultur – Text*, S. 7-20.

Vereinigten Staaten, ASLE-UK, das britische Pendant, 1997 und 2005 in Australien und Neuseeland (ASLE-ANZ). Inzwischen zählt diese Gesellschaft über 1000 Mitglieder weltweit. Für das europäische Festland – ursprünglich von den englisch- und deutschsprachigen Debatten dominiert und inzwischen durch Impulse besonders aus Spanien und Estland stark geprägt – wurde im Frühjahr 2004 die *European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment* (EASLCE) gegründet.

Die Aufgabe des ecocriticism ist seit Jahrzehnten ein Thema intensiver Diskussion. William Rueckert ruft zum Erschaffen eines alternativen Weltbildes auf, in dem die Natur-Mensch-Beziehung durch Koexistenz und Kooperation geprägt ist, gefördert von der „erneuerbaren Energie“, die in der Lyrik inhärent sei: „Poems are [...] a renewable source of energy, coming, as they do, from those ever generative twin matrices, language and imagination.“²¹ In jüngerer Zeit hat Axel Goodbody die „Herausforderung des ecocriticism“ als die Teilnahme an der Überwindung der ökologischen Krise definiert, „however modestly, [...] be it by exposing technocratic, instrumental modernity’s facilitation of social injustice and environmental devastation, by interpreting its underlying causes, or by articulating counter-visions in which hierarchy and subordination are replaced by mutuality among humans and between humans and the non-human“.²² Die ökologisch orientierte Literaturwissenschaft war immer ein sehr interdisziplinäres Feld und suchte u. a. auf die Bedeutung der Geisteswissenschaften in der Auseinandersetzung mit der ökologischen Krise hinzuweisen. Wie Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer in Bezug auf Bateson und Buell treffend konstatierten, ist „die gegenwärtige Umweltkrise nicht nur eine materielle Krise [...], sondern auch eine Krise des Denkens und der Imagination“ und „vor allem ein epistemologisches Problem“.²³

In Deutschland stellen Umweltthemen ein widersprüchliches und sozialpolitisch kompliziertes Feld dar. Einerseits ist Deutschland – trotz der ökonomischen Bedeutung seiner Autoindustrie – dank seiner starken Umweltlobby Vorreiterland nicht nur für das ökologische Bewusstsein, sondern auch

²¹ William Rueckert, „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“ in: Glotfelty/Fromm (Hrsg.) *The Ecocriticism Reader*, S. 108-111.

²² Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. xiv.

²³ Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*, S. 8 und 13.

für die praktische Umsetzung ökologisch sinnvoller Maßnahmen, die sich in vielen anderen europäischen Ländern nur mühsam und schleppend im Alltag etablieren: Abfalltrennung und -wiederverwendung, die Beschleunigung des Atomausstiegs, ökologische Steuerreformen etc. Andererseits sind Umweltfragen in Deutschland vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte noch immer soziopolitisch etwas brisant. In den siebziger Jahren wuchs allmählich im öffentlichen Raum die Sorge um die Umwelt; Anfang der achtziger Jahre wurde die Partei *Die Grünen* gegründet und kurz darauf kam die Debatte über die nukleare Bedrohung hoch. Neben dieser Debatte Mitte der achtziger Jahre wurden Proteste aus der deutschen Gesellschaft angesichts des Waldsterbens laut, die, wie Axel Goodbody bereits notierte, wesentlich dramatischer ausfielen als in anderen, ebenfalls betroffenen Ländern und somit auf einen besonders wertvollen „deutschen“ Kulturgegenstand hinzuweisen schienen.²⁴ So mächtig war der öffentliche Aufschrei und das scheinbar destabilisierende Potential der Gründung der pazifistischen Grünen, dass Deutschland ironischerweise wieder kritische Blicke aus dem Ausland auf sich zog: „Foreign observers worried whether the emergence of the Green Party in 1980, which seemed about to destabilise the political system, was evidence that Germany was again becoming ‚German‘, that is, irrational, and politically unstable.“²⁵

1981 wurde die deutsche Übersetzung von Batesons Werk unter dem Titel *Ökologie des Geistes* vom Suhrkamp Verlag veröffentlicht. Dazu kamen Ende der achtziger Jahre Gernot Böhmes *Für eine ökologische Naturästhetik* und Hartmut Böhmes *Natur und Subjekt* (1988), die aus philosophischer Sicht zu einer adäquaten geisteswissenschaftlichen Antwort auf die Umweltkrise aufriefen. Trotzdem drang die Relevanz der ökologischen Debatte für die Geisteswissenschaften – insbesondere für die Literaturwissenschaft – im deutschsprachigen Raum nur sehr langsam ins Bewusstsein. Axel Goodbody sieht drei Gründe dafür: erstens die kollektive Erinnerung an den Nationalsozialismus und an die teilweise umstrittenen Autoren der so genannten „inneren Emigration“, die sich oft der Naturmotive bedienten. Vor diesem

²⁴ Axel Goodbody, *Umwelt-Lesebuch. Green Issues in Contemporary German Writing* (Manchester/New York: Manchester University Press, 1997, S. 1 (Einleitung).

²⁵ Ebd., S. 1. Siehe auch Jörg von Uthmann, *Die Sehnsucht nach dem Paradies. Zeitgemäße Anmerkungen zur deutschen Neurose* (Stuttgart: Dt.-Verl.-Anst., 1986).

Hintergrund stand die Frage der Existenzberechtigung von Lyrik im Allgemeinen und Naturlyrik im Besonderen im Mittelpunkt der deutschsprachigen literarischen Nachkriegsdebatte, wie im ersten Kapitel dargestellt wird. Im angloamerikanischen Raum wurde die Literatur noch nie einer ähnlichen Debatte unterzogen. Zweitens weist Goodbody auf die oft geäußerte Kritik hin, eine ökokritische Literaturwissenschaft sei nichts als eine weitere Plattform für „Motivforschung“ oder für den Ausdruck eines grünen Aktivismus durch einen „platten, ökologischen Realismus“,²⁶ und drittens auf die Abwesenheit eines deutschsprachigen Äquivalents des *nature writing*.²⁷

Dennoch zeigen gegenwärtige Tendenzen, dass sich die ökologisch orientierte Literaturwissenschaft allmählich auch im deutschsprachigen Raum etabliert. Seit der Gründung der EASLCE im Frühjahr 2004 wurden zahlreiche Werke in deutscher Sprache veröffentlicht, die sich explizit ökologischen Aspekten der Literaturwissenschaft widmen.²⁸ Gleichzeitig ist der anglo-amerikanische ecocriticism – wie oben schon angedeutet – vielfach in Kritik geraten. In erster Linie wird ihm eine fehlende Methodologie und ein Mangel an Theorie vorgeworfen.²⁹ Ein Großteil dieser Kritik richtet sich gegen das Genre des *nature writing* und die Studien, die sich mit seinem Realismus-Anspruch und seinen esoterischen Aspekten beschäftigen. Der ecocriticism sei sogar „anti-theory“ und „anti-postmodernism in particular“. ³⁰ Terry Gifford räumt bezüglich des angloamerikanischen Raums ein, dass es innerhalb dieser neuen literarischen Bewegung kaum zu theoretischen und methodologischen Auseinandersetzungen in ihren verschiedenen wissenschaftli-

²⁶ Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, S. 13.

²⁷ Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 20-21.

²⁸ Unter anderem: Johannes Dingler, *Postmoderne und Nachhaltigkeit. Eine diskurstheoretische Analyse der sozialen Konstruktionen von nachhaltiger Entwicklung*, München: ökom-Verlag, 2003; ders., „Natur als Text. Grundlagen eines poststrukturalistischen Naturbegriffs“ in: Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*; Isabelle Stauffer, „Florale Feminität? Natur, Ironie und Geschlechterperformativität bei Annette Kolb“ in: Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text* und Stefan Hofer, *Die Ökologie der Literatur: eine systemtheoretische Annäherung mit einer Studie zu Werken Peter Handkes* (Bielefeld: transcript, 2007).

²⁹ Am wichtigsten: Phillips, *The Truth of Ecology*; Michael P. Cohen, „Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique“, *Environmental History*, 9:1, 2004 und Laurence Buell, *The Future of Environmental Criticism* (Oxford: Blackwell, 2005).

³⁰ Phillips, *The Truth of Ecology*, S. 16, 36, 82, 202 und 203. Vgl. auch Terry Giffords Zusammenfassung der Kritik in Terry Gifford, „What is Ecocriticism For? Some Personal Reflections in Response to Two Recent Critiques“ in: *Green Letters*, 7: 2006, S. 6-7.

chen Foren gekommen ist. Es sei bisher alles sehr friedlich gelaufen, denn es gebe „no fundamental theoretical tenets or essential ecocritical practice against which to rebel“. Gerade die Inklusivität und mangelnde Angriffslust der ökoliterarischen Schule, stellt Gifford fest, sei wohl ihre Schwäche gewesen.³¹ Dass ein Großteil der im Zeichen des ecocriticism publizierten Studien sich hauptsächlich mit Neubewertungen von Genres wie dem *nature writing* und Epochen wie der amerikanischen und englischen Romantik befasste, war Gegenstand weiterer Kritik. Darüber hinaus haben sich im Rahmen des *nature writing* viele Literaturwissenschaftler aus eher esoterischer Perspektive mit lokalen Naturphänomenen beschäftigt, während auf globaler Ebene Fragen der ökologischen Ungerechtigkeit sowie der ungleichen Verteilung von Ressourcen zu zentralen Themen geworden sind. Viele Studien basieren gerade aufgrund ihres Gegenstandes auf normativen und weltanschaulichen Kategorien und legen – im englischsprachigen Raum vor allem in Bezug auf Heidegger – ihren Schwerpunkt auf die spekulative Frage, inwiefern Literatur „die Erde retten“ könne, eine Frage, die letztlich nur durch empirische umweltsoziologische bzw. umweltpsychologische Untersuchungen konkret zu beantworten wäre. Solche empirischen Studien bleiben bisher jedoch aus. Andere Kritikpunkte bemängeln den Gebrauch von inkorrekten oder veralteten naturwissenschaftlichen und geographischen Informationen bei der Untersuchung spezifischer ökologischer Probleme und den Gebrauch oder die Interpretation von Metaphern, die diese falsch darstellen.

Für ökologisch orientierte Studien in deutscher Sprache lässt sich generell feststellen, dass theoretische Überlegungen hier eine größere Rolle spielen. Dies liegt mit Sicherheit einerseits an der stärkeren Betonung theoretischer und methodologischer Aspekte an deutschsprachigen Hochschulen sowie andererseits daran, dass sich die ökologisch orientierten Studien der deutschsprachigen Germanistik mit einer ganz anderen Auswahl von Primärtexten beschäftigt haben: das Genre des *nature writing* etwa – welches im Zentrum der Kritik steht – hat kein direktes deutschsprachiges Äquivalent. In den letzten Jahren sind im deutschsprachigen Raum wichtige und theoretisch fundierte Studien erschienen, die im englischsprachigen ecocriticism

³¹ Terry Gifford, „Recent Critiques of Ecocriticism“, S. 15. Hier fasst Gifford die Kritik Michael P. Cohens zusammen, die in dessen Artikel „Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique“, *Environmental History* 9/1, (2004) erschien.

vermutlich wegen der Sprachbarriere in der ökoliterarischen Diskussion auf internationaler Ebene bisher kaum rezipiert wurden.

Die von Phillips, Cohen und Buell geäußerte Kritik hat eine Debatte über die theoretischen Grundlagen der ökologisch orientierten Literaturwissenschaft sowie über seine Aufgaben und Ziele ausgelöst.³² Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer haben als Weiterentwicklung von Gernot Böhmes Aufruf für eine „neue ästhetische Erziehung des Menschen“ durch die Wiederbelebung der „leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen“ als gesellschaftliche Funktion der Kunst die Aufgabe für die Literatur und Literaturwissenschaft spezifiziert:

Ihr sollte es nicht in erster Linie darum gehen, faktisches Wissen über die Natur zu vermitteln, sondern darum, das Verhältnis historisch und kulturell differenter Gesellschaften und der sie konstituierenden Individuen und sozialen Gruppen zu ihren natürlichen Seinsbedingungen etwa als Erzählung, Gedicht oder Drama zu inszenieren. Dementsprechend ließe sich die Funktion einer ökologisch orientierten Literaturwissenschaft vor allem darin sehen, gesellschaftliche Bedingungen und Wirkungen literarischer Inszenierungen des Natur-Kultur-Verhältnisses offenzulegen.³³

³² Diese Debatte findet bisher im angloamerikanischen Raum hauptsächlich in der von der ASLE-UK herausgegebenen Zeitschrift *Green Letters: Ecocriticism* statt. Zu den neueren Studien, die auf unterschiedliche Weise das Problem angehen, zählen die Nachauflagen (zuletzt 2009) zu Greg Garrards ursprünglich 2004 erschienenem *Ecocriticism* (London: Routledge); Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism* (Amsterdam: Rodopi, 2006); Annie Merrill Ingram, *Coming into Contact: Explorations in Ecocritical Theory and Practice* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2007); Axel Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: The Challenge of Ecocriticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007); Andrea Campbell, *New Directions in Ecofeminist Literary Criticism* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008); Scott Slovic, *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility* (Reno, Nevada: University of Nevada Press, 2008); Heather I. Sullivan, „Ecocriticism, Goethe's Optics and ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘: Emergent Forms versus Newtonian ‚Constructions‘“, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Bd. 101, 2009, S. 151-169, Patrick D. Murphy, *Ecocritical Exploration in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields* (Lanham: Lexington Books, 2009).

³³ Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*, S. 12.

Bisherige Studien haben zwar die Notwendigkeit festgestellt, dass sich die Kultur ihres eigenen „In-der-Welt-Seins“ bewusster werden und sich dementsprechend der Repositionierung alles Menschlichen in den Naturkontext widmen muss. Viele kürzlich erschienene Studien suchen anhand eines tiefenökologischen und/oder poststrukturalistischen Naturbegriffs Alternativen zur binären Referenzlogik der Moderne. Hierbei geht es in erster Linie um die Auflösung der herkömmlichen Natur-Mensch-Binarität in der Literatur sowie in der literarischen Rezeption.

Dieser Band will zwei diskursive Stränge zusammenführen, die bisher in jeweils unterschiedlichen Kontexten der Literaturwissenschaft behandelt wurden: zum einen den hauptsächlich im deutschsprachigen Raum stattfindenden poetologischen Naturlyrikdiskurs, der sich nach 1945 Legitimationsfragen der deutschsprachigen Lyrik – besonders der Naturlyrik – im Kontext der Vergangenheitsbewältigung widmete, und, zum anderen, die oben kurz umrissene Debatte aus dem internationalen ecocriticism. Dabei scheut er bewusst nicht – im Gegensatz zu den meisten Studien der letzten Jahre, die sich mit Natur und Lyrik befassen – den Begriff „Naturlyrik“; vielmehr geht er den verschiedenen vorhandenen Definitionen des Naturlyrikbegriffs sowie dem Umgang mit dem Begriff auf den Grund. Diese zwei diskursiven Stränge wurden zwar intensiv getrennt voneinander besprochen, sie haben bisher jedoch nur selten aufeinander Bezug genommen. Das von Bertolt Brecht unentendiert initiierte „Gespräch über Bäume“, das von der Nachkriegszeit bis in die Gegenwart hinein dauert und einen intertextuellen roten Faden vom Legitimationszwang der Naturlyrik angesichts der Nachkriegsdiskussion um Brecht und Adorno bis zur ökologischen Problematik der siebziger und achtziger Jahre bildet, wurde mit wenigen Ausnahmen seit den achtziger Jahren kaum noch weitergeführt. Stattdessen ging es nunmehr um ein „Gespräch über Bäume“ mit ökologischer Thematik: es entstand eine Lyrik, die sowohl die starke subjektive Ausrichtung der sechziger und siebziger Jahre als auch den Kontext der „Schuldfrage“ und der Täter-Opfer-Dichotomie weitgehend übernahm. Die Autorinnen und Autoren dieser hochsubjektiven Lyrik, Anfang der achtziger Jahre von P. C. Mayer-Tasch „Ökolyrik“ getauft, werden daher – vor allem in Bezug auf ihre Beschäftigung mit Natur – in der Regel viel eher mit der lyrischen Bewegung der „Neuen Subjekti-

vität“ in Verbindung gebracht als mit einer ökologisch orientierten Lyrik. Unter ihnen befinden sich hochbekannte und gründlich erforschte Lyriker wie etwa Jürgen Becker, Nicolas Born, Volker Braun, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Peter Huchel, Walter Helmut Fritz, Harald Hartung, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Karl Krolow oder Doris Runge, um nur wenige zu nennen.

Diese Studie widmet sich den Herausforderungen der jüngeren Lyriergeneration, die sich nach der Wende nicht nur in einer neuen politischen Weltordnung lyrisch orientieren musste, sondern auch angesichts des weiter wachsenden ökologischen Bewusstseins sich mit neuen und verschärften Komplexitäten in der Natur-Mensch-Beziehung konfrontiert sieht.³⁴ Mit der verstärkten Wahrnehmung, dass Menschen auch Natur sind; d. h., dass Naturzerstörung schließlich auch Selbstzerstörung bedeutet, verliert die herkömmliche Dichotomie „Natur/Mensch“ allmählich an Relevanz. Diese Verschiebung in der Wahrnehmung der Mensch/Natur-Beziehung muss Naturlyrik ändern. Die vorliegende Studie nimmt drei sehr unterschiedliche Lyriker in den Blick, Ernst Heinrich Bottenberg, Brigitte Oleschinski und Raoul Schrott, um neue Tendenzen im Umgang mit Natur in der Lyrik im Zeichen der ökologischen Krise spezifisch für den deutschsprachigen Raum zu untersuchen.

Es ist schon ein altbekanntes Problem für Studien, die sich mit Naturlyrik beschäftigen, dass die Gattung „Naturlyrik“ äußerst vage definiert ist und dass ein Großteil aller Gedichte sich auf die eine oder andere Weise „Natur“ zum Thema haben. Dieses Problem ist natürlich eng mit den oben erwähnten begrifflichen Schwierigkeiten verbunden. Besonders die Autorenauswahl wird dabei zur Herausforderung. Für eine Studie mit dem oben beschriebe-

³⁴ Dieser Teil der Analyse berücksichtigt Lyrik ab diesem Zeitpunkt aus zwei Gründen: Erstens war bis in die frühen neunziger Jahre die deutschsprachige Lyrik sehr von der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung angesichts des getrennten Nachkriegsdeutschlands geprägt. Ab 1989 kam mit dem Fall der Mauer eine weitere Komponente dieser Thematik hinzu. Natur- und Ökolyrik, die in den ersten Jahren nach der Wende erschien, thematisierte hauptsächlich eher politische Aspekte der Spaltung Deutschlands als ökologische. Zweitens berücksichtigt diese Studie den hohen Subjektivitätswert der Lyrik bis in die neunziger Jahre hinein. Ein Beispiel bildet Durs Grünbein, dessen erster Gedichtband, *Grauzone Morgens* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988) u. a. die Umweltverschmutzung um Dresden herum thematisiert, dessen darauf folgende Gedichtbände, die nach der Wende erschienen, sich jedoch nur am Rande ökologischen Aspekten widmen. Offenbar gilt Natur auch hier nur im politischen Kontext der DDR-Lyrik als interessanter poetischer Stoff.

nen Vorhaben käme nämlich eine ganze Reihe von Gegenwartslyrikern in Frage, u. a. Nico Bleutge, Franz Josef Czernin, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Barbara Köhler, José Oliver, Silke Scheuermann, Jan Wagner oder Ron Winkler. Alle diese Autoren setzen sich auf diese oder jene Art mit „Natur“ auseinander sowie – oft sehr subtil – mit der naturlyrischen Tradition und Fragen von Pathos, Subjektivität und lyrischer Selbstreflexion. Der auf dem ersten Blick vielleicht etwas eigensinnig erscheinenden Autorenauswahl liegt die Bedeutung des Rezeptionsaspekts für die vorliegende Studie zugrunde. Ernst Heinrich Bottenberg, Brigitte Oleschinski und Raoul Schrott unterscheiden sich dramatisch sowohl in ihren biographischen Hintergründen und ihren Ansätzen zur Lyrik als auch in der Breite und Intensität ihrer Rezeption. Dies macht sie nicht unbedingt gut miteinander vergleichbar; vielmehr sollen die sehr unterschiedlichen Facetten der Rezeptionsproblematik anhand einer möglichst heterogenen Autorenauswahl aufgezeigt werden.

E. H. Bottenberg gehört zu den wenigen Gegenwartslyrikern, die ihre Verse explizit als „Naturlyrik“ bezeichnen, und zum noch engeren Kreis derer, die ihre Werke als bewusst ökologisch orientiert verstehen. Seine ersten drei Lyrikbände, *Tau-Verlust. Versuchsanordnungen: Naturlyrik* (2004), *Atem-Schaltungen. Naturlyrik: In-Zwischen* (2005) und *Tal: Unschärferelevationen. Naturlyrik* (2006), tragen den Begriff „Naturlyrik“ im Titel und thematisieren explizit die ökologische Problematik. „Wie kann Natur“, so Bottenberg in der einführenden „Notiz“ zum Band *Tau-Verlust*, „– derart zugerichtet, futurologisch enthoben – begegnen – hier, jetzt – einem lyrischen Ich, das eingearbeitet in eben dieses szientifisch-technologische Projekt [ist] – dessen Mit-Subjekt, Mit-Objekt zugleich?“³⁵ Und wie, so Bottenberg in *Atem-Schaltungen* weiter, „in dieser Welt – In-Zwischen – kann Natur vorkommen in lyrischer Weise?“³⁶ In dieser Zwischenzone von zugerichteter und noch ursprünglicher („anderer“) Natur bewegen sich Bottenbergs Gedichte, die nie explizit moralisierend wirken, denen es jedoch trotzdem gelingt, die Auswirkungen der menschlichen Nachlässigkeit im Umgang mit der natürlichen Welt zu veranschaulichen. Seine Gedichte sowie seine Poetik sind stark an das Werk Paul Celans angelehnt. Wie Celan interessiert sich

³⁵ Bottenberg, *Tau-Verlust. Versuchsanordnungen: Naturlyrik*, S. 3.

³⁶ Bottenberg, *Atem-Schaltungen. Naturlyrik: In-Zwischen*, Klappentext.

Bottenberg für ungewöhnliche Zusammenstellungen von Wortschöpfungen und eine unerwartete Bildlichkeit, die den Leser dazu auffordert, „mitzuarbeiten“, um den Sinn des Gedichts zu erkunden. Zahlreiche Aspekte der Celan'schen lyrischen Form finden sich in Bottenbergs Lyrik wieder sowie explizite Hinweise auf Metaphern aus Celans Werk, die Bottenberg wiederum zu zentralen Säulen seiner Poetik macht. E. H. Bottenberg ist emeritierter Professor des Instituts für Pädagogische Psychologie der Technischen Universität Braunschweig, und interessanterweise ist sein programmatisches lyrisches Werk *Seele im Lichtzwang – im Lichtzwang der Seele. Eine Assemblage* (1994) als einziger seiner Lyrikbände in seiner Publikationsliste auf der Internetplattform des Leibniz-Zentrums für Psychologische Information und Dokumentation (ZPID) neben seinen wissenschaftlichen Schriften aufgeführt. Die Rezeption von Bottenbergs Gedichten bleibt mit bis dato nur sechs online-Rezensionen und noch keiner Rezensionsmappe im Deutschen Literaturarchiv Marbach sehr überschaubar.

Brigitte Oleschinski, geboren 1955 in Köln, ist promovierte Zeithistorikerin und inzwischen freie Autorin. Für ihre lyrischen Werke wurde sie bereits mit mehreren Literaturpreisen ausgezeichnet, unter anderem dem Peter-Huchel-Preis (1998), und ihre Werke genießen eine verhältnismäßig breite Rezeption. Sie nimmt zusammen mit anderen Gegenwartslyrikern an Poesie-Projekten teil, die sich vor allem mit akustischen Aspekten und der Musikalität von Lyrik beschäftigen. Obwohl Naturphänomene zentrale Komponente ihrer Werke sind, spielen diese in ihren eigenen Beschreibungen ihrer Werke keine ausdrückliche Rolle; auch in der Rezeption ihrer Gedichte haben naturlyrische Aspekte von Oleschinskis Gedichten eher marginale Beachtung gefunden. Dieses Defizit will der vorliegende Band ausgleichen.

Raoul Schrott ist nicht nur als Lyriker, sondern auch als Romanautor, Essayist, Übersetzer, Dramatiker und vor allem als literarischer „Archäologe“ und „Globetrotter“ bekannt und gehört unbestreitbar zu den erfolgreichsten und bekanntesten Autoren der Gegenwart. Mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet, unter anderem dem Peter-Huchel-Preis (1999), ist Schrott habilitierter Literaturwissenschaftler; die Bezeichnung Schrotts als *poeta doctus* wird jedoch eher im Kontext seines naturwissenschaftlichen Interesses verwendet als etwa im Zusammenhang mit seinen literatur- und

kulturwissenschaftlichen Forschungen oder seiner Lehre an der Universität Innsbruck und – seit 2008 – an der Freien Universität Berlin. Schrott entwickelt durch Bilder von naturwissenschaftlichen Phänomenen (wie etwa der Quantenphysik oder der Photovoltaik) Metaphern zur Darstellung lyrischer Theorien und beschäftigt sich unter anderem mit der Frage, inwiefern naturwissenschaftliche Perspektiven auf die Natur eine ästhetische bzw sinnliche Wirkung ausüben können.

Die Fragestellung der vorliegenden Studie verfolgt drei Aspekte: Erstens sucht sie nach den Gründen für die Negativkanonisierung der Naturlyrik in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft und Gesellschaft; zweitens fragt sie nach den Auswirkungen des wachsenden ökologischen Bewusstseins der Gegenwartsgesellschaft auf diese ohnehin schon problematische Tendenz; und drittens sucht sie in Anlehnung an Debatten aus dem ecocriticism nach neuen Kategorien für die gesellschaftliche Selbstbeschreibung in der Naturlyrik sowie für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit ihr.

Das erste und zweite Kapitel untersuchen aus den Perspektiven der Literaturgeschichte sowie der traditionellen Naturästhetik die Hintergründe der aktuellen Naturlyrikproblematik im deutschsprachigen Raum. Das erste Kapitel zeigt, wie der Naturlyrikbegriff durch falsche Prämissen und Assoziationen, die sich allmählich zu Gewohnheiten verfestigten, abgewertet worden ist. In einer historischen Untersuchung des Gebrauchs des Begriffs in literaturwissenschaftlichen Werken zu Lyrik und Natur wird erörtert, wie die Naturlyrik zwar nie zufriedenstellend definiert, der Begriff jedoch unkritisch und frei verwendet wurde, eine Tendenz, die die Entstehung negativer Assoziationen nur gefördert hat. Folglich befand sich die Naturlyrik bereits in einer „Krise“, bevor die neuen Herausforderungen durch die aktuelle ökologische Krise die Situation dieses in Verruf geratenen Genres noch verschärften. Anschließend wird im dritten Kapitel untersucht, wie sich E. H. Bottenberg, Brigitte Oleschinski und Raoul Schrott diesen neuen und alten Herausforderungen für die Naturlyrik stellen.

I

Die Negativkanonisierung der Naturlyrik. Definition und Rezeption

1.1 Umriss der Definitionsproblematik

*Ist nicht die Bezeichnung Naturlyrik ein Unbegriff.
(Wilhelm Lehmann¹)*

Wie bei vielen vertrauten Begriffen, die eine häufige und unkritische Anwendung finden, sorgt die Suche nach einer zufriedenstellenden Definition der Naturlyrik allenfalls für Konfusion. Der Wortaufbau lädt zu einer großzügigen Interpretation ein, mit „lyrik“ als Oberbegriff und „Natur“ als adjektivischer Bestimmung zur lyrischen Subgattung mit der Natur oder dem Naturhaften als Charakteristikum. Naturlyrik ist ein weiter Begriff und die gängigen Lexika bieten eine Vielzahl von Begriffsbestimmungen an. Das Ausbleiben einer zufriedenstellenden Definition von Naturlyrik wurde bereits in einigen Studien thematisiert;² die wichtigsten Beispiele werden hier exemplarisch zusammengefasst.

Der Eintrag zur Naturlyrik im neuen *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* konstatiert etwa eine grundsätzliche Unschärfe des Begriffs der „Lyrik, die naturhafte Phänomene vergegenwärtigt, um z. B. menschliche Subjektivität zu thematisieren“.³ Dann definiert das *Reallexikon* die Naturlyrik in dreierlei Hinsicht: Erstens nähert sich die Naturlyrik durch die grundsätzliche Affinität von Natur und Lyrik und die dadurch geförderte Verbindung von Äußerem und Innerem der Erlebnislyrik, indem sie menschliche Empfindungen mittels Naturphänomenen veranschaulicht. Zweitens lasse sich Lyrik als Naturlyrik bezeichnen, in der Naturphänomene im konkreten Sinne als zentrales Motiv gelten, entweder „anschauend-beschreibend“ oder

¹ Wilhelm Lehmann, „Wiedergeschenkter Oskar Loerke“ in: ders., *Dichtung als Dasein: poetologische und kritische Schriften* (Hamburg: Wegner, 1956), S. 271.

² Siehe etwa Christian Kohlroß, *Die Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000) und Hubert van den Berg, „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik als ökologisch motivierter Versuch interpretatorischer Rekonstituierung lyrischer Referentialität“ in: Peter Wiesinger und Hans Derkits (Hrsg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*, Band 8: *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung* (Bern u. a.: Peter Lang, 2002), S. 271-276.

³ Günter Häntzschel, Artikel „Naturlyrik“ in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. v. Harald Fricke (Berlin: de Gruyter, 2000), S. 691. Hervorhebung WAK.

aber „reflexiv und damit die Bedeutung der Bildlichkeit transzendierend“. Drittens zählten zur Naturlyrik Gedichte, in denen durch Naturphänomene, insbesondere in den Beziehungen Mensch – Natur, Mensch – Gesellschaft und Gesellschaft – Natur, Entfremdung und Subjektivität zum Ausdruck gebracht werden. Das *Reallexikon* bietet also drei Gründe, Naturphänomene zu vergegenwärtigen, diese scheinen jedoch nicht auf einen gemeinsamen Nenner für die einleitende, oben zitierte, Kurzdefinition zu bringen zu sein. Wenn selbst diese Autorität der Germanistik eine Kurzdefinition nur mittels eines Beispiels formuliert, ist davon auszugehen, dass eine konkretere Kurzdefinition Gefahr laufen könnte, einen bisher unberücksichtigten Aspekt der Naturlyrik versehentlich auszuschließen.

Das Ausbleiben einer adäquat konkreten Kurzdefinition kennzeichnet ebenso den Beitrag im *Metzler-Literatur-Lexikon* (2. Aufl. 1990), der zwar ebenfalls eine detaillierte Übersicht über die Begriffs- und Gattungsgeschichte, doch keine konzise Begriffsbestimmung bietet. Die längere Erläuterung der Gattung bezeichnet Naturlyrik als

themat[isch] entweder auf Natur als Grundlage und allgem[einen] Daseinsraum des Menschen oder auf einzelne Naturerscheinungen und „Dinge“ bezogen. Sie kann sowohl auf *einheitssuchendes Naturgefühl* wie auf erfahrungskrit[isches] *Naturbewußtsein* zurückgehen. Dank der Bedeutung zentraler Naturerfahrungen [...] bezieht sich N[aturlyrik] meist auf *Naturphilosophie*, geht damit über ihren gegenständl[ichen] Charakter (Gedichte über Landschaften, Blumen usw.) hinaus: es kommen zivilisationskrit[ische], utop[ische], anti-techn[ische] Haltungen zum Ausdruck.

Hier wird der Naturbezug rein thematisch bestimmt und die wichtigsten thematischen Bezüge der naturlyrischen Tradition werden aufgezählt (die Beziehung Mensch – Natur, politische Aspekte). Zum Formalen werden lediglich die verschiedenen poetischen Formen angeführt, in denen Poesie über Natur üblicherweise erschien, vom Idyll über die Elegie bis zur Ode. Die lyrische Form wird hier nicht als bezeichnend für die Gattung der Naturlyrik angesehen.

Der *Brockhaus Literatur* (2004, 2. Auflage) scheint sich ebenfalls in erster Linie mit thematischen Aspekten zu beschäftigen, schließt jedoch das Formale nicht aus. Naturlyrik sei der „Sammelbegriff für alle Formen der Lyrik, deren zentrale Motive Naturerscheinungen (Landschaften, Tages- und Jahreszeiten, Sonne und Mond, Tier- und Pflanzenwelt) sind und die das Erlebnis der Natur und das Naturgefühl zur Grundlage haben“. Diese Grundlage könnte sich sowohl auf den Inhalt als auch auf die Form beziehen. Ähnlich lautet die Definition von Naturlyrik des *Sachwörterbuchs der Literatur* als die „stoffbestimmte Sammelb[e]z[eichnung] für alle Formen der Lyrik, deren Zentralmotive Naturerscheinungen [...] sind und die auf dem Erlebnis der Natur aufbauen“⁴.

Die Bedeutung des Begriffs „Naturlyrik“ scheint so selbstverständlich zu sein, dass seine Definition nicht mehr als notwendig angesehen wird. Sowohl das *Deutsche Literatur-Lexikon*⁵ als auch das *Harenberg Lexikon der Weltliteratur* (1989) bietet weder zur Naturlyrik noch zum Naturgedicht oder zur Naturpoesie einen Eintrag. Die vorhandenen Definitionen zeigen hingegen eine grundsätzliche Unschärfe des Begriffs. Entweder wird die Natur als inhaltliche Thematik für die Poesie als selbstverständlich angesehen, wobei etwaige naturlyrikspezifische formale Aspekte nur oberflächlich-vage angesprochen werden, oder sowohl der Inhalt als auch die Form werden thematisiert, dann jedoch in nicht weniger als zwei Seiten und ohne Kurzdefinition.

Bei einem Vergleich mit der Situation von *nature poetry* in der Anglistik muss festgestellt werden, dass dieser Begriff⁶ dort noch weniger Anerkennung und kritischen Umgang genießt als sein Pendant in der Germanistik. Obwohl die meisten Lexika das Thema *nature* als häufig vorkommendes

⁴ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 6. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1979). Diese Definition ist auch Gegenstand der Studie von Kohlroß.

⁵ Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang (Hrsg.), *Deutsches Literatur-Lexikon* (Bern/Stuttgart: de Gruyter, 1987).

⁶ Für die Zwecke der vorliegenden Studie wird *nature poetry* als die englische Übersetzung von „Naturlyrik“ verstanden. Obgleich diese Übersetzung die allgemein „offizielle“ ist, haben die Begriffe *nature poetry* und „Naturlyrik“ sehr unterschiedliche Begriffsgeschichten, die, wie die meisten Übersetzungen über verschiedene Philologien, keine absolut synonyme Verwendung zulassen. Trotzdem sind die negativen Assoziationen des Begriffs „nature poetry“ vergleichbar mit der Stimmung um die Naturlyrik im deutschsprachigen Raum, auch wenn ihnen andere Ursachen zugrunde liegen. Ein Vergleich des Phänomens zwischen den zwei Philologien wird deshalb hier für instruktiv gehalten.

Thema der Dichtung bezeichnen (nur inhaltlich also), weist kein gängiges literaturwissenschaftliches Lexikon der Anglistik oder der Weltliteratur einen Eintrag über *nature poetry* vor.⁷ Auch das *Dictionary of World Literary Terms* ignoriert diese Gattung und schließt dementsprechend den Beitrag zu *nature* mit der abfälligen Bemerkung: „The norm of nature no longer figures seriously in literary theory and criticism.“⁸ Diese Problematik wurde 1995 von Terry Gifford in seiner Studie *Green Voices* thematisiert: „Nature poetry is having a bad time“, stellt Gifford in seiner Einleitung fest.⁹ Seitdem gab es mehrere Versuche im angloamerikanischen Raum, „nature poetry“ ausreichend zu definieren, wobei Auffassungen der Gattung von Land zu Land – auch innerhalb des englischsprachigen Raums – variieren: die amerikanische Gattung „nature writing“, am bekanntesten in den Werken des Henry Thoreau, hat beispielsweise den Umgang mit Natur in der Literatur im amerikanischen Raum stark beeinflusst. Vor diesem Hintergrund definierte Jay Parini 1993 „nature poetry“ als „poems that in some way reflect a highly developed consciousness of the natural world“.¹⁰ Leonard M. Scigaj kritisiert diese Definition als zu allgemein und einfach, mit der Anmerkung, dass Parini an anderer Stelle im selben Text die Notwendigkeit einer biozentrischen, politisierten Lyrik betont hatte, die auf die globale Umweltzerstörung eine Antwort bieten könnte.¹¹ Eine Alternativdefinition über „nature poetry“ bleibt jedoch – auch im Unterkapitel „From Nature Poetry to Ecopoetry“ – aus. Scigaj grenzt „environmental poetry“ von „nature poetry“ ab, indem er sich auf die vier von Buell festgelegten Charakteristika der „environmental literature“¹² bezieht; was aber dann „nature poetry“ sein soll, bleibt ungeklärt.

⁷ Es wurde in den folgenden Werken *nature poetry* nachgeschlagen: Sir Paul Harvey, (Hrsg.), *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford: The Clarendon Press, 1967), 4. Aufl.; *The Oxford Companion to English Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 5. Aufl.; Ian Ousby, (Hrsg.), *The Cambridge Guide to Literature in English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988); J. A. Cuddon, (Hrsg.), *The Blackwell's Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1998).

⁸ Joseph T. Shipley, (Hrsg.), *Dictionary of World Literary Terms* (London: George Allen & Unwin: 1970). Art. „Nature“.

⁹ Auch in seiner Neuauflage von *Green Voices* (2011) beschreibt Gifford die allgemeine abwertende Haltung gegenüber *nature poetry* als unverändert: S. 25f.

¹⁰ Robert Pack und Jay Parini (Hrsg.), *Poems for a Small Planet: Contemporary American Nature Poetry* (Hanover, N. H./London: University Press of New England, 1993), S. xv (Einleitung).

¹¹ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 9.

¹² Laurence Buell legt 1995 vier Kriterien für die Beschreibung von „environmental literature“

Anders als im deutschsprachigen Buchhandel und Verlagswesen macht sich jedoch, Gifford zufolge, ein auffälliger Mangel an Naturgedichten in Anthologien und Literaturzeitschriften bemerkbar.¹³ Gifford merkt an, dass, seitdem ökologische Fragen zum Alltag geworden sind, „nature“ als Thema wieder aktuell sei, wobei *nature poetry* eher im Ruf einer altmodischen, nicht mehr relevanten Gattung stehe. In der Anglistik sei der Begriff *nature poetry* ein abwertender Begriff geworden: „In our own time“, erklärt Gifford, „‘nature poetry’ has become a pejorative term and it is therefore difficult to use the phrase without inverted commas in a purely descriptive way to refer to poetry that is concerned with nature“.¹⁴

Giffords Studie spricht die allgemeine Tendenz an, auch unter Anglisten, die „alte“ *nature poetry* (damit sind Gedichte gemeint, die vor dem Aufkommen der gegenwärtigen ökologischen Thematik in der Lyrik erschienen) als „bloß beschreibend“ aufzufassen.¹⁵ Dies wird sogar von Lyrikerinnen und Lyrikern selbst betont. Die australische Lyrikerin Judith Wright, die sowohl für ihre Naturgedichte als auch für ihren Umweltaktivismus bekannt ist, kommentierte einmal in einem Gespräch über ihr berühmtes Naturgedicht „The Wattle-tree“ und ihre Funktion als vermeintliche Naturlyrikerin:

I started off by being called a „nature poet“, a silly classification because after all you are a person, not a piece of nature. Anything I have ever written has had its human meaning even if it started from the natural. The meaning of any poem I write, I think, is immediate and not purely descriptive. I could never write what they call purely „nature“ poetry, in fact I doubt if anyone ever does. I can never find a poem that, on examination, does not turn out to be much more relevant to man than to nature.¹⁶

fest: Erstens betrachte solche Literatur die Natur nicht als Hintergrund oder Rahmen, sondern als „a presence that begins to suggest that human history is implicated in natural history“; zweitens verstehe ‚Umweltliteratur‘ menschliche Interessen nicht als die einzigen legitimen Interessen; drittens konstituiere die menschliche Verantwortlichkeit für die Umwelt einen Teil der ethischen Orientierung des Textes; und viertens sei die Umwelt „a process rather than a constant“. Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), S. 7-8.

¹³ Gifford, *Green Voices*, S. 26.

¹⁴ Ebd., S. 27.

¹⁵ Ebd., S. 26-27.

¹⁶ Zit. nach William Neville Scott, *Focus on Judith Wright* (St. Lucia: University of Queensland

Obwohl Wright klarstellt, dass eine „bloß beschreibende“ Naturlyrik so gut wie nicht existiert, bleibt sie dennoch bei der Annahme, der Begriff „nature poet“ beziehe sich auf eine solche Lyrik.

Auch im deutschsprachigen Raum gibt es unter den Lyrikerinnen und Lyrikern Konfusion im Bezug auf Naturlyrik. Die Ungenauigkeit des Naturlyrikbegriffs irritierte sogar schon Wilhelm Lehmann, wie er in seiner Schrift über das Werk und Leben Oskar Loerkes zum Ausdruck bringt: „Ist nicht die Bezeichnung Naturlyrik ein Unbegriff [?]“, fragt Lehmann, nicht nur, weil Loerkes Gedichte auch der Großstadt gälten, sondern vielmehr, weil der Begriff eine „vage Etikettierung“ konstituiert, die „nur der Bequemlichkeit“ entgegenkomme.¹⁷ 1973 kommentierte etwa der Dichter Arno Reinfrank: „Der Kreis derer, die Lyrik lesen, ist klein geworden, und ebenso hat sich der Kreis jener verengt, die sich als ‚Kostgänger der Natur‘ verstehen.“ Darüber hinaus bemühe sich eine neue Poesie, die antike Auffassung der Natur als „die Herrlichkeit, so wie sie ist [...] ganz von sich auszuschließen“, weswegen Reinfrank sich fragen musste, „wo und wann und wie“ er das Naturthema in seine Gedichte einbringen könnte. Er beschließt, „die Bandbreite dieser Fragestellung [...] der Konkretheit zuliebe [...] auf eine Skizze der Vogel-Metaphorik“ zu begrenzen.¹⁸ Ähnlich ging es wohl Franz Josef Czernin, dessen Band *natur-gedichte* (1996) sich aus Gedichten von vorigen Publikationen des Autors zusammensetzt; er macht keine Angaben zu den Auswahlkriterien seiner *natur-gedichte* – außer, dass sie ihm „aus verschiedenen Gründen dazu geeignet zu sein schienen“.¹⁹ Und 2004 wählte Hans Magnus Enzensberger für eine Auswahl aus seinem lyrischen Werk den Titel *Natürliche Gedichte*, denn diese seien „natürlich keine Naturgedichte. Zwar finden sich auch hier der blühende Kirschbaum, Schwäne und Wolken, die See und die Jahreszeiten, doch stets tritt eine Störung ein – mit einem überraschenden Bild [...], einer unerwarteten Metapher.“²⁰

Press, 1967), S. 36.

¹⁷ Wilhelm Lehmann, „Wiedergeschenkter Oskar Loerke“ in: ders., *Dichtung als Dasein: poetologische und kritische Schriften* (Hamburg: Wegner, 1956), S. 271.

¹⁸ Arno Reinfrank, „Vom Vogelsinnbild in der modernen Lyrik“ in: *das literat: Zeitschrift für Literatur und Kunst*, Nr. 5, 15. Aug. 1973, S. 173.

¹⁹ Franz Josef Czernin, *natur-gedichte* (München/Wien: Hanser, 1996), S. 6.

²⁰ Hans Magnus Enzensberger, *Natürliche Gedichte* (Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 2004), Klappen-text. Vgl. auch S. 73-74.

Die begriffliche Unklarheit, wie sie unter den Lyrikern herrscht, findet man ebenso bei den Herausgeberinnen und Herausgebern von Naturlyrikanthologien. Die Herausgeber der Literaturzeitschrift *Eiswasser* entschieden sich 1998 für das Thema Naturlyrik, und bald erreichten sie Briefe von Autoren, die mit dem Begriff nur wenig anfangen konnten, wie etwa die Berliner Lyrikerin Sabine Techel:

Sie kennen den Witz vom Erfinder der Haarschneidemaschine? Den, wo der Erfinder zum Patentamt kommt und der Sachbearbeiter nur noch einmal erklärt bekommen möchte, wie das denn funktioniert mit den beiden starren Stahlringen, wo doch jeder Kopf verschieden geformt ist. Sagt der Erfinder: „Ja, vorher.“ Soviel zum Thema Naturlyrik [...]. Eine *neue* deutsche Naturlyrik mit kräftiger, erkennbarer Kontur – wenn eine solche heute existieren sollte! –, so habe ich sie zu meinem Leidwesen verschlafen. Sicher, bei Sarah Kirsch fand ich oft ländliche Motive – doch macht eine Schwalbe schon einen Sommer? (Wie man früher sagte.) Und ist „ländlich“ mit „Natur“ gleichzusetzen? Nun, Sie machen eine Anthologie. Sie werden es wissen.²¹

„Nein“, gesteht der berichtende Herausgeber, „[w]as die *neue deutsche Naturlyrik* denn sei, das wußten wir wirklich nicht.“²² Dass Natur als Thema jedoch noch aktuell sei, mache sich an der durchaus positiven Resonanz auf die Ausschreibung des Bandes bemerkbar.

Wie geht die Literaturwissenschaft mit der Definitionsproblematik um? Norbert Mecklenburg sieht sich in der Einführung zu seinem Sammelband über *Naturlyrik und Gesellschaft* mit den Unzulänglichkeiten der Lexikonditionen konfrontiert, und für die Zwecke seines Bandes lässt er sich etwas resigniert auf einen „bescheidene[n] Definitionsversuch“ ein, der Naturlyrik als „Gedichte, die Natur zum Gegenstand haben“, bezeichnet.²³ Auf die Problematik dieser Definition beziehen sich einige Beiträge zur Debatte, die ihm folgen. Hubert van den Berg untersucht etwa den referentiellen Rea-

²¹ Zit. nach Marco Sagurna, Vorwort zu: *Eiswasser: Zeitschrift für Literatur*. Jahrgang 5 (1998), 1/2: *Echte Blüten: neue deutsche Naturlyrik*, S. 12.

²² Ebd., S. 12.

²³ Norbert Mecklenburg (Hrsg.), *Naturlyrik und Gesellschaft* (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1981), S. 9.

litätsbezug der Naturlyrik mit Hinblick auf die neuesten ökoliterarischen Entwicklungen. Mit Bezug auf Mecklenburgs Definition stellt van den Berg durch eine Untersuchung verschiedener Lyrikanthologien, die „Natur zum Gegenstand haben“, fest, „ein Gedicht brauche die Natur weder präzise noch korrekt zu beschreiben, um als ‚Naturlyrik‘ zu gelten“, obwohl „minimal [...] irgendetwas Natürliches im Gedicht enthalten sein“ müsse. Viele Gedichte erwähnen kaum oder nur sparsam einzelne Naturphänomene, obwohl sie sich als Ganzes tatsächlich auf die Natur oder auf das subjektive Verhältnis zur Natur beziehen.²⁴ Schon 1982 hatte Silvia Volckmann die rhetorische Frage in den Raum gestellt: „Was ist mit Gedichten, die, wie viele der neueren Öko-Gedichte, zwar das Verhältnis von Mensch bzw. Gesellschaft und Natur thematisieren, die jedoch kein einziges Naturding benennen?“²⁵

Um die Problematik des zu weitgefassten Begriffs zu vermeiden, arbeitet man mit Subgattungen von Naturlyrik. Bisher sind diese beispielsweise: „Landschaftslyrik, Heimat- und Reiselyrik, Tageszeiten- und Jahreszeitenlyrik, Pflanzen- und Tierlyrik“.²⁶ Doch auch hierzu herrschen Meinungsverschiedenheiten. Jürgen Engeler sieht die Landschaftslyrik nicht als Subgattung der Naturlyrik, sondern umgekehrt: „Landschaftslyrik saugt Naturlyrik, insofern diese nicht philosophische Betrachtung beabsichtigt, in sich auf; Landschaft ist immer verschiedenartig, Natur bleibt sich gleich.“²⁷

Die verschiedenen Meinungen zum Naturlyrikbegriff kommen vielleicht am deutlichsten in dessen literaturwissenschaftlicher Abgrenzung von Alternativen zutage. 1998 schlägt beispielsweise Axel Goodbody in seinem Sammelband über *Literatur und Ökologie* vor, die Begriffe „Naturlyrik“ und

²⁴ Als Beispiel hierfür nennt van den Berg Uhlands Gedicht „Frühlingsglaube“, in dem lediglich von „linden Lüften“, „frischem Duft“, „neuem Klang“, und „Blühen“ im „fernsten, tiefsten Tal“ die Rede ist. Dabei gilt dieses Gedicht als exemplarisch für die Gattung der Naturlyrik. Dass die letzten zwei Zeilen sich vielmehr auf die innere Natur des Menschen und ihre Beziehung zur äußeren Natur beziehen, suggeriert, dass diese Tendenz für die Bestimmung der Naturlyrik wichtiger ist als der Inhalt an physischen Naturphänomenen. Van den Berg: „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik“, S. 272.

²⁵ Silvia Volckmann, „Einige Argumente gegen die Wiederbelebung der Naturlyrik“ in: *Evangelische Akademie. Freundesbrief*. Jahrgang 27-28. Nr. 111-113. 1982-1983, S. 35.

²⁶ Marsch, *Moderne Deutsche Naturlyrik*, S. 304.

²⁷ Engeler, „‚Schöne Natur‘ in musterhaften Interpretationen“, S. 156.

„Ökolyrik“²⁸ jetzt als Synonyme zu betrachten.²⁹ Schon früher hatte Wilhelm König in seiner Rezension der ersten Ökolyrik-Anthologie behauptet, die Ökolyrik vertrete „die alte Naturlyrik unter heutigen geschichtlichen Bedingungen“, denn sie (die Ökolyrik) sei die „aktive Verteidigung der Natur nun [...] gegen den Menschen, seine Technik, seine Zivilisation, seine Ausbeutung“, während die Naturlyrik bloß „ein direkter Ausdruck der menschlichen Liebe zur Natur gewesen“ sei.³⁰ Auch Manfred Kluge, der Herausgeber der nächsten Ökolyrikanthologie, behauptet, „Naturlyrik heute ist kritische Umweltlyrik. An die Stelle des traditionellen Naturgedichts klassisch-romantischer Prägung ist das politische Warn- und Protestgedicht getreten. Mit raunender Beschwörung ist es nicht mehr getan.“³¹

Es gibt Gedichte, die mit Naturbildern etwas Kulturelles darstellen, und Gedichte, die kaum Naturphänomene erwähnen, um die Natur darzustellen. Aus Walter Killys Beschreibung des Naturbildes als etwas, das „den Verweis auf anderes impliziert“, folgert Christian Kohlroß, das lyrische Naturbild werde „so aufgefaßt [...] daß es *immer* schon auf etwas anderes verweist“,³² und zwar auf den Menschen. „Doch bleibt zu bedenken“, so Kohlroß weiter, „ob der Natur im Gedicht nicht auch eine Sprache ‚verliehen‘ wird, damit sie in *ihrer eigenen* Sache zu Wort kommen kann, ohne dabei nur der eitlen Selbstbespiegelung des Subjekts zu dienen.“³³

In Bezug auf Mecklenburgs Definition wäre ferner zu fragen, ob mit „Natur“ nur die äußere oder etwa auch die innere Natur gemeint sei. „Naturmetaphern zählen zum gängigen Bilderepertoire [*sic*] der Poesie, und es bedarf keines Zweifels darüber, daß viele poetische Naturbilder *keineswegs* Darstellungen der Natur ‚dort draußen‘ sind“, so van den Berg mit Recht. Den Gehalt an Naturphänomenen als Bedingung für die Zugehörigkeit zur

²⁸ Der Begriff „Ökolyrik“ wurde geprägt von P. C. Mayer-Tasch in seiner Anthologie *Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik* (München: C. H. Beck, 1981). Auf die Ökolyrik wird im zweiten Kapitel näher eingegangen.

²⁹ Axel Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie*, S. 12.

³⁰ Wilhelm König, „Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik“ (Rezension) in: *Neue Deutsche Hefte*, 29. Jahrgang, 1982, S. 582.

³¹ Manfred Kluge (Hrsg.), *Flurbereinigung. Naturgedichte zwischen heiler Welt und kaputter Umwelt* (München: Heyne, 1984).

³² Kohlroß, *Die Theorie des modernen Naturgedichts*, S. 16. Meine Hervorhebungen.

³³ Ebd., S. 16, Hervorhebungen im Original.

Naturlyrikkategorie zu bestimmen, sei nicht eingrenzend genug, da diese Eigenschaft für einen Großteil aller Gedichte seit jeher gelte. Angesichts dieser Problematik erweitert van den Berg Mecklenburgs Definition:

Die Vermutung scheint angebracht, ein Gedicht werde nicht so sehr als Gedicht betrachtet, das die Natur zum Gegenstand hat, weil es konkrete, reale Natur zutreffend beschreibt, sondern vielmehr, weil *angenommen* wird, dieses Gedicht enthalte eine solche Beschreibung. Nicht der Text des Gedichts, sondern vielmehr eine *Leseerwartung* scheint darüber zu entscheiden, ob ein Gedicht als Gedicht über Natur interpretiert wird, relativ unabhängig vom Gedichttext.³⁴

Natürlich ist jedes literarische Werk der Leserinterpretation und der Leseerwartung ausgesetzt. Ein Leser, der das Naturhafte, das dargestellt wird, selbst nicht kennt, ist auf die Beschreibung des Dichters angewiesen. Ob jeder Leser tatsächlich erwartet oder gar sich wünscht, das Dargestellte entspreche auch der Wahrheit, sei dahingestellt. Diese Frage des Realitätsbezugs ist für van den Bergs Studie von zentraler Bedeutung; für die vorliegende Studie muss festgestellt werden, dass die Bestimmungsversuche sich mit dem *Erwähnen* von Naturphänomenen beschäftigen, unabhängig davon, ob nun der Leser dies erwartet. Die Publikumserwartung angesichts der Tradition des Umgangs mit Natur in der Lyrik ist auch ein Gegenstand der Studie Ursula Heukenkamps über *Die Sprache der schönen Natur* (1984), die feststellt, die Fremdheit und Verwirrung, die oft in den Gedichten Eichendorffs mit der Natur assoziiert wird, stelle, im Gegensatz zur allgemeinen Leserauffassung, die harmonische Beziehung Natur – Mensch ebenso in Frage wie etwa die ironischen Verse Heines. Ein Rezensent von Heukenkamps Studie fasst zusammen:

Dennoch wurde die Lyrik Eichendorffs zumeist als unmittelbare Stimmungslyrik, jenseits des weltanschaulichen Be-Deutens (miß)verstanden. Das Beispiel belegt, daß die Annahme

³⁴ Van den Berg, „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik“, S. 272, Hervorhebungen im Original.

einer einheitlichen Traditionslinie, wie sie etwa mit den Namen Goethe, Eichendorff, Mörike und Storm verknüpft wurde, Fiktion ist.³⁵

Die „schöne Natur“, wie Heukenkamp sie bezeichnet, und ihre Beziehung zum erlebenden Ich werden noch bis heute für selbstverständliche Merkmale der Naturlyrik gehalten. Der Kanon hat sich entlang dieser Linie entwickelt, und daran orientieren sich sowohl die Herausgeber von Naturlyrikanthologien und Lexika als auch das Leserpublikum. Generationen von Lyrik-Lesern bilden ihre Leseerwartung an dem überlieferten Typus von Naturgedichten. „Eine solche Norm“, so Ursula Heukenkamp, „ist schädlich, wo sie zu Vorbehalten gegen andere Bilder, Wertungen, Bedeutungen zum Beispiel der zeitgenössischen Lyrik führt.“³⁶ Damit wird die Begriffsproblematik um die Naturlyrik zum Problem der Germanistik. In der Zwischenzeit ist die Konjunktur der Naturlyrik in den siebziger Jahren, die der Neuen Subjektivität, schon längst vorüber und eine ökologische Thematik hat ihren Weg in die Lyrik gefunden. Trotz dieser wiederbelebten politischen Relevanz scheint die Lyrik – und erst recht die Naturlyrik – in unserer naturfernen, mit Informationen überfluteten Gegenwart als unzeitgemäß und irrelevant angesehen zu werden.

Dies lässt sich nirgends so deutlich bezeugen wie in den Vor- und Nachworten zu den Naturlyrikanthologien seit Ende der Neuen Subjektivität sowie in den als erste Reaktion auf die Anthologien entstandenen Rezensionen. Edgar Marschs 1980 erschienene Anthologie *Moderne deutsche Naturlyrik* beginnt mit Naturgedichten ab Ende des Expressionismus. Marsch stellt fest, „mit dem Terminus ‚Naturdichtung‘ ist [...] vorsichtig umzugehen. ‚Naturdichtung‘ ist ein vielfältig benutztes und oft mißbrauchtes Kompositum. Die einen verwenden das Wort naserümpfend, die anderen seelenvoll enthusiastisch.“ Die Annahme, dass dieser Terminus alle Gedichte, die Natur behandeln, mit einschließt, bringt Marsch dazu, die Wissenschaftlichkeit des Begriffs in Frage zu stellen: „Für die rationalistische Poetik des 18. Jahr-

³⁵ Jürgen Engeler, „'Schöne Natur' in musterhaften Interpretationen“ in: *ndl*, Heft 6, 30. Jg. Juni 1982. S. 157.

³⁶ Ursula Heukenkamp, *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik* (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1984), S. 10.

hundreds bedeuten ‚Natur‘ und ‚Gedicht‘ etwas ganz anderes als für einen Vertreter moderner Naturlyrik.“ Die moderne Naturlyrik sei „naturlyrische Poetik“, die Poetik des 18. Jahrhunderts sei die Poetik „von der Naturnachahmung“; kein Terminus könne beide zufriedenstellend decken.³⁷

Der Begriff „Naturlyrik“ wird häufig mit Dichtern wie etwa Eichendorff oder Goethe assoziiert. Dies liege daran, so Marsch, dass solche großen Namen in der Germanistik „die Grundvorstellung von dem, was Naturlyrik sei, geprägt haben. Wichtige Gattungsmerkmale des Genres, *wie sie teilweise heute noch gültig sind*, geben sich bei Eichendorff zu erkennen.“³⁸ Zum einen sei die Naturlyrik, so Marsch, „zuallererst charakterisiert durch das fast stationäre Gegenüber von einem persönlichen oder unpersönlichen Betrachter (oft ein ‚Ich‘) und der Natur“. Zum zweiten spiele in der Naturlyrik „das Sehen eine wichtige Rolle“. ³⁹ Für dieses Merkmal sei Eichendorffs Gedicht „Der Maler“ programmatisch, in dem die Schöpfung als künstlerischer Akt und die enge Beziehung von Licht und Sprache in der Genesis thematisiert werden. Marschs Definition der Naturlyrik beruht also auf den inhaltlichen Elementen der subjektiven Entfremdung (dieses Element entspricht der Definition des *Reallexikons*) und der Nebeneinanderstellung von künstlerischer und göttlicher Schöpfung. Besonders interessant erscheint hier Marschs Beobachtung, dass Charakteristika, die generell mit Naturlyrik assoziiert werden, heute nur noch „teilweise“ zutreffen.

„Das ist poetisches Geraune, nicht aber eine Beschreibung von Naturlyrik“, kommentiert Alexander von Bormann diesen Gedanken im Nachwort seiner Anthologie *Die Erde will ein freies Geleit*:

Und die Naturlyrik der 50er Jahre kam dieser Programmatik wegen in Verruf, nicht, weil man nichts mehr von der wahren Natur wissen wollte, wie Hans Jürgen Heise böse unterstellt: „Die deutschen Lyriker entschlossen sich genau in dem Augenblick, die Natur aus ihren Gedichten zu verbannen, als die reale Natur knapp wurde – Ergebnis rigoroser Flächennutzungspläne und menschenfeindlicher Raumordnungsideen“

³⁷ Edgar Marsch (Hrsg), *Moderne deutsche Naturlyrik* (Stuttgart: Reclam, 1980), S. 272.

³⁸ Ebd., S. 282. Hervorhebung WAK.

³⁹ Ebd., S. 282-283.

(S. 77). Das ist zynischer als nötig formuliert: die Naturlyrik der westdeutschen Stabilisierungsphase, der sogenannten Res-taurationszeit, hat alle jene (gesellschaftlichen) Momente der Gattung amputiert, die sie in der Romantik (und danach) zu einer fast-politischen Lyrik gemacht hatten.⁴⁰

Auch Rolf Wasungs Rezension von Marschs Anthologie befasst sich zielge-richtet mit der Definitionsproblematik. Er stellt zunächst (fälschlich) fest, der Begriff „Naturlyrik“ sei in den 1920er Jahren aufgekommen; dann jedoch beschreibt er die Bedeutung des Begriffs zu dieser Zeit der Naturmagischen Schule. „Den Titel Naturlyrik vergab die Literaturkritik nur dann, wenn der-jenige, der ein Gedicht schrieb, sich in Naturkunde an dieser oder jener Stelle als Kenner bezeugte. Naturkunde war notwendige, wennschon nicht hinrei-chende Voraussetzung eines Naturlyrikers.“⁴¹ Lediglich ein Ausgangspunkt für Marschs Anthologie sei diese Bestimmung, „doch längst nicht mehr Ori-entierungspol für die Wahl von Gedichten und Dichtern“ in der Anthologie selbst, aus gutem Grund: Die Naturkunde als Grundelement der Naturlyrik verschwand mit dem Ende der „Naturmagie“.

Seitdem verliere der Begriff Naturlyrik, so Wasung mit Recht, „mehr und mehr an deutlichem Inhalt und hat ihn auch seitdem nicht wiederge-funden [...]. Man braucht nur das verzweifelt nach klaren Bestimmungen suchende Nachwort des Herausgebers der Anthologie Edgar Marschs [...] zu lesen, um am Ende selber nicht mehr zu wissen, was noch oder inzwischen oder wieder Naturlyrik genannt werden könnte.“ Letztlich kommt Wasung zu dem etwas resignierten Schluss, es habe „wenig Sinn, hier nach zu stren-gen Kriterien zu urteilen“. Dennoch scheint der Rezensent eine Vorstellung davon zu haben, was mit Naturlyrik gemeint sei, wenn er anmerkt, dass der „Einbezug von Gertrud Kolmar unter die Naturlyriker [...] sich indessen kaum begründen“ ließe, denn „ihre Beziehungen zu Naturgegenständen in ihren Gedichten haben fast immer nur symbolische Hintergründe“.⁴² „Nur symbolisch“ solle Naturlyrik also nicht sein.

⁴⁰ Von Bormann, Alexander (Hrsg.), *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten* (Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1984), S. 467.

⁴¹ Rolf Wasung, Rezension zu Edgar Marsch, *Moderne deutsche Naturlyrik* in: *Neue Deutsche Hefte*, Heft 2, 27. Jahrgang 1980, S. 364-365.

⁴² Ebd.

Auch die *Süddeutsche Zeitung* erkennt in ihrer Rezension zu Marschs Anthologie: „Leider ist der Begriff Naturlyrik mit den Jahren so sehr in Mißkredit geraten, daß er ohne den abwertenden, polemischen Beiklang nicht mehr denkbar ist.“⁴³ Doch Marsch erleichtere, so die SZ, die Situation dadurch, dass er unter dem Begriff Naturlyrik „auch Gedichte versammelt, die neueren Datums sind und mit der historischen Naturlyrik, die schon vor Johannes Bobrowski endet, nichts mehr zu tun haben“. Was den Unterschied zwischen der „historischen“ Naturlyrik und Beispielen seit Bobrowski ausmacht, wird nicht weiter erläutert, die Rezension merkt jedoch Interessantes zum Verständnis des Begriffs an: Marsch teilt die Auffassung Mecklenburgs, indem er „sozusagen Gedichte, in denen Natur zum Thema wird, unter dem Namen Naturlyrik vor[stellt]“. Doch für den Rezensenten machen sich Ungeheimheiten bemerkbar:

Schon an den Gedichten Ingeborg Bachmanns, Paul Celans und Johannes Bobrowskis wird die Problematik des Begriffs deutlich: In ihnen wird zwar Natur benannt, sie erweist aber auf etwas außerhalb von ihr Liegendes. Daß die vorliegende Auswahl kein Kräutergärtlein ist belegen Gedichte von Rainer Malkowski, Jürgen Theobaldy, Jürgen Becker und anderen.

In der Tat wirft die Gedichtauswahl des Herausgebers Edgar Marsch ein Licht auf seine Auffassung des Naturlyrikbegriffs. Natur sei nicht mehr, so Otto Lorenz in der *Zeit*, „wie noch bei Wilhelm Lehmann, Ort einer mystischen Verschmelzung von Ich und Welt. Das vertraute Gegenüber [...] existiert nicht mehr, der Wunsch, in der ‚Wesen Signatur‘ den Spiegel der eigenen Identität zu sehen, hat sich überlebt. Lehmanns Einheitsvision [...] erscheint heute überholt, ja naiv.“ Dies beschließt Lorenz angesichts des Fehlens von Erich Arendt, Rose Ausländer, Gottfried Benn, Rolf Dieter Brinkmann, Hans Magnus Enzensberger und Helga M. Novak in der Anthologie.⁴⁴

Für Jürgen Haupt sind die Unklarheiten um den Naturlyrikbegriff ein Grund dafür, dass der Begriff Naturlyrik „als kategoriale Abgrenzung untauglich“ geworden sei. Natur spiele einfach in allen Kategorien und hebe

⁴³ „Kein Kräutergärtlein“ in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 117, 21. Mai 1980. Rezensent nur mit Initialen angegeben.

⁴⁴ Otto Lorenz, „Die Erde will freies Geleit“ in: *Die Zeit*, Nr. 44, 26. Okt. 1984, S. 73.

sich selbst als Thema durch ihre Omnipräsenz auf. Sie sei alles und folglich nichts zugleich:

Das Naturthema ist überall und nirgends „unterzubringen“, weil es stofflich-motivisch allein eben nicht zu fassen ist und sich literaturhistorisch mit verschiedensten Themen, Formen, Gattungen verbindet. [...] Der traditionelle Begriff „Naturlyrik“ löst sich damit auf, wird unbrauchbar.⁴⁵

Als Konsequenz schlägt Haupt vor, den Naturlyrikbegriff zu erweitern, „jedenfalls jenseits einer banalen Feld-Wald-Wiesen-Motivik“, damit er auch „innere Natur“ oder die Kategorie „Natürlichkeit“ umfassen könne.⁴⁶ Ähnlich möchte Gerolf Fritsch das Naturgedicht als Raum für gesellschaftliche Themen öffnen. Und Silvia Volckmann erklärt in „Einige Argumente gegen die Wiederbelebung der Naturlyrik“ – ebenso wie Haupt – den Naturlyrikbegriff für unbrauchbar und zieht es vor, „Subgattungen“ der Naturlyrik anderen Kategorien zuzuordnen (der so genannten Ökolyrik oder der politischen Lyrik etwa). Volckmanns Versuch, eine vorhandene Definition der Naturlyrik anzuwenden, endet in der Ablehnung des Begriffs: „kaum jemand fiel auf die Idee, etwa Verse wie [...] [Georg Herweghs Gedicht „Frühlingslied“] mit dem Titel „Naturlyrik“ zu belegen, denn die Naturphänomene des Gedichts verweisen auf eine politische Thematik.“⁴⁷ Natur ist hier dennoch ein „Gegenstand“ im Sinne von Mecklenburgs Definition. Volckmann plädiert also für Klarheit, „für einen weitgehenden Verzicht auf den *Begriff* der Naturlyrik“, da gesellschaftspolitische Themen, die zur Zeit ihres Aufsatzes (1982-83) häufig durch Naturmetaphorik veranschaulicht wurden, ihres Erachtens nicht in die Naturlyrik gehören. Sie schlägt vor, „nur die Gedichte als ‚Naturgedichte‘ zu bezeichnen, die tatsächlich von einem *Naturgefühl* (das ja nichts Schlimmes ist!) sprechen“. Wird im Gedicht kein Naturge-

⁴⁵ Jürgen Haupt, *Natur und Lyrik: Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert* (Stuttgart: Metzler, 1983), S. 10.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Silvia Volckmann, „Einige Argumente gegen die Wiederbelebung der Naturlyrik“, S. 34-36. Georg Herweghs „Frühlingslied“ erwähnt, außer dem Frühling, kein weiteres Naturphänomen und ist inhaltlich sowie formal stark auf eine politische Botschaft orientiert: „Noch ein Lied dem deutschen Bürger / Noch ein echtes Maienlied! / Frühling sei es keinem Würger, / Der sein Volk zum Staube zieht; / Frühling jedem bis zum Tod, / Frühling nie für den Despot!“

fühl ausgedrückt, möchte Volckmann lieber von „Naturbildern“ reden. Als Naturbilder bezeichnet sie „diejenigen Elemente eines Gedichts, die von ihrer alltagssprachlichen Semantik her auf Natur anspielen“. Volckmann möchte sich „vorsichtig mit dem Plädoyer für eine Wiedergewinnung der Naturmetapher im gesellschaftskritischen Gedicht bescheiden“, da diese als „nicht-naturlyrische Adaption des ‚Themas Natur‘ im Gedicht“ zu verstehen sei.⁴⁸

Doch auch das Identifizieren eines wissenschaftlich belegbaren Naturgefühls erscheint schwierig, zumal dies nur höchst subjektiv erfolgen kann. Diese Schwierigkeit wurde bereits 1931 von Willi Flemming angesprochen:

Ob Naturgefühl in irgend einem Dichtwerk zu spüren ist, läßt sich wohl leicht konstatieren, jedoch schwer begründen. Noch größere Schwierigkeiten treten uns entgegen bei dem Versuch, es exakt zu beschreiben. Das Naturgefühl liegt nämlich nicht offen am Tage; es steht vielmehr hinter dem Gedicht. Darum darf man es nicht identifizieren mit inhaltlichen Sachbeständen, die aus der Natur geholt sind. Die Häufigkeit von deren Vorkommen besagt nichts über die Stärke des Naturgefühls eines Autors, noch ihre Rubrizierung über dessen Eigenart und Struktur. All dieser Dinge kann sich das dahinterliegende Naturgefühl wohl als inhaltbildender Elemente bedienen, doch bleibt dann eben die Aufgabe, genau aufzuzeigen, in welcher Weise das geschieht. [...] Geht man damit schon über eine bloß katalogisierende Stoffsammlung hinaus, so ist noch weiter das „wie“ zu beachten. – Naturgefühl und Landschafts-sinn decken sich nämlich keineswegs.⁴⁹

Die Studie von Christian Kohlroß (2000) stellt fest, „daß sich die Forschungsliteratur zum Naturgedicht bislang vor allem historisch verstanden hat und darum bemüht war, Verbindungen zwischen einzelnen Lyrikern sowie epochenspezifische Aspekte des Themas herauszuarbeiten“, und deswegen „gattungstheoretische Fragen nur am Rande“ erörterte.⁵⁰ Ein problematischer Aspekt dieser Studie ist die suggerierte Synonymität der Begriffe „Naturly-

⁴⁸ Ebd., S. 41.

⁴⁹ Willi Flemming, *Der Wandel des Deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert* (Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1931), S. 1-3.

⁵⁰ Kohlroß, *Die Theorie des modernen Naturgedichts*, S. 9.

rik“ und „Naturgedicht“. Diese muss kritisch betrachtet werden, denn die Begriffe „-gedicht“ und „-lyrik“ unterliegen zwei verschiedenen terminologischen Auseinandersetzungen, die später in diesem Kapitel thematisiert werden. Dennoch ist Kohlroß' Befund wichtig für die Zwecke der vorliegenden Arbeit, denn er bemängelt die herkömmlichen Definitionen über Naturlyrik, die in erster Linie inhaltlich bestimmend sind: von Wilpert und Mecklenburg „bestimmen [...] eine lyrische Form nach Maßgabe ihres Inhalts, und nicht etwa nach den Gesetzmäßigkeiten der Form“ und außerdem „lassen sie offen, wann Natur ‚Zentralmotiv[]‘ oder ‚Gegenstand‘ eines Gedichts ist.“⁵¹ Mit Recht fasst er zusammen: „Diese Unterbestimmtheit des Inhalts in einer vorrangig inhaltlichen Definition der Naturlyrik macht [...] ein zentrales Problem der Forschung aus.“ Kohlroß notiert als Ergebnis nicht nur die Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz der Definitionen von Naturlyrik, sondern auch die Problematik konkurrierender Bezeichnungen, die versuchen, der Naturlyrik eine spezifischere Funktion zu verleihen, wie etwa „Landschafts-“, „Öko-“ oder „Umweltlyrik“. Doch auch diese Spezifikationen deuten nur darauf, „was, nicht so sehr, wie dargestellt wird“. Dementsprechend schlägt er die folgende Verbesserung der vorhandenen Bestimmungsversuche vor: „Tatsächlich unterscheidet sich das Naturgedicht von anderen lyrischen Gattungen durch seine Beziehung auf Natur, was aber nicht bedeutet, daß es durch die Dominanz des einen Merkmals – Natur – auch für sich zureichend begriffen wird.“ Die Beziehung zwischen Natur und Lyrik bedürfe, um die historische Affinität von Natur und Lyrik zu erklären, einer *gegenseitigen* Struktur. Das Gedicht enthielte nicht nur Naturhaftes; das Naturhafte enthielte auch Lyrisches. So reiche es nicht aus, „daß Gedichte sich auf Natur beziehen, es kommt ebenso auf das spezifisch Lyrische dieser Beziehung an“.⁵² Aber was ist mit „spezifisch lyrisch“ gemeint? Um dies zu klären, muss die geschichtliche Entwicklung des Begriffs „Naturlyrik“ zurückverfolgt werden. Die nächsten Seiten gelten einer historischen Untersuchung dieses Entwicklungsprozesses, um dem Weg von der Naturpoesie zur Naturlyrik auf den Grund zu gehen.

⁵¹ Ebd., S. 11.

⁵² Ebd., S. 14.

Nicht nur über die Bedeutung des Naturlyrikbegriffs, sondern auch über seinen Ursprung herrscht Uneinigkeit. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* merkt an, dass „Naturlyrik“ vom Begriff „Naturpoesie“, der erstmals 1782 bei Herder erschien, „wohl“ abgeleitet wurde, im Gegensatz zu Wilhelm Königs Behauptung in einer Rezension, Naturlyrik sei „ein Nachfolgebegriff [...] von ‚geistlicher Lyrik‘, ‚Liebeslyrik‘ [und] ‚politischer Lyrik‘“. ⁵³ Halten wir uns an den Vorschlag des *Reallexikons*, so führt uns die Suche zum Grimmschen Wörterbuch, in der kein Eintrag zu „Naturlyrik“ zu finden ist, sondern zu „Naturpoesie“:

Naturpoesie: „gegensatz zu kunstpoesie. Die naturpoesie der morgenländer. HERDER ebr. Poesie 1, 81; alle diese bilder [...] sind so schöne naturpoesie. 106; man kann die naturpoesie das leben in der reinen handlung selbst nennen [...] die kunstpoesie ist eine arbeit des lebens und schon im ersten keim philosophischer art. J.GRIMM altd. Meisterges. 6; umsturz der konventionellen dichtung durch verjüngung der naturpoesie. GERVINUS 5 (5), 1“ ⁵⁴

⁵³ Wilhelm König, „Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik“ (Rezension) in: *Neue Deutsche Hefte*, 29. Jahrgang, 1982, S. 582.

⁵⁴ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig: Hirzel, 1854).

1.2 Von der Naturpoesie zur Naturlyrik

1782 erscheint der Begriff „Naturpoesie“ in Herders Werk *Vom Geist der Ebräischen Poesie*. Die Studie gilt der Poesie der Morgenländer, insbesondere dem Buch Hiob, als einer Art Urpoesie, die der Neuzeit und der Geschichte der Schöpfung als der ersten Naturpoesie unseres Kulturkreises zugrunde liegt. Diese neue Poesie hat, der Aufforderung Martin Opitz' in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* folgend, weniger mit dem Gehalt an Naturphänomenen zu tun; vielmehr bildet sie einen Gegensatz zu barocker „Kunstpoesie“, die streng nach den Regeln des poetischen Aufbaus der Antike (Rhetorik, Disposition, Numerus, Tropus und Ornatus) komponiert wurde. Die hebräische Poesie ignoriere eine solche Regelung und lasse sich vielmehr durch Affekt und emotionale Botschaft aufbauen. Die „Naturpoesie“ unterscheidet sich also von der barocken „Kunstpoesie“ nicht durch ihre Thematik, sondern durch ihre Form. Für Herders Streitfiguren ist „Naturpoesie“ eine Gattung aus eigener Kraft, die den größten Teil der hebräischen Poesie mit einschließt. Eutyphron antwortet auf die Bemerkung seines Schülers, „die Poesie vereinige Schönheit mit Wahrheit, und belebe beide mit theilnehmender Empfindung“, dass die „Naturpoesie der Morgenländer [...] alle drei Stücke zu vereinigen“ scheint.⁵⁵ Hier ist also „Naturpoesie“ eine Dichtung, in der Schönheit, Wahrheit und Empfindung eng miteinander verflochten sind, im Gegensatz zur Kunstpoesie, in der sie als eher autonome Bauteile der Dichtung angesehen werden. Durch die Wahrnehmung und das Verständnis von Naturgesetzen werde „die Vernunft auf die rechte Bahn geleitet. Von der Naturpoesie der Morgenländer gilt dies vorzüglich.“⁵⁶

Die hebräische Poesie habe als Ziel die Annäherung von Mensch und Gott, und aus Angst vor Abgötterei werden Naturphänomene eher als Knechte Gottes personifiziert denn als erhaben besungen: Hymnen „auf irgend einige Naturgegenstände kann diese Poesie nicht haben“.⁵⁷ Durch das indirekte Erleben von Natur in der Poesie fühle der Leser die Nähe

⁵⁵ Johann Gottfried von Herder, *Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Erster Theil. 1. 1782*, hrsg. von Johann Georg Müller (Tübingen: Cotta, 1805), S. 81.

⁵⁶ Ebd., S. 111.

⁵⁷ Ebd., S. 82.

Gottes und höre seine Worte: „Diese Wirkung hat jede wahre Naturpoesie, die schöne Auslegerin der Natur Gottes.“⁵⁸ „Naturpoesie“ im Gegensatz zum – wie oben gesehen – geläufigen Verständnis von „Naturlyrik“ in der Gegenwart hat also nicht zwangsläufig Natur zum Gegenstand. Eutyphrons Schüler Alciphron, der sich „statt mancher heiligen Gesänge mehr Fabeln, Gleichnisse, Räthsel von Thieren, kurz mehr Naturpoesie“ wünscht, fasst sie dennoch vielmehr als freie, in ihrem Ausdruck direkte Dichtungsform auf. Sein Lehrer versichert ihm, dass auch diese „heiligen Gesänge“ durch ihre Veranschaulichung der heiligen Schöpfung „voll Naturgefühl, voll allgemeiner Ordnung und Güte Gottes in seinem weiten Reiche“ seien. Auf den Vorwurf, die Naturpoesie sei bloß eine „kalte Beschreibung unbeschreibbarer Dinge und Gestalten“⁵⁹, reagiert Eutyphron: „Die Naturpoesie hat etwas anders als eine matte Beschreibung einzelner Züge, auf die sie sich überhaupt gar nicht einlässt“,⁶⁰ nämlich die Personifikation der Naturphänomene: „Die Seele wird fortgerissen und denkt sich die Gegenstände selbst mit, weil sie ihre Wirkungen gewahr wird.“ Die Naturpoesie habe also nicht bloß „Natur zum Inhalt“, sondern sie unterscheide sich von dem Werk der so genannten „Naturbeschreiber“ dadurch, dass sie den Verstand anspreche: Sie enthalte „Belebung der Gegenstände für den Sinn, Auslegung der Natur fürs Herz, Plan im Gedicht wie in der Schöpfung für unseren Verstand“. Insofern meint also der Begriff „Naturpoesie“ in erster Linie einen formalen Unterschied als Gegensatz zur Kunstpoesie: die Natürlichkeit der Sprache selbst. Anfangs war also der Begriff „Naturpoesie“ eher eine formale als eine inhaltliche Bezeichnung.

Seit Herders *Vom Geist der Ebräischen Poesie* taucht „Naturpoesie“ als Gattungsbezeichnung immer häufiger auf. Für Karl Mayer, in der Verteidigung seiner kurzen, von Nikolaus Lenau getadelten „Gedichtchen“, war der Begriff von allgemeinem Charakter. Lenau hatte sich in einem Brief über Mayers Gedichte an seinen Schwager Schurz nicht nur darüber beschwert, dass der Leser durch die „fatale Kürze“ der Gedichte, die ihn, „wo sich ein poetisches Gefühl in ihm anspinnen will, im Stiche lässt“, irritiert sei, sondern ferner auch „dieses hinausgehen in den Wald, – dieses Herumspio-

⁵⁸ Ebd., S. 110.

⁵⁹ Ebd., S. 106.

⁶⁰ Ebd., S. 107.

nieren, ob die Natur nicht irgendwo einen poetischen Anhaltspunkt biete, gleichsam eine Blöße gebe, wo ihr beizukommen ist“,⁶¹ getadelt. Mayer fügt in Erwiderung darauf seinem Band *Uhland* am Ende einen Aufsatz „Über kurze Gedichtgattungen“ hinzu. Im selben Band hatte er bereits auf seine Schriften zu diesem Thema hingewiesen, bei denen es sich angeblich um „reine und vermischte Naturpoesie“ handle. Die „kurzen Gedichtgattungen“, von denen die Rede ist (das Epigramm, das Bildchen, der Spruch, und das „Sprüchwort“), sieht er als mit Naturpoesie vermischt, denn „auch die Naturgedichtchen klingen epigrammatisch“, und seine „eigentlichen Epigramme“ hätten den „vorher noch wenig betretenen Weg“ der Naturpoesie eingeschlagen.⁶² Mayer verteidigt seine von Lenau als zu kurz getadelten Gedichte durch ihre Zuordnung zu einer Gattung, die er „Naturpoesie“ nennt, definiert als „die reine Veranschaulichung von Naturerscheinungen“. Hier ist von der Veranschaulichung der Natürlichkeit des sprachlichen Ausdrucks keine Rede. Karl Mayer verwandelt so die Naturpoesie von einer Bezeichnung der Form in eine Bezeichnung des Inhalts. Da die Lexika die Naturlyrik jedoch auch nach dem Inhalt bestimmen, ergibt sich jetzt die Frage nach dem heutigen Unterschied zwischen Naturpoesie und Naturlyrik. Offenbar gibt es einen – Ursula Heukenkamp etwa konstatiert, „Naturpoesie ist viel mehr als Naturlyrik“.⁶³

1890 beklagt Richard Maria Werner die Lyrik als „Stiefkind der Forschung“ und bietet eine Lyriktheorie, da diese im Schatten der Theorien der zwei anderen Dichtungsarten nach Aristoteles in seinen Augen beinahe zum Verschwinden gebracht werde. In dieser Untersuchung, die sich auf „Lyrik“ begrenzt, wird der Begriff „Naturlyrik“ geprägt, wobei die Studien seiner Vorgänger der „Poesie“ galten. Nehmen wir diese Studie zur Grundlage einer Re-Definition der Naturlyrik, so fällt auf, dass Werner den Begriff nicht explizit im Bewusstsein, einen neuen Begriff zu prägen, erläutert. Dies liegt vermutlich an der Selbstverständlichkeit des Übergangs vom Poesie-Begriff zum Lyrik-Begriff angesichts der Lyrikdiskussion, die von Goethes „Naturformen der Dichtung“ ausgelöst wurde. Dennoch ist Werners Erklärung zum

⁶¹ Karl Mayer, *Ludwig Uhland*, Band II (München: Saur, 1990-1994 [1867]), S. 142-143.

⁶² Ebd., S. 143.

⁶³ Ursula Heukenkamp, Rezension zu Norbert Mecklenburgs *Naturlyrik und Gesellschaft* in: *Zeitschrift für Germanistik*, 2/1980, S. 231.

Unterschied von Naturgedichten und religiösen Gedichten besonders aufschlussreich. Er räumt ein, dass

die Trennung von religiösen und Naturgedichten nicht immer ganz leicht zu treffen ist, vielfach fällt die Urform der Naturlyrik mit der religiösen zusammen, weil das Gefühl für die umgebende Welt in der Lyrik wesentlich als Andacht erscheint, als Ergriffensein von etwas Höherem.⁶⁴

Hier geht es zweifellos auch um *innere* Natur. Ab dieser Stelle ist – im Sinne Goethes – die Rede von der „Naturlyrik“ als Sammelbegriff und vom „Naturgedicht“ als Bezeichnung des einzelnen Gedichts. Dennoch scheint Werner Goethes Naturformen nicht vollständig übernommen zu haben, denn diese synonyme Wertung widerspricht Werners weiterer Behauptung, die Naturlyrik unterscheide sich durch ihre Bezogenheit auf die *innere* Natur kaum von der religiösen Lyrik, sondern vielmehr bestimme sich das Naturgedicht durch seine Beschäftigung mit *äußerer* Natur: „Das Erlebnis welches im Naturgedicht erscheint, tritt stärker als ein äußeres auf, unsere Sinne vermitteln es, die Augen sehen es.“ Ferner argumentiert Werner, der Leser müsse „nur auf das wahrscheinliche Erlebnis zurückgehen“, um zwischen Natur- und religiöser Lyrik zu unterscheiden. In manchem Fall ist dies Ansichtssache. Vielleicht haben wir es etwa

mit einem religiösen und zwar gottesdienstlichen Gedichte zu thun, welches aber in einem Teile zum Naturgedichte wird, es ist also eine Mischung. [...] Wir haben eigentlich ein Naturgedicht vor uns, welches nur als *gottesdienstliches* verwendet wird; wir müssen sagen, es sei ein *gottesdienstliches Naturgedicht*.⁶⁵

Werner hatte sich schon vor dieser Stelle auf Karl Mayers Begriff der „vermischten Naturpoesie“ bezogen, weswegen er glaubt „diesen nicht ganz guten Ausdruck [...] wählen zu dürfen“. Obwohl er dies nicht erläutert, muss davon ausgegangen werden, dass Werner Mayers Definition der Naturpoesie auch übernimmt, denn das, was für Herder als reine Naturpoesie galten

⁶⁴ Richard Maria Werner, *Lyrik und Lyriker* (Hamburg/Leipzig: Voss, 1890), S. 119.

⁶⁵ Ebd., S. 121.

hätte, wird jetzt von Werner als „eine Mischung“ oder als „gottesdienstliches Naturgedicht“ bezeichnet. Diese Bedeutung von „Naturpoesie“ überträgt er jedoch nicht auf die „Naturlyrik“; diese sei auf die innere Natur bezogen. Dennoch muss das Vorhandensein von Naturphänomenen auch eine Rolle spielen, denn sonst wäre diese „Mischung“ gar nicht vom sonstigen „gottesdienstlichen“ Gedicht zu unterscheiden. Es ist jedoch der Begriff „Lyrik“, der, im Gegensatz zum „Gedicht“, auf die innere Natur bezogen wird. Werner, der den Naturlyrikbegriff geprägt hat, geht es also inhaltlich um die Nebeneinanderstellung von innerer und äußerer Natur und formell um den Ausdruck des Inneren.

Aus morphologischer Sicht muss sich eine Untersuchung des Übergangs von „Naturpoesie“ zu „Naturlyrik“ auch mit theoretischen Unterscheidungen von „Poesie“ und „Lyrik“ beschäftigen. Der Naturpoesie-Begriff Herders meinte die natürliche Ausdrucksweise im Gegensatz zur Kunstpoesie; der Naturlyrikbegriff Werners bezieht sich auf den Ausdruck der inneren Natur. Dies suggeriert, der Ausdruck der inneren Natur hänge mit dem Lyrik-Begriff zusammen.

Die vielen Literaturwissenschaftler, in deren Werken synonym von „Naturlyrik“, „Naturgedicht“ und „Naturpoesie“ die Rede ist, agieren im Sinne nicht nur von Karl Mayer, sondern auch von Karl Otto Conrady, der 1994 für die „Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht“ plädiert hat.⁶⁶ Die Literaturwissenschaft habe, so Conrady, ohnehin keine normativen Ansprüche mehr, da in der heutigen Fülle von Gattungen und Abweichungen von Gattungen der Umgang mit der Begrifflichkeit höchst schwierig geworden sei. Schließlich schreiben Schriftsteller nicht, führt Conrady weiter, um Begriffen gerecht zu werden, die ohnehin nur für die „Zirkel der Insider“ relevant seien. So möchte er die Begriffe „Lyrik“ und „Gedicht“ so bestimmen, „daß sie der Fülle und Vielfalt der Werke aus Vergangenheit und Gegenwart gerecht werden können“, das heißt, dass der Lyrik-Begriff „nur als Ordnungsbegriff“ taue, „der den ganzen Erscheinungsreichtum an ‚Gedichten‘ in der Geschichte der Literatur zu erfassen vermag“.⁶⁷

⁶⁶ Karl Otto Conrady, „Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht“ in: Joseph Kohnen (Hrsg.), *Brücken schlagen ... „Weit draußen auf eigenen Füßen“*. Festschrift für Fernand Hoffmann (Frankfurt a. M.: Lang, 1994), S. 35-57.

⁶⁷ Ebd., S. 35.

„Lyrik“, mit ihren etymologischen Wurzeln in der Leier (Lyra), die die vorgetragenen Gesänge der Altgriechen begleitete, meint in der Antike das zur Leier vorgetragene Lied, wobei das Versmaß maßgeblich war und, wie Emil Staiger bereits erläuterte, „eine Dichtung, die nach Anlage, Umfang und zumal in der Metrik dem entsprach, was die neun klassischen Lyriker Alkman, Stesichoros, Alkaios, Sappho, Ibykos, Anakreon, Simonides, Bacchylides und Pindar geschaffen hatten“.⁶⁸ Damit blieben die Elegie und das Epigramm, die eher zu den als düster empfundenen Tönen der Flöte vorgetragen wurden, von der Lyrik ausgeschlossen; ebenso Catull, „weil er andere Versmaße wählte“, so Staiger. Mit der Zeit löste sich die Lyrik aus dem Kontext des zur Leier vorgetragenen Liedes, das Musikalische aber blieb und wurde zum Ausdrucksmittel der subjektiven Empfindung. Bis zu Goethes Aufteilung der Literatur 1819 in die drei „Naturformen der Dichtung“ („Epos“, „Lyrik“ und „Drama“) galt Lyrik also als „reiner Gefühlsausdruck einer ichbezogenen Stimmung“.⁶⁹ Goethes Erläuterung seiner „Naturformen“ schreibt der „Lyrik“ das Charakteristikum des „enthusiastisch aufgeregte[n]“ zu, wobei das „klar erzählende“ dem Epos, das „persönlich handelnde“ dem Drama gelten.⁷⁰ Somit entwickelt sich „Lyrik“ in einen Oberbegriff für alle möglichen Arten von Gedichten und Liedern.

Hegel dagegen definierte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, gehalten zwischen 1817 und 1829, die Lyrik weiterhin als subjektbezogen:

Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poesie, den wahren Gehalt der menschlichen Brust auszusprechen. Als lyrischer Inhalt jedoch muß auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, angeschaut, vorgestellt und gedacht erscheinen. Zweitens ferner handelt es sich hier nicht um das bloße Sichäußern des individuellen Inneren, um das erste unmittelbare Wort, welches episch sagt, was die Sache sei, sondern um den kunstreichen, von der zufälligen, gewöhnlichen Äußerung verschiedenen Ausdruck des poetischen Gemüts.⁷¹

⁶⁸ Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zürich: Atlantis, 1946), S. 7.

⁶⁹ *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 2. Aufl. 1965. Art. „Lyrik“.

⁷⁰ J. W. Goethe, *West-östlicher Divan* in: *Sämtliche Werke* (Zürich: Artemis-Ausgabe, 1977). Bd. 3, S. 480.

⁷¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke*, Band 15, 3. Aufl., hrsg. v. Eva Molden-

Wie Conrady bereits erläuterte, trifft diese Auffassung von Lyrik nicht auf die römischen Klassiker, die Humanisten, die Lyrik der Barockzeit und Gedichte mit eindeutig politischem Inhalt zu; für Werke der Moderne ist sie also „gänzlich unbrauchbar“. Dann, so Conrady, müssten alle Gedichte der Großgattung Lyrik zugeordnet werden, weil sie anderswo (beim Drama und beim Epos) keinen Platz fänden. Dieter Lampings Vorschlag, „als lyrisch alle Gedichte zu bezeichnen, die Einzelrede in Versen sind“, stößt bei Conrady ebenso auf Ablehnung, denn dies schließe etwa die Bildgedichte von Christian Morgenstern, Kurt Schwitters und Reinhard Döhl aus. Die Unterschiedlichkeit der Gedichte sei einfach zu groß, weswegen Conrady zum Schluss kommt, dass zur „Lyrik“ alle Gedichte gehören. Hiermit führt Conrady die These Emil Staigers von 1946 (*Grundbegriffe der Poetik*) weiter, der auch abschließend für einen synonymen Umgang mit den Begriffen „Lyrik“ und „Gedicht“ plädiert.

Ziel von Staigers Untersuchung ist es, die adjektivischen Bezeichnungen der Naturformen der Dichtung (nicht die substantivischen) zu bestimmen, aufgrund der Tatsache, dass Goethes Naturformen zu vage seien, da kein Werk *nur* lyrisch, episch oder dramatisch sein könne. Wenn mit „Lyrik“ alle Gedichte gemeint sind, was ist dann unter dem Adjektiv „lyrisch“ zu verstehen? Staiger versteht darunter nicht die Mimesis, sondern drei Aspekte, die das Formale betreffen. Erstens bezieht er sich auf die Theorie der „Natursprache“: „Es ist nicht so, daß in ‚Wanderers Nachtlied‘ hier die Abendstimmung wäre, und dort die Sprache mit ihren Lauten zur Verfügung stünde und auf den Gegenstand angewandt würde. Sondern der Abend erklingt als Sprache von selber; der Dichter ‚leistet‘ nichts.“⁷² „Lyrisch“ basiere also vielmehr auf der grundsätzlichen Affinität von Natur und Sprache. Zweitens sei das Lyrische der unmittelbare Gefühlsausdruck, so dass allerlei Abstand sowohl zwischen Dichter und Leser als auch zwischen Dichter und gedichtetem Gegenstand verschwindet.⁷³ „Der Lyriker fordert nichts; im Gegenteil, er gibt nach; er läßt sich treiben, wohin die Flut der Stimmung ihn trägt.“⁷⁴ Drittens

hauer und Karl Markus Michel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993), S. 431.

⁷² Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, S. 15.

⁷³ Ebd., S. 51-60.

⁷⁴ Ebd., S. 42.

sei „lyrische Dichtung“ an ihrer Kürze erkennbar.⁷⁵ Ein lyrisches Gedicht könne, „gerade weil es ein Gedicht ist, nicht bloß lyrisch sein. Es nimmt in verschiedenen Graden und Arten an allen Gattungsideen teil, und nur ein *Vorrang* des Lyrischen bestimmt uns, die Verse lyrisch zu nennen.“⁷⁶ Lyrische Gedichte (oder, um mit Conrady zu sprechen, „lyrische Lyrik“) wären Gedichte, die dieser Beschreibung Staigers entsprechen. Andere Gedichte würden dann als „nichtlyrische Lyrik“ gelten. Kohlroß bezieht sich auf „lyrisch“ im Staiger’schen Sinne in seiner Feststellung, bei der Bestimmung des „Naturgedichts“ komme es „auf das spezifisch Lyrische“ der Beziehung von Gedicht und Natur an.⁷⁷ Es ist Staigers Konzept des „Lyrischen“, das Christian Kohlroß übernimmt in seinem Vorschlag, bei der Bestimmung dessen, was Naturlyrik sei, über den inhaltlichen Bezug der Lyrik auf die Natur hinauszublicken und auch „das spezifisch Lyrische“ an der Beziehung von dichterischem Wort und gedichteter Natur zu betrachten. Diese Beziehung thematisiert u. a. auch Axel Goodbody in seiner Studie der „Natursprache“, die die Gedichte Lehmanns und Eichs mit ihren romantischen Vorgängern bei Novalis und Eichendorff verbindet.⁷⁸

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass die Begriffe „Lyrik“ und „Gedicht“ zwar von vielen (auch bewusst) synonym verwendet werden. Wenn jedoch „Naturlyrik“ von „Naturpoesie“ abgeleitet wurde, besitzen beide Begriffe sehr unterschiedliche Begriffsgeschichten, die ihre Bedeutung wohl unterschiedlich beeinflussen, wie etwa das Plädoyer Conradys für „Neutralität“ suggeriert. Die Vermutung liegt nahe, dass die Unklarheit und Unsicherheit in der Verwendung zur Negativkanonisierung aller drei Begriffe – „Naturlyrik“, „Naturgedicht“ und „Naturpoesie“ – beiträgt.

⁷⁵ Ebd., S. 71. Hier sollte betont werden, dass Staiger mit dieser Beschreibung von „lyrisch“ nicht „die Lyrik“ als Gattung, sondern die Charakteristika des „Lyrischen“ meint. Es ist zu bezweifeln, ob die Ausstattung des Adjektivs mit bestimmten Qualitäten, während das Substantiv die ganz allgemeine Bedeutung ‚alles Gedichtete‘ behält, realistisch gelingen kann, ohne dass diese Charakteristika auch auf das Substantiv übertragen werden – wie offenbar spätestens seit den fünfziger Jahren der Fall ist.

⁷⁶ Ebd., S. 204, Hervorhebungen im Original.

⁷⁷ Kohlroß, *Die Theorie des modernen Naturgedichts*, S. 14.

⁷⁸ Axel Goodbody, *Natursprache: ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich) (Kiel: Wachholtz, 1984).

1.3 Naturlyrik und das Problem des Kitsches

Der Begriff „Kitsch“ kommt erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts auf, als es durch die neuen technisch-industriellen Voraussetzungen möglich wird, Kulturwaren massenhaft und preiswert zu produzieren. Dabei wird mit dem Kitschbegriff gewöhnlich „Eingängigkeit, Gefälligkeit, Schematismus, Trivialisierung und kalkulierte Gefühlsregung“ assoziiert.⁷⁹ Das dualistische Ordnungsschema basiert auf der vorausgesetzten Unvereinbarkeit von Bildung und unmittelbarer emotionaler Erfahrung, die der bürgerlichen Ästhetik zugrunde liegt. Oft wird das Oppositionspaar „männlich, gebildet“ gegen „weiblich, instinktiv naturbezogen, ungebildet“ zusätzlich herangeführt.⁸⁰ Am stärksten etabliert sich die Teilung der Literatur und der Künste in „hohe und niedere Kunst“ oder „Trivialkunst“ und „Hochkultur“ zum einen im Zuge der Aufklärung mit ihrer Emanzipation des Menschen von der Natur und zum anderen mit der Philosophie Kants und ihrer Rezeption bei Joachim Heinrich Campe und Friedrich Schiller gegen Ende des achtzehnten und im frühen neunzehnten Jahrhundert.

Von zentraler Bedeutung für die naturästhetische Theorie ist der Begriff des Kunstwerks. Dabei erfüllte die Natur die Rolle des Vor-, Nach- oder auch Gegenbildes der Kunst.⁸¹ Bis zur Zeit Hegels konstituierte die Natur das Vorbild der Kunst. Laut Hegel fehle der Natur jedoch das schöne „Scheinen“ aus sich heraus, das für den Vorbildcharakter entscheidend wäre; damit die Natur ästhetisch wahrgenommen würde, bedürfe es der menschlichen Wahrnehmung, die die Naturszene mental als Kunstwerk „einrahmt“. Damit wurde die Natur – nach der Hegel’schen Kunstwahrnehmung – zum Nachbild der Kunst: Natur ist „schön“, wenn sie so aussieht, als könnte sie das Objekt eines Kunstwerks sein. Eine solche bewusste Verkünstelung von Natur im Sinne eines standardisierten Schönen führte dazu, dass gewisse Szenen vor allem im Sinne der literarischen „Empfindsamkeit“ programmatischen Charakter

⁷⁹ Dettmar/Küpper (Hrsg.), *Kitsch. Texte und Theorien* (Stuttgart: Reclam, 2007), S. 18.

⁸⁰ Ebd., S. 11; Wolfgang Braungart „Kleine Apologie des Kitsches“, *Sprache und Literatur* 28/79 (1997), S. 3-17; hier S. 7 und Roland Simon-Schaefer, „Kitsch und Kunst“, *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 5/2 (1980), S. 37-52; hier S. 38.

⁸¹ Vgl. Gernot Böhme, *Das Andere der Vernunft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985), 2. Aufl. und Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), S. 11-15.

gewannen und zu einer neuen Art *locus amoenus* wurden, Sonnenuntergänge etwa oder der Sturm, den Werther und Lotte in einem intimeren Moment gleichzeitig spontan mit Klopstock assoziieren.

Die Betrachtung der Natur als Kunstwerk bedeutet einen Blick auf die Szenerie von einem äußerst subjektzentrierten Standpunkt aus. Die ästhetische „Imagination“, um mit Martin Seel zu sprechen, trifft ein Urteil über das Naturbild, welches jedoch nicht denselben Kategorien unterworfen ist wie ein Urteil über Kunst: „Die imaginative Natur ist nicht Gegenstand einer kunstkritischen Deutung, sie ist Gegenstand der Phantasie über mögliche Deutungen. Die Interpretationen, die wir am Kunstschein der Natur anstellen können, betreffen immer die projizierten und imaginierten Werke der Kunst, nicht dagegen die Natur, anlässlich derer wir diese Interpretationen gewinnen.“⁸² Der Betrachter muss daher empfänglich sein für die Kunstqualität eines Naturbildes und fähig, ein Urteil über dieses Bild zu fällen. Wenn diese doppelte Empfänglichkeit ausbleibe, so Seel, dann könne dies daran liegen, dass das Naturbild nicht *ästhetisch* erscheint, sondern, schlimmer noch, als „schlechte Kunst“. Die ästhetische Imagination – die Betrachtung der Natur als Kunst – kennt auch abwertende Urteile.⁸³ Aber was ist „schlechte Kunst“? Auch dies ist eine höchst subjektive Angelegenheit. Seel nennt das Beispiel der „kitschige[n] Natur“ oder, besser gesagt, des *mit Kitsch assoziierten Naturbildes*, wie etwa des Sonnenuntergangs, der einer Kitschpostkarte ähnelt. „Wer Hodler für einen überschätzten Provinzmaler hält, wird keinen Gefallen daran finden, wenn eine Seelandschaft aussieht wie von Hodler gemalt.“⁸⁴

Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) lehrt das Prinzip des „interesselosen Wohlgefallens“. „Interesse“ bedeutet hier Gedanken des Betrachters zur moralischen Existenz oder Existenzberechtigung eines in seiner Schönheit zu beurteilenden Objektes. Interesse ist immer parteilich und generiert deswegen „kein reines Geschmacksurteil“. ⁸⁵ Das „interesselose Wohlgefallen“ findet in Isolation von kontextualisierenden Faktoren statt, die ein rein ästhetisches Urteil über einen Gegenstand beeinflussen könnten. Da solche kontextua-

⁸² Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 182.

⁸³ Ebd., S. 182.

⁸⁴ Ebd., S. 183.

⁸⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Gerhard Lehmann (Stuttgart: Reclam, 1963), S. 70.

lisierenden Faktoren meistens mit einer emotionalen Haltung – oft gesellschaftspolitischer Natur – einhergehen, wirken Gefühlsreger wie „Reiz und Rührung“ bei der ästhetischen Betrachtung nur störend: „Alles Interesse verdirbt das Geschmacksurteil und nimmt ihm seine Unparteilichkeit, [...] Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der *Reize und Rührungen* zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht.“⁸⁶

Wenn nach Goethe das Lyrische für das „enthusiastisch aufgeregte“ steht und Enthusiasmus sowie Aufregung als „Reize und Rührungen“ zu verstehen sind, dann bedeutet das Ausschließen jeglicher Emotion aus der Kunst ebenfalls, dass der lyrischen Dichtkunst der Anspruch, als hohe Kunst zu gelten, abgesprochen wird. Natürlich geht es hier um das Betrachten und Auslegen eines Werkes und nicht direkt um seinen Inhalt; die affektive Betroffenheit im Leser entsteht nur mittelbar als Reaktion auf das Werk. Doch sei nach Kant ein „reines Geschmacksurteil“ nur „[e]in Geschmacksurteil, auf welches Reiz und Rührung keinen Einfluß haben (ob sie sich gleich mit dem Wohlgefallen am Schönen verbinden lassen), welches also bloß die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat“.⁸⁷ Wenn sich die lyrische Dichtkunst dadurch kennzeichnen ließ, dass sie „enthusiastisch aufgeregt []“ sei, dann müsste sie ein wichtiges Merkmal vernachlässigen, um nach Kant als Kunst zu gelten. Wenn schon die lyrische Dichtkunst als Ganzes ihre Eigenschaften mit diesem Anspruch nur schwer vereinbaren konnte, so war wohl diese Haltung gegenüber Natur in der lyrischen Dichtkunst noch verschärft: Die Natur als Sinnbild, Abbild und Spiegelbild der Seele verstärkt die Komponente der affektiven Betroffenheit als zentrales Merkmal dieser Gattung. So geraten die Begriffe „Lyrik“ und „Natur“ allmählich in Verruf als so genannte niedere Kunst.

Die Problematik der Stellung der Lyrik angesichts des Postulats der Vermeidung des Gefühlsausdrucks notiert Friedrich Schiller in seiner Abhandlung über die Gedichte Gottfried August Bürgers: „Die Gleichgültigkeit, mit der unser philosophierendes Zeitalter auf die Spiele der Musen herabzusehen anfängt, scheint keine Gattung der Poesie empfindlicher zu treffen als die

⁸⁶ Ebd., S. 98.

⁸⁷ Ebd., S. 98-99.

lyrische.“⁸⁸ Schiller spricht vom „Verfall der lyrischen Dichtkunst“ angesichts der Schwierigkeit, dass die Lyrik durch ihre Verbindung zum Musikalischen und zum Subjektiven tendenziell von ihrer besonderen Fähigkeit, als Spiegelbild der Seele zu fungieren, gelebt hat:

Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unsrer Geisteskräfte, die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt. Sie allein kann das Schicksal abwenden, das traurigste, das dem philosophierenden Verstande widerfahren kann, über dem Fleiß des Forschens den Preis seiner Anstrengungen zu verlieren und in einer abgezogenen Vernunftwelt für die Freuden der wirklichen zu ersterben.

Zu einer Verbesserung ihrer Situation muss jedoch, so Schiller, die lyrische Dichtkunst sich selbst verändern. Um der Stellung als „niederer Kunst“ zu entkommen, müsse sie „selbst mit dem Zeitalter fortsch[reiten], dem sie diesen wichtigen Dienst leisten soll; daß sie sich alle Vorzüge und Erwerbungen desselben zu eigen machte“. Um dies zu erzielen, müsse der Dichter in erster Linie geistige Errungenschaften vorweisen.

Solange dies nicht ist, solange zwischen dem sittlich ausgebildeten, vorurteilsfreien Kopf und dem Dichter ein andrer Unterschied stattfindet, als daß letzterer zu den Vorzügen des erstern das Talent der Dichtung noch als Zugabe besitzt, so lange dürfte die Dichtkunst ihren veredelnden Einfluß auf das Jahrhundert verfehlen, und jeder Fortschritt wissenschaftlicher Kultur wird nur die Zahl ihrer Bewunderer vermindern. Unmöglich kann der gebildete Mann Erquickung für Geist und Herz bei einem unreifen Jüngling suchen, unmöglich in Gedichten die Vorurteile, die gemeinen Sitten, die Geistesleerheit wieder finden wollen, die ihn im wirklichen Leben

⁸⁸ Dieses und die folgenden Zitate: Friedrich Schiller, „Über Bürgers Gedichte“ *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22, Vermischte Schriften. Hrsg. v. Herbert Meyer (Weimar: Böhlau, 1958), S. 245-248.

verseuchen. Mit Recht verlangt er von dem Dichter, der ihm, wie dem Römer sein Horaz, ein teurer Begleiter durch das Leben sein soll, daß er im Intellektuellen und Sittlichen auf einer Stufe mit ihm stehe, weil er auch in Stunden des Genusses nicht unter sich sinken will. Es ist also nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern; man muß auch erhöht empfinden. Begeisterung allein ist nicht genug; man fodert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese [...] so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.

Im Gegensatz zu Kant befürwortet Schiller nicht die Trennung von affektiver Betroffenheit und Kunst; vielmehr präzisiert er die Notwendigkeit der geistigen Qualität als Grundlage der Dichtung, um ihr Ansehen zu verbessern. Die Rührung könne nur einen wünschenswerten Effekt bewirken, wenn sie auf Geist basiert, wie Schiller an anderer Stelle in Bezug auf die Problematik des Affekts spezifisch im Trauerspiel erläutert:

Der Affekt, als Affekt, ist etwas Gleichgültiges, und die Darstellung desselben würde, für sich allein betrachtet, ohne allen ästhetischen Wert sein; denn [...] nichts, was bloß die sinnliche Natur angeht, ist der Darstellung würdig. Daher sind nicht nur alle bloß erschlaffende (schmelzende) Affekte, sondern überhaupt auch alle höchsten Grade, von was für Affekten es auch sei, unter der Würde tragischer Kunst.

Die schmelzenden Affekte, die bloß zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu tun hat. Sie ergötzen bloß den Sinn durch Auflösung oder Erschlaffung und beziehen sich bloß auf den äußern, nicht auf den innern Zustand des Menschen. [...] Sie bewirken bloß Ausleerungen des Tränensacks und eine wollüstige Erleichterung der Gefäße; aber der Geist geht leer aus, und die edlere Kraft im Menschen wird ganz und gar nicht dadurch gestärkt.⁸⁹

⁸⁹ Friedrich Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie*. Hrsg. v. Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 1970), S. 58-59.

Vor allem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wird Kitsch mit dem Kleinbürgertum in Verbindung gebracht. Ab 1800 stieg die Zahl der Lesefähigen auf rund ein Viertel der Bevölkerung an, und das breitere Lesepublikum interessierte sich nicht mehr nur für religiöse oder lehrreiche Lektüre, sondern vielmehr für Unterhaltung. Infolge dieser Entwicklung entstanden der Markt der Unterhaltungsliteratur und die professionelle Massenproduktion von Literatur, hauptsächlich von Romanen.⁹⁰ Bereits vorher war es zu einer veränderten Einstellung zur Gefühlswirkung in der Literatur gekommen. Das hing zusammen mit der literarischen Bewegung der Empfindsamkeit, Gotthold Ephraim Lessings Betonung der Moralität des Gefühls durch seine Bezeichnung des mitleidigsten Menschen als des besten Menschen und gesellschaftlichen Reaktionen auf Werke wie Goethes *Werther* oder Johann Martin Millers *Siegwart*. Jetzt wurden kritische Stimmen laut, die die Lektüre von Unterhaltungsliteratur durch breite Bevölkerungsschichten als „Lesesucht“ bezeichneten. Das „Vergnügen am Rührenden“ drohte in den Augen der Kritiker „zum Selbstzweck zu verkommen“.⁹¹ Ihnen ging es weniger um eine Untersuchung der Schönheit des zu beurteilenden Gegenstandes als vielmehr um eine „Kritik des Geschmacks“.⁹² Wenn es um die Naturbetrachtung ging, interessierte sich die bürgerliche Naturästhetik primär für die Beurteilung der Form der naturhaften Erscheinung, für die Art und Weise, wie über Natur *gesprochen*, nicht jedoch dafür, wie Natur *erlebt* werden kann. Statt „Reizen zu erliegen“, wurde Wert auf das Reden und Urteilen über Natur gelegt; dies mache den „gebildeten Geschmack“ aus. Sinnlichkeit und Affektivität gehörten nicht zum akzeptablen Verhalten eines gebildeten Bürgers; der Gegenstand des Affekts – das Naturobjekt – wurde als „Kitsch“ abgetan und die affektive Betroffenheit erlebende Person als ungebildeter Proletarier bezeichnet.⁹³

⁹⁰ Vgl. Dettmar/Küpper (Hrsg.), *Kitsch*, S. 56.

⁹¹ Zusammenfassend: Ebd., S. 57.

⁹² Gernot Böhme wies bereits ausführlich darauf hin: *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 44f.

⁹³ Wie Böhme bereits erläuterte, konstituiert in dieser Hinsicht der englische Landschaftsgarten eine Ausnahme. Diese Gärten wurden gezielt durch die Zusammenstellung von „Anblicken“ – penibel festgelegten Konstellationen von Bäumen, Statuen, Wasserfällen etc. – zur Erweckung von Emotionen gestaltet. Trotz ihrer höchst künstlichen Entstehungsweise unterscheiden sich englische Landschaftsgärten von ihrem Gegenpart – dem französischen Garten – vor allem dadurch, dass ihre Gestaltung großteils darin liegt, den Garten wachsen zu lassen und die Natur sich selbst zu überlassen (so dass mancher englische Garten erst heute wirklich so zu genießen ist, wie ursprüng-

Folglich entstanden in der Literatur und Philosophie Versuche, breite Bevölkerungsschichten zum vermeintlichen guten Geschmack zu erziehen.⁹⁴ Der Pädagoge Joachim Heinrich Campe etwa zeichnete drei Möglichkeiten auf, zwischen der Empfindsamkeit und „ihrem Affen, der Empfindelei“⁹⁵, zu unterscheiden: Erstens sei dies an der Art, wie die Gefühle „*angeregt oder in Wirksamkeit gesetzt werden*“, möglich. Das Empfindsame sei natürlich; das „Empfindliche“ erkünstelt. Zweitens unterscheiden sich diese beiden Ausdrucksformen „durch die Art, wie sie sich zu äussern pflegen. Die Empfindsamkeit ist heimlich, ohne Ansprüche, kurzsilbig und ernst; die Empfindlichkeit auffallend, und gewaltsam in ihren Äusserungen, und drückt sich allemahl und zwar auf eine den Körper erschütternde und angreifende Weise in Mienen, Blicken, Gebärden und veränderter Gesichtsfarbe aus; die Empfindelei hingegen ist theatralisch gaukelnd, wortreich, eitel und, je nachdem der Fall ist, entweder hochtönend oder winselnd.“ Drittens unterscheiden sie sich durch ihre Folgen: „Wahre Empfindsamkeit ist immer Thatenreich [...]; Empfindlichkeit und Empfindelei hingegen bleiben meistens mühsig, jene aus Mangel an Kraft, diese aus Mangel an Kraft und Lust zugleich.“ Ausnahmen zur dritten Möglichkeit gebe es in Fällen, in denen ein „Empfindler“ sich nicht gedrungen fühlt, „mögte aber doch gern den Gedrungenen spielen, kennt daher weder Maaß noch Ziel, und übertreibt alles, aus Furcht weniger zu thun, als zu Behauptung seines angenommenen Scheines nöthig ist“. Hier werden also Gefühle nicht in ihrer Existenzberechtigung an sich angegriffen; vielmehr soll in der Erziehung die Vermeidung von *kalkulierter* Gefühlsanregung als Gegenteil zur natürlichen Gefühlsentstehung gelehrt werden.

Dass diese allmähliche Diffamierung der lyrischen Dichtkunst der Zeit als niedere Kunst trotz bedeutsamer Gegenstimmen bis ins zwanzigste Jahrhundert hineinwirkt, wird in einer 1927 von Wilhelm Fronemann verfassten Abhandlung zu den zeitgenössischen Jugendschriften besonders deut-

lich gedacht). Vgl. ebd., S. 46.

⁹⁴ Ebd., S. 13 und 56.

⁹⁵ Dieses und die darauf folgenden Zitate: Joachim Heinrich Campe, „Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften“ in: *Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens. Von einer Gesellschaft praktischer Erzieher* (Vaduz: Topos-Verlag, 1979 [1785-1792]), S. 393-405. Hervorhebungen im Original.

lich. Fronemann beklagt die Art und Weise, wie ‚Schundliteratur‘ „mit der ‚Schmutzliteratur‘ oder ‚Pornographie‘ in einen Topf“ geworfen wird und um die Unterscheidung zwischen diesen beiden Gattungen zu erläutern, führt er vier Genres auf – allerdings unter der Anmerkung, dass in seiner Anordnung „ein bestimmter Wertaufbau“ liege –, die häufig miteinander verwechselt würden: „Der allgemeine Sprachgebrauch, wie er auch in der Tagespresse sichtbar wird, bezeichnet damit jede Art Schrifttum, das keinen literarischen Rang hat. [...] Um eine Übersicht zu gewinnen, bildet man am besten folgende Reihe: 1. Pornographie. 2. Schundliteratur. 3. Unliterarische Unterhaltungs-Literatur. 4. Dichtung.“⁹⁶ Im nächsten Absatz konkretisiert Fronemann seine Verwendung des Begriffs „Dichtung“ als sich auf die „Versdichtung“ beziehend. Sicherlich ist dem Gesamtkontext des Kapitels zu entnehmen, dass Fronemann wohl nur die Dichtung meint, die im Rahmen der „Unterhaltungsliteratur“ entsteht. Trotzdem bleibt eine nähere Unterscheidung der verschiedenen Formen der Dichtung aus und das Genre als Ganzes bleibt unvermittelt an vierter Stelle neben der Pornographie, der „Schundliteratur“ und der „unliterarischen“ Unterhaltungsliteratur stehen, einem Genre, das Fronemann noch niedriger als „Kitsch“ einstuft:

Was Literaten und bildende Künstler mit diesem Wort [„Kitsch“] ihres Jargons charakterisieren, liegt meist über dieser Linie und soll die Kunst kennzeichnen, die durch süßliche und eine gewisse glatte Formgebung dem Massengeschmack entgegenkommt. Man sollte also das Wort „Kitsch“ aus dem Wortschatz der Volks- und Jugendbildung ganz ausscheiden und einfach von „Unterhaltungsliteratur“ sprechen. Darunter wäre also alles zu verstehen, was für die große Kunst ohne Belang ist und nur der leichten geistigen Beschäftigung, dem geistigen Müßiggang dient.⁹⁷

Der Lyriker und Schriftsteller Gustav Sack beklagt das Leugnen der Bedeutung von Natur in der literarischen Kunst als unehrliche Täuschung:

⁹⁶ Wilhelm Fronemann, *Das Erbe Wolgasts. Ein Querschnitt durch die heutige Jugendschriftenfrage* (Langensalza: Beltz, 1927), S. 147.

⁹⁷ Ebd., S. 147-148.

Man hat mir die Worte Schnee und Einsamkeit zu oft in den Mund genommen und in einer verlogenen Gemachtheit die anscheinend unerschöpfliche Fülle von Poesie und Wahrheit, die in ihnen lag, zerstört – und nicht nur diese Worte! Ich kann kein Wort mehr sprechen und keinem Gefühle mehr mich hingeben, das ihr nicht zu einer Lüge verhunzt und zum Kitsch gemacht habt. Ich mag mir auch nicht die Mühe geben, in diese einst so ehrwürdigen Worte so etwas wie einen neuen Inhalt zu gießen, denn die Form und Hülle ist die Essenz der Dinge, und mit diesem klingenden Ich-weiß-nicht-was habt ihr eben Schindluder getrieben.

Vielleicht eine der Wurzeln unseres verfahrenen Suchens nach neuen Ausdrucksmitteln [...] wir mögen unsere Gefühle und Stimmungen, mit denen jeder Skribifax Mondkälber zeugt, nicht mehr und suchen unsere Überempfindlichkeit in eine melancholische Blasiertheit und in eine ironische Kühle zu retten. Eine traurige Geschichte.⁹⁸

Bereits früher hatte Charles Baudelaire in seinen posthum veröffentlichten *Curiosités esthétiques* behauptet, in der Tradition von Hegel, dass die Schönheit eines Naturobjekts nur durch darauf projizierte menschliche Ideen und Gefühle bestimmt wird: „Si tel assemblage d’arbres, de montagnes, d’eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n’est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l’idée ou le sentiment que j’y attache.“⁹⁹ Aus diesem Grund, so Baudelaire weiter, könne sich kein Landschaftsmaler, der kein Gefühl auf „un assemblage de matière végétale ou minérale“ zu projizieren weiß, als Künstler bezeichnen. In Antwort auf die Kant’sche „interesselose Betrachtung“ räumt Baudelaire zwar die Möglichkeit ein, dass die menschliche Imagination in der Lage ist, sich für einen Moment die Natur ohne Menschen vorzustellen, und somit „toute la masse suggestive éparpillée dans l’espace sans un contemplateur pour en extraire la comparaison, la métaphore et l’allégorie“, doch würde dies eines „effort singulier“ bedürfen. Ohne die menschliche Interpretation der Natur, die durch Natursymbolik und Transzendenz inspiriert wird, habe die Natur keine

⁹⁸ Gustav Sack, *Prosa, Briefe, Verse* (München/Wien: Langen/Müller, 1962 [1917]), S. 375-376.

⁹⁹ Dieses und die folgenden Zitate: Charles Baudelaire, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. II, *Curiosités esthétiques* (Paris: Michel Lévy frères, 1868), S. 325.

Bedeutung: „toute cette harmonie n'en gardent pas moins la qualité inspiratrice qui y est providentiellement déposée; mais, dans ce cas, faute d'une intelligence qu'elle pût inspirer, cette qualité serait comme si elle n'était pas.“ Wer die Natur in Abstinenz gegenüber menschlichen Gefühlen darstellt, unterziehe sich einer „opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant“. Die Natur „pur“ zu betrachten und ohne menschliche Interpretationen oder Projizierungen darzustellen zeugt für Baudelaire vom Sieg und von der Dominanz einer minderwertigen Gattung und eines „albernen Naturkults“: „dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général.“¹⁰⁰ Vor allem beklagt Baudelaire die „blinde Liebe zur Natur und nur zur Natur“, die er bei Rousseau findet. Letzterer „tombe dans le fameux défaut moderne, qui naît d'un amour aveugle de la nature, de rien que la nature; il prend une simple étude pour une composition“. Eine Darstellung der Natur so, wie sie ist, ohne jegliche menschliche Imagination, Projizierung oder sonstige anthropomorphen Konstruktionen, reiche nicht aus, um als ‚Kunstwerk‘ zu gelten – nur in den „verliebten Augen“ Rousseaus sei diese ‚Täuschung‘ möglich: „Un marécage miroitant, fourmillant d'herbes humides et marqué de plaques lumineuses, un tronc d'arbre rugueux, une chaumière à la toiture fleurie, un petit bout de nature enfin, deviennent à ses yeux amoureux un tableau suffisant et parfait.“¹⁰¹ Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass Baudelaire, aus Gründen der Bedeutung, die er menschlichen Empfindungen zuschreibt, zwar das „interesselose Wohlgefallen“ an der Natur für unkünstlerisch hält, doch in seiner Ablehnung von Kunst, die eine von Menschen unabhängige und sich selbst überlassene Natur darstellt, keine „ökologische Naturästhetik“ propagiert, wie Gernot Böhme bereits konstatierte. Für Baudelaire war die Stadtlandschaft von primärer Bedeutung für sein Werk und die Beziehung Mensch – Natur für ihn stets ambivalent. Einerseits gilt für den Fall Baudelaire die Behauptung Böhmers: „Wo immer eine emphatische Zuwendung zu städtischem Leben, Technik und Fortschritt existiert, d. h., wo immer der moderne Mensch – scheinbar – im Einklang

¹⁰⁰ Ebd., S. 326.

¹⁰¹ Ebd., S. 329.

mit sich ist, finden wir eine Mißachtung der Natur, ja geradezu einen Haß auf Natur“;¹⁰² andererseits zeigen die ersten Gedichte seiner *Fleurs du Mal* wie etwa „*Correspondances*“, wie der synästhetische Einklang von Mensch und Natur – und hier auch einer dem Menschen übergeordneten Natur – doch von poetologischer Bedeutung ist.

Fast alle Kritik der affektiven Betroffenheit basiert auf der vermeintlichen Unversöhnlichkeit von Gefühl und Geist. Die affektive Betroffenheit, so die herrschende Annahme der bürgerlichen Ästhetik, stehe dem Wissen im Weg, da Erstere, so hieß es, ohne Anstrengung erlebt werden kann. Die bürgerliche Ästhetik legte hingegen Wert darauf, das zu betrachtende Objekt kühl aus der Distanz wie ein Kunstwerk zu beurteilen, welches Unternehmen wiederum eine gewisse Bildung voraussetzte. Da keine direkte Erfahrung der Natur in das Kunstwerk ästhetisch akzeptabel eingebunden werden konnte, besitzt das bürgerliche Bild der Natur tendenziell einen äußerst externen Charakter. Es ist das Bild einer gesellschaftlichen Gegenwelt: einer Utopie. Die Vorstellung der Natur war durchaus eine positiv belegte: als das Andere zur Gesellschaft stand die Natur für Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen und den Anforderungen der disziplinierten Arbeit. Doch diese Freiheit galt es auf Distanz zu genießen. Schließlich bedeuteten neue Technik, Bildung und Komfort gleichzeitig die lang ersehnte Emanzipation des Menschen von der Natur.

Selbst im späten zwanzigsten Jahrhundert wird das als Kitsch verstanden, was eine affektive Betroffenheit auslöst. Der Kunsthistoriker Forssmann behauptet in seiner Rede vor der Heidelberger Akademie im Jahre 1975 etwa, Kitsch sei das, was „nicht unser Urteilsvermögen aktivieren, sondern unser Herz gefangen nehmen“ will. Dies erreiche der so genannte „Kitsch-Mensch“ dadurch, dass er „gar nicht das radikal Neue des vordergrundslosen Landschaftsausschnittes sehen“ wolle; vielmehr bleibe er „am Stoff hängen, der subjektiver Deutung und empfindsamem Genuß Nahrung liefert“.¹⁰³

Der Gefühlsausdruck in der Literatur – vor allem in der so genannten Unterhaltungsliteratur – war kommerziell bedingt schneller zugänglich.

¹⁰² Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 62.

¹⁰³ Erik Forssmann, *Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst*, Sitzungsbericht, d. Heidelberger Akad. d. Wiss., 1975, 2. Abh. (Heidelberg: Winter, 1975), S. 9-11.

Georg Christoph Lichtenberg warnte bereits vor der Hochkonjunktur der Unterhaltungsliteratur als Massenware und den Gefahren einer zu „leichten“ Lektüre: „Durch die Gewohnheit immer süsse Lehre leicht zu empfangen, erschlappt bey den meisten das Talent selbst zu suchen. Sie sehen daher in allen Dingen gemeiniglich nur, was sie schon wissen.“¹⁰⁴ Wenn also Pierre Bourdieu im späten zwanzigsten Jahrhundert die Ablehnung des Leichten in der ästhetischen Tradition bemängelt, bezieht er sich auf eine Teilung der Künste in zwei epithetische Gruppen: Natur/Gefühl/Unwissen = leicht versus Kultur/Geist/Erkenntnis = schwer.

Auf die Gefahr hin, scheinbar den vom „reinen Geschmack“ gebrandmarkten „leichten“, sprich „oberflächlichen Effekten“ anheimzufallen, könnte gezeigt werden, daß die gesamte Sprache der Ästhetik in einer fundamentalen Ablehnung des *Leichten* befangen ist, dies Wort in allen ihm von der bürgerlichen Ethik und Ästhetik beigelegten Konnotationen verstanden [...], daß der „reine Geschmack“, seinem Wesen nach rein negativ, auf einem physischen Widerwillen, auf Ekel (es „macht krank“, „verursacht Brechreiz“) gegenüber allem „Leichten“, „Oberflächlichen“, „Umgänglichen“ in Musik und Schreibweise, aber auch „Leichtfertigen“ in bezug etwa auf die Sitten einer Frau beruht.¹⁰⁵

Ferner, so Bourdieu, hat sich diese Zweiteilung der Künste zu einer Zweiteilung der Gesellschaft entwickelt, die sich oft über Geschmacksurteile definiert: „[D]ie Theorie des Geschmacks [...] [findet] ihr Fundament in der empirischen Gegebenheit eines gesellschaftlichen Verhältnisses: Die Antithese von Kultur und körperlicher Lust (oder, so man will: Natur) gründet in der Opposition von kultivierter Bourgeoisie und Volk, diesem phantasmagorischen Ort der rohen ungebildeten Natur, dem reinen Genuß ausgelie-

¹⁰⁴ Georg Christoph Lichtenberg, „Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler“, *Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Litteratur* 1 (1780), 1. Stk., S. 469.

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 [1979]), S. 757-758.

ferten Barbarei [...].¹⁰⁶ Insofern hat laut Bourdieu das Erbe der bürgerlichen Ästhetik nun eine soziologische Funktion. Hier kommen wieder äußere und innere Natur zusammen:

Aufgabe der Kunst ist es, die Differenz zwischen Menschen und Nicht-Menschen zu attestieren: Als freie Nachahmung der natürlichen Schöpfung, der *natura naturans* – und nicht der *natura naturata* –, worin der Künstler [...] seine Transzendenz gegenüber der gewordenen Natur bekräftigt, indem er eine „andere Natur“ hervorbringt [...], die den Konstruktionsregeln des schöpferischen Genies allein unterliegt [...], steht die ästhetische Erfahrung in größter Nähe zur göttlichen Erfahrung des *intuitus originarius*, der schöpferischen Perzeption, die, keine anderen Regeln oder Zwänge als ihre eigenen anerkennend [...] aus vollkommener Freiheit ihr Objekt erschafft. Die künstlerisch geschaffene Welt ist nicht nur eine „ander(e) Natur“ – sie ist „Gegen-Natur“, eine nach Art der Natur, aber wider die gewöhnlichen Regeln der Natur – die der Schwere beim Tanz, die des Triebes und der Lust in der Malerei oder Bildhauerei, usw. – geschaffene Welt, und geschaffen durch einen künstlerischen Akt der Sublimierung, der eine gesellschaftliche Legitimationsfunktion zu erfüllen vermag: Die Negation der minderwertigen, grobschlächtigen, vulgären, käuflichen und servilen, in einem Wort: der natürlichen Lust, schließt in sich ein die Affirmation des sublimen, erhabenen Charakters derer, die an sublimierten, verfeinerten, distinguierten, interesselosen, zweckfreien und freiwilligen Vergnügen ihr Wohlgefallen zu finden wissen. Mit der Gegenüberstellung von natürlichem und freiem (oder freiwilligem) Geschmack ist ein spezifisches Verhältnis eingeführt, das zwischen Körper und Seele, ein Verhältnis zwischen denjenigen, die bloße Natur sind, und den anderen, die in ihrem Vermögen, die eigene biologische Natur zu beherrschen, ihren legitimen Anspruch auf Beherrschung der gesellschaftlichen Natur bekräftigen.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Ebd., S. 765.

¹⁰⁷ Ebd. S. 766-767.

Die bürgerliche Verpönung der sinnlichen Erfahrung, der Phantasie, der Erfahrung des Leibes und des Affekts als „ungebildet“ prägt unsere Naturwahrnehmung bis in die Gegenwart. Insofern wirkt die „aufklärerische Fetischisierung der Vernunft“¹⁰⁸ der bürgerlichen Ästhetik in die moderne Haltung gegenüber der Naturlyrik hinein. Der bürgerliche Intellektuelle betrachtet die Natur nicht im Zusammenhang der Arbeit, sondern der Freizeit und aus der Distanz heraus – als Kunstwerk, mit einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ und Betrachtung „mit interesselosem Wohlgefallen“. Wer jedoch zweck- und interesselos die Natur betrachten darf, ist sicherlich nicht finanziell von ihr abhängig. Insofern war in der bürgerlichen Naturästhetik die distanziert-kritische Naturbetrachtung Sache der Wohlhabenden: die arbeitende Bevölkerung mussten viel direkter in und von der Natur leben. Insofern knüpft die bürgerliche Ablehnung des direkten Naturgenusses an den Verdacht des Luxuscharakters an.

¹⁰⁸ Ebd., S. 160.

1.4 Wie die „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“ zu Naturlyrikern wurden

In den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erschien der größte Teil der Sekundärliteratur zur Naturmagischen Schule, in einem Jahrzehnt, in dem die Existenzberechtigung der Lyrik überhaupt angesichts der Schrecken des Holocaust in Frage gestellt wurde. Es liegt an den Werken der damals aktiven Literaturwissenschaftler wie etwa Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Gottfried Benn, sogar noch Günter Eich und Wilhelm Lehmann selbst, dass der Naturlyrikbegriff heutzutage meistens Assoziationen zur „Naturmagie“ hervorruft, denn erst in den Kritiken zur Naturmagischen Schule wurde der Begriff zum ersten Mal seit seiner Prägung geläufig. Nach Werners Studie von 1890 erscheint der Naturlyrikbegriff erst in Sekundärliteratur zur Naturmagischen Schule wieder.

Die negativen Implikationen des Begriffs rühren in der Anglistik, so Gifford, aus der Tradition der *Georgian poetry*. Diese lyrische Bewegung zwischen 1911 und 1922 geriet, so wie ihr deutschsprachiges Pendant, in den Verdacht des Sentimentalismus, des Eskapismus und der Naïvität. Dementsprechend wird auch der Naturmagischen Schule, „die im Versuch, eine heile Welt zu beschwören, geschichtsblind geworden ist“,¹⁰⁹ von zahlreichen Kritikern vorgeworfen, für den schlechten Ruf der gesamten Gattung der Naturlyrik in der Germanistik verantwortlich zu sein, da die Naturlyrik als Gattung häufig mit dieser oft kritisierten lyrischen Bewegung identifiziert wird. Gottfried Benns berühmte Bezeichnung der Naturmagier als „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“¹¹⁰ hallt über die Jahrzehnte hinaus in den Zeilen der Sekundärliteratur zur Naturlyrik wider. Hans Egon Holthusen deutet etwa in einer Studie, die hauptsächlich der Lyrik der Naturmagischen Schule gilt, darauf hin, dass der Naturlyrik oft „Eskapismus‘, [...] ‚Natursimpelei‘, [...] ‚Sumpf- und Moorkultur‘ [...] die Gegenseite des Intellektualismus oder gar der Bildungs- und Gedankenlyrik“ vorgeworfen werden, „eine Anklage,

¹⁰⁹ Von Bormann (Hrsg.), *Die Erde will ein freies Geleit*, S. 465.

¹¹⁰ Peter Rühmkorf, „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ in: ders., *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen* (Reinbek: Rowohlt, 1972), S. 93. Wichtig wäre noch anzumerken, dass, während Gottfried Benn wenig für die politikferne Naturdichtung der Zeit übrig hatte, er noch heftiger gegen stark politische Gedichte protestierte.

die für die Mentalität der meisten heutigen Kritiker und Lyriker fast schon das Todesurteil in sich schließt“.¹¹¹ Auch Karl Krolow schrieb 1961, die Naturmagie stehe – in einer Zeit der Verbitterung – vor ihrem Verfall. „Möglicherweise sticht hier der Ansatz zu einem Verfall des Gesamtklimas der Naturlyrik. Die Faszination durch eine gewisse, vegetativ gedeutete, ‚benommen‘ erfahrene Einöde begann in solcher Bitternis brüchig zu werden.“¹¹²

Der unglückliche Ruf der Naturmagischen Schule reichte über die fünfziger und sechziger Jahre hinaus. Im April 1979 stellte der Dichter und Kritiker Hans-Jürgen Heise fest: „Die Naturlyrik ist aus der Mode gekommen, genau wie die Natur selber. Beides hat miteinander zu tun. Gedichteschreiber, wie andere Künstler, möchten nicht hinter ihrer Zeit herhinken.“ Neue Entwicklungen verdrängen das Zeitlose, das Universelle, das Beständige, wofür die Natur immer stand. Heise führt aus, „in einer Epoche des technologischen Fortschritts und der gesellschaftspolitischen Aufklärung will sich niemand gern nachsagen lassen, er sei ein Gräserbewisperer, einer, der am letzten Grashalm kaut“. Selbst Günter Eich bemerkte in seinen „Maulwürfen“, dass er sich viele seiner Gedichte „hätte [...] sparen können“, und beklagt „[d]as ewig nachgestammelte Naturgeheimnis“.¹¹³

„Gute“ Naturlyrik soll also eine gesellschaftspolitische Komponente besitzen. Dementsprechend ist es kaum überraschend, dass Autoren wie etwa Bertolt Brecht, die dem Sozialismus nahestanden, zu den berühmtesten Kritikern der Naturlyrik gehören. Ähnlich kommentiert Georg Maurer in einem späteren Essay, „keine bedeutende Naturlyrik ist außerhalb der Menschengesellschaft. Was der Dichter von seinem Verhältnis zur Natur sagt, sagt er von der Gesellschaftsordnung, in der er lebt. Damit geht die sogenannte ‚moderne‘ Naturlyrik ihrem Ende entgegen, und es beginnt die Moderne.“¹¹⁴ Die vorherrschende Meinung, dass „gute“ Lyrik politische oder moralische Überlegungen thematisieren sollte, ist keine spezifisch moderne. Schon Sir

¹¹¹ Hans Egon Holthausen, „Naturlyrik und Surrealismus“ in: ders., *Ja und Nein. Neue kritische Versuche* (München: Piper, 1954).

¹¹² Karl Krolow, „Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik“ in: ders., *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik* (Gütersloh: Mohn, 1961), S. 40.

¹¹³ Zit. nach Hans-Jürgen Heise, „Grün, wie ich dich mag“, *Stuttgarter Zeitung*, 11. Apr., 1979, S. 30.

¹¹⁴ Georg Maurer, „Gedanken zur Naturlyrik“ in: ders., *Was vermag Lyrik: Essays, Reden, Briefe*, hrsg. v. Heinz Czechowski (Leipzig: Reclam, 1982). Mit der „sogenannte[n] ‚moderne[n]‘ Naturlyrik“ meint Maurer die „Personifizierung der Naturwesen“ (S. 28).

Philip Sidney in seiner „Defense of Poesy“ fragt:

Is it then the Pastoral poem which is misliked? (For perchance where the hedge is lowest they will soonest leap over.) [...] And again, by Tityrus, what blessedness is derived to them that lie lowest from the goodness of them that sit highest; sometimes, under the pretty tales of wolves and sheep, can include the whole consideration of wrong-doing and patience; sometimes show that contentions for trifles can get but a trifling victory [...].¹¹⁵

Im von Schuldbewusstsein und Vergangenheitsbewältigung geprägten Nachkriegsdeutschland öffnete sich die öffentliche Auseinandersetzung mit „wrong-doing and patience“ nicht gerade für eine politikferne Naturmagie in Sinne von „pretty tales of wolves and sheep“. Peter Rühmkorf beklagt das Erscheinen der von Holthusen und Kemp herausgegebenen Lyrikanthologie *Ergriffenes Dasein* aus dem Jahr 1950 – „da stand es vollends fest, daß die gesamte poetische Moderne ein einziger Blumenladen war“ – und weiter in Bezug auf die Naturmagische Schule, insbesondere auf die Lyrik Lehmanns:

Ich meine, daß der heimliche Traum von einer unbeschadeten Welt, daß die Wunschvorstellung einer Wiedergeburt des Mythos aus dem Geiste der Kleingärtnerei zwangsläufig fehlschlagen mußte, weil das Mißverhältnis zwischen den tatsächlichen Ängsten, Melancholien, Krisenstimmungen [...] nur zu unfreiwillig komischen Effekten führen konnte. Vor allem, weil der offensichtliche Sentimentalismus, der da auf den Anschluß ans Elementare bedacht war, sich niemals selber zum Problem, sich nirgends selbst zum Gegenstande einer [...] Reflexion nahm und so bei allem Ernst und aller Bewegtheit oft ins panisch Putzige entglitt.¹¹⁶

Auch die Naturverehrung der Nationalsozialisten sowie die einigen Autoren vorgeworfene „innere Emigration“ sorgten für einen schlechten Ruf der

¹¹⁵ Sir Philip Sidney, „The Defense of Poesy“ in: Katherine Duncan-Jones (Hrsg.), *Sir Philip Sidney: The Major Works*. Oxford 1989, S. 229.

¹¹⁶ Rühmkorf, „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“, S. 92.

Natur als lyrisches Thema. Die Legitimation der nationalsozialistischen Machtergreifung durch gewisse Dichter, die Natur thematisierten trug weiter hierzu bei. Bereits 1957 stellte Karl Krolow fest, das deutsche Naturgedicht der Gegenwart sei „freilich das Produkt einer spezifisch deutschen Entwicklung. Es hat wenige oder gar keine Tendenzen hinsichtlich eines Anschlusses an die große europäische Lyrik des Westens, wie zugegeben werden muß.“¹¹⁷

Als Gottfried Benn am 21. August 1951 seinen Vortrag an der Universität Marburg über die *Probleme der Lyrik*¹¹⁸ hielt, zeigte sich dieser Lyrikdiskurs ausschlaggebend für seine These, die zwischen *Gedicht* und *Lyrik* wie folgt unterscheidet: „Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmäßige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht.“ Ein Gedicht sei also nur das rein Formale: das „Gereimte“. Er wolle jedoch „mit Absicht“ seine Meinung über die Probleme der Lyrik und „nicht Probleme des Dichterischen oder des Poetischen“ vortragen, denn: „Mit dem Begriff Lyrik haben sich seit einigen Jahrzehnten bestimmte Vorstellungen verbunden.“ (Dass eine allgemeine Trennung der Begriffe Gedicht und Lyrik, trotz der Theorien Goethes und Staigers, noch geläufig war, veranschaulicht Benn durch den Bezug auf eine Bemerkung einer Bekannten, die sich „nichts aus Gedichten, aber schon gar nichts aus Lyrik“ mache.) Diesen Unterschied erläutert Benn durch den Vergleich Gedicht – Lyrik mit Kunst der Fuge – Tosca: „auf der einen Seite steht das Emotionelle, das Stimmungsmäßige, das Thematisch-Melodiöse, und auf der anderen Seite steht das Kunstprodukt“. Die wahrscheinliche Erwartung des Lesers, dass Benn traditionsgemäß mit dem „Emotionellen, Stimmungsmäßigen und Thematisch-Melodiösen“ die Lyrik meint, wird durch seinen nächsten Satz enttäuscht. „Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt“ – eine selbstreflexive Poesie, die, nach dem Diktum Paul Valérys, „die Hervorbringung eines Kunstwerks ihrerseits als Kunstwerk“ auffasse. Die moderne Lyrik habe also ihre Form selbst als Inhalt, solche Lyrik nehme „die unmittelbare Bewegung seiner Existenz auf“ und versuche „innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden“. Insofern steht für Benn – anders als

¹¹⁷ Karl Krolow, „Das zeitgenössische deutsche Naturgedicht“ in: *Aussprache*, 3/6 (1957), S. 481.

¹¹⁸ Gottfried Benn, *Gesammelte Werke*, Band 4, Reden und Vorträge (München: dtv, 1975), S. 1059-1064.

für Staiger, der erst wenige Jahre vorher seine *Grundbegriffe der Poetik* herausgebracht hatte – „Lyrik“ nicht für eine selbst erklingende „Natursprache“ oder den unmittelbaren Gefühlsausdruck, sondern für das, was Benn für das Gegenteil hält: die Form als Inhalt. Ein Gedicht, das seine zunehmend freie Versform selbst zum Thema hat, wird äußerst selbstreflexiv und ist weniger vom Ausdruck menschlicher Emotionen geprägt, sondern vielmehr schaffen es solche Gedichte, das oben angesprochene „fatal“ gewordene „Allzupoetische“ zu vermeiden.

Der Übergang von Werners Nebeneinanderstellung von innerer und äußerer Natur zur Naturmagie des botanischen Realismus scheint nirgends wissenschaftlich erläutert oder gerechtfertigt worden zu sein. Daraus folgt, dass die kritischen Werke zur Naturmagischen Schule – darunter Benn und Krolow – den Naturlyrikbegriff unkritisch übernahmen und auf diese – nach Werners Verständnis – andere Gattung übertrugen. Somit findet der Naturlyrikbegriff für ein Genre Anwendung, das – ebenso wie der Begriff selbst – abwertenden Charakter angenommen hat. So bietet Walther Kilys *Literatur-Lexikon* unter dem Eintrag „Natur“ eine ausführliche historische Einführung in das Thema Natur in der Dichtung und gebraucht den Begriff Naturlyrik erst, wenn von der „nachexpressionistische[n] Naturlyrik bis in die 50er Jahre“ die Rede ist,¹¹⁹

Hans Egon Holthusen – dessen Kapitel „Naturlyrik und Surrealismus: Die lyrischen Errungenschaften Karl Krolows“ (1954) das erste war, das nach Werner den Begriff „Naturlyrik“ wieder verwendet,¹²⁰ schreibt von „Naturlyrik“, von der „naturlyrischen Schule“ und der „naturlyrischen Tradition“ auf eine solch selbstverständliche Art und Weise, dass dem Leser 1954 kaum ein Zweifel daran gekommen wäre, dem Begriff „Naturlyrik“ als Gattungsbezeichnung schon begegnet zu sein. Was Holthusen unter der „naturlyrischen Tradition“ versteht, erläutert er anhand des Beispiels von Krolows Gedicht „Irdische Fülle“:

es setzt Welt gleich Natur, Zeit gleich Jahreszeit, und es findet
Sicherheit, Verlaß und „Seligkeit“ in der behaglich beschränk-

¹¹⁹ Walther Kilys, *Literatur-Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden* (Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993), S. 148.

¹²⁰ Vgl. van den Berg, „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik“.

ten Häuslichkeit des Auf-Erden-Seins. „Erde“ als heimatliche Landschaft ist hier, ganz im Sinne Wilhelm Lehmanns, die natürliche Widerstandsbasis gegen die Absurdität der geschichtlichen Existenz des Menschen.¹²¹

Für Holthusen in seiner unauffälligen Neuprägung dieser Gattungsbezeichnung hat „Naturlyrik“ mit dem Schönen, Idyllischen und Harmonischen zu tun. Als gegensätzlich zur naturlyrischen Tradition gälten Gedichte, in denen Natur „nicht mehr die unbedingt sichere Fluchtborg der Seele“ repräsentiert:

Das Kernwort „Erde“, einst mit soviel bukolischer Heiterkeit ausgesprochen, ist nun selbst zum Funktionsbegriff des geschichtlichen Daseins geworden: Erde gesehen als ruhelos wandernder Planet in einer astrophysikalischen Perspektive und besungen in einer Sprache, die von der Formelsprache der zeitgenössischen Physik und Mathematik zwar nicht unmittelbar beeinflusst, aber doch gewissermaßen telepathisch erregt ist. Erde nicht mehr als ein idyllisches *buen retiro*, sondern als eine kosmische und geschichtliche Wirklichkeit in „metaphysischer“ Sicht.¹²²

Später ist jedoch nicht nur „die idyllisch-euphorische Wohlbeschiedenheit in panischer Mittagsruhe“ unter dem Begriff „Naturlyrik“ zu verstehen, sondern auch „der düstere Drang zur Desubstantiation der Substanzen in nächtlicher Benommenheit“, den er sogar als das stärkere Motiv in Krolows Gedicht „Ballade“ hervorhebt.¹²³ Exemplarisch benutzt Holthusen den Begriff „Naturlyrik“ für Gedichte, die sich nicht mehr als Ort für die Widerspiegelung der menschlichen Subjektivität auslegen lassen. Vielmehr distanzieren sich die Gedichte Krolows, die Gegenstand von Holthusens Untersuchung sind, von einer traditionellen Auffassung und ebnen den Weg für neue Interpretationskategorien in der Lyrik. Dualistische Strukturen zwischen dem Menschen, der Natur und der Stadt werden durch horizontale Überlagerungen ersetzt, naturwissenschaftliche Perspektiven überholen den subjektiven

¹²¹ Holthusen, „Naturlyrik und Surrealismus“, S. 88.

¹²² Ebd., S. 89.

¹²³ Ebd., S. 99.

Affekt, und auf metaphysischer Ebene sieht Holthusen anstatt des Göttlichen Zeichen des naturwissenschaftlich Unverständlichen. Das Auge der „Naturmagier“ für Details werde jetzt mit Krolow in die größere Perspektive gerückt:

Erde ist nun nicht mehr der beschränkte Bezirk einer bukolischen Abgeschiedenheit, sondern der rollende Planet, der durch den Weltraum fährt, sie ist der aus einer kosmisch-metaphysischen Perspektive gesehene Wohnort der Gattung homo sapiens und der tragische Schauplatz ihrer Geschichte. Sie ist der geometrische Ort aller menschlichen Erfahrungen, ein Schnittpunkt zwischen der Zeit unseres Vergehens und der Zeitlosigkeit der Ewigen Wiederkehr.¹²⁴

Sieben Jahre später entstand Karl Krolows eigene Stellungnahme zum Begriff der Naturlyrik in seinem Essay „Möglichkeiten und Grenzen der neuen Naturlyrik“. Sein Verständnis des Begriffs stellt sich durch seine Darstellung Oskar Loerkes als Gründer der „Naturlyrik neuen Typs“ dar, die somit die Inspiration für nachfolgende Dichter wie Lehmann, Eich, Piontek, Kolmar und Langgässer bilde. Diese Naturlyrik, man könnte meinen, die *erste* Naturlyrik, habe als Eigenschaft, so Krolow, das Sich-Herausnehmen des Dichters aus seinem Werk, so dass die Natur für sich selbst spreche: „Das war ein Vorgang, an dem der Mensch als einzelner beinahe nicht mehr beteiligt wurde. Und es wurde die Geburtsstunde jener Naturlyrik als einer Dichtung, die im Sinne Loerkes keine Auskunft, vielmehr Aussage gibt.“¹²⁵ Dieser Prozess der „Entindividualisierung“¹²⁶ ist für Krolow das wichtigste Merkmal der Naturlyrik um 1961. In diesen Jahren der Nachkriegsgeschichte war angesichts der Vergangenheitsbewältigung und der gesellschaftlichen Verarbeitung der „Schuldfrage“ die Abwesenheit des subjektiven Ausdrucks des „guten Menschen“, der sich in der Lyrik des Expressionismus äußerte, nicht weiter verwunderlich, obwohl die hier besprochenen Gedichte aus *Pansmusik* schon 1916 erschienen und Loerke die Nachkriegszeit nicht mehr erlebte.

¹²⁴ Ebd., S. 120.

¹²⁵ Krolow, „Möglichkeiten und Grenzen der neuen deutschen Naturlyrik“, S. 31.

¹²⁶ Ebd., S. 34.

Dies ist also ein Beispiel der von van den Berg erwähnten „Leseerwartung“. Denn das Ich wird nicht „gelöscht [...] aber im Zustand einer Überlagerung durch Kräfte der Außenwelt zu struktureller Veränderung gezwungen“. Das Ergebnis sei, so Krolow, ein Zustand der „kreatürlich anmutenden Benommenheit“, die auch charakteristisch für die Naturlyrik sei, „die immer wieder Zustände solcher Benommenheit, solcher betäubender Veränderungsvorgänge dargestellt hat, die Zeugin solcher eigentümlicher Trane ist, in der der einzelne liegt“. Da dies ebenso auf die Existenz eines Individuums hinweist, spricht Krolow von einem „Wiederauftauchen des einzelnen mitten im ‚Überlagerungsvorgang‘“, das bei Loerke und Lehmann zu beobachten sei.

Aber die eigentliche Absicht der Naturlyrik ist nichts als Anschauung der Welt, oder – von Lehmann ausgedrückt –: „Dichtung schaut die Welt an. Geht in einem Gedicht die Darstellung eines Inneren noch so dialektisch vor sich, ohne Einbeziehung der äußeren Welt, fällt es zusammen. Es macht alle Reflektionen plastisch. Ein Gedicht ohne gesehene Empfindung, ohne Gesicht, ist keins.“¹²⁷

Bei Krolow machen sich wieder Unterschiede in seiner Verwendung der Begriffe Naturlyrik, Naturgedicht, Naturdichtung und gar „naturlyrisches Gedicht“ bemerkbar. An den Stellen, wo es Krolow um Loerkes Erbe der literaturwissenschaftlichen Theorie der Lyrik geht, ist die Rede von Naturlyrik: Hier untersucht er die tatsächliche Funktion dieser Naturphänomene. Doch Krolow ist in seiner kritischen Unterscheidung eher die Ausnahme.

„Naturlyrik“ als Gattungsbezeichnung ist also erst seit den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt geläufig und etabliert sich erst in den siebziger Jahren als literaturwissenschaftliches Genre. Hubert van den Berg wies bereits auf die unkritische Verwendung des Begriffs etwa in Titeln wie *Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten*.¹²⁸ Oft ist auf ähnliche Art von „Goethes Naturlyrik“ die Rede, wie etwa bei Paul Boeckmann und Joseph P. Dolan, die behaupten, die „eigentliche Naturlyrik“ fange mit

¹²⁷ Ebd., S. 50.

¹²⁸ Alexander von Bormann (Hrsg.), *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten* (Frankfurt a. M.: Insel, 1984); van den Berg, „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik“, S. 275.

der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts an: Dieser Lyrik, so Boeckmann, gehe es „noch nicht um eine Naturlyrik im Sinne Goethes und der Romantik, als habe das Gedicht nur den Einklang von Innen und Aussen, Seele und Landschaft zum Ausdruck zu bringen. Aber man darf auch hier von Naturlyrik sprechen, sofern es Gedichte sind, in denen sich der Mensch unter der Optik einer in sich unendlichen, aber doch erforschbaren Natur zu begreifen sucht.“¹²⁹

Zusammenfassend muss die Verbindung des heutigen Belächelns der Naturlyrik mit den Gedichten der Naturmagischen Schule kritisch betrachtet werden: Es waren eher die in den 1950er Jahren schreibenden Literaturwissenschaftler, die den Begriff „Naturlyrik“ in diesem Bezug (nach der Begriffsprägung Werners fälschlich) verwendet haben. Diese Assoziation der Naturlyrik mit der Naturmagischen Schule hat nicht nur den Begriff, sondern auch die Gattung „Naturlyrik“ in Misskredit gebracht. Der inkonsequente und unkritische Gebrauch des Naturlyrikbegriffs über die Jahrzehnte hat zwei Hauptfolgen für die gegenwärtige Literaturwissenschaft: Zum ersten ist nicht ausreichend geklärt, welcher Art Gedichte er tatsächlich gilt, was wiederum zu einem vagen Umgang mit dem Terminus an Universitäten sowie im Buchhandel führt; zum zweiten fördert solch ein unkritischer Begriffsgebrauch negative Assoziationen, beispielsweise mit gesellschaftsfernen Themen wie etwa der Botanik, der Magie und der Mystik. Wie diese Abwertung fortgesetzt wird, kommt in einer Passage von Thomas Kling über eine Tendenz, die er als „*Naturlyrik-Relaunch*“ bezeichnet, besonders deutlich zum Ausdruck:

Momentan [um 2001] macht sich in der zeitgenössischen deutschsprachigen Dichtung, insbesondere der in Deutschland geschriebenen, der Trend zu einem Naturlyrik-Relaunch bemerkbar, dem ein falschverstandener (oder etwa „richtig“ aufgefasster?) Huchel, wenn nicht Lehmann, als Portalfigur dient für offensichtlich als „dissident“ verstandene dichterische Bemühungen, die mir gleich zu sehr nach Innerlichkeit, nach der Blutzugenschaft innerer Emigration, nach dampfender Scholle duften. Vermutlich werden uns die nächsten

¹²⁹ Paul Boeckmann, „Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Guenther“, *Literatur und Geistesgeschichte: Festgabe für H. O. Burger*, hrsg. v. Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann (Berlin: Erich Schmidt, 1968), S. 110; zit. nach Joseph P. Dolan, *Die Rolle der Kolonne*, S. 118.

Jahre solche Modelle der Geschichtslosigkeit, bei biedermeierlich-angestrenghem Formstreben (Förmchenbacken) begleiten. So what!¹³⁰

Die vorliegende Studie will – im Gegensatz zu Silvia Volckmann und Jürgen Haupt – weder auf den Terminus „Naturlyrik“ verzichten, noch will sie – im Gegensatz zur festgestellten Tendenz – diesen Begriff nur in Bezug auf „Naturmagie“ und „Neue Subjektivität“ verwenden. Die Gegenwartslyrikerinnen und -lyriker, die Gegenstand des dritten Kapitels dieser Studie sind, haben mit ihrer inhaltlich sowie formal naturbezogenen Lyrik auch ohne den Gebrauch des Terminus „Naturlyrik“ (und in der Tat wird dieser nur von E. H. Bottenberg in Bezug auf seine Gedichte verwendet) gegen die Abneigung von Gesellschaft und Literaturwissenschaft anzukämpfen. Um zu verstehen, welche Widerstände ihre Gedichte überwinden müssen, werden im nächsten Abschnitt die Hintergründe der Abneigung gegen die Naturlyrik seit dem Zweiten Weltkrieg analysiert.

¹³⁰ Thomas Kling, *Botenstoffe* (Köln: DuMont, 2001), S. 163.

1.5 Gespräche über Bäume – von Brecht und Adorno bis zu den Grünen

Die drei Teile des Triptychons von Bertolt Brecht, „An die Nachgeborenen“, wurden zu unterschiedlichen Zeiten während des Nationalsozialismus geschrieben, der erste vermutlich schon 1934, obwohl das Gedicht als Ganzes erst 1939 gedruckt wurde. Es waren die Verse:

Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!¹³¹

die Brechts „Nachgeborenen“ genügend Referenzstoff für einen lyrischen Dialog boten, der über die Jahrzehnte hinaus bis ins einundzwanzigste Jahrhundert andauert. Der von diesen Zeilen ausgelöste langjährige Lyrik-Dialog über die Möglichkeit von Naturlyrik nach den Schrecken des Dritten Reiches – das tatsächliche „Gespräch über Bäume“ – beruhte allerdings auf einem Missverständnis. Wie Norbert Mecklenburg und Karen Leeder bereits feststellten,¹³² richtete sich Brechts Anschuldigung nicht, wie von den Prota-

¹³¹ Bertolt Brecht, „An die Nachgeborenen“ in: *Svendborger Gedichte* (London: Malik, 1939), S. 84. Zur Interpretation und Rezeption dieses Gedichts siehe Hiltrud Gnüg, „Gespräch über Bäume: Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik“ in: *Basis 7* (1977), hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand, S. 89-117; Ursula Heukenkamp, „Bertolt Brecht, „An die Nachgeborenen““ in: *Werkinterpretationen zur deutschen Literatur*, hrsg. v. Horst Hartmann (Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1986), S. 183-198; Malcolm Humble, „Brecht and Posterity: a Poem and its Reception“ in: *New German Studies* 14/2, 1986-87, S. 115-142; Bernhard Greiner, „Das Dilemma der ‚Nachgeborenen‘: Paradoxen des Brecht-Gedichtes und seiner literarischen Antworten in der DDR“ in: *Frühe DDR-Literatur: Traditionen, Institutionen, Tendenzen*, hrsg. v. Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler (Berlin: Argument-Verlag, 1988), S. 174-193; Birgit Lermen und Matthias Loewen, „Das stimulierende Vermächtnis eines Klassikers“ in: *Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen* (Paderborn: Schöningh, 1987), S. 63-121; Birgit Lermen, „...ich lebe in finsternen Zeiten!“ Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ – ein alarmierender Ruf nach der Menschlichkeit des Menschen (Bonn: Bund der Mitteldt. e.V., 1989); Erdmann Waniek, „Frieden, Schein und Schweigen: Brechts Ausruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan, Enzensberger und Fritz“, *Wirkendes Wort* 42 (1992), S. 253-282; Karen Leeder: „Those born later read Brecht: The Reception of „An die Nachgeborenen““ in: *Brecht's Poetry of Political Exile*, hrsg. v. Ronald Speirs, Cambridge 2000, S. 211-240; und Sebastian Kleinschmidt (Hrsg.), *Das Angesicht der Erde: Brechts Ästhetik der Natur. Brecht-Tage 2008* (Berlin: Theater der Zeit, 2009).

¹³² Norbert Mecklenburg, „Naturlyrik und Gesellschaft: Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres“ in: *Naturlyrik und Gesellschaft*, S. 7; Karen Leeder: „Those born later read Brecht“, S. 216.

gonisten des nachfolgenden Lyrik-Dialogs meistens angenommen, gegen die Naturlyrik, sondern vielmehr gegen die „Zeiten“: die des neuen rechtspolitischen Regimes; als Brecht 1934 diese Zeilen schrieb, konnte er nur ahnen, welche Dimensionen die „Untaten“ der Nationalsozialisten noch bis zum Kriegsende annehmen würden. Ferner ist in Brechts Zeilen bloß von einem „Gespräch“ die Rede; die verbreitete Interpretation dieses „Gesprächs“ als Lyrik – und noch spezifischer als Naturlyrik – hat vermutlich mit einem anderen Gedicht zu tun, das Brecht um dieselbe Zeit im dänischen Exil schrieb: „Schlechte Zeit für Lyrik“:

In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.¹³³

In dieser letzten Strophe lehnt das lyrische Ich das Schreiben über einen Baum ab, um sich als Dichter politisch gegen den „Anstreicher“ (wie Hitler in Brechts Gedichten wegen seiner früheren Beschäftigung oft genannt wird) zu engagieren. Wenn diese beiden Gedichte parallel zueinander betrachtet werden, ist leicht erkennbar, woher die Annahme stammt, Brechts Apostrophierung eines „Gesprächs über Bäume“ als „Verbrechen“ sei eine Kritik der Naturlyrik.

Die ersten Reaktionen auf Brechts Verse zeigen, dass bereits einige Jahre vor der Veröffentlichung von Adornos Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ aus dem Jahr 1951 die ‚Kriminalisierung‘ eines „Gesprächs über Bäume“ und damit der Naturlyrik bereits vollzogen war. Nur zwei Jahre nach der Veröffentlichung der *Svendborger Gedichte* kam eine Antwort in lyrischer Form, die offensichtlich Brechts Zeilen als Kritik der Naturlyrik aufgenommen hatte. Johannes R. Becher schrieb aus dem sowjetischen Exil:

Ist es erlaubt, in einer Zeit, da sich
Die Heere rings an allen Fronten messen
Und Panzerriesen ungeheuerlich
Stählerne Leiber aufeinanderpressen,

¹³³ Brecht: *Svendborger Gedichte*.

Ist es erlaubt, daß du: „Sieh, diesen Baum!“
Bewundernd sagst, sein blühendes Verzweigen
Schwebt wunderklar im blauen Himmelsraum,
Und diese Schönheit läßt dich sinnend schweigen ...

Wenn du es weißt: auch dieses wird geraubt
Und wird der Feind dir unbarmherzig töten,
Der Zweige Blühn, der blaue Himmelsfrieden
Wird dort auf jenem Schlachtfeld mit entschieden –

Wenn du dies weißt, ist es nicht nur erlaubt,
Ein solch Betrachten ist sogar vonnöten.¹³⁴

Diese erste Aussage über die Pflicht des Schreibens von Naturlyrik erschien nur kurze Zeit vor einem anderen Text über einen blühenden Baum. Fünf Jahre später – noch vor Kriegsende – veröffentlichte Theodor W. Adorno seine *Minima Moralia*, in der er sich über die Unglaubwürdigkeit eines solchen schönen Anblicks beklagt:

Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigen Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt; noch das unschuldige Wie schön wird zur Ausrede für die Schmach des Daseins, das anders ist, und es ist keine Schönheit und kein Trost mehr außer in dem Blick, der aufs Grauen geht, ihm standhält und im ungemilderten Bewußtsein der Negativität die Möglichkeit des Besseren festhält.¹³⁵

Ob Adorno hier in Antwort auf Brecht schreibt, ist ungewiss; jedenfalls muss diese Aussage im Zusammenhang mit dem ganzen Text betrachtet werden,

¹³⁴ Johannes R. Becher: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1971), Bd. V: *Gedichte 1942-1948*, S. 267.

¹³⁵ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia*, Bd. 1., 23. Ausgabe (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997) [1944], S. 21.

der „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“¹³⁶ versammelt. Adornos Schrift ist eine pessimistische Aussicht angesichts des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland. Auch hier war das Ausmaß der Schrecken des Holocaust noch nicht bekannt; wie Brecht beklagt sich Adorno hier über die „Zeiten“. Der Baum mag blühen, er „lügt“ jedoch erst, nachdem er ästhetisch wertgeschätzt wird. Dass Adorno das Beispiel eines Baums nimmt, kann ein Zufall sein. Mit Sicherheit hat jedoch dieser Text schon vor dem Erscheinen seines Essays „Kulturkritik und Gesellschaft“ im Jahre 1951 dazu beigetragen, dass über viele Jahre hinweg ein blühender Baum als poetisches Thema so problematisch erschien, dass etwa Günter Eich im Jahre 1972 die scheinbare Unmöglichkeit, über den Baum zu dichten, selbst zum Thema seines Gedichts machte. Insofern ist ein blühender Baum nur mit „Vorsicht“ zu genießen:

Die Kastanien blühen.
Ich nehme es zur Kenntnis,
äußere mich aber nicht dazu.

Ein weiteres Gedicht Eichs, „Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume“, beklagt, dass Brechts Diktum den Baum dessen beraubt hat, was er *ist*. Wenn die Schrecken der Zeiten mit dem Baum assoziiert werden, werde dieser zum Politikum und seine Bezeichnung erinnere letztlich nur an den Diskurs, den er symbolisiert. Eichs kurze, einfache Verse mit sachlichem, selbstverständlichem Ton lassen eine Dialektik zwischen dem mit einem „Verbrechen“ assoziierten Baumbegriff und dem Baum *an sich* entstehen:

Akazien sind ohne Zeitbezug.
Akazien sind soziologisch unerheblich.
Akazien sind keine Akazien.

Die folgenden Zeilen aus Adornos Essay „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1951) werden neben Brechts Diktum ebenfalls häufig mit dem nachfolgenden Lyrikdiskurs über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Naturlyrik in Zusammenhang gebracht:

¹³⁶ So lautet der Untertitel des Werkes.

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.¹³⁷

Auch diese Aussage Adornos darf nicht isoliert vom Rest des Textes betrachtet werden. Adorno bringt in diesem langen Essay, in dem der Satz über die vermeintliche Barbarei des Dichtens erst auf der letzten Seite erscheint, sein tiefes Misstrauen gegenüber der gesamten Kultur und zugleich der Kulturkritik nach Auschwitz zum Ausdruck. Es sei ein Problem des Bewusstseins: „Keine Gesellschaft, die ihrem eigenen Begriff, dem der Menschheit, widerspricht, kann das volle Bewußtsein von sich selber haben.“ Die Kultur (in diesem Fall: Gedichte) sei dann dadurch „barbarisch“, dass sie die Selbstbeschreibung einer Gesellschaft sind, die sich selbst nicht kenne und daher nicht in der Lage sei, sich selbst zu beschreiben. Wenn die Kulturkritik – ebenso als Teil dieser Gesellschaft – dann diese Gedichte kommentiert und interpretiert, führe sie nicht zu einer besseren Selbstkenntnis in der Gesellschaft; vielmehr lenke sie „vom Grauen“ ab. Die Lösung, so Adorno weiter, liege in einem dialektischen Verfahren eines gleichzeitigen Teilhabens und Nicht-Teilhabens an der Kultur, um „der Sache und sich selber Gerechtigkeit widerfahren“ zu lassen. Insofern sei nicht nur das Schreiben von Gedichten fragwürdig, sondern ebenso deren Kritik – sein eigener Essay eingeschlossen –, nachdem die Menschheit sich gegen sich selbst gewendet habe.

Brechts Kritik richtet sich mit Sicherheit auch gegen die Autoren der „inneren Emigration“. Dieser Begriff bezieht sich auf jene Autoren, die – obwohl sie die Ideologie des Nationalsozialismus ablehnten – weder ins Exil gingen noch eine offene Gesellschaftskritik wagten. Die Natur als Bezugspunkt ihrer Lyrik eignete sich hervorragend als neutrales, kein Aufsehen erregendes Thema. Die Kritik an diesen Autoren, die die politische Realität nicht (oder nicht auffällig) zum Thema ihrer Gedichte machten, warf ihnen – wie früher der Naturmagischen Schule – Gesellschaftsferne vor. Trotz einiger Versuche, die Vision der *tabula rasa* nach einer „Stunde Null“ und

¹³⁷ Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“ in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.I (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), S. 30.

des Neubeginns in der Poesie durchzusetzen, knüpften vielmehr jene Autoren der „inneren Emigration“ an ästhetische Traditionen der Zeit vor 1945, etwa an einen klassischen Formästhetizismus und die Naturmetaphorik an. Diese konservativen poetischen Traditionen entzogen sich den Trümmern der Gegenwart und vermieden die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Scharfe Kritik wurde nach wie vor gegen diese Autoren geäußert, die aus der Sicht vieler aus der Verantwortung flüchteten. Doch hat Natur in der Lyrik schon immer einen Ort für die gesellschaftliche Selbstbeschreibung gebildet, auch – oder vor allem – in „finsternen Zeiten“, um mit Brecht zu sprechen. Wahrscheinlich aus diesem Grund blieb diese rein idyllische, politik- und realitätsferne Lyrik auch, wie die Lyrik des „Kahlschlags“, eher die Ausnahme. In der Tat verrät das Beharren der Autoren auf Formentraditionalismus „die Befangenheit, die jedem Neubeginn entgegenstand“¹³⁸, doch in die traditionellen lyrischen Formen, etwa die Sonette, die Ballade und die Elegie, wurde das „Unbehagen an der Wirklichkeit“ (Eich) aufgenommen. So ergab sich eine Gegenüberstellung von Idyllisch-Traditionellem (Form) und Schrecklich-Realem (Aussage): das traditionelle Naturgedicht u. a. bot den Raum für eine gesellschaftspolitische Diskussion. Dies brachte eine neue Epoche des Naturgedichts mit sich: Nicht mehr fungiert Natur in der Lyrik als idyllisches, „naturmagisches“ Gegenüber zu politisch Unangenehmem; jetzt bietet sie den Rahmen für die Darstellung einer unfassbar schrecklichen Realität.

Brechts Bitte an die „Nachgeborenen“ in den letzten Zeilen seines Gedichts, sie mögen seiner und seiner Zeitgenossen „Mit Nachsicht“ gedenken, hallt lange in den Gedichten der Nachkriegszeit – im „Gespräch über Bäume“ – wider. Intertextuelle Bezüge auf die „finsternen Zeiten“ (Heiner Müller), auf „Nachsicht“ (u. a. Hans Magnus Enzensberger), auf selbsternannte „Nachgeborene“ (Wolf Biermann, Günter Kunert), auf „Gespräche“ (Peter Huchel, Paul Celan) und „Verbrechen“ (Hans Christoph Buch) bilden einen lyrischen Dialog, der inzwischen als „Gespräch über Bäume“ bekannt ist. Nach der gesellschaftlichen Revolution von 1968 traf Brechts Bitte auf eine andere Stimmung: Allmählich stellte sich die Frage des Umgangs mit Sprache an sich in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust, wie etwa in

¹³⁸ Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945* (Stuttgart: Metzler, 1993), S. 90.

dem Gedicht Paul Celans:

EIN BLATT, baumlos
für Bertolt Brecht

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?

Die Protestbewegung der 1968er verstärkte die Verpönung der Naturlyrik als symbolisch, als einer unrealistischen, von den Autoritäten vorgetäuschten „heilen Welt“, die mit Entzug der politischen Verantwortung und mit einer hierarchischen Gesellschaftsstruktur assoziiert wurde. In der Tat sorgte in der revolutionären Stimmung dieser „Naturhass“ für die Verurteilung des Naturgefühls als „reaktionäres Verdummungsinstrument“, um mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu sprechen: „Die Verbitterung der Gegner des Naturbildes, des Naturgedichts, des Naturmotivs in der erzählenden Literatur erklärt sich daraus, daß alles, was harmonisch ist und Einverständnis bedeutet, als verdächtig galt, den revolutionären Elan zu schwächen.“¹³⁹

Das „Gespräch über Bäume“ wurde bereits ausführlich besprochen¹⁴⁰; die hier gebrachten Beispiele sollen lediglich zeigen, dass mit diesem Lyrikdialog die kritische Nachfrage nach der Rolle, der Existenzberechtigung und der kulturellen Auffassung von Natur in der Lyrik erstmals, seitdem Benn die Naturlyriker als „Bewisperer von Nüssen und Gräsern“ abgetan hatte, einen äußerst prägenden Einfluss auf folgende Lyrikergenerationen hatte. Bis in die Gegenwart werden die intertextuellen Bezüge weitergeführt, wie etwa in Brigitte Oleschinskis Gedicht „Tempelhof Airfield“: die „Furcht / der Gebo-
renen“ in der zweiten Strophe entwickelt sich im Laufe des Gedichts zu jener „Nachsicht“, um welche Brecht gebeten hatte:

Aus allen Richtungen
kehren die Gegenstände zurück an ihren Platz.

¹³⁹ „Wer lehrt die Lehrer?“ in: *FAZ*, 9. August 1980, Nr. 183, S. 19.

¹⁴⁰ Siehe etwa Karen Leeder, „Those born later read Brecht“.

Auf dem Flugfeld

rollt die Maschine aus. Ach, solche Furcht
der Nachgeborenen –¹⁴¹

Die „Stunde Null“, wie sie in den Kultur- und Literaturwissenschaften gewöhnlich bezeichnet wird, meint im negativen Sinne die jähe Orientierungslosigkeit, die mit dem Ende des Dritten Reiches über Deutschland hereinbrach, im positiven Sinne aber eine „tabula rasa“ (Alfred Andersch), die Möglichkeit eines Neubeginns. Ob der Begriff eines „Nullpunktes“ die Lage der deutschen Kultur um 1945 treffend beschreibt, ist bereits mehrfach in Frage gestellt worden; wurden ironischerweise die Künste und die Literatur durch die Selbstbeschreibungen einer zertrümmerten Gesellschaft bereichert. Nicht nur in der Buchproduktion, sondern auch in den zahlreichen politisch-kulturellen Zeitungen und Zeitschriften, deren Lizenzvergabe allerdings von den Alliierten abhing, wurde die Diskussion über Schuld und Verantwortung geführt, erschienen Zeugnisse des Widerstands gegen Hitler und der „inneren Emigration“. Nicht zuletzt die Lyrik bot einen ästhetischen Raum, in dem politisch-kulturelle Ansichten mit wenigen Worten zum Ausdruck kommen konnten. Diese so genannte „Trümmerlyrik“ bietet ein höchst widersprüchliches Bild mit zwei Hauptwegen, die sich radikal voneinander abgrenzen: zum einen die „tabula rasa“ der programmatischen Poetik des „Kahlschlags“ und zum anderen die Rückkehr zu traditionellen Formen, in denen Idylle und schreckliche Realität sich gegenüberstehen. Der Begriff „Kahlschlag“, der 1949 von Wolfgang Weyrauch geprägt wurde und der an sich schon eine Naturmetaphorik birgt, stand für die Ungültigkeit alles Bisherigen in der Poesie. Die romantischen Wälder der deutschen Lyriktradition lägen, wie die Städte, in Trümmern; das, was noch übrig blieb, sei nicht mehr glaubwürdig und müsse „abgeholzt“ werden. Auch die Sprache an sich, nachdem sie zu Zwecken der Rhetorik und Propaganda der Nationalsozialisten missbraucht worden war, sei nicht mehr glaubwürdig. Die Lyrik müsse durch die Abkehr von den traditionellen Zügen der „inneren Emigration“ und dem poetischen Konservatismus neu beginnen.

¹⁴¹ Brigitte Oleschinski, *Mental Heat Control: Gedichte* (Reinbek: Rowohlt, 1990), S. 48.

In einer unsicheren Zeit mit einer schrecklichen Vergangenheit und einer fraglichen Zukunft ist das einzig Sichere die Bestandsaufnahme konkreter, alltäglicher Gegenstände, wie es im vermutlich berühmtesten der Kahlschlag-Gedichte, Günter Eichs „Inventur“, zum Ausdruck kommt.¹⁴² In dieser Lyrik, die im Grunde alles Lyrische abweist, kann Natur als engste Wahlverwandte der Gattung kaum eine Rolle spielen; nur in wenigen Ausnahmen kann sie beim „Inventur-Machen“ lediglich noch als ein konkreter, bedeutungsarmer Gegenstand wahrgenommen werden. „Die Verfasser des Kahlschlags [...] fangen in Sprache, Substanz und Konzeption von vorn an. [...] Sie setzen sich dem Spott der Snobs und dem Verdacht der Nihilisten und Optimisten aus: ach, diese Leute schreiben so, weil sie es nicht besser verstehen.“ Diesem Neubeginn seien „allein die Methode und die Intention des Pioniers angemessen. [...] Die Methode der Bestandsaufnahme. Die Intention der Wahrheit. Beides um den Preis der Poesie.“¹⁴³

Mit dem lyrischen Protest des Protests in Form der Neuen Subjektivität und der Entstehung des Green Movement vor allem in Antwort auf die nukleare Bedrohung in den sechziger und siebziger Jahren kam eine neue Thematik in das „Gespräch über Bäume“. Auch hier geht es um ein Bewusstseinsproblem. Wenn sich die Gesellschaft damals (so Adorno) nicht kannte und deswegen kaum in der Lage war, sich selbst in der Lyrik zu beschreiben oder durch Kulturkritik die Lyrik zu interpretieren, dann geht es heutzutage um die Erkenntnis, dass „die Natur“ nicht mehr gegeben ist. In Deutschland betrifft das „Waldsterben“ einen wichtigen kulturellen Bezugspunkt, denn ohne den deutschen Wald ist die Romantik eines Eichendorff oder eines Tieck kaum vorstellbar. In der ökologischen Krise treffen sich also wieder einmal Aspekte von Schuld, verlorenem kulturellem Erbe und die Fragwürdigkeit einer Lyrik, die sie thematisiert. „Darf man von all dem heutzutage wieder erzählen?“, fragt sich rhetorisch Hermann Lenz in einem Vortrag über „Natur und Literatur“.¹⁴⁴ In seiner Antwort bestätigt Reiner Moritz

¹⁴² Günter Eich, „Inventur“, in *Deine Söhne, Europa: Gedichte deutscher Kriegsgefangener*, hrsg. v. Hans Werner Richter (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1947). Dieses Gedicht Günter Eichs blieb eine Ausnahme, nicht nur als einziges wirklich erfolgreiches Gedicht der Kahlschlag-Lyrik, sondern auch als einziges Beispiel der Kahlschlag-Lyrik im Gesamtwerk Eichs.

¹⁴³ Wolfgang Weyrauch (Hrsg.), *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten* (Hamburg: Rowohlt, 1949).

¹⁴⁴ Hermann Lenz, „Natur und Literatur“, *Akzente*, 2/2003.

Lenz' Befürchtung: Das Gespräch über Bäume sei „nicht nur in diktatorischer Zeit mühsam“.¹⁴⁵

Den Übergang des Gesprächs über Bäume von der Nachkriegsthematik zum ökologischen Bewusstsein markiert Erich Frieds Gedicht „Neue Naturdichtung“ exemplarisch. Das Gedicht bezieht sich hauptsächlich auf zwei berühmte Naturgedichte Brechts, zum einen auf „Tannen“:

In der Frühe
Sind die Tannen kupfern.
So sah ich sie
Vor einem halben Jahrhundert
Vor zwei Weltkriegen
Mit jungen Augen.

und zum anderen auf die letzte Strophe von „Schlechte Zeit für Lyrik“ (s. S. 27). Frieds Gedicht besteht aus drei Strophen und weist zwei lyrische Stimmen auf: zum einen die des fiktionalen Bertolt Brecht und zum anderen die allwissende Erzählstimme. Die erste Strophe bezieht sich auf den von Brecht vertretenen Vorrang der Gesellschaftskritik vor der Natur als poetischem Thema und auf „Schlechte Zeit für Lyrik“ durch die Evokation des inneren „Kampfes“, in dem der Lyriker sich ständig (widerwillig) von der Natur losreißen müsste:

Er weiß daß es eintönig wäre
nur immer Gedichte zu machen
über die Widersprüche dieser Gesellschaft
und daß er lieber über die Tannen am Morgen
schreiben sollte

Die zweite Strophe erläutert, dass es einen weiteren Grund gibt, weshalb das Erlebnis der Tannen „vor einem halben Jahrhundert“ nicht wieder zu erreichen ist, und hier spielt die Vergangenheitsbewältigung keine Rolle mehr:

Aber sogar wenn er wirklich früh genug aufsteht
und sich hinausfahren läßt zu den Tannen am Morgen
fällt ihm dann etwas ein zu ihrem Anblick und Duft?

¹⁴⁵ Reiner Moritz, „Gesättigte Lösung. Zu Hermann Lenz' Natur und Literatur“, *Akzente*, 2/2003.

Oder ertappt er sich auf der Fahrt bei dem Einfall:
Wenn wir hinauskommen
sind sie vielleicht schon gefällt
und liegen astlos auf dem zerklüfteten Sandgrund
zwischen Sägemehl Spänen und abgefallenen Nadeln
weil irgendein Spekulant den Boden gekauft hat

Ironisch-provokativ stellt Fried in der dritten Strophe die abgeholzte Natur durch die Sicht des „Spekulanten“ dar:

Das wäre zwar traurig
doch der Harzgeruch wäre dann stärker
und das Morgenlicht auf den gelben gesägten Stümpfen
wäre dann heller weil keine Baumkrone mehr
der Sonne im Weg stünde. Das
wäre ein neuer Eindruck
selbsterlebt und sicher mehr als genug
für ein Gedicht
das diese Gesellschaft anklagt

„Selbsterlebt“ ist der Eindruck, der nicht wie eine klischeehafte Naturbeschreibung aus zweiter Hand kommt, sondern eine gewisse Katastrophenästhetik erweckt. Der fast sarkastische Ton in der Darstellung dieser „kaputten Natur“ als „schön“ (der Harzgeruch, das hellere Licht) enthält einen indirekten Vorwurf an Brecht, der die Naturästhetik mit seiner Dialektik nicht für vereinbar hielt. Es ist nämlich nicht der neue, „selbsterlebte“ Eindruck, der die Natur wieder lyriktauglich machen soll, sondern die provokante Behauptung, dies könnte der Fall sein. So verdoppelt Fried die Ironie seiner letzten Strophe, indem er eine bevorzugte rhetorische Technik des wahren Bertolt Brecht anwendet, um den Adressaten Brecht mit sozusagen eigenen Waffen zu schlagen.

Im Anschluss daran verbindet Gregor Laschens „Naturgedicht 7“ das Brechtsche „Gespräch“ mit dem ökologischen. Es deutet auf die Unbeständigkeit der Haltung von Dichtern und Literaturwissenschaftlern gegenüber der Naturlyrik hin; sie sei „Ab- und aus- / geschrieben epochenlang“. Der Baum sei eine „deutsche / Metapher von Kindesbeinen an“, doch nicht zufällig: Lyrik über Bäume sei „Gattung / aus Gründen“. Laschens Gedicht rela-

tiviert das Nachkriegsgespräch über Bäume dadurch, dass der Baum nicht mehr als beständige Instanz gelten kann: jetzt gilt ein Gespräch über Bäume nicht mehr der Existenz der Naturlyrik, sondern der Existenz des Baums. Sowohl der Baum als auch das Naturgedicht seien gefährdete Arten:

[...] Das Naturgedicht
ist der letzte Text über die
Naturgedichte lange vor uns, hölzerne Suche
nach Bäumen in Gedichten
über was man für ein Verbrechen hielt, als
es
noch
Bäume
gab.

Die ökologische Krise trat in der zweiten Hälfte der 60er Jahre und dann verstärkt im Laufe der 70er Jahre ins politische Bewusstsein. Hilde Domin und P.C. Mayer-Tasch stellen in dieser Zeit ein vorübergehendes lyrisches Schweigen fest, das gewissen Ähnlichkeiten mit der so genannten „Stunde Null“ nach 1945 besitzt.¹⁴⁶ Jürgen Haupt hat die Hypothese vorgeschlagen, die poetische Tendenz, menschliche Gefühle oder Vorstellungen auf die externe Natur zu projizieren, sei selbst ein Produkt der Naturzerstörung durch den Menschen. Die Tatsache, dass die „wahre Natur“ rarer wird, führt den Menschen dazu, die noch übrig bleibende zu romantisieren, und zwar spätestens seit Rousseau.

Dass die grüne Bewegung in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts rasch an Kraft und Bedeutung gewann, liegt vermutlich an der Macht der elektronischen Medien sowie an den wissenschaftlichen Befunden bezüglich der Umweltverschmutzung, wie etwa der Entdeckung des Ozonlochs im Jahre 1985. Der von Thomas Kling angekündigte „Naturlyrik-Relaunch“ sei nach Auffassung einer Rezension zu den ersten beiden Naturlyrikanthologien der letzten Jahre auf den „Sog der Umweltdiskussion“ zurückzuführen.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Hilde Domin, *Wozo Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, 3. Aufl. (München: Piper, 1975), S. 1 ff. und Mayer-Tasch, *Im Gewitter der Geraden*, S. 17.

¹⁴⁷ Lorenz, Otto: „Die Erde will freies Geleit“ in: *Die Zeit*, Nr. 44, 26.Okt. 1984, S. 73.

Jetzt, da kranke Wälder und verschmutzte Gewässer die Frage des Umgangs mit der Natur zu einem Politikum machen, erscheint die vermeintlich unpolitische Haltung der Naturlyriker in neuem Licht. Naturlyrik kann als Modell für einen fürsorglichen Umgang des Menschen mit der Natur gelesen werden und damit als ein Korrektiv gegenüber dem wissenschaftlich-technischen Zugriff auf die Ressourcen der natürlichen Welt.¹⁴⁸

Hier wird suggeriert, dass die Ökolyrik eine gesellschaftspolitische Rolle als eine Art Korrektiv erfüllen könne, nicht nur um das Ansehen der Naturlyrik zu verbessern, sondern auch die Umweltsituation selbst. Diese Rolle ist nicht für alle Literaturwissenschaftler selbstverständlich. Silvia Volckmann fragt 1982 nach,

ob die Wiederaufwertung des Naturgedichts tatsächlich eine adäquate literarische Antwort auf die aktuelle ökologische Misere sein kann; oder ob nicht der Satz, daß ein Gespräch über Bäume das Verschweigen so vieler Verbrechen einschließt, ob nicht dieser Satz trotzdem seine Wahrheit behält.¹⁴⁹

Das „Gespräch über Bäume“ wird fortgesetzt und wieder findet sich die Naturlyrik in Verteidigungsposition. 1984 verkündete Alexander von Bormann: „Die Naturlyrik ist wieder aktuell. Und das ist keineswegs ein Grund zum Jubeln.“ Damit nehme, so von Bormann, die Naturlyrik eine neue Rolle an – zwar wächst das Bewusstsein, und der Umweltschutz ist zum Alltagsthema geworden. „Aber zunächst ist der Eindruck nicht abzuwehren, daß ein neuerwachtes Interesse für Naturlyrik auf eine Art Archäologie führt: Expedition, Spurensicherung, Zeichenentzifferung in einem fast verschollenen Land.“¹⁵⁰ Das nächste Kapitel wird zeigen, welche ästhetischen Kategorien und Kriterien für die Rezeption der Naturlyrik von Bedeutung sind und wie die aktuelle ökologische Krise einige dieser traditionellen Muster der deutschsprachigen Naturlyriktradition in ihrer Gültigkeit schwächt.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Volckmann, Silvia, „Einige Argumente“, S. 33.

¹⁵⁰ Von Bormann, *Die Erde will ein freies Geleit*, S. 464.

II

Natur, Lyrik und Subjektivität.
Eine Wahlverwandtschaft in der Krise

2.1 Literaturgeschichtliche Hintergründe – ein kurzer Überblick

Für ökologisch orientierte Ansätze in der Literaturwissenschaft bildet die traditionelle Kategorie der Subjektivität eine zentrale Problematik. Dies ist umso mehr der Fall für die Naturlyrik, die auf der Bedeutung der Subjektivität für die kulturelle Imagination der Natur sowie für die Interpretation der Lyrik – strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem lyrischen Ich und Ich-Konzepten in der Leservorstellung – aufgebaut ist. Die Subjektivität ist der gemeinsame Nenner von Natur und Lyrik und für ihre „Wahlverwandtschaft“ ausschlaggebend; sie bildet einen roten Faden durch die Lyriktradition, besonders auffällig seit Goethe. Für den deutschsprachigen Raum ist daher der Einfluss Goethes, in dessen Werken die Natur ein zentrales Thema bildet, in der Prägung von Subjektivitätskonzepten und Entwicklungstendenzen bezüglich Natur und Lyrik von besonders hoher Bedeutung. Eine Studie wie diese muss die zentrale Kategorie der Subjektivität kritisch befragen, erstens weil subjektive Konstellationen häufig mit anthropozentrischen Strukturen einhergehen; und zweitens, weil das lyrische Subjekt besonders in der Nachkriegszeit – bis zu seiner trotzigen Wiederauferstehung in der Neuen Subjektivität der siebziger Jahre – wiederholt in seiner Gültigkeit bezweifelt wurde und seitdem von Postmoderne und Poststrukturalismus weiterhin als überholte Kategorie betrachtet wird.

Trotzdem bedeuten weiterhin Natur und Subjekt wichtige Elemente der deutschsprachigen Literaturwissenschaft. Während zum Beispiel in der Anglistik und Amerikanistik bereits seit einigen Jahrzehnten im Zuge der Postmoderne und des Poststrukturalismus nach Alternativen zum lyrischen Subjekt gesucht wird, besitzt die Subjektivität in der Germanistik – vor allem in ihrem Umgang mit Lyrik – nach wie vor eine zentrale Position, eine Tendenz, die sicherlich auf die Bedeutung Goethes für die deutschsprachige Literatur zurückzuführen ist. Während jedoch – wie oben erläutert – die Kategorie der Subjektivität für die Definition der Naturlyrik maßgeblich ist, scheint es gleichzeitig eben diese Subjektzentriertheit zu sein, die bei der Abwertung der Naturlyrik am häufigsten thematisiert wird. So erscheint die gegenwärtige Stellung der Subjektivität in der Naturlyrik paradox: Einerseits

wird die Subjektivität nach Goethe für überholt und unmodern gehalten; andererseits erwecken Alternativen – in der deutschsprachigen Germanistik – kaum Interesse. Folglich werden generell Themen, in denen kein Subjekt im Mittelpunkt steht, tendenziell als nicht lyrikfähig oder für die Lyrik bedeutsam angesehen. Mit der Entstehung der ökologisch orientierten Literaturwissenschaft drängt sich also eine weitere Problematik in das Verhältnis Natur – Subjekt – Lyrik: Die Frage der Vereinbarkeit der inzwischen objektiv belegbaren ökologischen Bedrohung mit traditionellen, auf subjektiven Strukturen beruhenden Naturkonzepten, wie sie traditionell primär in der Lyrikanalyse und in der Naturphilosophie zu finden sind, konstituiert eine weitere Herausforderung für das ohnehin bereits in Verruf geratene Genre der Naturlyrik.

Um eine Grundlage für das Verständnis der Krise der Subjektivität und der herkömmlichen Naturästhetik zu schaffen, wird in diesem Kapitel zunächst ein Überblick der subjektiven Ausdrucksformen in der Lyrik bis in die Goethezeit skizziert.¹ Es wird deutlich, dass es seit jeher eine Wahlverwandtschaft zwischen Natur und Lyrik gibt, die bis zur Goethezeit durch Konstellationen von Mensch, Natur und Gottheit bestimmt war. Es wird gezeigt, wie Goethes literarische Subjekte, obgleich sie im Zentrum stehen, dennoch Demut vor der Natur kennen, weswegen Goethe oft als Vorreiter der deutschen ökologischen Bewegung zelebriert wird. Anschließend werden einige anthropologische und evolutionsbiologische Ansätze skizziert, die für eine biologisch begründete Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik plä-

¹ Hier wird nur ein grober Überblick über die wichtigsten Stationen in der Entwicklung von Subjektivitätstendenzen in der Naturlyrik skizziert, da ausführliche Behandlungen des Themas bereits vorliegen: Alexander von Bormann, *Natura Loquitur*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 12 (Tübingen: M. Niemeyer, 1968); Wolfgang Ertl, *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR*, Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Gressmann (Stuttgart: Heinz, 1982); Axel Goodbody, *Natursprache: ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik* (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich), (Kiel: Wachholtz, 1984); Jürgen Haupt, *Natur und Lyrik* (Stuttgart: Metzler, 1983); Ursula Heukenkamp, *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik* (Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1984); Albrecht Koschorke, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990); Norbert Mecklenburg (Hrsg.), *Naturlyrik und Gesellschaft* (Stuttgart: Klett, 1981); Silvia Volckmann, *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsllyrik* (Königstein: Forum Academicum, 1982); Christian Kohlroß, *Die Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000) und Dolan, *Die Rolle der „Kolonie“*, S. 118-167.

dieren. Dabei wird deutlich, dass die menschliche Neigung zur Lyrik und zur Naturerfahrung – im Gegensatz zur Wahlverwandtschaft in der Lyriktradition – keineswegs auf der Kategorie der Subjektivität aufgebaut ist. In den darauffolgenden Abschnitten werden Gedichte und ästhetische Ansätze skizziert, die seit 1980 die ökologische Problematik in der Lyrik und in der Ästhetik zu behandeln suchen: die so genannte „Ökolyrik“, Ansätze zu einer „ökologischen Ästhetik“ (Gernot und Hartmut Böhme) und lyrische Alternativstrategien der neunziger Jahre. Diese können teilweise als lyrische Reaktionen auf die ästhetischen und ökologischen Unsicherheiten der Gegenwart angesehen werden, die quasi als Gegenbewegung zur „Ökolyrik“ und zu Werken aus dem Dunstkreis der Neuen Subjektivität eine gewisse Entemotionalisierung in der Lyrik – oft selbstironisch – propagieren.

Schon für die ersten uns bekannten Dichter war die damals noch wesentlich weniger von Menschen berührte Natur aus zwei Hauptgründen ein wichtiger lyrischer Bezugspunkt: Erstens ist die Natur von Theokrit bis in die Jahre der Neuen Subjektivität ein Projektionsraum für die Übertragung anthropomorpher Vorstellungen. In der traditionellen Naturlyrik werden menschlich strukturierte Konzeptionen in einen Raum frei von gesellschaftlichen Strukturen, Kategorien und Zwängen projiziert. Zweitens bildet die Natur eine gesellschaftsexterne Realität, eine ontologische Prämisse unseres Lebens. Die Natur steht für das Ungreifbare im Konkreten, eine Gegenüberstellung, die zum Ausdruck der menschlichen Entfremdung von der Natur oder von der Gesellschaft durch binäre Strukturen eingesetzt werden kann. Der Charakter der Natur wird ihr traditionell vom Dichter oder vom interpretierenden Leser durch die Projektion subjektiver Empfindung zugesprochen; in der menschlichen Phantasie scheint die Natur widerstandslos die ihr zugeschriebene Rolle zu übernehmen. Traditionell fungiert die Natur als unveränderlich wahrer Maßstab, anhand dessen nicht nur das Individuum selbst, sondern auch gesellschaftliche Veränderungen eingeschätzt und bewertet werden können.

Der Ausdruck menschlicher Subjektivität in der Lyrik verbindet die Anfänge der Literaturgeschichte mit der Gegenwart: Die unberührte Natur, die wir heute eher als kostbare Rarität wahrnehmen, war für die ersten Menschen die einzig vorstellbare Umgebung. Die Gefahren, die die Natur brachte

(Stürme, Fluten, Dürre etc.), galt es damals weniger zu bekämpfen, sondern eher rechtzeitig zu erkennen. Ein Gegenüber, wie es die Natur meistens in der Lyrik verkörpert, stellten damals wohl vielmehr andere Menschen und Tiere dar; dies lässt zumindest oft die Felsmalerei vermuten. Schriftliche Kommunikation durch die ersten Schriftzeichen, Hieroglyphen etwa, kannte ferner wesentlich weniger Trennung zwischen Wort und Bild. So waren in den ersten Schriftzeichen Bildlichkeit und Natursymbolik maßgeblich für die Kommunikation und schriftliche Darstellung. Iain Galbraith und Raoul Schrott thematisierten bereits die Metapher als Mittel der „Ur-Erkenntnis“ des vorhistorischen Menschen: „Der Mensch kann sich dem metaphorischen Denken wahrscheinlich nicht entziehen, weil sein Gehirn irgendwie nach analogen Prinzipien konstruiert ist“, spekuliert Schrott. Das „Ur-Poetische“ sowie das „Ur-Wissenschaftliche“ daran sei, „daß wir Strukturen, die uns in einem Bereich der Wirklichkeit augenscheinlich werden, auf einen anderen Bereich übertragen und merken, daß es eine Verbindung gibt“.² Demnach fungiert die Natur in der Lyrik seit jeher als Bild, Metapher oder Gleichnis, um das Werden und Vergehen der Menschen dichterisch darzustellen.

In der Antike hatten Naturbeschreibungen in den Topoi des *locus amoenus* und des *locus terribilis* ihren festen Platz. Die bukolische Idylle als Gattung wurde in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr. von Theokrit begründet. Diese Epoche bedeutet den Höhepunkt der arkadischen Dichtung. Die Idealisierung der arkadischen Landschaft wird im Mittelalter von der christlichen Ausrichtung der Literatur allmählich verdrängt; in der humanistischen Bewegung des vierzehnten Jahrhunderts kommt mit Petrarca das bukolische Element jedoch verstärkt idealisiert zum Vorschein. Schon früher schrieb etwa Sappho Liebeslyrik sowie satirische Verse, in welchen die Schönheit der Natur fast immer zelebriert wird. Ähnlich die Lyrik des Anakreon, die durch Naturelemente den Genuss des Lebens darstellte. Mit dem Aufbau der Zivilisation in der Antike, der Entwicklung infrastruktureller Einrichtungen, die die Landschaft beeinflussten, etwa dem Bau von Häusern, Straßen, Kanalisation und öffentlichen Bädern, entwickelten sich die Begriffe der „natürlichen“ und „künstlichen“ Landschaft. Damit trennten

² Iain Galbraith, „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr. Raoul Schrott im Gespräch mit Iain Galbraith“ in: *Schreibheft: Zeitschrift für Literatur* 54 (2000), S. 62.

sich die Bereiche Natur und Kultur, wobei die Frage der Mimesis sich stellte: Sollte die Kultur die Natur nachahmen? Im Gegensatz zu seinem Lehrer, Platon, der in seiner Abhandlung *Der Staat* die Mimesis in der Poesie als „Betrug“ oder Imitationen von Imitationen ablehnt, da die ewige Wahrheit sich jenseits des Irdischen befinde, rät Aristoteles in seiner *Poetik* dem Poeten zur Naturnachahmung.

Wurzel der grundsätzlichen Affinität von Natur und Lyrik in der Antike war jedoch die Naturreligiosität, die durch projizierte Naturdarstellungen in der Mythologie ihren Ausdruck findet. Die griechischen und römischen Naturgötter sowie nordische Mythen übten über Jahrhunderte hinaus einen wesentlichen Einfluss auf die deutschsprachige Literatur aus. Mit der schon damals bekannten Verfremdung von Natur und Kultur wurde die Natur idealisiert und mit Kategorien des Wahren und Schönen überschrieben. Natur bedeutete den Gegensatz zu dem, was aufgrund der Arbeit des Menschen entstanden war: Technik, gesellschaftliche Konventionen und Disziplin. Diese klare Dichotomie zwischen Naturerfahrung und dem städtischen Leben hat etwa Platons bekannter Dialog zwischen Sokrates und Phaidros vor den Stadtmauern Athens zum Thema. Als Wahrzeichen der Dichtung galt etwa die reinigende „kastalische Quelle“. Die Naturdichtung des Horaz galt meistens der Landschaft seiner Heimat Venusia, die namentlich in seiner Dichtung genannt wird und das Diktum des Heraklit, „alles fließt“, markiert die antike Selbsterkenntnis des Menschen als Teil des natürlichen Zyklus und des ewigen Wandels des Lebens.

Mit dem Christentum und dem frühen Mittelalter verdrängte allmählich die christlich geprägte Naturauffassung die mythologische Naturreligiosität der Antike im europäischen Raum. Darstellungen der Naturzyklen galten dem Schöpfungsglauben und der religiösen Andacht. Die Bibel hat seit ihrer Entstehung die Kunst jeder Epoche tief geprägt. Dies gilt nicht nur für Epochen, deren gesellschaftliche Ordnung auf jüdisch-christlichen Werten basierte, sondern auch für Bewegungen, deren Kunst sich bewusst von dem biblischen Einfluss abzugrenzen suchte, wie etwa die der Aufklärung. Die Bibel liefert als Text, mit dem die Mehrheit der Bevölkerung im europäischen Raum vertraut ist, nicht nur ein Wertesystem, sondern auch ein Standardmuster für Dichtungsstrukturen, Methoden der literarischen

Bildlichkeit (der Allegorie, des Gleichnisses, der Parabel) und der Erzählkunst. Zusammen mit den Göttermythen der Antike bilden die Bibeltexte die Grundlagen und Quellen der abendländischen Kultur. Ausgangspunkt für die Schöpfungsgeschichte ist eine Naturbeschreibung.

Zugleich lehrt das Christentum, das bis zum frühen Mittelalter allmählich die geistige Führung Europas errungen hatte, den *contemptus mundi*: „Liebt nicht die Welt und was in der Welt ist! Wer die Welt liebt, hat die Liebe zum Vater nicht“³. Der Naturgenuss wurde als sündhafter Verstoß gegen diese Lehre angesehen, die neue Spiritualisierung veränderte das Naturverständnis. Aus der einstigen Idealisierung der Natur wurde Naturferne.

Mit den Anfängen der Neuzeit gewinnt die naturhafte Welt wieder an Bedeutung. Allmählich etabliert sich der Glaube an den harmonischen Zusammenhang der göttlichen Schöpfung, die sich in der äußeren Naturordnung offenbart. So wurde die naturhafte Welt zum Erweis der göttlichen Fügung und der Schöpfungsgeschichte – zum Verständnis einer verborgenen Ordnung, aus der sich die Symbolik entwickelte. Insbesondere durch die so genannte typologische Deutung des Alten und Neuen Testaments lassen sich symbolische Denkweisen auf die Auslegung von Texten übertragen. Die äußere Natur oder das „Buch der Natur“ wurde als die zweite Offenbarung Gottes neben der Bibel „gelesen“. Diese Naturauffassung dokumentiert Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* (1349-50). Konrad von Megenberg bearbeitete das 1230-50 entstandene *Liber de natura rerum* des Thomas von Chantimpré in seinem achtbändigen Werk, in dem die Naturlehre des Aristoteles vorherrscht.⁴ Zeichen in der Natur waren etwa pflanzliche oder tierische Missbildungen sowie Naturkatastrophen und der Halleysche Komet, die, der damals besonders ausgeprägten Endzeitstimmung entsprechend, vor dem unmittelbar bevorstehenden Ende der Welt warnen sollten, oder aber schöne Himmelserscheinungen, die die Allmacht Gottes verkündeten.

Später im Mittelalter wurde der „Natureingang“ in Form des *locus amoenus* oder des *locus horribilis* zu einem wichtigen Strukturelement der Minnesangsdichtung. Die Naturbeschreibung am Anfang der Verse fungiert als

³ 1 Johannes 2:15.

⁴ Art. „Konrad von Megenberg“ in: *Deutsches Literatur-Lexikon*, 3. Aufl., hrsg. v. Hubert Herkommer und Carl Ludwig Lang (Bern: Francke, 1984).

eine Art Code, der den Leser über die Art von Treffen informiert, welches vor diesem Naturhintergrund stattfindet, wie etwa im Gedicht Walthers von der Vogelweide, „Under der linden“, in dem der Natureingang die Szene für das Treffen der Liebenden bildet: „Under der linden an der heide, / dâ unser zweier bette was, / dâ muget ir vinden schöne beide / gebrochen bluomen unde gras. / Vor dem walde in einem tal / [...] / Schöne sanc diu nahtegal“.

Mit der Neuzeit und den Anfängen des Humanismus wurde die „schöne“ Natur wiederentdeckt. Zahlreiche Dichter, von Petrarca bis zu Sir Philip Sidney, knüpften an die antike arkadische Dichtung an. Die antiken Autoren galten als frei von der christlichen Vereinnahmung der Literatur und wurden zu Modellen für den wissenschaftlichen Säkularisierungsprozess der Neuzeit. So herrschten am Anfang der Neuzeit die zwei miteinander rivalisierenden Weltanschauungen des Christentums und der Antike: einerseits die Mystifizierung der Natur zum Schöpfungslob, andererseits die Säkularisierung des Naturgenusses in wissenschaftlicher oder mythologischer Richtung. Diese zwei Stränge bestimmten die Rolle der Natur in der Lyrik über Jahrhunderte hinweg.

Mit der Entdeckung des heliozentrischen Weltbildes durch Nikolaus Kopernikus im siebzehnten Jahrhundert gerieten die meisten Länder Europas in eine Sinnkrise, die Deutschland allerdings erst ein Jahrhundert später erreichte. Dies lag wohl daran, dass die Rezeption des kopernikanischen Weltbildes in Deutschland nicht als wissenschaftliches, sondern als „weltanschaulich-häretisches Phänomen“ aufgefasst wurde.⁵ Wie Hans-Georg Kemper erläutert, genoss die deutsche Auffassung von der Natur als „Buch“ weiterhin Vorrang über diese neue wissenschaftliche Entdeckung und ersparte Deutschland die Konfusion, die in anderen europäischen Ländern herrschte: „Mit dem allegorisch-emblematischen Verfahren astrologischer Sinngebung beweist und bewährt sich der damalige Leser des ‚Buchs der Natur‘ in einer langandauernden Krisenzeit als ‚Krisenmanager‘, als sinnstiftendes Organ der Selbst- und Weltdeutung.“⁶ Mit dem Buch der Natur beginnt also die Ausbreitung der Naturmetaphorik durch gesellschaftliche oder theologische Zweckbestimmungen.

⁵ Zusammenfassend Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Bd. 2 (Tübingen: Niemeyer, 2006), S. 57-58 und 62.

⁶ Ebd., S. 64.

Im Zuge der allmählichen Entstehung des Bürgertums und der urbanen Lebensform im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Dichotomie Natur – Stadt weiter gefestigt. Schellings Teilung der Natur in die *natura naturans* (eine produzierende Kraft, die Natur als Subjekt) und *natura naturata* (das Produzierte; die Natur als Objekt) stabilisierte weiter die seit jeher etablierte Dualität im auf Subjektivität und Entfremdung basierenden Naturverhältnis. Die bürgerliche Naturästhetik betrachtete die Natur als das Andere der Vernunft: In diesem Rahmen stand sie – wie schon früher in der Antike – für das Naive, das Unreflektierte, das Wilde, das Primitive, Nichtzivilisierte, das Unschuldige und das Freie. In der Zeit der Aufklärung war die Natur Sinnbild für alles, was die Gesellschaft nicht war. Ein Dichter, der in der von Vernunft, Reflexion, Disziplin, Kontrolle und Immoralität geprägten Gesellschaft das Leiden der Menschen entdeckte, sah die Erlösung in der Natur. Die Vernunft, als das Andere zur Natur, war nicht mit ihr vereinbar.

Spätestens seit der Goethezeit wird traditionell Natur in der Lyrik als Abbild oder Sinnbild der Seele gefasst, und Themen wie etwa die ökologische Krise, in denen kein Ich oder kein anthropomorphes Subjekt im Mittelpunkt steht, werden tendenziell als nicht lyrikfähig oder als für die Lyrik unbedeutend angesehen. Vor allem der junge Goethe entwirft poetisch das auf Subjektivität gebaute innige Verhältnis von Mensch und Natur, ein Aspekt – vor allem in seiner Lyrik zu finden –, der in seinen späteren Werken zurücktritt.⁷ Die Naturreligion tritt im Sinne des *Sturm und Drang* an die Stelle des christlichen Glaubens. Dabei gelten Mensch und Natur als ein und derselbe göttliche Organismus und die Natur konstituiert nicht mehr die Schrift Gottes im Sinne des früheren „Buchs der Natur“. Naturbilder in Goethes frühem sowie in seinem späteren Werk dienen hauptsächlich der Vergewisserung des Ich (oder in seinem späteren Werk öfter des Du) und der Abbildung oder Sinnbildung seiner Seele. Aus dem subjektiven Blickwinkel des leidenden Werther etwa scheint die Natur entweder seine Gemütslage zu widerspiegeln („Wie die Natur sich zum Herbste neigt, wird es Herbst in mir und um mich her. Meine Blätter werden gelb und schon sind die Blätter der benach-

⁷ Joachim Rosteutscher, *Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke* (Bern: Francke, 1956), S. 28.

barten Bäume abgefallen.“⁸) oder derselben unerträglich zu widersprechen: „Das volle warme Gefühl meines Herzens an der lebendigen Natur, das mich mit so vieler Wonne überströmte, das rings umher die Welt mir zu einem Paradiese schuf, wird mir jetzt zu einem unerträglichem Peiniger, zu einem quälenden Geist, der mich auf allen Wegen verfolgt.“⁹

Goethe wird oft als einflussreicher ökologisch orientierter Denker und als Vorgänger und Wegbereiter der deutschen Umweltbewegung gedeutet.¹⁰ Da das ökologische Erbe Goethes bereits ausführlich diskutiert wurde, soll hier nur ein kurzer Überblick skizziert werden. Goethes „ökophilosophische Inspiration“¹¹ für den ecocriticism scheint auf drei Hauptfaktoren zurückzuführen: Goethes Verständnis einer holistischen Weltsicht, seine Betonung der Würde des in einem wissenschaftlichen Experiment betrachteten Phänomens und seine Befürwortung der Ehrfurcht seitens des experimentierenden Wissenschaftlers. Diese Faktoren waren auch wichtige Elemente von Goethes Einfluss auf Rudolf Steiner und die Entstehung der Anthroposophie. Hier geht es in erster Linie um die Entwicklung einer Philosophie des natürlichen Gleichgewichts, in der die Technologie versuchen soll, die Natur nachzuahmen, statt sie zu unterdrücken.¹² Adolf Muschg hat in Goethes „Metamorphose der Pflanzen“, „Erlkönig“ und „Zauberlehrling“, aber besonders in *Wilhelm Meisters Wanderjahre* und der *Farbenlehre* ökologisch relevante Aspekte herausgearbeitet.¹³ Vielleicht dem Propagieren eines ökologischen Bewusstseins, wie es im einundzwanzigsten Jahrhundert verlangt wird, am nächsten ist Goethes biozentrischer Ansatz in der Naturwissenschaft. Wie Rudolf Steiner erklärt, müssen nach Goethes Ansicht „die

⁸ Goethe, *Werther, zweite Fassung* in: *Sämtliche Werke* (Zürich: Artemis-Ausgabe, 1977). Bd. 4, S. 458.

⁹ Ebd., S. 430.

¹⁰ Gegen diese allgemeine Haltung wurden bereits kritische Stimmen geäußert, die den ökologischen Einfluss Goethes zwar nicht ablehnen, doch darauf hinweisen, dass sich die Komplexität seines Œuvres kaum auf eine geradlinige ökologische Richtung reduzieren lässt. Für einen Überblick siehe Goodbody, „„Bestürzend aktuell?““, S. 269-288 und Goodbodys Kapitel zu Goethe in *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: The Challenge of Ecocriticism* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), S. 45-86.

¹¹ Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 45.

¹² Ebd., S. 275-276 und 278 und Fritjof Capra, *Wendezeit. Bausteine für ein neues Weltbild* (Bern: Scherz, 1991), S. 5.

¹³ Adolf Muschg, *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986), S. 13, 18 und 30. Siehe Goodbodys Anmerkungen hierzu in „„Bestürzend aktuell?““, S. 278.

Phänomene naturgemäß aneinandergereiht werden, so daß *sie* dem, der sie in ihrer Gesamtheit überblickt, selbst die höhere Gesetzmäßigkeit, die ihnen zugrunde liegt, aussprechen“.¹⁴ Seine Bedeutung für eine ökologisch orientierte Literaturwissenschaft liegt aber darin, dass er sich sowohl in seinem ästhetischen Verständnis als auch in seiner naturwissenschaftlichen Vorgehensweise gegen die Tendenz seiner Zeit bewegte, weswegen er – vor allem in Bezug auf seine naturwissenschaftlichen Schriften – teilweise als „Verlierer“ bezeichnet wurde.¹⁵ Die Kant’sche, auf Verstand und Vernunft basierende Philosophie – aus Goethes Sicht, auf diese eingeschränkt – und das entsprechende neuzeitliche, kritische Bewusstsein, mit dem er durch die Begegnung mit Schiller in Berührung kam, war Goethe fremd. In seinen philosophischen wie naturwissenschaftlichen Aktivitäten bezog er sich auf vormoderne Naturkonzepte. Rudolf Steiner beschreibt seine Haltung, die vielfach als eine „Rückkehr zur Natur“ angesehen wird, als eine „Rückkehr mit dem vollen Reichtum des entwickelten Geistes, mit der Bildungshöhe der neuen Zeit“.¹⁶ Wie Hartmut Böhme bereits erläuterte, war Goethes Haltung gegenüber der Kant’schen Philosophie paradox. Einerseits respektierte er die epochale Bedeutung Kants; andererseits insistierte er auf einem Naturkonzept, das für Kant nicht mehr akzeptabel war, ihm sogar als „überschwänglich“ galt, wie Steiner berichtet.¹⁷ Eine ökologisch orientierte Interpretation von Goethes Naturkonzept könnte es durchaus als Wahrnehmung der Tatsache verstehen, „daß die Fortschritte der Naturbeherrschung auch einen gravierenden Verlust bedeuten“.¹⁸ Insofern ist für das philosophische sowie das ökoliterarische Erbe Goethes sein „Wissenstypus“ wichtiger als seine tatsächlichen Erkenntnisse: Epistemologisch legt Goethe Wert auf die *natura naturans*, weniger auf die *natura naturata*.¹⁹ Die „Sprache der Natur“ sei also nicht nur

¹⁴ Goethe, *Farbenlehre* in 3 Bänden. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, hrsg. v. Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer (Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979), Bd. 2, S. 130. Hervorhebung im Original.

¹⁵ Wie von Leo Kreutzer behauptet in „Wie herrlich leuchtet uns die Natur?“, *Akzente* 25 (1978, 4), S. 381-390 und in *Mein Gott Goethe: Essays* (Reinbek: Rowohlt, 1980), S. 33. Vgl. Böhme, *Natur und Subjekt*, S. 155, Goodbody, „Bestürzend aktuell?“, S. 274 und Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 50-52.

¹⁶ Steiner, „Goethe als Vater einer neuen Ästhetik“, S. 29-30.

¹⁷ Steiner, *Methodische Grundlagen der Anthroposophie*, S. 146.

¹⁸ Ebd., S. 146.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 146.

in der Kunst, sondern auch in der Naturwissenschaft wiederzubeleben; diese Synthese geschieht anhand der ästhetischen Signaturen des menschlichen Leibes (wie etwa im zentralen Motiv der Wiederbelebung Ertrinkender in den *Wahlverwandtschaften* und den *Wanderjahren*)²⁰ sowie aller Naturphänomene. Diese Theorie Goethes entspricht gegenwärtigen Auffassungen der Biosemiotik, die in ökoliterarischen Theorien eine zunehmend wichtige Rolle spielen. Auch wenn heute für viele Goethes wissenschaftlicher Zugang zu Naturphänomenen als eine „höchst fragwürdige, beliebige Vermischung objektiver Sachverhalte und subjektiver Vorstellungen“²¹ erscheint, sind seine Theorien u. a. für eine ökologisch orientierte Literaturwissenschaft durchaus fruchtbar. Obwohl es natürlich eine anthropozentrische Haltung ist, zu behaupten, die Natur gebe es nur in Bezug auf den Menschen, geht es Goethe hier um die Möglichkeiten des menschlichen Sehens, die er durchaus als begrenzt anerkennt. Der Naturforscher „mache [...] sich zur Pflicht, die Rechte der Natur zu sichern; nur da, wo sie frei ist, wird er frei sein, da wo man sie mit Menschengesetzen bindet, wird auch er gefesselt werden“.²²

Wie Axel Goodbody bereits warnte, ist das Werk Goethes zu komplex, um auf einzelne ökologische Aussagen reduziert zu werden. Ferner lebte Goethe in einem von unserer Gegenwart der Umweltkrise so verschiedenen Zeitalter, dass er kaum plausibel als „früher Umweltschützer“ bezeichnet werden kann.²³ Insofern, so Goodbody weiter, können Goethes Schriften nicht als naive Aussage über „grüne“ Werte gelesen werden, da sie unter anderem die Nutzung der Natur für menschliche Zwecke und den verschwenderischen Umgang mit Ressourcen nicht missbilligen und die potentiellen Gefahren der Technologie nicht artikulieren. Die Schuldhaftigkeit des Faust etwa besteht viel mehr in seinem Egoismus, in seiner grenzenlosen Strebsamkeit und seiner Gleichgültigkeit gegenüber dem Verlust menschlichen Lebens als in seiner Verkörperung des technischen Ethos.²⁴ Inzwischen hat die Forschung zum ökologischen Bewusstsein unter anderem festgestellt,

²⁰ Steiner, *Methodische Grundlagen der Anthroposophie*, S. 158.

²¹ Ernst Gerhard Eder, „Sehnsucht nach dem Ganzen. Goethes Kritik an den Naturwissenschaften“, *Wiener Zeitung*, 29. Aug. 1999.

²² Goethe, *Sämtliche Werke* (Artemis-Ausgabe, Bd. 17), S. 721.

²³ Axel Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 46.

²⁴ Goodbody, „„Bestürzend aktuell?““, S. 271-272.

dass Denkweisen, die auf Egoismus, Grenzenlosigkeit und Gleichgültigkeit beruhen, zentrale Aspekte konstituieren, die das ökologische Bewusstsein zu überwinden hat. In jedem Fall muss sich eine ökologisch orientierte Deutung von Goethes Werk der Gefahr bewusst sein, Texte außerhalb des Kontextes ihrer Entstehung zu lesen, und die kritische Distanz zwischen dem Autor und den Figuren Faust und Werther insbesondere im Blick haben.²⁵

Die Frage, inwiefern Goethe als Vater der deutschen grünen Bewegung angesehen werden kann, ist also eine hochkomplexe. Bisher wurde seine Bedeutung für die Problematik der zentralen literarischen Kategorie der Subjektivität in einem ökologischen Kontext jedoch kaum diskutiert. Diese ist allerdings ein besonders wichtiger Aspekt der ökologisch orientierten Literaturwissenschaft im deutschsprachigen Raum, vor allem in Bezug auf die Naturlyrik. Versuche der siebziger Jahre im Zuge der Neuen Subjektivität, Goethes Schriften zum Zweck der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung in der Lyrik zu ironisieren, sind oft primär im Kontext ihrer ökologischen (politischen) Aussage analysiert worden. Dabei enthalten solche Analysen jedoch oft ebenfalls wichtige Hinweise auf den Umgang mit der Kategorie der Subjektivität. Zahlreiche Werke Volker Brauns etwa behandeln Goethe-Zitate im Kontext der Gegenwart, wie zum Beispiel sein Gedicht „Material I: Wie herrlich leuchtet mir die Natur“. Obwohl Goethes Zelebrierung der Natur ironisiert und im Kontext der Nachkriegsgegenwart als unangebracht dargestellt wird, behält die lyrische Stimme weiterhin einen starken Ich-Ausdruck:

Wie rette ich mich
Vor diesem brausenden Nichts, das aus den Wiesen steigt
Diesem überdrüssigen Licht, diesem Sommer?
Woher nehmen

und nicht stehlen

Was mich leben läßt
Ich weiß nicht wovon ich rede

ja wohin
In welche grünliche Schwemme

*Geh aus
Geh aus mein Herz
Und suche Freud
In dieser schönen Sommerszeit
In deines Gottes Garten*

²⁵ Ebd., S. 273.

Lalala
und *wie herrlich leuchtet mir* überhaupt
Und so weiter
[...]²⁶

Elke Oertgen plädiert in einer Ökolyrikanthologie für eine „Umschreibung“ des Goethe’schen Gedichts „Gesang der Geister über dem Wasser“ vor dem Hintergrund der prekären Situation der Ozeane. Wenn in Goethes Gedicht der Vergleich der menschlichen Seele mit dem Element Wasser („Vom Himmel kommt es / Zum Himmel steigt es“) einen ewig wiederkehrenden Naturzyklus evoziert, an dem der Mensch ebenso teilnimmt, ist in Oertgens Gedicht die Natur zeitlicher Begrenzung unterworfen:

Auch die Meere
sind endlich
und sterblich.
Der Gesang der Geister
über dem Wasser
ist umzuschreiben.²⁷

Marie Luise Kaschnitz scheint sich in ihrem Gedicht „Notwendigkeiten“ auf Goethes Re-interpretation der mythologischen Figuren Philemon und Baucis zu beziehen. Während im altgriechischen Mythos Philemon und Baucis schließlich für ihren Fleiß, ihre Ehrlichkeit und Großzügigkeit von den Göttern mit Reichtum belohnt werden, müssen sie im *Faust II* für den industriellen Fortschritt ihr Haus räumen und schließlich auch, da sie sich weigern, ihr Leben lassen. Kaschnitz’ Gedicht stellt die Veränderungen in der heimatlichen Landschaft aufgrund der industriellen Abholzung dar: „Für jeden gerodeten Baum / Wird eine Prämie gezahlt / [...] / Keine Sentimentalität / Das sind Notwendigkeiten / der EWG“. Während das frühere Leben in der Heimat nun von der Stadt geprägt ist (Lebensmittel kommen aus der Stadt, während die Männer zur Arbeit in die Stadt fahren), bestehen die symbolischen Philemon und Baucis auf ihrem Land:

²⁶ Volker Braun, *Der Stoff zum Leben 1-4* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009), S. 7-8. Für eine politisch-ökologische Diskussion dieses Gedichts siehe Goodbody, „Bestürzend aktuell?“, S. 282-283.

²⁷ Elke Oertgen, „Wasser“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 30.

Nur diese Alten
Philemon und Baucis
Bücken sich noch
Hacken die letzte Rübe aus
Graben sie ein
Hacken sie aus...²⁸

Die ökologisch relevanten Parallele zu Goethes Philemon und Baucis, die für die Industrie Platz machen müssen, suggeriert, dass sich Kaschnitz hier eher auf Goethe bezieht als auf den altgriechischen Mythos.

Auch Ludwig Fienhold plädiert für eine Umschreibung eines Goethe'schen Gedichts angesichts der Waldrodung. Sein – auch ironisch betitelt – Gedicht „Ewige Ruh“ vollzieht eine Inversion von Goethes „Wanderers Nachtlied II“. Während in Goethes Gedicht die Ruhe in der Natur schließlich eine Wendung zum Subjektiven nimmt und darauf hinweist, dass auch für das lyrische Subjekt Ruhe zu erwarten ist („Warte nur! Balde / Ruhest du auch“), bleibt in Fienholds Gedicht nur noch die „ewige Ruh“ einer Landschaft der Vernichtung übrig.

Keine Ruh' mehr über den Wipfeln
spricht die harte Hand
des Holzfällers
[...]
keine Ruh' für mich
wenn ich an Brokdorf denke
die strahlenden Gesichter
der Atomindustrie

zwischenengelagerte Hoffnungen
brüten über Kernfragen
[...]
und bald die ewige Ruh'
über den wipfellosen
Schlacht-Feldern²⁹

²⁸ Marie Luise Kaschnitz, „Notwendigkeiten“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 62-63.

²⁹ Ludwig Fienhold, „Ewige Ruh“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 69.

Aus theoretischer Perspektive sind vielleicht die naturwissenschaftlichen Schriften Goethes ebenso bedeutend für die Etablierung der Subjektivität als zentrale Kategorie des literarischen – vor allem des lyrischen – Kanons wie für seinen späteren Einfluss auf die ökologisch orientierte Literaturwissenschaft. In seiner naturwissenschaftlichen Praxis hob Goethe die Bedeutung des (die Natur mit Demut) betrachtenden Subjekts, das epistemologische Potential der subjektiven Intuition, und sein Interesse an Sprache hervor. Die Natur sollte möglichst eher in ihrem ursprünglichen Zustand beobachtet werden als im „Folterzustand“ des Newton’schen Experiments, in dem die Natur „verstummt“. Er legte Wert auf die direkte Erfahrung durch die Sinne (im Gegensatz zum neuzeitlichen Misstrauen gegen die Sinne im Zuge der kopernikanischen Wende), lehnte Experimente ab, die einer künstlichen Isolierung des zu beobachtenden Gegenstandes durch eine komplizierte technische Vorrichtung bedurften, und betonte die Grenzen der abstrakten mathematischen Analyse. Natur gab es für Goethe nur in Bezug auf den Menschen. Er beginnt seinen Aufsatz „Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt“ mit einer Erörterung der Aspekte Subjektivität und Objektivität in naturwissenschaftlichen Experimenten:

Sobald der Mensch die Gegenstände um sich her gewahr wird, betrachtet er sie in bezug auf sich selbst, und mit Recht. Denn es hängt sein ganzes Schicksal davon ab, ob sie ihm gefallen oder missfallen, ob sie ihn anziehen oder abstoßen, ob sie ihm nutzen oder schaden. Diese ganz natürliche Art, die Sachen anzusehen und zu beurteilen, scheint so leicht zu sein, als sie notwendig ist, und doch ist der Mensch dabei tausend Irrtümern ausgesetzt, die ihn oft beschämen und ihm das Leben verbittern.³⁰

„So soll den echten Botaniker“, erläutert Goethe weiter,

weder die Schönheit noch die Nutzbarkeit der Pflanzen rühren, er soll ihre Bildung, ihr Verhältnis zu dem übrigen Pflanzenreiche untersuchen; und wie sie alle von der Sonne hervorge lockt und beschienen werden, so soll er mit einem

³⁰ Goethe, *Farbenlehre*, Bd. 2, S. 119.

gleichen ruhigen Blicke sie alle ansehen und übersehen und den Maßstab zu dieser Erkenntnis, die Data der Beurteilung, nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge nehmen, die er beobachtet.

Sobald wir einen Gegenstand in Beziehung auf sich selbst und in Verhältnis mit andern betrachten und denselben nicht unmittelbar entweder begehren oder verabscheuen, so werden wir mit einer ruhigen Aufmerksamkeit uns bald von ihm, seinen Teilen, seinen Verhältnissen einen ziemlich deutlichen Begriff machen können. Je weiter wir diese Betrachtungen fortsetzen, je mehr wir Gegenstände untereinander verknüpfen, desto mehr üben wir die Beobachtungsgabe, die in uns ist.³¹

Die subjektive Erfahrung (Erfahrung und Geist) sei notwendig zur wissenschaftlichen Erkenntnis; sie habe, so Goethe, „den größten Einfluß“.³²

Goethes Theorie bedeutet jedoch keine absolute Absage an die Objektivität. Es wird unterschieden zwischen der bewussten und der willkürlichen Subjektivität. Nur eine bewusste und respektvoll eingesetzte Subjektivität könne für die Naturwissenschaft fruchtbar sein.

Es ist ein unabweisbarer Glaube des Naturforschers, daß einer jeden Modifikation des Subjektiven innerhalb der Sinnesphäre jedesmal eine im Objektiven entspreche. Gewiß sind die Sinne die feinsten und erregbarsten Messer und Reagenten der ihnen gehörigen Qualitäten und Verhältnisse der Materie, und wir müssen innerhalb des individuellen Kreises des Organismus ebenso die Gesetze der materiellen Welt erforschen, wie der Physiker äußerlich durch mannigfaltigen Apparat.

Könnte das Subjektive alle Materie so innig oder noch inniger durchdringen, wie es die Nervenmasse durchdrungen hält, so würden wahrscheinlich unzählbare neue, höchst zarte Modifikationen derselben zur Erscheinung kommen, von denen man es jetzt kaum wagen möchte, eine Ahnung zu fassen.³³

³¹ Ebd., S. 119-120.

³² Ebd., S. 121. Vgl. Anmerkung von Rudolf Steiner auf derselben Seite.

³³ Hier zitiert Goethe Johannes Purkinje. Goethe, „Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkin-

„Erfahrungen der höhern Art“³⁴ erreiche der Wissenschaftler, so Goethe, durch mannigfaltige variierende Versuche, in denen ein Phänomen unter zahlreichen unterschiedlichen Bedingungen beobachtet wird, um möglichst seine wahre Situation in der Natur als Ganzes zu reproduzieren. Dies sei die „höchste Pflicht des Naturforschers“.³⁵ Auf diese Weise könne der Naturforscher zu einem Verständnis des „Urphänomens“ gelangen. Einerseits ist also die menschliche Subjektivität ausschlaggebend für die naturwissenschaftliche Beobachtung; andererseits muss jedoch diese subjektive Wahrnehmung durch mannigfaltige Beobachtungen desselben Phänomens objektiviert werden. Insofern ist Goethes Haltung sowohl naturholistisch als auch realistisch: während die menschliche subjektive Beobachtungsgabe und Intuition als feines Sensorium für die Naturwahrnehmung angesehen wird, werden gleichzeitig die epistemologischen Grenzen der menschlichen Subjektivität nie außer Acht gelassen. Obwohl für den jungen Goethe menschliche Empfindungen von zentraler Bedeutung in der wissenschaftlichen Beobachtung der Natur sind, grenzt er sich in der Weimarer Zeit von dieser Haltung ab: „Das Andere der Natur ist fortan für Goethe nicht gewahrt, wenn Natur zum narzisstischen Spiegel *schlechter* Subjektivität degeneriert.“³⁶

Nicht nur in der Lyrik, auch in der ästhetischen Theorie – vor allem seit Kant – stand das Subjekt im Mittelpunkt. Gernot Böhme kommentiert sogar, dass die ästhetische Theorie „niemals eine Theorie der Natur, sondern vielmehr immer eine des Subjekts“, auch wenn die Natur dort „immer auch irgendwie Thema gewesen“ sei. Im Subjektivismus der Ästhetik war die Natur jedoch „nur Thema, insofern sie Thema der Kunst war, allenfalls noch insofern eine ästhetische Einstellung auch zur Natur denkbar war“. Der ästhetische Umgang mit Natur fand also immer aus der Perspektive der Natur als Kunstwerk statt. Hier wurde die Natur vom betrachtenden Subjekt „eingerahmt“.³⁷ Böhme weist darauf hin, dass die Vorstellung der ästhetischen Erfahrung als Naturerfahrung und nicht als Selbsterfahrung des Sub-

je“, in: *Sämtliche Werke* (Artemis-Ausgabe, Bd. 17), S. 729.

³⁴ Goethe, *Farbenlehre*, Bd. 2, S. 119 und 128.

³⁵ Ebd., S. 128.

³⁶ Ebd., S. 161, Hervorhebung WAK.

³⁷ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995), S. 155. Für den Begriff des „rahmenden Blicks“ vgl. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. 3 (Bonn: Bouvier, 1977), S. 621.

jekts nicht mit der Kant'schen Theorie vereinbar ist. Die „Natursprache“, die sich in der Lyrik ausdrückt, und Naturdarstellungen in der Malerei werden „in der Theorie als bloße Metapher, als Anthropomorphismus, als Projektion verstanden“.³⁸ Auch der Landschaftsbegriff ist eine Subjektivierung der Natur, die erst durch das menschliche Auge und seinen projizierten Rahmen zur Landschaft wird. Diese Tendenzen waren natürlich bereits vor der Goethezeit vorhanden. Doch spielt das Erbe Goethes eine entscheidende Rolle in der Etablierung der Subjektivitätstradition in der Lyrik, die heute noch – paradoxerweise – sowohl als kanonisiert als auch als veraltet gilt.

Dies hat drei Gründe: Erstens bringt die ökologische Krise eine notwendige Revision unserer Naturauffassung mit sich. Die herkömmliche Selbstverständlichkeit der Natur als Projektionsfläche für subjektives Empfinden ist nicht mehr gegeben, da Natur selbst zum Problem für das subjektive Empfinden geworden ist. Versuche, das Problem der Naturveränderung auf eine vermeintlich neutrale Naturkulisse zu projizieren, wirken unglaublich. Zweitens bedeutet die ökologische Krise eine Veränderung in unserem Selbstbild. Eine explizite, nicht ironisierte Subjektivität in der Literatur suggeriert immer eine anthropozentrische Perspektive, die jedoch inzwischen ebenfalls nicht mehr glaubhaft erscheint. Drittens muss die ökologische Krise, wenn sie als Krise ernst genommen wird, als unangezweifelte und objektive Realität behandelt werden. Auch in dieser Hinsicht wirken Versuche, diese objektive Problematik durch subjektive Darstellungen zu thematisieren, unglaublich und oft „kitschig“. Allmählich wächst im Zuge des zunehmenden ökologischen Bewusstseins in der Gesellschaft die Kritik an subjektiv-anthropozentrischen Denkweisen, die in ihrer Wahrnehmung restriktiv und somit oft unzuverlässig sind.

Die Überwindung der Subjektivität in der Gegenwartsliteratur ist vielfach debattiert worden. Schon Adorno beobachtete das „Zerfallen“ des modernen Ich im Zeitalter der kapitalistischen Warenkultur und der universalen Verdinglichung und die philosophischen Schwierigkeiten vor dem Hintergrund seiner „Negativen Dialektik“ „Ich“ zu sagen.³⁹ Für unsere Gegenwart hat Michael Braun beklagt, dass die „notorisch gewordene Begrü-

³⁸ Ebd., S. 155.

³⁹ Vgl. Michael Braun, *Der zertrümmerte Orpheus. Über Dichtung* (Heidelberg: Wunderhorn, 2002), S. 61.

ßungsfloskel [Ich bin's] in unserer kommunikationsmanischen Handy-Kultur [...] zum letzten Reservat von Intimität in einer Gesellschaft, die alle Lebensregungen dem öffentlichen Voyeurismus des Fernsehens oder dem privaten des Spanners preisgegeben hat“, geworden sei.⁴⁰

⁴⁰ Michael Braun, „Ich bin's! Bin ich's?“ in: (ders.), *Der zertrümmerte Orpheus*, S. 61.

2.2 Die Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik: anthropologische Ansätze

Gegen die Reize der Farben, welche über die ganze sichtbare Natur ausgebreitet sind, werden nur wenige Menschen unempfindlich bleiben. Auch ohne Bezug auf Gestalt sind diese Erscheinungen dem Auge gefällig und machen an und für sich einen vergnügenden Eindruck. Wir sehen das einfache Grün einer frischgemähten Wiese mit Zufriedenheit, ob es gleich nur eine unbedeutende Fläche ist, und ein Wald tut in einiger Entfernung schon als große einförmige Masse unserm Auge wohl. (Goethe: *Farbenlehre*⁴¹)

Der Naturbegriff verbindet Äußeres und Inneres. Er bezieht sich nicht nur auf unsere äußere natürliche Umgebung, sondern auch auf die innere Natur der Welt, der Dinge und der Menschen. Die strenge, höchst reduzierte Form von Gedichten bedeutet einen reichen Sinngehalt in verhältnismäßig wenigen Worten. Dies hat zur Folge, dass Naturphänomene sich aus praktischer Sicht hervorragend für Gedichte *eignen*, da sie durch ihre eigene inhärente Symbolik weniger Worte bedürfen, um einen transzendentalen Charakter zu gewinnen. Es liegt einem Dichter also nahe, sich für Naturphänomene als „Inhalt“ zu entscheiden. Das der Lyrik und der Natur gemeinsame Unfassbare, das durch Subjektivitätsstrukturen ausgelegt wird, liegt der grundsätzlichen Affinität von Natur und Lyrik zugrunde.

Die Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik wird durch soziologische, anthropologische sowie germanistische Studien belegt, die das Schreiben, Hören oder Lesen von Lyrik als naturhafte Beschäftigung und die sinnliche Naturerfahrung als evolutionärbiologisch veranlagt bezeichnen. 1998 erklärte Peter von Matt in seinem Band über *Die verdächtige Pracht* der Lyrik, warum das Schreiben von Lyrik ein menschliches Bedürfnis sei:

⁴¹ Goethe, *Farbenlehre*, Bd. 2 („Beyträge zur Optik. Erstes Stück mit XXVII Tafeln“), S. 15.

Seit der Mensch denken kann, ist die Vollkommenheit die Zweite Beute, auf die er, neben den erlegten Tieren und den erschlagenen Feinden, auf immerwährende Jagd zieht. [...] Das Gedicht gehört in den Kreis dieser Zweiten Beute. Es versucht, das Akute, das Plötzliche, die Sekunde der Vollkommenheit in Dauer zu verwandeln.⁴²

Einen verhaltensbiologischer Sachverhalt als Argument für das Naturhafte von Lyrik führte 2004 der Kulturwissenschaftler Karl Eibl in seinem Band *Animal Poeta* an. Er wies auf eine Studie von Turner und Pöppel hin und stellte fest:

Die bekanntesten Markierungen von Sprache zur Herstellung von Überkohärenz sind Vers und Reim. Sie sind offenbar tief im Zentralnervensystem verankert. Turner und Pöppel haben herausgefunden, daß der Vers als Einheit von etwa drei Sekunden ein universelles Gliederungsprinzip ist (bei Langversen muß man natürlich die Zäsur berücksichtigen). Er korrespondiert den Dreisekunden-Einheiten, in denen nach Pöppels Untersuchungen unser Gehirn „Gegenwart“ konstruiert. Der Reim in unserm Sinne, als Endreim, ist nicht so oft aufzufinden, aber die allgemeine Methode einer Bindung durch regelmäßige Gleichklänge, an welcher Stelle auch immer, ist gleichfalls weit verbreitet.⁴³

Die von Turner und Pöppel vorgelegten Befunde erklären die jahrtausendealte Tradition der Dichtung, die noch lange vor der Entwicklung der Schrift die Form konstituierte, in der Informationen von einer Generation zur nächsten übertragen wurden: Das menschliche Hirn kann sich gereimte Strukturen gut merken. Doch schon immer suchte der Mensch nach Sinn in der Natur, wie frühe Muster, das Heilige in der Natur zu erkennen, zeigen – etwa die *Songlines* der australischen Ureinwohner, die nordischen Götter, die griechisch-römischen Mythen oder die alte Vorstellung vom „Buch

⁴² Peter von Matt, *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte* (München/Wien: Hanser, 1998), S. 14.

⁴³ Karl Eibl, *Animal Poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie* (Paderborn: Mentis, 2004), S. 254.

der Natur“. Diese bedeuteten nicht immer bloß die Erklärung von Unglück (wie etwa der Gott Thor für Blitz und Donner zuständig war); sie kündeten ebenso von positiver Erwartung: Die Welt entfalte sich so, wie sie es solle. Dieses Konzept liegt Ernst Blochs *Prinzip Hoffnung* zugrunde:

Die Dichtung hat kraft ihres Bildcharakters die Symbolgegend des real Möglichen deutlicher erfaßt als die bisherige Philosophie, aber die Philosophie nimmt diese Gegend mit der Strenge des Begriffs und dem Ernst der Zusammenhänge auf. Beide aber, realistische Dichtung wie Philosophie, eröffnen: die Welt selber ist voller Realchiffren und Realsymbole, voller „signatura rerum“ im Sinn zentral bedeutungshaltiger Dinge. Sie weisen in dieser ihrer Bedeutsamkeit ganz realiter auf ihre Tendenz und Latenz von „Sinn“, von einem den Menschen und seine Angelegenheit möglicherweise einst ganz empfangenden. Die partielle Bedingtheit, also Möglichkeit zur Reifung dieser Anlage geht durch sämtliche Proben aufs humane Sinn-Exempel, an denen die Welt so reich ist. Doch eben mit mehr oder minder großem Abstand vom Exempel, mit mehr oder minder großem Noch-Nicht der vollen Erscheinung, mit jenem Abstand also, der so vielfach erst Wunschbilder, Ideale, Symbole statt der Gelungenheit darbietet.⁴⁴

Auch wenn jeglicher Sinn, den wir auf die Natur projizieren, zwangsläufig ein anthropozentrischer Sinn sein muss, fungiert dieser trotzdem als Gegen-sinn zur sonst von der Gesellschaft vorgeschriebenen Konstruierung von Signifikanz, wie Martin Seel erläutert: „Es liegt im Zustand der sinnhaften Anwesenheit der Natur, ein Stück Gegenerfahrung zur Sphäre des kulturellen Sinns zu sein. Zur Sphäre *sonstigen* kulturellen Sinns, versteht sich, da ja auch der der Natur abgewonnene Lebenssinn ein kultureller ist.“⁴⁵ Das Entscheidende an diesem von der Natur inspirierten Sinn ist die Tatsache, dass dieser Sinn weder intendiert noch verbindlich ist: Dieser Sinn hat keine instrumentale Funktion; ebenso kann er keine zuverlässige Deutung des eigenen Daseins bieten. Wo dieser in der Natur identifizierte Sinn sich stark vom von der Gesellschaft propagierten Sinn abgrenzt, wirkt jene Sinnggebung erhaben

⁴⁴ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Band 1 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), S. 277.

⁴⁵ Martin Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991), S. 115.

und übersteigt die vertrauten, von der Gesellschaft vertretenen Ideen. Insofern, fasst Seel zusammen, ist Natur „Gestalt und Korrektiv geschichtlich entworfenen Lebens“.⁴⁶

Ernst Blochs Theorie des „Prinzips Hoffnung“ basiert auf der Idee, dass der Zustand der Gesellschaft mit dem Zustand der Natur einhergeht. Die „Chiffres“ der Natur – der Sinn, den wir in ihren „Zeichen“ finden, sei, so Bloch, Teil eines gemeinsamen Prozesses zwischen Mensch und Natur, der die utopische Vision ausmache. Das Subjekt empfängt die Signale dieser Chiffren nicht nur; es produziert sie auch in einem zirkulären Verfahren. Das Prinzip der Hoffnung in der Natur beruht auf der Vorstellung der „latenten“ Natur in allem und in jedem.

Die Welt enthält vor allem in ihren nicht durch Arbeit erzeugten Werten: als Naturschönheit, auch als mythisch bezeichnete Naturtiefe, erfassbare Wertqualitäten, die keineswegs erst durchs Subjekt hineingelegt worden sind; aber diese Qualitäten – meist Wert-Bedeutungen – sind einzig Chiffren eines noch realutopischen Inhalts; sie sind keine ontisch vorgeordneten Realitäten, denen die Subjektivität lediglich als empfangende Teilnahme zugeordnet wäre, statt als gemeinsamer Weckruf. Denn die Welt ist auch in Ansehung ihres objektiven Wert-Materials kein Museum und noch keine Kathedrale; sie ist ein Prozeß.⁴⁷

Es ist dieser Prozess, das gemeinsame Wirken und das Erkennen von Wert in den Naturchiffren, der Hoffnung verspricht, ein Prozess, der auf der inneren und äußeren Natur beruht, die dem Menschen und der Natur gemeinsam sind:

Ist im Inneren ein Universum auch, gar das einzige, worin der Mensch zu Hause sein könnte, so ist im Universum auch ein Inneres, und diese Korrelationsbegriffe (Innen-Außen, Subjekt-Objekt) verlieren bereits in der erfaßten metaphysischen Schwebung, nicht erst in der mystischen Blitz- oder Augenblickserfahrung, ihren distanzierten Sinn. Die Sprache

⁴⁶ Ebd., S. 116.

⁴⁷ Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Band 3 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), S. 1568-1569.

des Sich-selbst-in-Existenz-Verstehens, im Hinblick auf den verlorenen oder eben neu geahnten Grundwert, ist in der moralischen wie ästhetischen, wie religiösen Selbstberührung, Selbsterforschung allemal lyrisch: aber es ist Lyrik über die Ränder der Subjektivität hinaus, ist Existenzhaltung, Existenzformung mit einer Landschaft. Es ist diese äußere Landschaft selber, in der das Existieren über sich Aussagen findet, in der es Tauglichkeit zu Chiffren des gesuchten letzten Sinns und Wert finden mag. Der Mensch ist nicht anders in die Welt gelangt als die Dinge um ihn herum, das gleiche dunkle Daß prozessiert hier wie dort. Daher wird die Schwebung zum Letzten draußen beantwortet, atmosphärisch, wie es hierzu gehört, aber mit der sorgsamsten Mahnung, zur rechten Zeit nach Hause zu kommen.⁴⁸

Oft hat das binäre Verhältnis Mensch – Natur in der Soziologie dazu geführt, dass die Gesellschaft eher durch das, was sie *nicht ist*, als durch das, was sie ist, beschrieben und definiert wird. Der Soziologe Matthias Groß bestätigt etwa: „Soziologie kann Gesellschaft nur über den Bezug zu Natur verstehen.“ Die Natur wiederum „wird oft als das Ursprüngliche und Gute betrachtet, das in Gegensatz zu Gesellschaft als dem Künstlichen und gar Zerstörenden steht. Natur steht aber auch für das Wilde und Bedrohliche, das zum Schutz der Gesellschaft gezähmt wird. Beide Sichtweisen lassen sich auf die innere Natur des Menschen anwenden [...]“.⁴⁹ Insofern, so Groß, verwende die Soziologie Naturkonzepte, um zu einer Selbstdefinition zu gelangen, die dann jedoch die Etablierung einer „eigene[n], entnaturalisierte[n] Natur-Variante bedeute“.⁵⁰ Max Webers Diktum, die Aufgabe der Soziologie bestehe darin, „sinnhaft orientierte[] Handlungen deutend zu verstehen“, beruht ebenso auf der grundsätzlichen Affinität im Symbolhaften der inneren Natur, des Menschen und der Welt.⁵¹ Hier erläutert Weber eine grundsätzliche Trennung zwischen bewusstem Handeln und der inneren Natur des Menschen – sinnvolles Handeln könne nur stattfinden, wenn das handelnde Subjekt seine

⁴⁸ Ebd., S. 1580-1581.

⁴⁹ Matthias Groß, *Natur, Soziologische Themen* (Bielefeld: transcript Verlag, 2006), S. 5.

⁵⁰ Ebd., S. 6.

⁵¹ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie* (Tübingen: Mohr, 1972), S. 3.

innere Natur unter Kontrolle habe –, ein Thema, welches vielfach auf biographische Elemente im Leben Max Webers selbst bezogen wurde.⁵² Die unter Kontrolle gehaltene innere Natur könne dann – so tendierte die Soziologie der 1970er Jahre zu sagen – aus der soziologischen Analyse ausgeklammert werden.⁵³

Hier wird auffällig, dass bei keinem der oben skizzierten Argumente für eine biologische Veranlagung des Menschen in Richtung der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung durch Natur und Lyrik die Subjektivität entscheidend ist. Das menschliche Bedürfnis nach Vollkommenheit (von Matt), die Herstellung von „Überkohärenz“ in der Konstruktion von Gegenwart durch die Drei-Sekunden-Einheiten von Vers und Reim (Turner und Pöppel, Eibl) und die Idee, dass der Zustand der Gesellschaft unmittelbar mit dem Zustand der Natur einhergeht (Bloch), sind unmittelbar und instinktiv. Auch der Ansatz Blochs, der auf der Symbolik von „Realchiffren“ aufgebaut ist, hat weniger mit einer binären Subjekt-Objekt-Beziehung zu tun als mit einem kommunikativen Prozess zwischen Mensch und Natur zur „Existenzerhaltung“, an dem beide gleichermaßen beteiligt sind. Diese lyrische „Selbsterforschung“, so Bloch, gehe „über die Ränder der Subjektivität hinaus“. Ebenso geht es Böhme um das Wahrnehmen der Korrespondenz von allen Naturwesen (inklusive des Menschen) über die Sinne. Auch dies ist weniger ein subjektiver Prozess als eine unmittelbare Naturerfahrung, die keiner binär strukturierten Auslegung bedarf. Daraus folgt, dass – während die deutschsprachige Lyriktradition, vor allem seit Goethe, auf der zentralen Kategorie der Subjektivität aufgebaut ist – diese aus anthropologisch-biologischer Sicht *keineswegs* für die gesellschaftliche Beschreibung in der Naturlyrik notwendig ist.

⁵² Wie von Joachim Radkau kritisch beleuchtet: „The Heroic Ecstasy of Drunken Elephants“ in: *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, hrsg. v. Volker R. Berghahn und Simone Lässig (New York: Berghahn, 2008).

⁵³ Groß, *Natur*, S. 9.

2.3 Die Wahlverwandtschaft von Natur und Lyrik im Zeichen der ökologischen Krise – ist die „Ökolyrik“ eine adäquate Antwort?

Im Jahre 1981 teilt Hans-Jürgen Heise die Naturdichtung in drei Kategorien auf, bevor er sich einer neu entstehenden Lyrikgattung zuwendet: der so genannten „Ökolyrik“. Im Gegensatz zu diesem neuen Lyriktypus sei der sonstige Umgang mit Natur in der Lyrik eine Haltung entweder der Ablehnung, des Eskapismus oder der Verleugnung:

Entweder gehen die Lyriker wie Jürgen Theobaldy aus der Position der Metropolenbewohner direkt zum Angriff über. [...] Oder sie weichen, wie Sarah Kirsch [...] in letzte ländliche Winkel aus, die in der DDR ohnehin noch eher aufzuspüren sind als in der Bundesrepublik. [...] Oder, mit einem frühlinghaften Übermut, der es fertigbringt, an den großen Städten und ihren Smoghimmeln vorbeizusehen und nur den Naturzauber, das Chlorophyll, wahrzunehmen [...] ⁵⁴

In den achtziger Jahren entstand allmählich – hauptsächlich angesichts der neuen nuklearen Bedrohung – ein neues ökologisches Bewusstsein in Deutschland. Diese gesellschaftspolitische Entwicklung spiegelt sich seismographisch in der Naturlyrik der Zeit – der Ökolyrik, oft als neue „Subgattung“ der Naturlyrik bezeichnet – wider, die noch stark von der Strömung der Neuen Subjektivität geprägt war. Der Ökolyrikbegriff wurde 1980 von Peter Cornelius Mayer-Tasch in der Einführung zur ersten Lyrikanthologie mit ökologischen Fragen wie folgt definiert:

Der – zugegebenermaßen reichlich légère, vielleicht ein klein wenig ironisierende, jedenfalls aber einprägsame – Begriff der „Ökolyrik“ will solche Gedichte erfassen, in denen der vorweg angesprochene Prozeß der Rückführung zumindest in Form einer Artikulation des Unbehagens aufscheint – in Form jener dunklen Spiegelung von Wirklichkeit also, die am Beginn

⁵⁴ Hans-Jürgen Heise, „Die grünen Poeten kommen“ in: *Die Zeit*, Nr. 17 (17. Apr. 1981), S. 46.

jeder potentiellen Umkehr steht. Er soll aber auch Gedichte umfassen, die insoweit mehr als bloße Artikulationen des Unbehagens sind, als sie auch anthropogene und soziokulturelle Verursachungs-zusammenhänge andeuten und daher in besonderem Maße als politisch relevante Dokumente anzusehen sind.⁵⁵

In der Gattung der Ökolyrik kommt, so Mayer-Tasch, die „ökologische Thematik von Gleichgewicht und Ungleichgewicht, Maß und Maßlosigkeit, Verstrickung und Erlösung in besonderer Verdichtung zum Ausdruck“. Sie wirkt in die Themenbereiche vom „sozialen, politischen, philosophischen und theologischen Raum“ hinein, die alle „politisch relevant“ sind.⁵⁶ Die Polarisierung der in der ökologischen Krise besonders präsenten Aspekte der Rationalität und der Emotionalität gelte jetzt auch für die Literatur, die aus diesem soziologischen Bewusstsein entsteht.⁵⁷ Silvia Volckmann, auch wenn sie der Naturlyrik diese gesellschaftspolitische Thematik nicht grundsätzlich zuschreibt, bewertet die gesellschaftlichen Rollen solcher Lyrik positiv. „Kritische Naturlyrik“ (hiermit ist ökologische Lyrik gemeint):

- schärft die Aufmerksamkeit für den lebensbedrohenden Raubbau an der Natur;
- tradiert und bewahrt die Bilder einer anderen, möglicherweise humaneren Umwelt;
- setzt Empfindungen frei, für die der Großstadtag keinen Raum läßt;
- und schafft Symbole einer möglichen Befreiung von den Übergriffen der Wachstumsgesellschaft.⁵⁸

Wenn 1981 für Hans-Jürgen Heise mit dieser Lyrik die „Verachtung der Naturlyrik“ vorbei war,⁵⁹ zeigt die allgemeine literaturwissenschaftliche

⁵⁵ Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 11. In der Zwischenzeit teilte ferner Ingrid Cella die Ökolyrik in zwei weitere Subgenres auf: „das Ökolied und das dialektisch argumentierende Gedicht“. (Ingrid Cella, „Schöne Kulisse, falsche Besetzung. Einige Gedanken zum Thema ‚Ökologie und Literatur‘“ in: *Vänbok: Festgabe für Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Imbi Sooman [Wien: VWGÖ, 1990], S. 75.)

⁵⁶ Mayer-Tasch, *Im Gewitter der Geraden*, S. 11.

⁵⁷ Ebd., S. 9.

⁵⁸ Silvia Volckmann, „Einige Argumente gegen die Wiederbelebung der Naturlyrik“, S. 33.

⁵⁹ Heise, „Die grünen Poeten kommen“, S. 46.

Reaktion eine andere Tendenz. Manon Maren-Grisebach berichtet über Reaktionen von Kollegen, die diesen „Schwachsinn der Ökolyrik“, dieses „disparate[] und anstößige[] Kompositum“, als „Erdhauslyrik“ oder als „Strickstrumpf und weinerliches Gezeter“ bezeichnen.⁶⁰ Schon im Zitat oben räumt Mayer-Tasch ein, dass der Begriff „Ökolyrik“ eher ein Arbeitstitel ist als eine verbindliche literaturwissenschaftliche Gattungsbezeichnung. In der Tat ist der Begriff vielfach auf Ablehnung gestoßen. Sicher hat dies damit zu tun, dass im alltäglichen Gebrauch das Präfix „Öko-“ oft mit Formen der Tiefenökologie assoziiert wird, die generell als übertrieben oder realismusfern angesehen werden.⁶¹

Angesichts der ökologisch bedingten Veränderung in unserem Naturverständnis seien Naturbilder, so Silvia Volckmann, „lediglich noch möglich als bewußt konstruiertes poetisches Fragment, als zeichenhafte Bruchstücke, die dem Realitätsganzen disparat entgegenstehen“. Sollten poetische Naturbilder über diesen Fragmentcharakter hinauszielen, bestünden, so Volckmann weiter, zwei Gefahren: Zum einen „der einer ins Kitschig-Sentimentale abdriftenden Verklärung der Naturerfahrung“. Die unberührte, schöne Natur des Gedichts entspricht nicht der realen, nicht mehr intakten Natur unserer Erlebnisse. Solche Lyrik wird als „klischeehaft“, nicht ernst zu nehmen, abgetan. Zum anderen gehen solche Naturbilder das Risiko „einer ideologischen Parallelschaltung natürlicher und gesellschaftlicher Prozesse“ ein.⁶² Diese Tendenz beruht auf der herkömmlichen Affinität von Natur und Lyrik, die sich in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung durch Naturbilder manifestiert. Seitdem die Natur nicht mehr die immer gültige, beständige Instanz bedeuten kann, kann sich die Gesellschaft nicht mehr durch solche Bildlichkeit poetisch beschreiben, ohne dass diese Bildlichkeit als klischeehaft und nicht ernst zu nehmen rezensiert wird. Die einzige mögliche Funktion des „Naturbildes“ in der Gegenwartslyrik, schließt Volckmann, sei die eines „Gegenbild[es] zu einer naturfeindlichen Wirklichkeit“. Diese Mög-

⁶⁰ Manon Mare-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik? Beitrag zu einer zeitgemäßen Literaturkritik“ in: *Lyrik – Erlebnis und Kritik. Gedichte und Aufsätze des dritten und vierten Lyrikertreffens in Münster*, hrsg. v. Lothar Joran, Axel Marquardt und Winfried Woesler (Frankfurt a. M.: Fischer, 1988), S. 264.

⁶¹ Vgl. Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 21.

⁶² Ebd., S. 37.

lichkeit der Ökolyrik beruht auf den traditionellen Strukturen der Subjektivität und Entfremdung. Doch auch diese Möglichkeit, räumt Volckmann ein, sei „nicht ganz unproblematisch“. ⁶³ So hätten die Gegenwartsdichter nach Volckmanns Kritik die Wahl „zwischen schönfärberischer Ignoranz und masochistischer Feier der Natur- und Selbstzerstörung“. ⁶⁴

Generell hat sich die Ökolyrik – als solche bezeichnet – weder als Gattung noch als Subgattung im literaturwissenschaftlichen Kanon durchgesetzt. Ralf Schnells Werk zur Literaturgeschichte seit 1945 etwa erwähnt den Begriff Ökolyrik nicht; nur ein flüchtiger Absatz zu ökologischen Themen in der politischen Lyrik ab 1950 bezieht sich auf diese lyrische Entwicklung. Der Grund für das mangelnde Interesse an ökologischer Lyrik in der Nachkriegszeit dürfte ein ähnlicher sein wie der für die oft ablehnende Haltung gegenüber der Naturlyrik und die sich nur langsam etablierende Akzeptanz des ecocriticism, die oben in dieser Studie besprochen werden: die Assoziierung von Naturschutz mit der „Blut-und-Boden-Dichtung“ ⁶⁵ des Nationalsozialismus. Wie Ingrid Cella erläutert, waren „nach 1945 [...] ‚in‘: Wiederaufbau, Stabilisierung, Wirtschaftswachstum, Wirtschaftswunder. ‚Out‘ war alles, was mit Natur und Umweltschutz zu tun hatte, weil es unweigerlich Assoziationen mit der NS-Ideologie hervorrief [...]. Von den alten Positionen aus konnte man die Naturzerstörung, die nun mit neuem Elan weitergeführt wurde, nicht mehr kritisieren.“ Die Tatsache, dass es in Franz Josef Degenhardts Roman *Die Abholzung* (1985) vor allem die der NS-Ideologie Nahestehenden sind, die vehement für den Umweltschutz eintreten, ist ein Beispiel dieser Assoziation. Folglich wurden ökologische Fragen von der deutschen Studentenbewegung – anders als in der amerikanischen etwa – eher ausgeblendet. ⁶⁶

Ein weiterer Aspekt, der sicherlich ebenso in der ablehnenden Haltung der wiederaufbauenden, von Zukunftsängsten geprägten Nachkriegsgesellschaft gegenüber ökologischen Themen eine Rolle spielt, ist die gedankliche Verknüpfung von Naturschützern mit „Fortschrittsfeinden“ (Sieferle). Die Natur – und diejenigen, die sich für deren Schutz aussprachen – wurden

⁶³ Volckmann, Silvia, „Einige Argumente“, S. 39.

⁶⁴ Ebd., S. 40.

⁶⁵ Siehe näher hierzu: Cella, „Schöne Kulisse“, S. 64-67.

⁶⁶ Zusammenfassend: Ebd., S. 68-73.

tendenziell mit dem Land und dem Bauerntum assoziiert; die Stadt andererseits stand eher für die Elite und die Intellektuellen. Das einfache Leben in der Natur, für das etwa Goethes Figuren Philemon und Baucis, das Familienleben Lottes oder der von Werther bewunderte Bauernbursche emblematisch stehen, gehörte zu einer bewusst idealisierenden Bewegung, die mit der harschen Realität der Nachkriegsjahre nur schwer vereinbar erschien. In der Tat stand die „Grüne Alternative“ als „Dritter Weg jenseits von Kapitalismus und Kommunismus“⁶⁷ für die Abkehr von materiellem Überfluss, die Ergänzung des reinen Rationalismus durch die Wiederentdeckung der Intuition und eine grundsätzlich skeptische Haltung gegenüber der Technologie.⁶⁸ Nicht nur ökologische Gedichte, auch andere lyrische Werke, die im Zuge der Neuen Subjektivität der siebziger Jahre mit dem thematischen Schwerpunkt „Natur“ und einem ausgeprägt subjektiven Schreibstil gegen die technikorientierte Haltung der Zeit rebellierten, wurden – wie Günter Kunert etwa – als technikfeindlich oder antimodern kritisiert.⁶⁹ Auch diese gesellschaftspolitische Tendenz wurde zum Gegenstand von Ökolyrik, wie etwa im folgenden Gedicht von Uwe Jens Möller:

grüne agenten

grünes zeug im kopf
die tarnen sich
tragen kein grünes wams
unterschiedliche weltanschauung
einordnungsschwierigkeiten
keine parteibücher
die streifen so umher
zählen die vögel
kümmern sich um einzelne bäume
lauschen den kreuzkröten
behindern ehrliches waidwerk
wo sich die grünen regen

⁶⁷ „Der Grüne Kurs: Wahlplattform des ‚Achberger Kreises‘ zur Bundestagswahl 80“ in: *Abschied vom Wachstumswahn. Ökologischer Humanismus als Alternative zur Plünderung des Planeten*, hrsg. v. Wilfried Heidt (Zürich: Achberger, 1980), S. 171-201; hier S. 201.

⁶⁸ Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 140.

⁶⁹ Goodbody, *Umwelt-Lesebuch*, S. 140.

muß man heimlich sägen
meßlatten auf dem feld
von mißgunst umstellt
autobahnbau stopp
konsum ex und hopp
[...] ⁷⁰

Erst vor kurzer Zeit wurde der Klimawandel von den Naturwissenschaften als ernsthafte Gefahr bestätigt. Bis dahin wurde die grüne Bewegung als „mystisch, irrational, reaktionär, sentimental oder romantisch“ ⁷¹ verurteilt, während der technisch-wissenschaftliche Fortschritt eher positiv als Ergebnis von erfolgreicher harter Arbeit und der auf ihm beruhende Luxus als wohlverdient bewertet wurde. Hiermit komme, so Maren-Grisebach, der Naturlyrik eine neue gesellschaftliche Rolle zu:

Bei der Bewertung gegenwärtiger Naturlyrik *muß* der Tatbestand der Naturzerstörung von der Jury als unverzichtbares Element berücksichtigt werden. Nur so ist geschichtliche Literaturkritik gültig, und nur so unterscheidet sich diese Untergattung Ökolyrik von derjenigen der Naturlyrik, indem sie zwar traditionsgemäß Beschreibung, Erlebnis und Innenschau von Natur mitliefert, aber aufgehoben in einer die Naturzerstörung beklagenden oder anklagenden, kritischen Haltung. Hier wird Naturlyrik zur Verantwortungslyrik und so in eine neue historische Phase überführt. ⁷²

Die Gründe für die mangelnde Akzeptanz der Ökolyrik sind jedoch auch in ihren problematischen literarischen und ästhetischen Aspekten zu finden. Besonders kritisch erscheinen die Unfähigkeit der Ökolyrik, sich formal von der lyrischen Bewegung der Neuen Subjektivität abzugrenzen, sowie deren häufig moralisierend-belehrende Tendenz, die mit der herkömmlichen Kant'schen Ästhetik der „interesselosen Betrachtung“ nur schwer vereinbar ist. Diese Aspekte werden nun anhand von Beispielen der Ökolyrik besprochen. Schließlich wird nach zukunftsweisenden Aspekten der Ökolyrik

⁷⁰ Uwe Jens Möller, „grüne agenten“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 162-163.

⁷¹ Maren-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik?“, S. 267.

⁷² Ebd., S. 266.

gefragt, vor allem mit Blick auf spätere Theorien für eine ökologische Ästhetik und entsprechende Entwicklungen in der Lyrik selbst.

Die Unfähigkeit des Großteils der Ökolyrik, sich von der Neuen Subjektivität eines lyrischen Protestes des Individuums gegen den gesellschaftlichen Zwang zur Unterdrückung des Eigenen im Angesicht der so genannten Kollektivschuld abzugrenzen, wurde bereits mehrfach kritisiert. Hier ist das Hauptproblem, dass sich die Ökolyrik meistens nur thematisch ausweist. Insofern scheint eine Anthologie wie die von Mayer-Tasch vielmehr eine thematische Auswahl oder Interpretation von Gedichten zu sein, die sich mit dem Thema Ökologie auseinandersetzen, ohne jedoch theoretisch-formal neue Aspekte in die Lyrikdebatte einzuführen. Aus diesem Grund sehen einige Literaturwissenschaftler in der Ökolyrik „eine bloße, dem Zeitgeschehen in Dienstleistung parierende Themenantwort“.⁷³ In der Tat thematisiert ein Großteil der unter dem Titel „Ökolyrik“ gesammelten Gedichte die nukleare Bedrohung, die in den achtziger Jahren erstmals zum brisanten politischen Thema wurde, und somit tendenziell eher politische Fehlentscheidungen auf der Makroebene (Ausbreitung von Atomwaffenentwicklung, Endlagerung von radioaktivem Abfall aus Kernkraftwerken, etc.) als das ökologische Bewusstsein von Individuen. Das Individuum als lyrisches Ich beklagt die Auswirkungen der Atompolitik auf den Alltag, wie etwa in Günter Grass' Gedicht „Gemüsetest“:

[...]
so sei die Bohne: fadenfrei
Denn nicht nur mit der Bombe, mit Konserven
gilt es zu leben: Rote Beete
sind dankbar, preiswert und empfehlen sich
in Sonderdosen für den Ostermarsch.
Wie sanft sie protestieren, Hülsenfrüchte,
selbst wenn sie steinfrei, Linsen etwa,
sind von der Schote her Protest;
nicht nur die Bombe unterliegt dem Test.
[...]
Von Pilzen sei der Pilzform wegen abgeraten,
[...]⁷⁴

⁷³ Maren-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik?“, S. 264.

⁷⁴ Günter Grass, „Gemüsetest“ in: *Gesammelte Gedichte* (Darmstadt: Hermann Luchterhand Ver-

Ähnlich scheint Hans Magnus Enzensbergers Gedicht „fremder garten“ von 1957, das Mayer-Tasch als klassisches Beispiel eines ökologischen Gedichts ansieht,⁷⁵ viel mehr ein politisches Gedicht über die Stimmung der Nachkriegszeit, in der die atomare Bedrohung zusammen mit der Aufarbeitung von Kollektivschuld ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, als eines über die Beziehung Mensch–Natur. Das lyrische Subjekt beklagt den Verlust seines Landes; die Natur spiegelt die düsteren „signale“ einer fremd gewordenen Welt wider. Das „gift kocht in den tomaten“ und „das schiff speit öl in den hafen / und wendet“, doch diese dargestellten Geschehnisse signalisieren nicht die Zerstörung der Umwelt, sondern die Zerstörung des vertrauten Landes – „um mein land, doch wo ist es? bin ich betrogen.“⁷⁶

Die Thematisierung der nuklearen Bedrohung in der Ökolyrik geht häufig mit der Evozierung apokalyptischer Visionen bei starkem Bezug auf biblische Texte einher, oft mit einer Inversion der Schöpfungsgeschichte. Jörg Zink etwa schreibt in einem Gedicht, das sich nur durch die Zeilenbrüche von Prosa unterscheidet, von den „letzten sieben Tagen der Menschheit“. Das Gedicht beginnt mit der vertrauten Zeile „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“ und zeichnet nach der biblischen Form der Tagesfolge die zerstörerischen Aktivitäten des Menschen auf:

Am zweiten Tage

starben die Fische in den Industriegewässern,
die Vögel am Pulver aus der chemischen Fabrik,
das den Raupen bestimmt war,
die Feldhasen an den Bleiwolken von der Straße,
die Schoßhunde an der schönen roten Farbe der Wurst,
die Heringe am Öl auf dem Meer
und an dem Müll auf dem Grunde des Ozeans.
Denn der Müll war aktiv.

lag, 1971), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 66-67.

⁷⁵ Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 17.

⁷⁶ Hans Magnus Enzensberger, „fremder garten“ in: *Die Verteidigung der Wölfe* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1957), S. 35. Nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 66.

Schließlich, nachdem die ganze Weltbevölkerung an Hunger, selbstgezüchteten Krankheiten und Atomwaffen ausgestorben ist:

Am siebten Tage

war Ruhe.

Endlich.

Die Erde war wüst und leer,
und es war finster über den Rissen und Spalten,
die in der trockenen Erdrinde aufgesprungen waren.
Und der Geist des Menschen
irrllichterte als Totengespenst über dem Chaos.⁷⁷

Ähnlich parodiert Manfred Fischer den technischen Fortschritt des Menschen als eine Art Antischöpfung, die – wie in Zinks Gedicht – die technologische Hybris der Menschheit durch die Darstellung des – sehr ungöttlichen – Menschengesistes über der verseuchten Erde.

Am Ende schuf der Mensch Paradies und Höllen.
Und die Städte waren wüst und überfüllt,
und es war finster in der Höhe,
und der Geist des Menschen
schwebte auf den Abwässern.

Und der Mensch sprach:
Mehr Energie, mehr Reaktoren,
mehr Brennstoff und schnelle Brüter
[...]
Und der Mensch sah,
daß seine Energieversorgung
phantastisch war [...] ⁷⁸

⁷⁷ Jörg Zink, „Die letzten sieben Tage der Menschheit“ in: *Die Welt hat noch eine Zukunft. Eine Anregung zum Gespräch* (Stuttgart/Berlin: Kreuz Verlag, 1973), nachgedruckt in Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 237-239.

⁷⁸ Manfred Fischer, „Der Mensch macht Gottes Erde zur Hölle“ in: *Niedergefahren zur Erde – biblische Texte zum Glaubensbekenntnis, weitergeschrieben in unserer Zeit* (Stuttgart: Quell-Verlag, 1976), nachgedruckt in Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 232-234.

Andere Lyriker kommentieren sarkastisch die Stellung des Menschen als des „Ebenbilds Gottes“⁷⁹ oder die „Krone der Schöpfung“⁸⁰. Insgesamt betrachtet bleiben jedoch ökolyrische Darstellungen der menschlichen Hybris dem Themenbereich der Atombomben- und Kernenergieproblematik verhaftet und behandeln tendenziell nicht Aspekte eines ökologischen Bewusstseins auf individueller Ebene, vielmehr wird die Kritik auf die Ebene der nationalen Politik gerichtet. Dadurch gewinnen solche Gedichte oft einen anklagenden, pädagogisch-didaktischen oder moralisierenden Charakter.

Der moralisierend-belehrende Charakter der Ökolyrik ist sowohl aus ästhetischer als auch aus systemtheoretischer Perspektive problematisch. Hier geht es vor allem um die Frage der Rolle und Funktion von Lyrik. Während die Lyrik unbestreitbar eine seismographische Funktion in der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung innehat und die Ökolyrik somit eine sozio-ökologische Aufgabe, hat die Frage, ob die Lyrik eine solche Rolle annehmen soll und kann, eine interessante Debatte ausgelöst. Offenbar betrifft diese Herausforderung nicht nur die Lyrik: Gernot Böhme fragt etwa in seiner philosophischen Untersuchung der Möglichkeiten und Grenzen einer ökologischen Ästhetik – hier mit Bezug auf die „Ökokunst“:

Handelt es sich nicht vielmehr um eine Fortsetzung des ökologischen Diskurses mit anderen Mitteln? Handelt es sich hier um mehr als um das, was Kunst immer schon vermochte: mehr oder weniger fantastische Reproduktion von Wirklichkeit, Ausdruck von Ängsten und Hoffnungen, Festhalten von Visionen? Um mehr als das kritische Engagement, mit dem der Künstler sich als Mensch oder Bürger wie andere, nur eben mit seinen Mitteln auf anstehende Probleme einlässt? Mit anderen Worten: zeichnet sich hier schon ein besonderer Beitrag ab, den die Kunst zur Veränderung des Mensch-Natur-Verhältnisses leisten könnte? Wird in diesen Kunstwerken schon das ästhetische Verhältnis des Menschen zur Welt als grundlegende Dimension des Umweltproblems zur Sprache gebracht?⁸¹

⁷⁹ Lieselotte Zohns, „Klage“ in: *Die Unabhängigen* (München: 1978), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 157.

⁸⁰ Christoph Meckel, „Willkommen“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 161.

⁸¹ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 26.

Mayer-Tasch argumentiert gegen den Verdacht, unter dem die Ökolyrik steht, „bloße poetische Paraphrase[] der öffentlichen Umweltdiskussion“ zu sein mit dem zusätzlichen Aspekt der utopischen Visionen, die eine solche Lyrik bieten kann. Die Thematisierung des „Unbehagens am zivilisatorischen Status quo“ sei eine „poetische Artikulation [...], die über jenes frühe Aufbegehren der Jahrhundertwende gegen die heraufziehende Industrie- und Konsumkultur weit hinausreichen“ kann. In solchen Gedichten sei das ökologische Motiv, so Mayer-Tasch, ein „Maßstab des Verfalls, aber auch die „Beschwörung des erlösenden Katechons“.⁸² Doch ist seine implizierte Annahme, utopische Visionen gehörten nicht zur öffentlichen Umweltdiskussion, nicht überzeugend.

Böhme schreibt aus der Perspektive der pädagogischen Aufgabe, die eine ökologische Naturästhetik zu erfüllen hätte. Dass der ökologische Diskurs in der Lyrik weitergeführt wird, erscheint eine logische Folge der Funktion der Lyrik als Barometer der gesellschaftspolitischen Stimmung zu sein. Diese Funktion sei, so mehrere Stimmen in der Debatte, zum Beispiel Peter von Matt, sogar entscheidend für die Existenzrechtfertigung der Lyrik: „im Grunde verlangt man von jedem einzelnen Gedicht, daß es seine Existenz moralisch rechtfertigt. Auch wenn dies unweigerlich sein ästhetischer Ruin ist.“⁸³ Nichtsdestotrotz ist der moralisierende Aspekt der Ökolyrik auch für Fürsprecher der politischen Funktion der Lyrik problematisch, weil er den Leser der interpretatorischen Freiheit und des Raums für Diskussion beraubt und somit kaum eine intellektuelle Herausforderung bedeutet.

Ein „ästhetischer Ruin“ müsste sich auf eine kanonisierte ästhetische Erwartung beziehen. Diese richtet sich nach der Kant'schen Ästhetik, die die Kunst mit dem Erschaffen eines „interesselosen“ Raums beauftragt, in dem der Leser von alltäglichen moralisch-sozialen Fragen befreit wird. Alles andere würde eine „Aufopferung“ der Kunst zugunsten der Propaganda oder politisch korrekter Rhetorik bedeuten.⁸⁴ Hier ginge es um die kalkulierte Erzeugung von Emotion und das Resultat wäre – in expliziten Fällen – Kitsch. Bei der Ökolyrik kommt hinzu, dass die kalkulierte Erzeugung von

⁸² Ebd., S. 20.

⁸³ Peter von Matt, *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte* (München/Wien: Hanser, 1998), S. 10.

⁸⁴ Vgl. Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 21.

Emotion ferner mit einem kalkulierten Appell zur Handlung gekoppelt wird. Das Thema Ökologie sei ein „subversive subject“, so Paul Sears, da es nur „man’s operations within the ecosystem“ kritisieren kann und „the historical record is replete with his failures“.⁸⁵ Es stellt sich daher die Frage, inwiefern ein Werk, das als „eine Art literarischer Schocktherapie“ bezeichnet werden kann,⁸⁶ in der Lage ist, „das Moralische ins Sinnliche zu ästhetisieren“⁸⁷ und so einen positiven Beitrag zur sozioökologischen Situation zu leisten.

Die moralisierend-belehrenden Aspekte der Ökolyrik drücken sich beispielsweise in einem anklagenden oder beklagenden Ton aus, oft in der Form von rhetorischen Fragen: „was haltet ihr davon, / getreide und obst in polyester zu gießen“, fragt etwa Hanne F. Juritz’ Klage „An die Chemiekonzerne“.⁸⁸ Ähnlich fragt die lyrische Stimme von Elke Oertgens Gedicht „Luft“ pathetisch-verzweifelt:

Luft, wie viel Herzschläge lang ohne dich
könnte ich leben!
[...]
Wieviel brauchst du, um wieder zu sein,
was du warst. Pneuma, Geist, Atem und Hauch.⁸⁹

Alternativ werden rhetorische Fragen entweder an Gott gerichtet, wie bei Arnim Juhre („Warum hast du / den Menschen so mächtig erhöht? / Warum läßt du ihn herrschen, / den Adamssohn aus Staub und Geist, / auf deinem schönen Wasserplaneten? / Warum hast du / dein Werk in seine Hände gelegt?“⁹⁰), oder indirekt an die schuldhaftige Menschheit, wie bei Verena Rentsch („Ist denn ein Baum euer Feind, / daß ihr ihn rasch und heimlich / umbringt?“⁹¹) oder in Harald Kruses Gedicht „Verstädterung“:

⁸⁵ Paul Sears, „Ecology – A Subversive Subject“ in: *Bioscience* 14, Nr. 7 (Juli 1964), S. 12; vgl. Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 15-16.

⁸⁶ So z.B. Günter Grass im Bezug auf seinen apokalyptischen Roman *Die Rättin*, der mehrmals Gegenstand ökoliterarischer Studien – hauptsächlich von Axel Goodbody – war. Grass im Fernsehinterview mit Beate Pinkerneil im März 1986, zit. hier nach Axel Goodbody, *Umwelt-Lesebuch*, S. 157.

⁸⁷ Maren-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik?“, S. 269.

⁸⁸ Hanne F. Juritz, „An die Chemiekonzerne“ in: *Ein Wolkenmaul fiel vom Himmel* (Köln: Braun-Verlag, 1978), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 47.

⁸⁹ Elke Oertgen, „Luft“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 33.

⁹⁰ Arnim Juhre, „Die Ungeborenen schlagen Alarm. Psalm 8“ in: *Wir stehn auf dünner Erdenhaut. Psalmen und Gedichte* (Hamburg: Lutherisches Verlagshaus, 1979), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 192.

⁹¹ Verena Rentsch, „Ist denn ein Baum euer Feind?“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Ge-*

Was
wird
wenn
Spechte
an
Telegraphenmasten hämmern?⁹²

In Kruses Gedicht sind für dessen Anklagecharakter nicht nur die rhetorische Frage, sondern ebenfalls Form und Rhythmus entscheidend. Die monosilbigen ersten drei Verse mit ihrer nachdenklichen Stimmung bilden einen starken Kontrast zum letzten Vers, der, fast panisch, mit einer Reihe von acht schnell folgenden Silben, das Hämmern des Spechtes evoziert. Eine ähnliche Technik lässt sich im Gedicht „Aufruf“ von Dagmar Nick feststellen. Hier entsteht durch die kurzen Verse in regelmäßigem daktylischem Rhythmus und ein streng kontrolliertes Reimschema die Assoziation scheinbar endlos dröhnenden Maschinen und Roboter, die für die Ausbeutung der Erdsourcen eingesetzt werden.

Steinerne Schmerz
in der Brust
der gefolterten Erde:
schlage ans Erz
deiner Adern, werde
Klang, werde Klage,
rage in dröhnender Dissonanz
aus der Magmagewalt
deines Kernes,
sei dir bewußt,
daß der Glanz
deines Sternes
erlischt, denn die Erde
wird nicht mehr alt!
[...] ⁹³

raden, S. 75.

⁹² Harald Kruse, „Verstädterung“ in: *Rebellion der Regenwürmer. Gedichte* (Darmstadt: J. G. Bläschke-Verlag, 1976), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 80.

⁹³ Dagmar Nick, „Aufruf“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 202.

Neben rhetorischen Fragen bilden ironische und sarkastische Darstellungen von Dystopien einen wichtigen Aspekt der moralisierenden Tendenz der Ökolyrik, wie etwa in Jörg Hielschers Gedicht „wüstensohn“. Das Gedicht eröffnet mit der sarkastischen Bemerkung „meine freude ist nicht zu zügeln“ und führt den Leser durch eine leere Landschaft von „den schönen wüsten“, die aber im letzten Vers schon „dieses wüste leben“ bedeuten: „dort hinter den hügel / da gibt es die betonwüste die asphaltwüste / die giftwüste die ölwüste die atomwüste / und die müllwüste“.⁹⁴ Bildhaftigkeit und Sarkasmus lassen sich ebenfalls bei Wolfgang Fienhold feststellen:

Die Tage nehmen mit den Abgasen zu
Abfall häuft sich wieder in Wald und Flur
Ein wunderbar warmer, leicht radioaktiver
Wind streicht durch unsere Straßen und
am Sonnabend mehrt sich der Ausflugsverkehr
Legt euch ins graue Gras und träumt
von violetter Schnee.⁹⁵

Andere hoch sarkastische Gedichte thematisieren menschliches Versagen oder menschliche Dummheit angesichts ökologischer Gefahren. Hans Kasper etwa beginnt sein Gedicht aus dem Band *Nachrichten und Notizen* mit einem Vers, der an eine Schlagzeile erinnert: „FRANKFURT. Zehntausend Fische erstickten / im öligen Main.“ Die darauffolgenden Verse parodieren die sanft einlullende Tonlage eines öffentlichen Pressesprechers, der eine Gefahr zu verschleiern versucht:

Kein
Grund für die Bürger der Stadt
zu erschrecken.
Die
Strömung ist günstig,
sie treibt
das Heer der silbernen Leichen,
der Fliegengeschmückten,
rasch

⁹⁴ Jörg Hielscher, „wüstensohn“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 226.

⁹⁵ Wolfgang Fienhold, „Frühlingserwachen“ in: *Lächeln wie am Tag zuvor* (Basel, Edition ProThese, 1977), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 143.

an den Quais vorbei.
[...]
Alles
ist auf das beste geordnet.⁹⁶

Auch in diesem Gedicht spielt der Rhythmus eine wichtige Rolle. Die Zeilenumbrüche erinnern an die Denkpausen in einer offiziellen Mitteilung, die der Wahrheit nicht ganz entspricht. Fehlinformationen durch öffentliche Einrichtungen sind ebenfalls Thema des ironisch betitelten Gedichts von Peter Schütt „Heimatkunde“:

Hamburg liegt an der Reynolds,
Stade an der Dow Chemical,
Brunsbüttel an der Veba.
„Wir wissen“, erklärte der Regierungspräsident
von Stade, „bis heute noch nicht genau,
woran die Elbeverschmutzung eigentlich liegt.“⁹⁷

Das Vertauschen der Positionen von Fluss und chemischem Abwasser durch die sprachliche Konstruktion „an der Reynolds“, „an der Dow Chemical“ intensiviert das Bild der durch Chemikalien verseuchten Elbe. Der sachlich-berichtende Ton steht im starken Widerspruch zur inhaltlichen Darstellung. Die Wirkung beruht auf der Wahl eines gelassenen Erzähltons zusammen mit der Präsentation einer paradoxen oder gefährlichen Situation, wie ebenfalls in Rainer Kirschs Gedicht „Protokoll“. Die lyrische Stimme berichtet sachlich-unspektakulär von einem scheinbar normalen abendlichen Spaziergang:

[...] Ich geh am Abend
Durch Sägewerke, die schwarz stehn gleich Wäldern
Und zu Papiermühlen hinführen, welche Rollen
Herstellen für Plakate, die man klebt
Mit Texten SCHÜTZT DEN WALD; noch wächst das Gras
Ich hörs nicht aber riech es, das ist Hoffnung.⁹⁸

⁹⁶ Hans Kasper, „FRANKFURT“ in: *Nachrichten und Notizen* (Köln: Henry Goverts Verlag, 1957), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 32.

⁹⁷ Peter Schütt, „Heimatkunde“ in: *Zur Lage der Nation* (Dortmund: Weltkreis-Verlags-GmbH, 1974), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 112.

⁹⁸ Rainer Kirsch, „Protokoll“ in: *Auszug das Fürchten zu lernen. Prosa, Gedichte, Komödien* (Rein-

Die unsinnige Vorstellung, dass Bäume gefällt werden, nur um vor weiterem Waldroden zu warnen, kommt umso mehr durch den protokollarischen Ton zur Geltung. Nach dem Semikolon im vorletzten Vers wechselt allerdings der Ton; die Positionierung von „noch“ am Anfang des Satzes evoziert eine gewisse Spannung und deutet darauf hin, dass das Wachsen von Gras nur noch eine temporäre Sache ist. Hoffnung besteht darin, dass der lyrische Sprecher, anspielend auf die Redewendung, das Gras nicht „wachsen hört“, sondern es eher sinnlich durch das Riechen wahrnimmt. Ulli Harths Gedicht „Sichtung“ kann als Antwort auf Kirschs „Protokoll“ angesehen werden. Es führt die Umstellung von Redewendungen weiter, um den Prozess der wachsenden menschlichen Hybris bildhaft darzustellen:

Erst konnte man den Wald
vor lauter Bäumen
nicht sehen.
Dann sah man den Wald
nicht mehr, weil alle Bäume
geschlagen wurden.
Jetzt sieht man am Beton
daß hier niemand mehr
das Gras wachsen hört.⁹⁹

Einige Beispiele der Ökolyrik grenzen sich vom moralisch-belehrenden Ansatz ab und stellen die Umweltproblematik in kurzen Aussagen dar, die entweder keine Wertung enthalten oder sogar mit einem ironisierten, teilweise komischen Positivismus ausgestattet sind. Ludwig Fienholds Gedicht „Abwässer“ etwa stellt das Trinken von verschmutztem Leitungswasser ironisch als einen „Mehrwert“ dar.

Als ich gestern einen Schluck
Leitungswasser trank
schmeckte er recht süß
und war viel bräunlicher
als sonst

bek: Rowohlt 1978), nachgedruckt in Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 210.

⁹⁹ Ulli Harth, „Sichtung“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 80.

schäumte auch etwas
fast wie Coca Cola¹⁰⁰

Diesem Gedicht gelingt eine belehrende Aussage (das Leitungswasser ist verschmutzt; Coca-Cola ist ungesund), die allerdings nur *implizit* ist, und daher aus ästhetischer Sicht weniger problematisch. Der angenehm erzählerische Ton und die adverbiale Struktur („recht süß“, „viel ... als sonst“, „fast wie“) evozieren das Alltägliche, das wenig Spektakuläre, und eine eher positive Entwicklung, wie auch im folgenden Gedicht. Es stellt sich die Frage, inwiefern eine auf diese Weise „arbeitsteilige Welt“ wirklich als „schön“ bezeichnet werden kann.

[...]

Die Drosseln

längst angepaßte Verkehrsteilnehmer
lassen sich – schöne arbeitsteilige
Welt – in der Caprivistraße
die runterprasselnden Nüsse
von Autos aufknacken¹⁰¹

Bisher wurden zwei Hauptprobleme der Ökolyrik besprochen: ihre Befangenheit in den subjektivitätsorientierten Strukturen der siebziger Jahre und ihre moralisierend-belehrende Wirkung. Beide sind problematisch angesichts der unmittelbaren Realität der ökologischen Krise. Die gegenwärtige Umweltproblematik stellt für die Wahlverwandschaft von Natur und Lyrik ein Problem dar, weil ihr gemeinsamer Nenner, die Subjektivität, nicht mehr als grundsätzliche Kategorie glaubwürdig ist. Aus diesem Grund ist die zum größten Teil stark ausgeprägte Subjektivität der Ökolyrik besonders problematisch; unter diesem Aspekt ist die Tendenz, sie eher der Neuen Subjektivität zuzuordnen denn als eine individuelle Gattung anzusehen, kaum überraschend. Vor diesem Hintergrund bedeuten Exemplare der Ökolyrik, die denselben Schemata folgen wie die oben besprochenen Gedichte, keine adäquate Antwort auf das Problem der Wahlverwandschaft von Natur und

¹⁰⁰ Ludwig Fienhold, „Abwässer“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 32.

¹⁰¹ Hans-Jürgen Heise, „Arbeitsteilige Welt“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 46.

Lyrik, die durch das Wegfallen der Subjektivität als glaubhafter Kategorie in Frage gestellt wird.

Mit diesem grundsätzlichen Problem einer ökologischen Lyrik beschäftigen sich jedoch auch einige Gedichte in Mayer-Taschs Ökolyriksammlung. Diese Gedichte legen eine dezidierte Sprachskepsis an den Tag; sie thematisieren ihre eigenen Grenzen, auch Genregrenzen, und stellen ihre eigene lyrische Gültigkeit in Frage. Weitere Gedichte beziehen sich auf andere naturlyrische Klassiker, um die Schwierigkeit von Naturlyrik in einer Zeit der Umweltverschmutzung zu thematisieren. Mathias Schreibers ironisch betiteltes Gedicht „Hymne an die Nacht“ parodiert die Technik der zahlreichen rhetorischen Fragen, die bei Novalis’ religiös-andächtigen „Hymnen an die Nacht“ vorkommen, und füllt sie mit einem eher erschreckenden Inhalt. Dieses Gedicht stellt daher besonders treffend „die Zerstörung der blauen Blume“¹⁰² dar.

Seht ihr den Mond dort stehn
im Todkreiszeichen des Atoms?
Seht ihr den Mondmann als Plastikflagge wehn
im Hilfeschrei des Chromosoms?
Der bleiche Gott der Heiden zittert
vor der Giftgaswolke
im Heiligenschein.
Seht ihr das Nichts im mondenen Nein?
Seht doch den Tod, wie er reitet
auf stechendem Strahl!
Er ist nicht aus Stahl.
Die Formel ist sein Geist.
Die Nacht weiß nicht, wie sie heißt.
Darum ist sie noch schön.¹⁰³

Ähnlich parodiert Hubert Weinzierl den zweiten Teil von Matthias Claudius’ „Abendlied“: Die andächtige und romantische Stille des Waldes ist jetzt Eigenschaft einer leeren Welt nach dem Atombombeneinschlag: „Die Welt

¹⁰² Von Mayer-Tasch als Alternativtitel für seine Ökolyrikanthologie in Erwägung gezogen. Die „blaue Blume“ symbolisiert die besondere Form der Naturreligiosität in Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen*. Vgl. Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 16.

¹⁰³ Mathias Schreiber, „Hymne an die Nacht“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 120.

liegt schwarz und schweiget / Und aus den Trümmern steigt / Ein gelber
Nebel – sonderbar!“¹⁰⁴

Verwenden die einen intertextuelle Verweise, um die gegenwärtige Schwierigkeit des lyrischen Schreibens über Natur zu thematisieren, fragen weitere Gedichte nach ihrer eigenen Gültigkeit. Leonard Scigaj notierte bereits in seiner Studie *Sustainable Poetry*, wie ein selbstreflexiver Fokus auf Sprache oft die Grenzen derselben Sprache entlarvt: „Ecopoets and environmental poets often foreground language only to reveal language as [...] inadequate but necessary [...] in the quest to transform human behavior into patterns that augment planetary survival.“¹⁰⁵ Im Fall der deutschsprachigen Ökolyrik der Nachkriegszeit bedeutet dies oft die Befragung der Grenzen von Genres. Gedichte, die sich selbst als Beispiele eines Genres befragen, tragen oft Titel wie Jürgen Beckers „Natur-Gedicht“ oder auch das „Naturgedicht“ von Mathias Schreiber. Natur und Subjekt, so suggeriert Schreibers Gedicht, erleben sich nun beim Autofahren, wo der Fahrzeugbau für die Qualität des Naturgefühls entscheidend ist:

[...]
Naturgefühle mit Einzelradaufhängung.
Im Windkanal getestet:
das schnittige Ich.¹⁰⁶

Ein weiteres Gedicht, „Grenzen der Sprache“ von Margot Scharpenberg, fragt apokalyptisch nach der Zukunft der sprachlichen Bezeichnungen von Naturobjekten angesichts der drohenden atomaren Vernichtung der Welt. Letztlich ist die grundlegende Frage des Gedichts diejenige nach Ursprung und Funktion sprachlicher Tropen. Die symbolische Benennung von Bergen, Mondformen usw. bedeutet immer einen äußerst anthropozentrischen Prozess. Das Gedicht weist darauf hin, dass zu binären Tropen immer zwei gehören, wovon beide bedroht sind: menschliche Produkte wie Sicheln und Zuckerhut, Naturformen wie der Jaguar:

¹⁰⁴ In: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 236.

¹⁰⁵ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 37.

¹⁰⁶ Mathias Schreiber, „Naturgedicht“ in: *Jahrbuch für Lyrik* 1 (Königstein a. Taunus: Athenäum, 1979-1981), nachgedruckt in Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 36.

Später
wenn es dann keine
Sicheln mehr gibt
werden sie fragen
was heißt das
sichelförmiger Mond

und Zuckerhut
war das nicht immer ein Berg
und im Jaguar kam man gefahren
[...]
Arche
nur noch aus Sprache
mit den getöteten
Namen gefüllt
[...]¹⁰⁷

Silvia Volckmann stellt zwei gegensätzliche Hauptstränge in der Forschung zur Ökolyrik vor dem Hintergrund der traditionellen Naturlyrik fest: das Verständnis der Ökolyrik als historischer Fortsetzung der umfassend verstandenen Naturdichtung, in der das Verhältnis Natur–Gesellschaft ohnehin schon immer thematisiert wurde, und zum Zweiten die klare Trennung der (gesellschaftspolitischen) Ökolyrik von der klassisch-romantischen naturlyrischen Tradition. Volckmann weist vor diesem Hintergrund mit Recht auf die zwei Hauptprobleme der Ökolyrik hin. Um ihrem kritischen Anspruch gerecht zu werden, müsse die Ökolyrik zum einen „die simple moralistische Gleichung von Natur = gut und Gesellschaft = böse vermeiden (denn diese Gleichung führt allenfalls zu einer lyrischen Idylle)“; und zum anderen müsse sie „der Tendenz begegnen, daß Lyrik sich immer mehr der Alltagsprosa annähert“.¹⁰⁸ Obwohl Elemente der Alltagsprosa in Gedichten keinesfalls nur eine Komponente der Ökolyrik sind, spielen sie hier eine besondere Rolle. Gedichte, die einen dezidiert erzählerischen Charakter besitzen, stellen ihre eigene Form und somit ihre Existenzberechtigung in Frage. Hans-Christoph

¹⁰⁷ Margot Scharpenberg, „Grenzen der Sprache“ in: *Veränderungen eines Auftrages* (Duisburg: Gilles & Francke Verlag, 1976), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 214-215.

¹⁰⁸ Volckmann, „Einige Argumente“, S. 34.

Buch fragt nach der Möglichkeit einer ökologischen Lyrik in einem Text, der sich selbst als Gedicht verneint, sich jedoch durch seine Zeilenumbrüche als Lyrik mit einer äußerst narrativen, sachlichen – wieder einer fast protokol-larischen – Form ausweist.

[...]

Auf dem Grund des Pazifischen Ozeans,
30 Seemeilen vor der Küste von San Francisco
lagern Giftfässer mit radioaktivem Abfall
die die US-Atomenergiebehörde hier seit 1945
ins Meer versenkt hat. Viele Fässer sind leak.
Auf einem von ihnen haben Taucher der US-Marine
vor kurzem einen überdimensionalen Schwamm entdeckt
der beim Versuch, ihn an die Oberfläche zu bringen
von Haien gefressen wurde.

*Dies ist kein Gedicht.*¹⁰⁹

Die inhärente Aussage dieses Gedichts suggeriert, dass objektive Fakten zur Naturverseuchung nur im Prosanarrativ darzustellen seien.

Die ökologische Sprachskepsis der Nachkriegszeit im apokalyptischen Zeichen der atomaren Bedrohung wird manchmal sogar durch die Darstellung der Unfähigkeit zu schreiben thematisiert. Diese Art ökologisch bedingte Schreibblockade ist Gegenstand eines Gedichts des Nicolas Born, der seinerzeit gegen die Endlagerung von radioaktivem Abfall in Gorleben aktiv protestiert hat. „Entsorgt“ sind hier nicht nur der Atommüll, sondern ebenfalls die Wörter, die die entsprechende Verseuchung der Natur beschreiben könnten. Die einzige Möglichkeit eines Gedichts, so suggeriert Borns Text, sei seine Verkündung als des letzten seiner Art. Hier geht es zum Teil um eine gewisse Ästhetik der Apokalypse, in welcher die Literatur – um mit Ingrid Cella zu sprechen – „lediglich Parallelaktion zur rasch fortschreitenden Katastrophe“ sei, eine Literatur, die „ihren Sinn nicht in der Veränderung der Verhältnisse [findet], sondern im Vergnügen an der Gestaltung eines tatsächlichen einmaligen – und nie mehr wiederkehrenden – Sujets“.¹¹⁰

¹⁰⁹ Hans-Christoph Buch, „Kein Gedicht für Barry Commoner“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 145-146.

¹¹⁰ Cella, „Schöne Kulisse“, S. 84.

Wie Ulrich Horstmann erläutert, wäre eine solche Ästhetik wegen des notwendig fehlenden Subjekts kaum denkbar. Hier ginge es darum (hier bezieht sich Cella auf Ulrich Horstmanns „Nachgedichte“ einer Welt nach der Apokalypse), eine Welt darzustellen,

in der der Mensch zum Fossil, zum Objekt unter Objekten geworden ist. [...] Gegenüber einer ‚Nachgeschichte‘, die ihr Subjekt verloren hat, verstummt die Anthropozentrik eines menschentümelnden Humanismus. [...] Es gibt eine Ästhetik des Nicht-Menschlichen, eine Schönheit der Menschenleere, die die plärrende Ichsucht unserer Gattung seit einigen Jahrhunderten nicht mehr wahrhaben will, wenngleich sie der (militär)technische Fortschritt endlich in ihrem radikalen Anspruch für uns verfügbar gemacht hat.¹¹¹

In Borns Gedicht ist jedoch das Ich noch deutlich sichtbar. Im Gegensatz zur allgemeinen „Panik“ angesichts der nuklearen Bedrohung ist der Tod persönlich, vor allem, wenn er einen „Tod der Sprache“ bedeutet; einen Zustand des „Nicht-Sagen-Könnens“:

[...]
und am Schreibtisch ist jetzt gering
der persönliche Tod
Ich kann nicht sagen, wie die Panik der Materie
wirkt, wie ich in meiner Panik
die nicht persönlich ist, nur an die
falschen Wörter komme.
[...]
Kein Gedicht, höchstens das Ende davon.
[...]¹¹²

Solche Gedichte enthalten natürlich ebenfalls eine Aussage über die Funktion der Ökolyrik selbst. Im Gegensatz zu Scigajs *sustainable poetry* und zu Böhmes ökologischer Ästhetik, die später in dieser Studie näher betrachtet

¹¹¹ Zit. nach Cella, „Schöne Kulisse“, S. 86.

¹¹² Nicolas Born, „Entsorgt“ in: *Gedichte, 1967 bis 1978* (Reinbek: Rowohlt, 1978), nachgedruckt in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 115.

werden, wurde die Ökolyrik von ihrem Namensgeber nicht mit der Aufgabe betraut, unmittelbar für ein erhöhtes ökologisches Bewusstsein in der Gesellschaft zu sorgen. Vielmehr geht es Mayer-Tasch um die Vermittlung sowohl von katastrophalen Zuständen als auch utopischen Visionen der Hoffnung. Somit „bleibt dem unter sozioökologischen Fehlentwicklungen leidenden Dichter als letztes Refugium nurmehr die Phoenixstat der Wiederauferstehung im Medium der Poesie“. Diese Poesie, so Mayer-Tasch weiter, umschließe „die Bestandsaufnahme, Betroffenheit, Trauer, Mahnung, Gebet und Hoffnung“ und spiegele so „unser aller Verstrickung in die gegenwärtige Menschheitsstunde“.¹¹³ Diese Haltung wird von Hans Magnus Enzensberger in seiner ökologisch orientierten „Komödie“ *Der Untergang der Titanic* implizit kritisiert. Ingrid Cella fasst Enzensbergers Kritik gegenüber dem „Vergnügen der Künstler an der Imagination und Darstellung von Apokalypsen“ treffend zusammen: „Vom Gestalten der Katastrophen wird gesprochen, nicht vom Verhindern.“¹¹⁴

Günter Kunert drückte eher Pessimismus in Bezug auf die Funktion von Literatur in der ökologischen Aufklärung aus. Das Gedicht „unterhält nicht und belehrt nicht, informiert nicht, moralisiert nicht, philosophiert nicht, vermittelt keine Verhaltensweise und klärt nicht auf“, so Kunert.¹¹⁵ Auch wenn Kunert durchaus der Lyrik die Möglichkeit einräumt, als Gegengewicht zur industriellen Zivilisation und zum Fortschritt zu fungieren, enthalten seine Verse über „Die Gedichte“ eine profunde Resignation angesichts ihrer vermeintlichen soziopolitischen Machtlosigkeit:

Ziemlich schwebende Gebilde

aber gleichen sie nicht Hohn
über soviel Elend und Tötungen
über dem stillen Sterben
das alle Welt ergreift
Urwälder Einwohner Elefanten
Schwärme im Meer

¹¹³ Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 26.

¹¹⁴ Cella, „Schöne Kulisse“, S. 82-83.

¹¹⁵ Günter Kunert, *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen* (München/Wien: Hanser Verlag, 1985), S. 24. Vgl. Axel Goodbody, *Umwelt-Lesebuch*, S. 158.

und in der Luft und sogar
die Luft selber
Kennzeichnendes Spiel
steigender und fallender Worte
Kadenzen
von denen kein Armer reich
kein Reicher klüger
kein Kluger
zum rechten Handeln befähigt wird
Schwebende Gebilde wie Rauch
ein Spiel wie von Feuer
während darunter
das Holz sich sinnlos verzehrt.¹¹⁶

Grundsätzlich anders die Haltung von Uwe Jens Möller, der in seinem Gedicht „grüne agenten“ die Möglichkeit thematisiert, dass Lyrik, an den richtigen Stellen „gepflanzt“, durchaus einen Beitrag zur Verbesserung der ökologischen Situation leisten könne. Dieser Beitrag besteht aus „alternativvorschläge[n]“:

durchsuchungen ergaben
irrationale funde
lyrik – philosophische traktate
in begeisterung verpackte
alternativvorschläge
in den taschen fand man
eicheln – kastanien
vogelbeeren
zwecks heimlicher aufforstung
vergessener flächen¹¹⁷

Schlussfolgernd sind aus dem Experiment Ökolyrik aufschlussreiche Erkenntnisse zu ernten. Die Tatsache, dass sich die – als solche bezeichnete – Ökolyrik nicht als lyrische Gattung im literarischen Kanon durchgesetzt hat, hat wichtige Gründe. Zum einen darf eine wahrhaft ökologisch orientierte Lyrik keine selbstverständliche Subjektivität vorweisen. Dies bedeutet

¹¹⁶ Günter Kunert, „Die Gedichte“ in: *Abtötungsverfahren: Gedichte* (München: Hanser, 1980).

¹¹⁷ Uwe Jens Möller, „grüne agenten“ in: Mayer-Tasch (Hrsg.), *Im Gewitter der Geraden*, S. 162-163

auch, dass die binären Kategorien der Subjektivität und Entfremdung keine zentrale Position in der Lyrik innehaben dürfen, wie sie etwa in der herkömmlichen Projektion von menschlichen Empfindungen auf eine vermeintlich neutrale Naturkulisse zu finden ist. Zum anderen darf eine ökologische Lyrik keine negative emotionale Manipulation suggerieren. Wie besprochen wurde, besteht diese zumeist in moralisierend-belehrenden Konstruktionen wie etwa rhetorischen Fragen oder einem ausgeprägten Sarkasmus oder auch in der Erregung von Angst oder Schuldgefühlen. Die letzte hier besprochene Variante der Ökolyrik, die die Unmöglichkeit des Dichtens über verschmutzte Natur selbst zum Thema gemacht hat, ebnet den Weg für die Lyrik, die im dritten Kapitel dieser Studie analysiert wird. Natürlich sind auch diese Sprachskepsis und die Thematisierung der Form als Inhalt keineswegs nur Eigenschaften der Ökolyrik. Insofern sind diese Tendenzen auch Fortführungen der allgemeinen lyrischen Debatte der Zeit.

2.4 „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“ (Luhmann) und die lyrische Entemotionalisierung der neunziger Jahre

Der moralisierend-belehrende Charakter der Ökolyrik der siebziger und achtziger Jahre ist sowohl in ästhetischer als auch in systemtheoretischer Hinsicht problematisch. Niklas Luhmann hat bereits eine solche Haltung als eher nicht hilfreich in der ökologisch gefährdeten Gegenwart bezeichnet. Vor allem die Faktoren von Angst und Schuld seien gefährlich, so Luhmann 1986. Obwohl sich Luhmann hier wohl auf die gesellschaftlichen Entwicklungen um die Zeit des Erscheinens seines Bandes *Ökologische Kommunikation* bezieht, weswegen seine Theorie nicht unkritisch auf die heutige Gesellschaft übertragen werden soll, kongruiert die Zeit seiner Schrift mit der Kernzeit der Rezeption der Ökolyrik und ist vor allem deshalb für diese Studie relevant. Luhmann richtet das Augenmerk auf drei besonders kontraproduktive Aspekte von Angst und Schuld in der Gesellschaft: Erstens werde tendenziell Schuld auf einzelne soziale Systeme projiziert (z. B. Politik, Wirtschaft); zweitens entstehe eine fehlerhafte Kommunikation – ein „Rauschen“ – zwischen den Systemen sowie zwischen den Systemen und der Natur und drittens bemängelt Luhmann die Theoriearmut der „neuen sozialen Bewegungen“ der siebziger und achtziger Jahre.

Die Schuld am Klimawandel dürfe nicht, so Luhmann, einzelnen Funktionssystemen – wie etwa der Politik, der Wirtschaft oder der Erziehung – zugewiesen werden, da jedes Funktionssystem ein Mikrokosmos des Gesellschaftssystems als Ganzen sei. Es ergebe sich nämlich für die verschiedenen Funktionssysteme bei „sehr verschiedenen Funktionen, binären Codes und Programmen für ‚richtiges‘ Erleben und Handeln [...] ein in den Grundstrukturen sehr ähnliches Bild. Das berechtigt es, die ökologischen Probleme auf das Gesellschaftssystem als Ganzes zu beziehen und nicht nur auf politisches oder ökonomisches Fehlverhalten oder auf unzureichendes ethisches Verantwortungsgefühl.“¹¹⁸ Herkömmliche Schriften, die gerade Letzteres tun, weisen etwa eine „Unbekümmertheit in der Wortwahl“ und

¹¹⁸ Niklas Luhmann, *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* 2. Auflage (Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988), S. 8.

ein „mangelnde[s] Gespür für folgenreiche Theorieentscheidungen“ auf. Schließlich sind solche Studien Produkte der gesellschaftlichen Kommunikation und daher ebenso den Grenzen der sozialen Systeme ausgesetzt. Einen „Anspruch auf literarische Sorgfalt“ erreichen lediglich, so Luhmann, diejenigen Disziplinen, „die zugleich Reflexionsfunktionen in den Funktionssystemen erfüllen, von denen sie ausgehen“.¹¹⁹

Luhmanns Systemtheorie bezeichnet das Verhältnis zwischen einem System und seiner Umwelt als „Resonanz“.¹²⁰ Da jedoch die Umwelt jedes einzelnen Systems nicht nur die Natur – oder, um mit Luhmann zu sprechen, die „nichtkommunikativen Sachverhalte“ – konstituiert, sondern auch die anderen Gesellschaftssysteme, die alle auf unterschiedliche Art und Weise mit der ökologischen Gefährdung umgehen, ist diese Resonanz nicht gleichmäßig. Das erhöhte Umweltbewusstsein erzeugt mehr Kommunikation zwischen den Systemen – diese meist in der Form von Schuldzuweisungen etc. ohne produktives Ergebnis oder eine Verbesserungsstrategie – und verursacht ein „Rauschen“:

Wie nie zuvor alarmiert die heutige Gesellschaft sich selbst, [...] ohne jedoch über zureichende kognitive Mittel der Prognose und der Praxisanleitung zu verfügen. Man bemerkt nicht nur, daß die Gesellschaft ihre Umwelt verändert, sondern auch, daß sie damit Bedingungen ihrer eigenen Fortexistenz untergräbt. Das Problem selbst ist zwar keineswegs neu [...] aber erst heute erreicht es eine Intensität, die sich als nicht länger ignorierbares, störendes „Rauschen“ der menschlichen Kommunikation aufzwingt.¹²¹

Besonders störend sei das ökologische Bewusstsein, da seine Eigenschaften es „[f]ür die Gesellschaft nahezu unbrauchbar machen“: Es wird, so Luhmann weiter,

wahrnehmungsmäßig bzw. anschaulich überdeterminiert sein; und es wird sein Thema Ökologie eher in einer Nega-

¹¹⁹ Ebd., S. 8. Vgl. ausführlicher hierzu Stefan Hofer, *Die Ökologie der Literatur: eine systemtheoretische Annäherung mit einer Studie zu Werken Peter Handkes* (Bielefeld: transcript, 2007).

¹²⁰ Luhmann, *Ökologische Kommunikation*, S. 40f.

¹²¹ Ebd., S. 12.

tivfassung anhand bestimmter Thesen darstellen können, als positiv Wissen über die Umwelt in die Kommunikation eingeben zu können. Es wird zu Ängsten und zu Protesten neigen oder auch zu einer Kritik der Gesellschaft, die es nicht fertigbringt, ihre Umwelt adäquat zu behandeln. Es wird seine Generalisierungen nur in der Form der Negation erreichen können, und es wird, wie typisch in Fällen, in denen es nicht weiter weiß, zu einer emotionalen Selbstsicherheit tendieren. Es wird also auf gesellschaftlich vorgegebene Formen und Anschlußfähigkeiten angewiesen sein oder in der immer auch möglichen Negation verbleiben und aus Eigenem wenig Brauchbares hervorbringen können.¹²²

Die Wahrnehmung von ökologischen Problemen in der Gesellschaft werde durch unsere binären Codes ermöglicht: Jede Veränderung definiert sich in direktem Bezug auf etwas anderes. „Wenn ökologische Problemlagen diese Doppelfilter der Codierung und Programmierung durchlaufen, gewinnen sie systeminterne Relevanz und gegebenenfalls weitreichende Beachtung – so und nur so!“¹²³ Da dies jedoch nur in Ausnahmefällen passieren kann (sonst würden sie zum Teil des Codes), ist die Kommunikation zwischen den verschiedenen Gesellschaftssystemen fehlerhaft. Die Ungewöhnlichkeit des Umweltproblems bedeutet, dass es (noch) nicht dem relevanten System entsprechend formuliert und strukturiert werden kann. Das Ergebnis ist zu viel und gleichzeitig zu wenig Resonanz: Jedes System produziert für sich erhöhte Kommunikation beim Versuch, etwas gegen das Umweltproblem zu unternehmen; da jedoch diese Resonanz fehlerhaft ist, findet sie kaum statt. Ferner ist „[i]nnergesellschaftlich [...] ein viel höheres Maß an Resonanz zu erwarten als im Verhältnis zur äußeren Umwelt“, ebenso können „sich Turbulenzen eines Systems auf andere übertragen, auch wenn, und gerade weil, jedes nach dem jeweils eigenen Code verfährt. [...] Kleine Veränderungen in einem System können per Resonanz immense Veränderungen in einem anderen auslösen.“¹²⁴

Folglich steigert sich die Resonanz innerhalb eines Systems, während eine anders strukturierte Resonanz in einem anders strukturierten System

¹²² Ebd., S. 66-67.

¹²³ Ebd., S. 220.

¹²⁴ Ebd., S. 222.

für Angst, Moralfragen und Schuldzuweisungen sorgt.¹²⁵ Am ehesten leide das System der Politik darunter:

Gerade weil das System hier unmittelbar gar nichts ausrichten kann, ist es um so wahrscheinlicher, daß sich hier Kommunikation über ökologische Themen einnistet und ausbreitet. [...] Das System ermöglicht und begünstigt loose talk. Nichts hindert den Politiker, man liest es in den Zeitungen, eine ökologische Anpassung der Wirtschaft zu fordern, in Aussicht zu stellen, zu versprechen; er ist ja nicht gehalten, wirtschaftlich zu denken und zu handeln, operiert also gar nicht innerhalb desjenigen Systems, das seine Forderung letztlich scheitern lassen wird.¹²⁶

Am direktesten verantwortlich für „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“ seien, so Luhmann, die „neuen sozialen Bewegungen“. Hierzu gehört neben der Studenten- und Frauenbewegung auch die grüne Bewegung inklusive der Atomkraft-Gegner der siebziger Jahre. Allen diesen sozialen Bewegungen fehle Theorie, so Luhmann, denn sie können „das, wogegen sie protestier[en], nicht in das eigene Konzept einbeziehen und rekonstruieren“. Vielmehr verzichten sie auf „eigene semantische und strukturelle Stabilität, die man [...] an einer Aktion und Widerstand übergreifenden theoretischen Konstruktion gewinnen kann. Die blasierte moralische Selbstgerechtigkeit, die man in der Grünen Bewegung beobachten kann, verdeckt nur oberflächlich den jederzeit möglichen Rückfall in die Resignation.“¹²⁷ Es sind die ethischen Fragen der Umweltkrise, die einem besseren, auf Theorie basierenden Umgang mit der Problematik im Wege stehen. Denn sowohl die zu starke als auch die zu geringe Resonanz hindert die Gesellschaft daran, das Problem *außerhalb ihrer eigenen Strukturen* zu betrachten. Solange die Kategorien von Moral und Schuld, Angst und Panik die Diskussion bestimmen, wird jedoch eine solche, dritte Betrachtungsweise nicht möglich sein. Die erste Lösung sei, so Luhmann, eine „Distanz zur Moral“. Die ökologische Kommunikation sei

¹²⁵ Ebd., S. 221.

¹²⁶ Ebd., S. 225.

¹²⁷ Ebd., S. 235.

heute mit der Richtungsangabe Umweltethik falsch dirigiert. Sicher wird die ökologische Kommunikation auch ethische Möglichkeiten testen und vielleicht für deren Neuformierung ein Übungsfeld bereitstellen können. Wenn irgendwo, stellt jedoch in der ökologischen Kommunikation die Gesellschaft sich selbst in Frage; und es ist nicht einzusehen, wie die Ethik davon dispensiert und als Notanker mit festem Grund bereitgehalten werden könnte. Im Gegenteil: wenn im Kontext ökologischer Kommunikation der Umweltethik eine spezifische Funktion zugeordnet werden könnte, dann dürfte es die sein: zur Vorsicht im Umgang mit Moral anzuhalten.“¹²⁸

Luhmanns Studie zur ökologischen Kommunikation ist für die Zwecke dieser Studie nicht nur interessant, weil er untersucht, ob und wie die Gesellschaft sich auf die ökologische Gefährdung einstellen könnte, sondern auch, weil er für die schlechte Rezeption der Ökolyrik eine Erklärung bietet. Diese Lyrik führt nicht nur den ökologischen Diskurs mit anderen Mitteln weiter; vielmehr reproduziert sie ebenso die Strukturen unserer Gesellschaft, die für das Problem der *Resonanz* sorgen.

Hier muss vor allem beachtet werden, dass die Handlungsintention, die ein selbsterklärtes Ziel des ecocriticism bildet, keineswegs explizit sein darf. Da ein expliziter Aufruf zur Handlung mit der Ästhetik – auch mit einer ökologischen Ästhetik – kaum vereinbar ist, muss diese Handlungsintention implizit sein. Sie gewinnt so natürlich ebenfalls einen manipulativen Charakter. Doch wird der Lyrik als gesellschaftlichem Seismographen schon seit jeher ein gewisses Recht zur emotionalen Manipulation eingeräumt, unter der Bedingung, dass diese implizit bleibt. Manon Maren-Grisebach etwa hält es für möglich, „ästhetische und wirklichkeitsbezogene und ethische Kategorien miteinander zu verbinden“.¹²⁹ Obwohl der moralisierende Aspekt den ästhetischen verdeckt und hier „nichts zu suchen“ habe, denn in der Lyrikbetrachtung „stehe anderes im Vordergrund“, gäbe es, so Maren-Grisebach weiter, „schließlich Werthierarchien und bei der Wortkunst stehe das Kunsthafte oben“. Letztlich solle „das Zurückschrecken vor der Wertkomponente des Ethischen [...] überwunden werden, wenn sie sich mit Rea-

¹²⁸ Ebd., S. 265.

¹²⁹ Maren-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik?“, S. 270.

litätsbezug, Innovation, Aufdecken von Sprachwurzeln und sensativer Sinnvermittlung paart“.¹³⁰

Die empirische Forschung zur Entwicklung und zur Emotionalität des ökologischen Bewusstseins veranschaulicht eine Tendenz, die vor dem Hintergrund von Luhmanns Theorie besonders interessant erscheint. Studien haben gezeigt, dass im Laufe der neunziger Jahre das emotionale Empfinden angesichts der Umweltkrise stark abnahm, eine Tendenz, die als „Entemotionalisierung“¹³¹ bezeichnet wurde. Anfang der neunziger Jahre wurde ein sehr hohes emotionales Empfinden angesichts der ökologischen Krise festgestellt: Eine Studie zum Umweltbewusstsein¹³² in Deutschland aus dem Jahr 1990 zeigt, dass die Umweltproblematik bei vielen Befragten „starke emotionale Belastungen (Ängste, Furcht, Sorgen, Panik, usw.) hervor[ruf]t“; mehr sogar als andere bekanntlich lebensbedrohliche Faktoren.¹³³ Hier, vermuten Carmen Tanner und Klaus Foppa, spielt „[d]er Eindruck geringerer subjektiver Kontrollierbarkeit von Umweltbelastungen“ wohl eine entscheidende Rolle in der emotionalen Risikobewertung.¹³⁴

¹³⁰ Ebd., 269.

¹³¹ Preisendörfer, *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, S. 55.

¹³² Der Begriff des Umweltbewusstseins, der vielfachen und teilweise unkritischen Gebrauch findet, wurde 1978 vom Rat der Sachverständigen für Umweltfragen als „Einsicht in die Gefährdung der natürlichen Lebensgrundlagen des Menschen durch diesen selbst, verbunden mit der Bereitschaft zur Abhilfe“ definiert. (Rat der Sachverständigen für Umweltfragen [Hrsg.], *Umweltgutachten 1978* [Bonn: Deutscher Bundestag, 1978], S. 445). Hans Spada verweist 1990 auf das Fehlen einer eindeutigen und allgemeinverbindlichen Definition des Umweltbewusstseins (Hans Spada, „Umweltbewußtsein: Einstellung und Verhalten“ in: *Ökologische Psychologie* [München: Psychologie Verlags Union, 1990], hrsg. v. Lenelis Kruse, Carl-Friedrich Graumann und Ernst D. Lantermann). Dementsprechend weist Urs Fuhrer 1995 auf ein eindeutiges Theoriedefizit in der Forschung zum Umweltbewusstsein hin (Urs Fuhrer, „Sozialpsychologisch fundierter Theorierahmen für eine Umweltbewußtseinsforschung“, *Psychologische Rundschau* 46 (1995), S. 93-103), und Peter Preisendörfer notiert 1999 das Fehlen der „affektive[n] Komponente“ in der Definition des Rates der Sachverständigen für Umweltfragen, „die auf den Grad der emotionalen Besetzung der Umweltgefährdung und auf das Ausmaß der emotionalen Reaktionen (in der Form von Angst, Empörung, Wut, Hilflosigkeit u. ä.) abstellt“. Peter Preisendörfer, *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, S. 44.

¹³³ Carmen Tanner und Klaus Foppa, „Umweltwahrnehmung, Umweltbewußtsein und Umweltverhalten“ in: *Umweltsoziologie, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 36/1996, hrsg. v. Andreas Diekmann und Carlo C. Jaeger, S. 251. Hier beziehen sich die Autoren auf eine Studie von Frank M. Ruff: *Ökologische Krise und Risikobewußtsein: Zur psychischen Verarbeitung von Umweltbelastungen*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1990, S. 168.

¹³⁴ Tanner/Foppa, „Umweltwahrnehmung, Umweltbewußtsein und Umweltverhalten“, S. 251.

Interessanterweise nimmt im Laufe der neunziger Jahre, trotz einer breiten Umweltdiskussion, das am Anfang dieses Zeitraums festgestellte hohe emotionale Empfinden angesichts der ökologischen Problematik ab, und der Umweltschutz verliert im Bewusstsein großer Teile der Bevölkerung seine Priorität:

Der Anteil derer, die den Umweltschutz als eines der wichtigsten Probleme bezeichnen, ist gemäß EMNID von 66% im Jahr 1989 auf 28% im Jahr 1996 zurückgegangen. Und der Anteil derer, die sich große Sorgen um den Schutz der Umwelt machen, ist gemäß sozio-ökonomischem Panel von 61% im Jahr 1990 auf 35% im Jahr 1997 gesunken. Im Jahr 1989 war es in manchen westdeutschen Umfragen zeitweilig so, daß der Umweltschutz sogar noch vor der Arbeitslosigkeit stand. Dies aber ist inzwischen fast schon Geschichte [...]. Waren es im Jahr 1996 insgesamt noch 72%, die den Umweltschutz als wichtig bzw. sehr wichtig einstufen [...], belief sich dieser Wert im Jahr 1998 nurmehr auf 62%.¹³⁵

Preisendörfer nennt zwei Hauptursachen für diese „Entemotionalisierung“: Zum einen verursachen die gestiegenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten in der Bevölkerung im Laufe der 1990er Jahre eine Verschiebung der Prioritäten. Probleme mit kurzfristigeren Konsequenzen, wie etwa die Arbeitslosigkeit, die Wohnraumversorgung, die Kriminalität etc., lassen ökologische Probleme, deren Folgen meistens langfristiger Natur sind, in den Hintergrund treten. Wie Tanner und Foppa bereits erwähnten, erscheinen „im Unterschied etwa zu persönlichen Alltagsproblemen“ Umweltprobleme „vom Individuum objektiv praktisch nicht beeinflussbar“. ¹³⁶ Zum anderen, so Preisendörfer, habe sich das Problembewusstsein verändert. Es gibt, so zeigen die Umfragenergebnisse Ende der neunziger Jahre, die scheinbar allgemeine Auffassung, die ökologische Lage in Deutschland habe sich verbessert, so dass diese weniger Besorgnis erregend sei als früher.¹³⁷

¹³⁵ Preisendörfer, *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, S. 28-29.

¹³⁶ Tanner/Foppa, „Umweltwahrnehmung, Umweltbewußtsein und Umweltverhalten“, S. 252.

¹³⁷ Preisendörfer, *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, S. 31. Inzwischen ist diese Vermutung sicherlich angesichts der intensiven Diskussion in Politik und Medien um den Klimawandel, der vom IPCC-Bericht 2007 ausgelöst wurde, für die heutige Gesellschaft wohl nicht

Auf weitere, nicht von Preisendörfer angeführte Gründe für diese Entwicklung wirft Luhmanns Theorie – wenn das abnehmende ökologische Bewusstsein der neunziger Jahre als Reaktion auf das hohe emotionale Empfinden angesichts der Umweltproblematik am Anfang der Dekade angesehen werden kann – ein klares Licht. Für einen Zusammenhang zwischen diesen zwei Tendenzen sprechen die Äußerungen der Hilflosigkeit und der Ohnmacht, die in den Umfragen zur Sprache kamen. Diese lassen sich möglicherweise, so Tanner und Foppa, auf den Einfluss der Medien zurückführen, „welche bislang ihr Schwergewicht v. a. auf Aufklärungs- und Angstkampagnen gelegt haben“.¹³⁸ Die Vermutung liegt nahe, dass solche Medienkampagnen sehr wohl mit den von Luhmann bemängelten „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“ arbeiten, die Schuld für die Umweltkrise spezifischen sozialen Systemen (Politik, Wirtschaft etwa) zuschreiben und ferner, dass sie durch ungleichmäßige Kommunikation mit anderen sozialen Systemen sowie mit der Natur für ein „Rauschen“ sorgen und wenig Selbstreflexion über die eigenen Kommunikationsstrukturen aufweisen. Insofern kann die Theorie Luhmanns als mögliche Erläuterung für den von Preisendörfer, Tanner und Foppa festgestellten gesellschaftlichen Zustand angesehen werden. Ganz im Sinne Luhmanns kommentiert Preisendörfer, dass diese Entemotionalisierung in der deutschen Umweltdiskussion als positive Entwicklung angesehen werden kann. Sie könne

dem Umweltschutz und der Umweltpolitik im Endeffekt sogar zugute kommen. Viele Probleme im Bereich des Umweltschutzes lassen sich wohl nur längerfristig lösen, und ein Stimmungsbild in der Bevölkerung, das nicht schon morgen die große Umweltkatastrophe heraufkommen sieht und auf Sofort-Maßnahmen und unverzügliche Lösungen drängt, ermöglicht im Prinzip eher eine Versachlichung und Versteigerung umweltpolitischen Handelns.¹³⁹

mehr relevant; für eine Analyse der Rezeption der Ökolyrik ist dies jedoch sicher in Betracht zu ziehen. Das Gleiche gilt für die Behauptung Preisendörfers, dass, obwohl das Umweltbewusstsein der Deutschen sich allgemein auf einem hohen Niveau bewegt, parallel zu einer breiten Umweltdiskussion in den Medien die Beliebtheit des Autofahrens gestiegen und die Befürwortung der Förderung öffentlicher Verkehrsmittel, des Radnetzausbaus und des Schienentransports gesunken sei (Ebd., S. 39).

¹³⁸ Tanner/Foppa, „Umweltwahrnehmung, Umweltbewußtsein und Umweltverhalten“, S. 255.

¹³⁹ Preisendörfer, *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland*, S. 55.

Seit Anfang der neunziger Jahre lässt sich auch in der Lyrik eine gewisse Entemotionalisierung feststellen. Sicher wurde die Frage der Emotion in der Lyrik spätestens seit der Moderne viel diskutiert und natürlich kann diese Entwicklung keineswegs nur als Gegentrend zur Ökolyrik angesehen werden. Vielmehr ist sie als postmoderne Gegentendenz zur hochsubjektiven und individualistischen Lyrik etwa der Neuen Subjektivität zu verstehen. Der „Nervenkünstler“ der neunziger Jahre „surft“ durch die postmoderne Welt der vielfältigen Eindrücke, Zustände und Möglichkeiten.¹⁴⁰ Die Lyrik der neunziger Jahre spiegelt die verstärkte Abneigung der Postmoderne gegen Kitsch und Klischee wider, und Durs Grünbein plädiert für eine „vom Herzen amputierte Intelligenz“ oder für eine Definition der Dichtung als die „zerebrale Seite der Kunst, in der das Gedicht das Denken in einer Folge physiologischer Kurzschlüsse vorführt“, ein Desideratum, das bei Raoul Schrott wiederum auf deutliche Ablehnung trifft.¹⁴¹

Der Titel des *poeta doctus*, der sowohl in Bezug auf Grünbein als auch auf Schrott vielfache Verwendung findet, hat in beiden Fällen mit einer deziert interdisziplinären Gelehrtheit zu tun. Die Diskussion über die Stellung dieser beiden Lyriker als „gelehrte Poeten“ findet meistens eher im Kontext ihres naturwissenschaftlichen Interesses statt, als etwa im Zusammenhang mit Schrotts literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschungen oder seiner Lehre an der Universität. Neurologisches Vokabular und die cartesianische Philosophie prägen spätestens seit dem Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991) das Werk Grünbeins, während Schrott in naturwissenschaftlichen Phänomenen (wie etwa der Quantenphysik oder der Photovoltaik) Metaphern zur Darstellung lyrischer Theorien findet. Dieser Ansatz wird jedoch vielfach kritisch gesehen: Interdisziplinarität wird oft mit der Begründung abgelehnt, es sei unmöglich, über ausreichende und differenzierte Fachkenntnisse in mehreren Gebieten zu verfügen, und für viele Poststrukturalisten erscheint der direkte Bezug zum referentiellen Kontext der außertextlichen Welt nicht akzeptabel. Nichtsdestotrotz nähern sich die Bereiche der Wissenschaften und der Künste durch die ökologische Krise und ihre Literatur wie-

¹⁴⁰ Theo Elm (Hrsg.), *Lyrik der neunziger Jahre* (Stuttgart: Reclam, 2000), S. 17.

¹⁴¹ Siehe etwa Raoul Schrott, „Pamphlet wider die modische Dichtung“ in: (ders.) *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates* (München: dtv, 1999), S. 18-20.

der an. So spielen die Ökolyrik sowie der ökologische Roman und die Schule der „Neuen Landschaft“ in der Malerei eine wichtige Rolle in der Entwicklung der so genannten „dritten Kultur“. ¹⁴² Besonders im Fall der naturwissenschaftlich orientierten Lyrik werden zwei Bereiche miteinander verbunden, die in der Moderne als Gegensätze angesehen wurden, vor allem in Bezug auf die binäre Konstellation der Subjektivität des poetischen Ausdrucks gegenüber der Objektivität des faktischen Wissens. „Denn das subjektive Erleben von Welt – und genau das setzt die Poesie letztlich ins Werk – scheint die letzte Bastion des ‚Geistes‘ zu sein, die von den Naturwissenschaften noch nicht geschleift worden ist“, wie Joachim Sartorius kommentiert. ¹⁴³

Es ist der traditionsgemäß hohe Subjektivitätswert der Lyrik, die sie gegenüber der Naturwissenschaft für viele als weniger wertvoll erscheinen lässt. „Alles, was den naturwissenschaftlichen Stempel hat“, kommentiert dazu Schrott, „trägt für den normalen Konsumenten mehr oder weniger unerschwerlich auch die Aufschrift: DAS IST WAHR, DAS IST WIRKLICHKEIT. Die Poesie hingegen steht immer im Ruch, Spielerei zu sein, nicht real oder verwertbar zu sein, keinen Erkenntnischarakter zu haben.“ ¹⁴⁴ Dabei irre sich jedoch wohl der „normale[] Konsument[], denn auch die Naturwissenschaft, so Schrott, bediene sich derselben Hermeneutik und Darstellungstechniken wie die Lyrik: „Die Wahrheit war nie etwas anderes als ein

¹⁴² 1959 entfachte Charles Percy Snow eine lebhafte Diskussion mit seiner Rede über die „zwei Kulturen“ (obwohl Snow entsprechend seiner eigenen Biographie die Literatur und die Naturwissenschaften meinte, werden in der allgemeinen Diskussion die zwei Kulturen im weiteren Sinne als die Geistes- versus die Naturwissenschaften verstanden). Beide ‚Kulturen‘ hätten, so Snow, ihre Stärken und Schwächen; sie könnten sich gegenseitig ergänzen und bereichern, wenn es nicht diese Kluft des gegenseitigen Nichtverstehens (bis hin zur gegenseitigen Ablehnung und Geringschätzung) gäbe. Neben dem Verlust, den beide ‚Kulturen‘ durch die Beschränkung nur auf das Wissen ihrer ‚eigenen Kultur‘ erleiden (ohne selbst zu bemerken, was ihnen entgeht), sah Snow darin eine ernste Gefahr für die Zukunft, da eine gesplante ‚Kultur‘ nicht in ausreichendem Maß die Probleme der Welt erkennen und entsprechend (be)handeln könne. Als Hauptprobleme nannte er damals Atomkrieg, Überbevölkerung und die Kluft zwischen Arm und Reich. 1963 veröffentlichte C. P. Snow die zweite Fassung seines Buches *The Two Cultures* mit einem zusätzlichen Essay über „The Two Cultures: A Second Look“. Hier sagte er die Entwicklung einer „dritten Kultur“ vorher, einer Kultur, die die Kommunikationskluft zwischen den Geisteswissenschaftlern und den Naturwissenschaftlern überbrücken würde. Tatsächlich wird die mittlerweile erkennbare „dritte Kultur“ als eine Art interdisziplinäre Brücke verstanden. Es gab verschiedenste Kritik an Snows Kategorisierung der Kulturen, in erster Linie von Michael Yudkin und Frank R. Leavis.

¹⁴³ Joachim Sartorius (Hrsg.), *Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999), S. 12 (Einleitung).

¹⁴⁴ Galbraith: „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr“, S. 63.

bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien und Anthropomorphismen, Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie es sind. Ihre Keimzelle jedoch ist die Poesie, nichts anderes.“¹⁴⁵ Im Gegensatz zur Philosophie, Religion und Naturwissenschaft sucht die Poesie nicht Eindeutigkeit, sondern Mehrdeutigkeit. Der Einfluss Goethes ist kaum zu überhören in Schrotts Behauptung, die Naturwissenschaft „verrät ein fast sadistisches Verhältnis zur Umwelt, und ihre Meßwerte den Voyeurismus eines unbeteiligten Beobachters“.¹⁴⁶ Denn die Naturwissenschaft „kann die Dinge immer nur *post factum* betrachten. Sie kann Dinge immer nur sezieren, vermag die Dinge nicht in Bewegung sehen, sondern muß sie im Stillstand anschauen, oder eben als Totes sezieren. Sie muß die Dinge in Besitz nehmen, oder sie kann mit Dingen nur umgehen, die sie besitzt, vereinnahmt, beeinflusst.“¹⁴⁷

Gemeinsam haben die Künste und die Naturwissenschaften, dass sie sich damit beschäftigen, ihre Naturerfahrungen zum Ausdruck zu bringen. Was sich unterscheidet, sind die Methoden, die die „zwei Kulturen“ zu diesem Zweck anwenden. Obwohl der naturwissenschaftliche Forschungsstoff tatsächlich immer abstrakter wird, haben sich viele Autoren darum bemüht, ihn für die Allgemeinheit verständlich zu machen. So wurde es dem Menschen des späten zwanzigsten Jahrhunderts möglich gemacht, sich innerhalb der Naturwissenschaften auf Sinnsuche zu begeben. Dann kann die Lyrik ihre Darstellung auf dem unzerstörbaren Konstrukt der „kanonischen Natur“ (Martin Seel¹⁴⁸) basieren, zu der auch der Mensch gehört, wie Durs Grünbein uns schonungslos beibringt:

¹⁴⁵ Schrott, *Die Erde ist blau*, S. 18.

¹⁴⁶ Galbraith, „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr“, S. 63.

¹⁴⁷ Ebd., S. 63.

¹⁴⁸ Grundsätzlich, so Seel, beschäftigen sich die Naturwissenschaften mit der kanonischen und die Geisteswissenschaften mit der „problematischen“ Natur (problematisch nicht im Sinne der ökologischen Krise, sondern als Gegensatz zur kanonischen Natur - zur „methodisch objektivierten[n] Natur“, die als „theoretische Konstruktion einer Forschung“ und als „das Gesetz ihrer beobachtbaren Verläufe“ fungiere. Doch gelte dies für die Ökologie (und die Medizin) nicht; diese seien „dazu eingesetzt, über Bedingungen problematischer Natur mit möglichst kanonischen mitteln Auskunft zu geben. Über die problematische Natur selbst können sie nur begrenzt Auskunft geben, da diese unter eine Erforschung der geschichtlichen Lebensformen des Menschen fällt, die vorwiegend in der Zuständigkeit der humanwissenschaftlichen Disziplinen steht“. (Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 22-26).

Was du bist steht am Rand
Anatomischer Tafeln.
Dem Skelett an der Wand
Was von Seele zu schwafeln
Liegt gerade so verquer
Wie im Rachen der Zeit
(Kleinhirn hin, Stammhirn her)
Diese Scheiß Sterblichkeit.¹⁴⁹

Während Grünbein sich neurologischen Fragen und der cartesianischen Spaltung von Körper und Geist widmet, nimmt Raoul Schrott in seinen theoretischen Schriften das Beispiel der Quantentheorie, um aktuelle Möglichkeiten der Dichtung zu veranschaulichen. Schrott äußert sich kritisch darüber, dass selbst die Quantenphysik noch in der Tradition der Aufklärung und Klassifizierung stehe, und fordert „ein Denken wider die hergebrachten Methoden und Blickwinkel“.¹⁵⁰ Anzusetzen sei dabei in der Sprache selbst; diese arbeite der Logik oft entgegen, da sie nicht ausreiche, um Wirklichkeit zu beschreiben. Aus diesem Grund werde die Wissenschaft immer noch auf Erklärungsmodelle und Bilder reduziert, weswegen der gemeinsame Nenner der von ihm in seinem Aufsatz genannten verschiedenen wissenschaftlichen Positionen die Poesie sei: „Das Problem der Metapher ist dabei mit jenem der Quantentheorie ident.“¹⁵¹ Metaphern- und Quantentheorie entsprechen sich demnach insofern, als in beiden Fällen zwei gegensätzliche Komponenten aufeinandertreffen und das Ergebnis stark vom Betrachter abhängt: Das Muster, das die Lichtquanten erzeugen, hängt davon ab, ob sie als Welle oder Teilchen gemessen werden, und der Begriff, der durch die Überlagerung der Bedeutungsfelder der Metapher entsteht, hängt von der Interpretation des Lesers ab. Schrott geht es weniger darum, den neuesten Stand der Wissenschaft künstlerisch darzustellen; vielmehr will er *Gedankengänge* nachvollziehen. Ein Verständnis der Quantentheorie – so berichten die Physiker – bedarf einer gewissen Ausschaltung der Vernunft und der Abkehr von unseren üblichen binären Denkprozessen. Wie Schrott in seinem Essay über

¹⁴⁹ Grünbein, *Schädelbasislektion*, S. 11.

¹⁵⁰ Schrott, *Die Erde ist blau*, S. 60.

¹⁵¹ Ebd., S. 66.

die „Quanten der Metapher“ erläutert, eignet sich die Lyrik mit dem ihrer Form inhärenten Mythos für die Veranschaulichung des Unerklärlichen in der Natur. Der konzise Ausdruck und die verstärkten mehrdeutigen Möglichkeiten der Lyrik ermöglichen eine gleichzeitige Darstellung von gegensätzlichen oder unerklärlichen Prozessen, die sogar die Physiker verzweifeln lassen.

Wie wird eine Poesie, die die meistens unlyrisch wirkenden Vokabeln der naturwissenschaftlichen Forschung in die lyrische Form einsetzt, rezensiert? Schrott kommentiert selbst:

Die Gefahr ist immer, daß man zu sehr in dieses naturwissenschaftliche Fahrwasser gerät, zu sehr an diese Begriffe und Kategorien glaubt, ihnen zu sehr vertraut, dann werden die Gedichte voll von Konzepten, die aus dem naturwissenschaftlichen Bereich kommen, und wenn diese Konzepte Überhand nehmen, werden die Gedichte zu etwas Sekundärem, zu etwas aus zweiter Hand. Die Poesie lebt aber davon, daß sie aus erster Hand kommt und daß sie sinnlich ist.¹⁵²

Weitere Kritik an der naturwissenschaftlich orientierten Lyrik bemängelt die Tatsache, dass sie sich nur thematisch vor anderen Lyrikrichtungen auszeichnet; dass es sich hauptsächlich um die bloße Einarbeitung von naturwissenschaftlichen Vokabeln in eine unveränderte lyrische Form handelt. Der Einbezug naturwissenschaftlichen Stoffs in die Lyrik bietet sich als eine Art „Sofortlösung“ zum Naturlyrikdilemma an. Allein das naturwissenschaftlich-technische Vokabular scheint oft die Probleme der Subjektivität (denn Fakten sind nicht perspektivabhängig), der Kitschgefahr (denn Fakten sind nicht von Geschmacksurteilen abhängig) und der Moral (denn für die Natur der Natur ist kein Mensch verantwortlich) zugleich überwinden zu können. Doch sind diese Lösungen meistens rein thematischer Natur. Oft handelt es sich hauptsächlich um neue Vokabeln in alten Schläuchen und deshalb bedeuten solche Ansätze meistens nur oberflächlich-symptomatische Lösungen für eine tiefe Grundproblematik.

¹⁵² Galbraith, „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr“, S. 64.

Anlässlich der ökologischen Krise offenbart sich ein erhöhtes gesellschaftliches und soziologisches Interesse an der Natur, das sich auch in der Lyrik widerspiegelt. Damit wird ein deutlicher Widerspruch zwischen der gesellschaftlichen und literaturwissenschaftlichen Haltung gegenüber Naturlyrik im herkömmlichen Sinne und der Wirklichkeit des Umgangs mit Natur in der Lyrik als Ort der gesellschaftlichen Selbstbeschreibung sichtbar. Das gesellschaftliche Leben ist zurzeit stark von Naturthemen geprägt, ein Einfluss, der sich in der Lyrik niederschlägt. Die Naturlyrik gilt als realitätsfern, ideologisch und gesellschaftlich irrelevant; dabei beschäftigt sie sich mit einer Problematik, die sich derzeit schon negativ auf Gesellschaften in allen Teilen der Welt auswirkt und sich – laut Diagnosen – in Zukunft noch verschärfen wird. Es handelt sich also um eine Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Wahrnehmung. Diese Diskrepanz ist Gegenstand von Greg Garrards Ausführungen zum Zustand der Gesellschaft des einundzwanzigsten Jahrhunderts, die er mit dem von Ulrich Beck geliehenen Begriff einer „expropriation of the senses“ beschreibt. Die Gegenwartsgesellschaft, so Garrard, leide an einer Verfremdung, die aus der Diskrepanz zwischen offiziellen Risikoeinschätzungen und aus der persönlichen Erfahrung gewonnenen Laienmeinungen resultiert. Dem ecocriticism, so Garrard weiter, komme damit die wichtige Rolle zu, die kulturellen Hintergründe dieser Diskrepanz zu erforschen und mit informierten Debatten eine Alternative zu den oft auf Unwissen beruhenden Angstthemen anzubieten.¹⁵³

Wenn informierte Debatten eine wichtige Komponente der ökologisch orientierten Literaturwissenschaft sein sollen, was bedeutet dies für die Lyrik? Es steht bereits fest, dass die Lyrik ihre Ästhetik gewissermaßen einbüßt, wenn sie sich explizit auf moralische, gesellschaftspolitische Debatten einlässt. Charles Altieri etwa hat politisches Engagement in der Lyrik als „sorry and dangerous criterion for assessing intellectual positions“ beschrieben.¹⁵⁴ Im Gegensatz dazu plädiert Maren-Grisebach für „das Durchbrechen des lyrischen Kunstgefängnisses“ und „die Ausdehnung über das Individuelle hinaus ins Gesellschaftliche und Allgemeine“, denn „[d]ies ist gerade

¹⁵³ Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004), S. 11f. Vgl. Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 280.

¹⁵⁴ Charles Altieri, „When the Self Became the Subject: A Review Essay on Paul Smith“, *Southern Humanities Review*, 23 (1989), S. 258.

Aufgabe heutiger Literaturwissenschaft, und diese Aufgabe kann nur gelöst werden durch das Hineinnehmen anderer Wertaspekte als nur desjenigen des spezifisch Ästhetischen“.¹⁵⁵ Ähnlich deutet Ingrid Cella, wenn sie auf die Unangemessenheit des Sprechens „von bildungsbürgerlicher – privilegierter – Sicht und ästhetizistischer Haltung“ im Bezug auf Bedenken angesichts der Umweltzerstörung, hier spezifisch der Landschaftszerstörung des späten neunzehnten Jahrhunderts, hinweist, auf ein zentrales, noch ungeklärtes Problem: „Ohne Wald wird der Mensch schwer überleben können; ohne schützende Ozonschicht auch. Das alles hat mit Ästhetizismus wenig, viel aber mit elementaren Lebensbedingungen zu tun.“¹⁵⁶ Auch Leonard Scigaj betont in seiner Studie zur amerikanischen „nachhaltigen“ Lyrik, „with its emphasis on referential context, environmental poetry must contain an activist dimension to foreground particular acts of environmental degradation and degraded planetary ecosystems“.¹⁵⁷ Für die Germanistik jedoch, die von der bürgerlichen Ästhetik und der Subjektivitätsstradition viel stärker geprägt ist als etwa die Amerikanistik oder die Anglistik, bedeutet dieses Desideratum eine wesentliche Herausforderung: Die Unvereinbarkeit der objektiven Realität der Naturveränderung mit der auf Subjektivität aufgebauten ästhetischen Lyriktradition ist das grundlegende Problem für die deutschsprachige Naturlyrik im Zeitalter des Klimawandels.

¹⁵⁵ Maren-Grisebach, „Was heißt hier Ökolyrik?“, S. 270.

¹⁵⁶ Ingrid Cella, „Schöne Kulisse, falsche Besetzung“, S. 61.

¹⁵⁷ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 21.

2.5 Zwischen Natur und Sprache – Ansätze aus dem internationalen ecocriticism

Obwohl viele Theorien, die im Kontext der amerikanischen *ecopoetry* entwickelt wurden, aufgrund der besonderen geschichtlich bedingten Naturlyrik-problematik im deutschsprachigen Raum nicht eins zu eins auf die deutsche Lyrik übertragen werden können, bieten sie nichtsdestotrotz interessante Impulse. Für die Lyrikdiskussion sind vor allem Jonathan Bates Studie zu ökologischen Aspekten der englischen Romantik, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (1991) und Leonard Scigajs *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets* (1999) von Bedeutung.

Im angloamerikanischen Raum ist Martin Heidegger schon lange eine zentrale – und durchaus kritisch betrachtete – Referenzfigur für Studien, die sich im Rahmen des ecocriticism mit Lyrik beschäftigen.¹⁵⁸ Ausgangspunkt für Heideggers Lyriktheorie, die er zuerst 1951 in einer Vorlesung mit dem Titel „...dichterisch wohnet der Mensch...“ präsentierte, sind die folgenden Zeilen aus einem Gedicht, das lange Zeit Hölderlin zugeschrieben wurde¹⁵⁹ und unter dem Titel „In lieblicher Bläue“ bekannt ist:

Die Himmlischen aber, die immer gut sind,
alles zumal, wie Reiche, haben diese, Tugend und Freude.
Der Mensch darf das nachahmen.
Darf, wenn lauter Mühe das Leben, ein Mensch
aufschauen und sagen: so will ich auch seyn?
Ja. So lange die Freundlichkeit noch am Herzen, die Reine,
dauert, misset nicht unglücklich der Mensch sich

¹⁵⁸ Insbesondere Kate Rigby, „What are Poets for? Heidegger's Gift to Ecocriticism“, <http://arts.monash.edu/ecps/people/kate-rigby/> (Stand: 26. Juli 2009); (ders.), *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism* (Virginia: Univ. of Virginia Press, 2004); Axel Goodbody, „Heideggerian Ecopoetics and the Nature Poetry Tradition: Naming and Dwelling in Loerke and Bobrowski“ in: (ders.) *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 129-167; und Greg Garrard, „Heidegger, Heaney and the Problem of Dwelling“ in: *Writing the Environment*, hrsg. v. Richard Kerridge und Neil Sammells (London/New York: Zed Books, 1998), S. 167-181. Einen wichtigen Beitrag zur Debatte in deutscher Sprache leistet der von Peter Trawny herausgegebener Sammelband der Martin-Heidegger-Gesellschaft e.V.: „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde“. *Heidegger und Hölderlin* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000).

¹⁵⁹ Zur Debatte bezüglich der Autorschaft dieses Gedichts, siehe etwa Giuseppe Bevilacqua, *Eine Hölderlin-Frage. Wahnsinn und Poesie beim späten Hölderlin* (Hildesheim: Olms, 2010).

mit der Gottheit.
Ist unbekannt Gott? Ist er offenbar wie die Himmel?
dieses glaub' ich eher. Des Menschen Maaß ist's.
Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet
Der Mensch auf dieser Erde. Doch reiner
ist nicht der Schatten der Nacht mit den Sternen,
wenn ich so sagen könnte,
als der Mensch, der heißet ein Bild der Gottheit.¹⁶⁰

Heideggers These bietet zugleich eine Lyriktheorie und ein Desideratum für die Beziehung Mensch–Erde. Sie besitzt eine deutlich ökologische Orientierung, denn „dichterisch wohnen“ die Menschen, „insofern sie die Erde retten“¹⁶¹, so Heidegger in einer anderen Vorlesung im selben Jahr mit dem Titel „Bauen Wohnen Denken“. Die Dichtung – als eine Art „Bauen“ (im althochdeutschen Sinne der „bäuerlichen Pflege des Wachstums und des Errichtens von Bauten und Werken und des Herrichtens von Werkzeugen“¹⁶²) – ermögliche erst das „Wohnen“.¹⁶³ Die Erde zu „retten“ bedeute das „Gevierrt“ – die Einheit von Erde, Himmel, den Göttlichen und den Sterblichen – „in seinem Wesen [zu] hüten“¹⁶⁴: eine zentrale Komponente des „dichterischen Wohnens“.

Doch reiche, so Heidegger weiter, das oben erläuterte Verständnis des „Bauens“ nicht aus, um als Sterbliche „voll Verdienst, doch dichterisch“ auf der Erde zu „wohnen“:

Der Mensch macht sich zwar bei seinem Wohnen vielfältig verdient. Denn der Mensch pflegt die wachstümlichen Dinge

¹⁶⁰ Wie Peter Trawny anmerkt, war der Gedichtstext verloren, bis ihn Friedrich Wilhelm Waiblinger am Ende seines Romans *Phäeton* abdruckte, der sowohl an Hölderlins *Hyperion* als auch an das Leben Hölderlins angelehnt ist. Ausführlich zur Geschichte des Drucks von Hölderlins Gedicht, das mit den Worten „In lieblicher Bläue“ beginnt, sowie zur inkonsequenten Kommasetzung in der Zeile „Voll Verdienst, doch dichterisch[,] wohnet“ siehe Peter Trawnys Einleitung zum oben genannten Band „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde“. Heidegger und Hölderlin, S. 7.

¹⁶¹ Martin Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“ in: (ders.), *Vorträge und Aufsätze* (Stuttgart: Neske, 1954), S. 144.

¹⁶² Martin Heidegger, „...Dichterisch wohnet der Mensch ...“ in: (ders.), *Vorträge und Aufsätze* (Stuttgart: Neske, 1954), S. 185.

¹⁶³ Heidegger, „Bauen Wohnen Denken“, S. 152.

¹⁶⁴ Ebd., S. 145.

der Erde und hegt das ihm Zugewachsene. Pflegen und Hegen (colere, cultura) ist eine Art des Bauens. Der Mensch [...] baut auch im Sinne des aedificare, indem er solches errichtet, was nicht durch Wachstum entstehen und bestehen kann. [...] Doch die Verdienste dieses vielfältigen Bauens füllen das Wesen des Wohnens nie aus. [...] Das gewöhnlich und oft ausschließlich betriebene und darum allein bekannte Bauen bringt zwar die Fülle der Verdienste in das Wohnen. Doch der Mensch vermag das Wohnen nur, wenn er schon in anderer Weise gebaut hat und baut und zu bauen gesonnen bleibt.“¹⁶⁵

Das „andere Bauen“ kenne der Mensch von der Dichtung, so Heidegger, die durch ihre Bildlichkeit und ökonomische Form zwischen dem Konkreten und dem Transzendenten eine Brücke schlägt. Der Dichter müsse wiederholt die Distanz zwischen Fassbarem und Unfassbarem neu feststellen und darstellen, ein Prozess, den Heidegger als „Messen“ bezeichnet. Ein zentraler Aspekt dieses „Messens“ ist die Anerkennung und die Entwicklung eines Bewusstseins für die verschiedenen Positionen des „Gevierts“: die eigene Rolle des Dichters (und Lesers) als Nicht-Gott, d. h. als sterbliches Wesen, das die Erde zu hüten habe, sowie die Anerkennung des für die Menschen Unfassbaren als des „Göttlichen“, das sich zwar ansatzweise offenbart, an sich jedoch verborgen bleibt.

Obwohl Heidegger sicherlich nicht an Umweltprobleme, wie sie im heutigen Ausmaß zu finden sind, dachte, wurden vor allem im angloamerikanischen ecocriticism seine Theorien mit Bezug auf die Rolle des Dichters im Angesicht der ökologischen Krise fruchtbar gemacht für eine grundsätzliche Überlegung: Kann die Lyrik einer ökologischen Funktion gerecht werden? Wie realistisch ist Jonathan Bates stark an Heidegger angelehnte Behauptung: „If mortals dwell in that they save the earth and poetry is the original admission of dwelling, then poetry is the place where we save the earth“?¹⁶⁶

Die Lyrik ist aufgrund ihrer ökonomischen Form und ihrer Bildlichkeit besonders für die Darstellung komplexer oder ungewohnter Perspektiven geeignet. Wenn diese Perspektiven biozentrischer Natur sind – d. h., wenn sie das Verhältnis Mensch–Erde ohne anthropozentrische Hierarchien dar-

¹⁶⁵ Heidegger, „...Dichterisch wohnet der Mensch...“, S. 185-186.

¹⁶⁶ Bate, *The Song of the Earth*, S. 283.

stellen –, erfüllt die Lyrik eine ökologische Funktion. Biozentrische Lyrik bringt die natürliche – referentielle – Welt hervor, ohne sie durch eine anthropozentrische Ordnung zu definieren. Ein solches Unterfangen bleibt natürlich immer gewissermaßen an der Tatsache hängen, dass die Lyrik selbst ein menschliches Konstrukt ist; dennoch vermag die Lyrik – wie auch die Malerei und die Musik etwa und im Gegensatz zum Großteil der Prosa – sich über die Grenzen der gewohnten sprachlichen Strukturen hinweg zu bewegen, um dem Leser unkonventionelle biozentrische Perspektiven auf die Welt zu vermitteln. Dies bedeutet die lyrische und danach die praktische Anerkennung der Natur als würdig, autonom und als indifferent; Heidegger nennt es das „Wohnenlassen“.

Das Wohnen [...] geschieht nur, wenn das Dichten sich ereignet und west und zwar [...] als die Maß-Nahme für alles Messen. Sie ist selber das eigentliche Vermessen, kein bloßes Abmessen mit fertigen Maßstäben zur Verfertigung von Plänen. Das Dichten ist darum auch kein Bauen im Sinne des Errichtens und Einrichtens von Bauten. Aber das Dichten ist als das eigentliche Ermessen der Dimension des Wohnens das anfängliche Bauen. Das Dichten läßt das Wohnen des Menschen allererst in sein Wesen ein. Das Dichten ist das ursprüngliche Wohnenlassen.¹⁶⁷

Insofern fördere das Dichten eine Denkweise, eine Perspektive auf die Welt, die den Status der Menschen als Wohnende und Bauende in der Natur neu definiere. Das Dichten konstituiere ein „Bauen“ dadurch, dass es „Maß nimmt“: Die Dichtung kontextualisiere durch ein „Messen“ die Position der Menschen auf der Erde. „Dichten ist, als Wohnenlassen, ein Bauen.“¹⁶⁸

Jonathan Bate hat als Neudefinition des Status der Menschen auf der Erde sein Konzept des „Heim-Machens“ vorgeschlagen. Das ökologische Potential der Lyrik liege nicht darin, so Bate, ökologische Argumente bloß wiederzugeben, sondern im *poiesis* des *oikos* – im „Heim-Machen“.¹⁶⁹ Dieses heiße kein „Bauen“ im Sinne der Ausbeutung der Natur zu unseren Zwecken

¹⁶⁷ Heidegger, „...Dichterisch wohnet der Mensch ...“, S. 196.

¹⁶⁸ Ebd., S. 183.

¹⁶⁹ Bate, *The Song of the Earth*, S. 245.

oder der Auffassung, dass die Natur unser Heim *zu sein habe*, sondern im Sinne der Erkenntnis, dass die Natur unser Heim – und zwar unser einziges Heim – *ist*. Notwendig ist ein Bewusstseinswechsel. Bates Ansatz hat sich vor allem von Kate Rigby Kritik gezogen. Neben ihrer Kritik an der Behauptung, die Dinge bräuchten uns, damit sie benannt werden können, bemängelt sie, dass Heideggers Natur- und Raumkonzepte aus politischer Sicht nicht unparteiisch sind; zweitens, dass sein Beharren auf einer Kluft zwischen Menschen und Tieren kaum zu rechtfertigen ist, und drittens, dass seine Behauptung, lediglich die griechischen und die deutschen Sprachen eigneten sich für das Philosophieren, von einem gewissen kulturellen Chauvinismus zeugt.¹⁷⁰ In der Tat ist das gravierendste Problem, will man Heideggers Theorie für die Ökopoetik fruchtbar machen, seine nationalsozialistische Orientierung zwischen 1933 und 1936, wie u. a. Greg Garrard erläutert.¹⁷¹ Bates unternimmt eine dreifache Modifizierung von Heideggers Theorie des Wohnens, um die rassistischen und elitistischen Elemente zu mindern. In Bates Modifizierung soll das Wohnen nicht mit einem ethnisch oder politisch definierten Volk oder einer Nation assoziiert werden, sondern mit den Bewohnern einer kleineren Region; zweitens dürfe das Bewohnen nicht mit dem Konzept des Besitzens verwechselt werden, und drittens solle der ökopoetische Ansatz inklusiv, nicht exklusiv sein.

Wenn wir Heidegger mit dem Augenmerk von Bates Modifizierung lesen, so geht das „Heim-Machen“ mit dem Konzept des „dichterischen Wohnens“ einher: die „Rettung“ der Erde durch das „Wohnenlassen“ – das Freilassen – der Natur:

Die Sterblichen wohnen, insofern sie die Erde retten [...]. Die Rettung entreißt nicht nur einer Gefahr, retten bedeutet eigentlich: etwas in sein eigenes Wesen freilassen. Die Erde retten ist mehr, als sie ausnützen oder gar abmühen. Das Retten der Erde meistert die Erde nicht und macht sich die Erde nicht untertan, von wo nur ein Schritt ist zur schrankenlosen Ausbeutung.¹⁷²

¹⁷⁰ Rigby, *Topographies of the Sacred*, 7f.

¹⁷¹ Garrard, „Heidegger, Heaney and the Problem of Dwelling“, S. 167-181.

¹⁷² Heidegger, „Bauen, Wohnen, Denken“, S. 152.

Vielmehr, so Heidegger, bedeutet das „Wohnen“ auf der Erde mehr als einen „Aufenthalt“; es bedeutet die Verwahrung des „Gevierts“ „in dem, wobei die Sterblichen sich aufhalten: in den Dingen“. ¹⁷³ Das Wesen des „Gevierts“ soll „in die Dinge“ gebracht werden. Dies sei möglich „*nur dann*, wenn sie selber *als* Dinge in ihrem Wesen gelassen werden“, was dadurch geschieht, „dass die Sterblichen die wachstümlichen Dinge hegen und pflegen, dass sie Dinge, die nicht wachsen, eigens errichten“. ¹⁷⁴

Welche Rolle spielt die Lyrik dabei? Hier erläutert Heidegger seine phänomenologische These, die als Gegensatz zum postmodernen sprachanalytischen Ansatz angesehen werden kann. Die Distanz zwischen Signifikat und Signifikant wird dramatisch verringert, so dass kaum eine ontologische Differenz zwischen Wort und Sein noch besteht:

Es gibt nicht die Menschen und außerdem *Raum*; denn sage ich „ein Mensch“ und denke ich mit diesem Wort denjenigen, der menschlicher Weise ist, das heißt wohnt, dann nenne ich mit dem Namen „ein Mensch“ bereits den Aufenthalt im Geviert bei den Dingen. Auch dann, wenn wir uns zu Dingen verhalten, die nicht in der greifbaren Nähe sind, halten wir uns bei den Dingen selbst auf. Wir stellen die fernen Dinge nicht bloß – wie man lehrt – innerlich vor, so daß als Ersatz für die fernen Dinge in unserem Innern und im Kopf nur Vorstellungen von ihnen ablaufen. Wenn wir jetzt – wir alle – von hier aus an die alte Brücke in Heidelberg denken, dann ist das Hindenken zu jenem Ort kein bloßes Erlebnis in den hier anwesenden Personen, vielmehr gehört es zum Wesen unseres Denkens *an* die genannte Brücke, daß dieses Denken *in sich* die Ferne zu diesem Ort *durchsteht*. Wir sind von hier aus bei der Brücke dort und nicht etwa bei einem Vorstellungsinhalt in unserem Bewußtsein. Wir können sogar von hier aus jener Brücke und dem, was sie einräumt, weit näher sein als jemand, der sie alltäglich als gleichgültigen Flußübergang benützt. Räume und mit ihnen „der“ Raum sind in den Aufenthalt der Sterblichen stets schon eingeräumt. ¹⁷⁵

¹⁷³ Ebd., S. 145.

¹⁷⁴ Ebd., S. 146. Hervorhebungen im Original.

¹⁷⁵ Ebd., S. 151. Hervorhebungen im Original.

Das Erscheinen-Lassen der Dinge geschehe durch den Prozess der „Versammlung“ im altgermanischen Sinne des *thing*. Insofern sei auch der menschliche Leib nicht als von der Welt getrennt anzusehen, sondern ebenfalls als ein Ding unter den Dingen und als Teil des „Gevierts“. Diese Perspektive entlarvt unseren gegenwärtigen Umgang mit der natürlichen Welt als langfristig existenzgefährdend. Vor allem destabilisiert sie den cartesianischen Dualismus.

Besonders im angloamerikanischen ecocriticism hat in den letzten Jahren neben der Beschäftigung mit Heidegger auch die phänomenologische Theorie von Maurice Merleau-Ponty zunehmend an Bedeutung gewonnen. Die Destabilisierung des cartesianischen Dualismus bedeutet für Merleau-Ponty sogar die Überwindung eines epistemologischen Problems: „Wir befinden uns jenseits des Monismus wie des Dualismus, weil der Dualismus so weit getrieben worden ist, dass die Gegensätze sich keine Konkurrenz mehr machen, sondern wechselseitig aufeinander beruhen und miteinander deckungsgleich sind.“¹⁷⁶ Die von Merleau-Ponty vorgeschlagene Sichtweise ist eine ekstatische Perspektive auf die Welt.

Der phänomenologische Ansatz destabilisiert den ontologischen Dualismus, indem er die Transzendenz der referentiellen Welt anerkennt, ohne jedoch diese Transzendenz theologisch oder mittels Subjekt-Objekt-Beziehungen zu begründen. Merleau-Ponty unterscheidet zwischen der „primären Wahrnehmung“ – der vorsprachlichen Perzeption, die noch nicht reflektiert und durch Sprache geordnet wurde und in der noch keine Trennung zwischen Subjekt und Objekt stattgefunden hat – und der durch Sprache vermittelten Welt, die in anthropomorphen Strukturen erscheint. Ersteres, das Moment der vorsprachlichen Wahrnehmung, Quelle und Ursprung der sinnlichen, unmittelbaren, ungefilterten und unreflektierten Erfahrung der Welt, bezeichnet Merleau-Ponty als das „Unsichtbare“ und später in seinem Werk als die „Stille“ oder „das schweigende Cogito“.¹⁷⁷ Die durch Begrifflichkeiten verarbeitete Wahrnehmung nennt er das „Sichtbare“. Die Trennung von Subjekt und Objekt erfolgt erst, nachdem ein Ich über das Wahrgenommene reflektiert und es begrifflich verarbeitet. Bis zu diesem Punkt ist auch

¹⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, 3. Aufl. (München: Fink, 2004), S. 80.

¹⁷⁷ Ebd., S. 228.

das Ich als kleiner Teil des insgesamt Wahrgenommenen relativiert und die vorreflektierte Wahrnehmung erfolgt wechselseitig: Nicht das Ich nimmt die Welt wahr, sondern die Welt nimmt sich selbst – einschließlich des Menschen und auch durch ihn – wahr und der Mensch kann als Teil der Welt am wechselseitigen Wahrnehmen teilhaben.

Wir müssen die alten Vorurteile zurückweisen, die den Leib in die Welt und den Sehenden in den Leib oder umgekehrt die Welt und den Leib in den Sehenden packen wie in eine Schachtel. [...] Die gesehene Welt ist nicht „in“ meinem Leib, und mein Leib ist letztlich nicht „in“ der sichtbaren Welt: als Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat, umgibt ihn weder die Welt, noch ist sie von ihm umgeben. Als Teilhabe und als Verwandtschaft mit dem Sichtbaren umfaßt das Sehen dieses nicht, noch wird es von diesem endgültig umfaßt. Die oberflächliche Haut des Sichtbaren besteht nur für mein Sehen und für meinen Leib. Aber die Tiefe unter dieser Oberfläche enthält meinen Leib und also auch mein Sehen. Mein Leib als sichtbares Ding ist im großen Schauspiel mitenthalten. Aber mein sehender Leib unterhält diesen sichtbaren Leib und mit diesem alles Sichtbare. Es gibt ein wechselseitiges Eingelassen-sein und Verflochtensein des einen ins andere [...]: nicht wie die Anderen von außen den Umriß eines Leibes sehen, den man bewohnt, sondern vor allem gesehen werden von ihm, existieren in ihm, auswandern in ihn, verführt, gefesselt und entfremdet werden durch das Phantom, sodaß Sehender und Sichtbares sich wechselseitig vertauschen und man nicht mehr weiß, wer sieht und wer gesehen wird.¹⁷⁸

In seinem 1995 erschienenen Werk *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* stellt Laurence Buell eine Liste der Kriterien für „ökologisch orientierte“ Texte auf. Erstens stellen solche Texte die außermenschliche Umwelt nicht als bloßen Rahmen, sondern als etwas selbständig Anwesendes dar, das auf die enge Verflochtenheit der Naturgeschichte mit der Geschichte der Menschen hindeutet. Zweitens solle in ökologisch orientierten Texten das Interesse der

¹⁷⁸ Ebd., S. 182-183.

Menschheit nicht als einziges legitimes Interesse zu verstehen sein; drittens
 weise die ethische Orientierung des Textes in Richtung der menschlichen
 Verantwortlichkeit für die Umwelt und viertens vermitteln solche Texte ein
 implizites Verständnis der Umwelt eher als Prozess denn als Konstante. Es
 sei nur selten wahrscheinlich, so Buell weiter, dass alle vier Kriterien eindeu-
 tig und konsequent zusammen erscheinen, und die Werke, in denen sie am
 explizitesten vorkommen, seien wohl eher Sachtexte als fiktionale Literatur.¹⁷⁹
 Diese Aussage Buells wirft ein weiteres Licht auf die ästhetische Problema-
 tik der Ökolyrik: Da ökologisch orientierte Texte eher als Sachtexte aufge-
 fasst werden, werden sie oft nicht als Lyrik anerkannt, oder ihre Thematik
 wird nicht als lyrikfähig akzeptiert. Doch Scigaj versichert: „Environmental
 poetry is capable of much subtlety, rich and complex states of feeling and
 participation in nature, if one finds the right theoretical approach to eluci-
 date that complexity.“¹⁸⁰ Mit seiner Studie *Sustainable Poetry* etablierte Sci-
 gaj seine Theorie zur *référance* und kritisierte den poststrukturalistischen
 Ansatz, der in der Derrida'schen Abwesenheit eines *hors-texte* alles – auch
 das Umweltproblem – innerhalb eines Diskurses verortet. Dieser Ansatz, so
 Scigaj, relativiere unangemessen die ökologische Krise und sehe über ihre
 physische Realität hinweg.

A sustainable poem is the verbal record of the percept, of
 the poet's originary perception. It is the verbal record of an
 interactive encounter in the world of our sensuous experience
 between the human psyche and nature, where nature retains
 its autonomy—where nature is not dominated, reduced to
 immanence, or reduced to a reliably benign aesthetic back-
 drop for anthropocentric concerns. [...] Ecopoems are not
 restricted to the laws of human logic and language, for these
 are regularly shown to be subordinate to the laws of nature's
 ecosystems.¹⁸¹

¹⁷⁹ Laurence Buell, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (Cambridge: Harvard University Press, 1995).

¹⁸⁰ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 21.

¹⁸¹ Ebd., S. 80-81.

In der Zwischenzeit haben jedoch Poststrukturalisten wie etwa George Hart gezeigt, wie Lyrik, die sich auf Aspekte der Textualität, der Materialität des Signifikanten, der experimentellen Rhetorik und der bildhaften Sprache konzentriert, „brings nature and language together on the page“ und „effectively challenges the distinction between the inside and outside of the text that causes the polarization of nature and writing and its resultant ontological scepticism.“¹⁸² Während Scigaj 1999 noch klagte, „the interest of most senior American poetry critics runs in the completely opposite direction, toward language theory“,¹⁸³ herrscht inzwischen in ökoliterarischen Kreisen Einigkeit darüber, dass eine Balance gefunden werden muss zwischen Skepsis und Billigung gegenüber der Natur, wie Kate Soper etwa bereits erklärte. Texte, die Natur zum Inhalt haben, können und sollen, so Soper, sowohl als Aussage über etwas, das objektiv existiert, angesehen als auch als sprachliches Naturkonstrukt analysiert werden.¹⁸⁴ Bisher hat diese Debatte über *ecopoetry* hauptsächlich im Rahmen des angloamerikanischen ecocriticism stattgefunden, doch bieten neuere deutschsprachige lyrische Werke, etwa die Lyrik, die Gegenstand des dritten Kapitels ist, interessante neue Perspektiven, vor allem in der Suche nach einer Balance zwischen den naturskeptischen und sprachskeptischen Positionen, in der Absage an die Binarität und der dezidierten Abgrenzung von der lyrischen Subjektivitätstradition.

Das dritte Kapitel dieser Studie will an eine Debatte anschließen, die seit Mitte der neunziger Jahre vor allem im angloamerikanischen Sprachraum auf naturskeptische Tendenzen der poststrukturalistischen Sprachtheorie antwortet. Poststrukturalistische Ansätze bauen – mehr oder weniger radikal – auf der Prämisse auf, die Welt existiere durch Sprache. Ein Fokus auf Sprache und Grammatik schließt ökologische Themen aus, sofern sie sich auf grammatische und logische Strukturen beziehen, die in von Menschen erschaffenen linguistischen Systemen angesiedelt sind. Jacques Derridas radikale Theorie über die Nichtexistenz einer Welt außerhalb des „Textes“ – Text im Sinne des allumfassenden Diskurses – oder Wittgensteins Diktum, „Die

¹⁸² George Hart, „Postmodernist Nature/Poetry: The Example of Larry Eigner“ in: *Reading Under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, hrsg. v. John Tallmadge und Henry Harrington (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), S. 315-332; hier, S. 316.

¹⁸³ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 19.

¹⁸⁴ Kate Soper, *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human* (Oxford: Blackwell, 2000).

Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“¹⁸⁵, sind kaum mit ökologischen Ansätzen zu vereinbaren, da sich die Umweltkrise als ein unmittelbar fassbares Problem der außertextlichen Welt darstellt. Die gegenwärtige ökologische Krise ist ein deutlicher „*hors-texte*“, weswegen die von Derrida, Wittgenstein und Lacan propagierte Absage an eine „reale Natur“ für die Suche nach einer ökologisch orientierten Lyriktheorie eine grundsätzliche Schwierigkeit aufwirft.

Leonard M. Scigaj's Studie zur amerikanischen so genannten „nachhaltigen Lyrik“, *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets* (1999), vertritt eine dezidierte Gegenposition zu denjenigen poststrukturalistischen und postmodernen Ansätzen, die die Existenz einer realen Natur kategorisch ablehnen. Scigaj bemängelt zusammen mit Karl Kröber¹⁸⁶ und Jonathan Bate¹⁸⁷ die deutlich anthropozentrische Erhebung von menschlichen Belangen, die sie in der modernen Literatur- und Sprachwissenschaft beobachten, insbesondere die Projektion von menschlichen Strukturen auf eine harmlose, als Kulisse dienende Natur und die „eskapistische“ Absage an die außertextliche Welt.¹⁸⁸ Die Natur solle, so Scigaj, weder bloß Projektionsfläche oder Repositorium für menschliche Ängste oder ästhetische Formulierungen sein, noch soll sie von der Lyrik ignoriert werden. Poststrukturalistische Ansätze, die „Texte“ von ihren sozioökonomischen und ökologischen Kontexten isolieren, werden durch ihr Hinwegsehen über die Umweltproblematik zu „Komplizen“ im Klimawandel, so Scigaj.¹⁸⁹ Scigaj's Studie bietet einen Alternativansatz in Form seiner phänomenologisch orientierten Theorie, die sich durch den Begriff der *référance* (als Gegensatz zur Derrida'schen *différance*) auszeichnet. Die lyrische *référance*, „a biocentric awareness of nature's otherness“¹⁹⁰, erkennt die Einschränkungen der sprachlichen Welt und führt den Leser der realen, unbegrenzten Welt der Natur entgegen. Die Erfahrung der realen Welt ist unmittelbar und nicht verzögert oder verhindert durch unendliche textuelle

¹⁸⁵ Wittgenstein, *Tractatus* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), S. 86. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁶ Karl Kroeber, *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind* (New York: Columbia University Press, 1994), S. 9-40.

¹⁸⁷ Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition* (London/New York: Routledge, 1991), Einleitung.

¹⁸⁸ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 16 und Kroeber, *Ecological Literary Criticism*, S. 40.

¹⁸⁹ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 27.

¹⁹⁰ Ebd., S. 77.

Bezüge.¹⁹¹ „Nachhaltige Lyrik“ respektiere die Natur als zumindest gleichwertiges Anderes und hält textuelle und referentielle Bedürfnisse im gesunden Gleichgewicht. Die Konzeptualisierung der Natur als ein „Anderes“ ist von Scigaj nicht binär gemeint: „Sustainable poetry sustains a connection between the inner and outer world; it is not written in dualistic gaps.“¹⁹² Vielmehr soll sich eine solche Lyrik über Dualismen hinausbewegen, im Gegensatz zu einer Poetik, die auf der Semiotik basiert und somit nicht in der Lage sei, „to incorporate agency, for a poetics narrowly based on language theory inevitably collapses into binary systems that privilege one term and suppress the opposite“.¹⁹³

Eine „nachhaltige Lyrik“ bietet exemplarische Modelle biozentrischer Wahrnehmung und Verhaltensweisen und verzichtet darauf, die Natur auf ein höheres menschliches Bewusstsein oder reine Immanenz zu reduzieren.¹⁹⁴ Im Gegensatz zum Poststrukturalismus, der sein Augenmerk auf Fragen der Textualität richtet und den referentiellen Kontext entweder ablehnt oder allenfalls vernachlässigt, veranschaulicht eine „nachhaltige Lyrik“ die „reale Natur“ mit ihren komplexen sozioökonomischen, ethischen und ökologischen Dimensionen.¹⁹⁵

Scigajs Kritik der vermeintlichen Verantwortungslosigkeit der Poststrukturalisten beruht jedoch auf zwei Annahmen: zum einen, dass der Poststrukturalismus *immer* die Möglichkeit eines „*hors-texte*“ ausschließt, und zum zweiten, dass die Natur immer ein „*hors-texte*“ sein muss. Neben Derridas radikaler Theorie existieren zahlreiche andere poststrukturalistische Ansätze, die jedoch keineswegs von der Sprache als einzigem Medium der Existenzbestimmung ausgehen. Im Bezug auf den amerikanischen Lyriker Larry Eigner hat etwa Georg Hart gezeigt, wie die Ablehnung von konventionellen Formen und Formaten dazu beitragen kann, die Grenze zwischen „innerhalb des Textes“ und „außerhalb des Textes“ auszuradieren.¹⁹⁶

¹⁹¹ Ebd., S. 51.

¹⁹² Ebd., S. 79.

¹⁹³ Ebd., S. 52.

¹⁹⁴ Ebd., S. 78-79.

¹⁹⁵ Ebd., S. 19.

¹⁹⁶ George Hart, „Postmodernist Nature/Poetry: The Example of Larry Eigner“ in: *Reading Under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, hrsg. v. John Tallmadge und Henry Harrington (Salt Lake City: University of Utah Press, 2000), S. 317.

Auch Kate Soper folgert, dass sowohl der postmoderne „naturskeptische“ als auch der „grüne, naturbilligende“ Ansatz einen Beitrag zur Entwicklung einer ökologisch orientierten Betrachtungsweise leisten kann und soll. Während sich letzterer Ansatz anhand seiner ökologischen Orientierung gesellschaftspolitisch verteidige, rechtfertigt sich der erstere – semiotisch orientierte – Ansatz durch seine Behinderung der Verwendung des Naturbegriffs, um soziale und geschlechtsorientierte Hierarchien sowie diskriminierende Kulturnormen zu legitimieren.¹⁹⁷ Soper plädiert für die Zusammenführung der beiden Perspektiven, die zu einem erhöhten Bewusstsein auf beiden Seiten für die Defizite sowie für die mögliche Borniertheit im jeweils eigenen Naturdiskurs sowie zu einer produktiven Spannung zwischen beiden Ansätzen führen soll.¹⁹⁸ Letztlich haben beide Perspektiven einiges gemeinsam, vor allem die Ablehnung des Androzentrismus, des Anthropozentrismus und des Logozentrismus sowie die Zurückstufung des menschlichen Subjekts und die Betonung der Situiertheit und Subjektiviertheit von Wahrnehmung.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Kate Soper, *What is Nature?*, S. 4; vgl. Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 25-27. Zu den Studien, die erfolgreich poststrukturalistische und naturbilligende Ansätze kombiniert haben, zählt Goodbody Heinrich Detering, „Ökologische Krise und ästhetische Innovation im Werk Wilhelm Raabes“, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1992, 1-27; Gerhard Kaiser, *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum* (Freiburg im Breisgau: Rombach, 1991); und Peter Matussek (Hrsg.), *Naturbild und Diskursgeschichte. „Faust“-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 1992).

¹⁹⁸ Soper, *What is Nature?*, S. 249.

¹⁹⁹ Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 28.

2.6 Die Herausforderung einer ökologischen Naturästhetik (Gernot Böhme) und das Sinnliche an der „Welt ohne Sinn“ (Martin Seel).

Seit Anfang der achtziger Jahre und im Zuge des wachsenden Bewusstseins in Deutschland für neue Bedrohungen durch die nukleare Technologie haben sich einige Studien der Frage nach einer ökologischen Naturästhetik gewidmet. Besonders für die deutschsprachige Naturlyrik, die von der Subjektivitätstradition, besonders seit der Goethezeit, stark geprägt ist, ist die Frage nach einer ökologischen Naturästhetik zugleich die nach der Vereinbarkeit dieser Subjektivitätstradition mit der objektiven ökologischen Thematik. Die wichtigsten Studien zur Entwicklung einer ökologischen Naturästhetik in der deutschen Sprache sind die Schriften von Gernot Böhme und Hartmut Böhme, die dem Aufruf von Jörg Zimmermann zur Modifizierung von Kunsttheorien aus dem achtzehnten Jahrhundert als Antwort auf die ökologische Problematik folgten.²⁰⁰ In den Studien *Für eine ökologische Naturästhetik* und *Atmosphäre* erkennt Gernot Böhme die Notwendigkeit einer Wandlung in der Ästhetik. Die zwei Hauptfaktoren, die diese Wandlung erforderlich machen, seien zum einen „die progressive Ästhetisierung der Realität, d. h. des Alltags, der Politik, der Ökonomie“ und, zum anderen, „die durch das Umweltproblem erzwungene Frage nach einem anderen Verhältnis zur Natur, dem sie zu entsprechen versucht“.²⁰¹ Ungewöhnlicherweise, erklärt Böhme, kommen diese neuen Anforderungen nicht aus dem Feld des ästhetischen und künstlerischen Diskurses, sondern „von außen“. Nun sind es gesellschaftlich verhandelte Begriffe von Natur und Kunst, die neue Ansätze aus dem Bereich der Ästhetik erfordern, um mit gesellschaftspolitischen Änderungen „mitzuhalten“ – ein deutlicher Umschwung, für den die herkömmliche ästhetische Tradition „nicht gerüstet“ sei:

Eine vornehmlich an Kunst und dem Kunstwerk orientierte Ästhetik konnte die Ästhetisierung der Realität nur als Kitsch, Kunsthandwerk oder als angewandte Kunst mit abfälligem

²⁰⁰ Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Das Naturbild des Menschen* (München: Wilhelm Fink, 1982).

²⁰¹ Diese und die nachfolgenden Zitate: Böhme, *Atmosphäre*, S. 7.

Blick streifen. Zum eigenständigen Thema wurde sie nicht. Und eine Ästhetik, die im wesentlichen nur Urteils- bzw. Beurteilungsästhetik war und schließlich im weiteren Sinne Kunstkritik, vermochte zwar Natur und dem Natürlichen immer wieder eine normative Rolle zuzuweisen, aber zu der Frage, was Natur ist, etwas beizutragen wollte sie sich nicht anheischig machen. [...] [D]ie Veränderungen, die die ästhetischen Probleme der Gegenwart erzwingen, [sind] tiefgreifend [...]. Sie betreffen ontologische, sprachphilosophische und anthropologische Voraussetzungen der traditionellen Ästhetik und schließlich ihre gesellschaftliche Rolle selbst.

Für Gernot Böhme hat die Forderung nach einer neuen Ästhetik zwei Konsequenzen. Die erste Konsequenz sei, dass die Ästhetik ab jetzt nicht mehr nur die Kunst behandeln kann und folglich, dass „das, was unter der Rubrik Kitsch abgewehrt, schon gar nicht mehr behandelt wird, zentrale Bedeutung [erlangt], weil es durch seine Präsenz in der Lebenswelt unser Befinden tangiert“.²⁰² Die zweite Konsequenz sei, „daß es in der Ästhetik nicht primär um Urteile geht“. Wenn die herkömmliche, traditionelle Ästhetik „eine Sache des Intellekts und des Redens, aber nicht des Empfindens“ war, so Böhme, müsse sich jetzt eine zeitgemäße Ästhetik mit sinnlicher Wahrnehmung beschäftigen. Insofern mischen sich die Bereiche der Ästhetik und der „Aisthetik“.²⁰³

Der englische Landschaftsgarten konstituiert als Modell für eine ökologische Ästhetik ein zentrales Element der Philosophie von Gernot und Hartmut Böhme. Auch in dieser Hinsicht folgen sie teilweise dem Ansatz von Jörg Zimmermann, demzufolge die Aufgabe des Künstlers die Verantwortung für die Natur „als Zweck in sich selbst“ sei. Die Kriterien für eine solche ökologische Ästhetik in der Kunst seien, so Zimmermann, „Mannigfaltigkeit, Individualität, physiognomische Expressivität – Gegenbilder zu jener Armut und Uniformität, die aus einer bloß technologisch motivierten Bearbeitung

²⁰² Ebd., S. 15.

²⁰³ Mit diesem Begriff bezeichnet Böhme, zuerst in Abgrenzung von und dann in Anlehnung an Wolfgang Iser, die Schnittstelle von Ästhetik und Wahrnehmung (gr. *Aisthesis*). S. Gernot Böhme, *Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (München: Fink, 2001).

von Natur resultieren“.²⁰⁴ Diese Kriterien werden vom organisch-eigenständigen Aspekt des englischen Landschaftsgartens erfüllt: Das Gelingen des Kunstwerks hängt von der natürlichen Entwicklung von Naturphänomenen ab. Bei der künstlerischen Gestaltung des englischen Gartens handelt es sich um die bewusste und aktive Gestaltung von „Anblicken“: Arrangements von bestimmten Pflanzen, Bäumen und Gegenständen (Statuen, Ruinen, Wasserfälle, etc.), die eine gewisse Stimmung erzeugen sollen. Dabei wird von der Theorie genau festgelegt, welche Blattfarbe, welche Konstellation von Bäumen, welche Form von Wassergebilden etc. einen bestimmten Effekt und Affekt erzeugen können:

Die sanftmelancholische Gegend bildet sich durch Versper-
rung aller Aussicht; durch Tiefen und Niedrigungen; durch
dickes Gebüsch und Gehölz, oft schon durch bloße Gruppen
von hohen stark belaubten nahe aneinander gedrängten Bäu-
men, in deren Wipfeln ein hohles Geräusch schwebt; durch
stillstehendes oder dumpfmurmelnendes Gewässer, dessen
Anblick versteckt ist; durch Laubwerk von einem dunklen
und schwärzlichen Grün, durch tief herabhängende Blätter
und überall verbreitete Schatten; durch die Abwesenheit alles
dessen, was Leben und Wirksamkeit ankündigen kann. In
seiner solchen Gegend fallen sparsame Lichter nur durch, um
den Einfluß der Dunkelheit von dem Taurigen oder Fürch-
terlichen zu beschützen. Die Stille und die Einsamkeit haben
hier ihre Heimat.²⁰⁵

Die affektive Betroffenheit durch die Natur, die in der bürgerlichen Ästhe-
tik eher verpönt war – hier bildet der englische Garten eine Ausnahme,
trotz der Tatsache, dass es sich hier sicherlich auch um die „kalkulierte
Gefühlsregung“²⁰⁶ handelt –, sei heute, so Gernot Böhme, entscheidend für
die ökologische Naturästhetik. Insofern sei die bürgerliche Ästhetik unrealis-
tisch in ihrem Gebrauch der menschlichen Sinnlichkeit lediglich als „Funk-
tion der Datenbeschaffung für Urteile“ und in ihrer Ignoranz der Tatsache,

²⁰⁴ Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Das Naturbild des Menschen*, S. 147.

²⁰⁵ Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1 (Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1779), S. 35.

²⁰⁶ Dettmar/Küpper (Hrsg.), *Kitsch. Texte und Theorien* (Stuttgart: Reclam, 2007), S. 18.

„daß sinnliche Wahrnehmung unmittelbar Befindlichkeiten erzeugt, oder besser gesagt, daß Sinnlichkeit die Weise ist, in der sich ein Mensch in seiner Umgebung befindet“.²⁰⁷ Mittels der Einbildungskraft ermöglicht die sinnliche Wahrnehmung nicht nur Erkenntnis über die äußere Welt, sondern auch über die Position des menschlichen Leibes in ihr. Für Gernot Böhme konstituiert demnach das „Sich-Befinden des Menschen in Umwelten“ ein maßgebliches Element einer ökologischen Naturästhetik. Die menschlichen Befindlichkeiten in Umgebungen bedeuten für Böhme den neuen Ansatz, den die bisherige Naturästhetik benötige: „Eine ökologische Naturästhetik ist eben nicht einfach in Fortsetzung bisheriger Traditionen zu entwickeln und unter den bekannten Teilbereichen der Ästhetik unterzubringen.“²⁰⁸ Vor allem geht es Böhme um den Abstand zur ästhetischen Betrachtung der Natur als Kunstwerk: Es gehe um „die leiblich-sinnliche Erfahrung, die ein Mensch macht, der in einem bestimmten Naturstück sich befindet, wohnt, arbeitet, sich bewegt“.²⁰⁹

Die durch den Menschen veränderte natürliche Umwelt wird für ihn nur deshalb zum Problem, weil er das Destruktive dieser Veränderungen nun am eigenen Leibe zu spüren bekommt. Das bringt ihm, dem Menschen, zu Bewußtsein, daß er selbst als leiblich sinnliches Wesen in Umwelten existiert, und zwingt ihn, diese seine eigene Natürlichkeit wieder in sein Selbstbewußtsein zu integrieren.²¹⁰

Die Ansätze von Gernot und Hartmut Böhme sind u. a. von Ruth und Dieter Groh als unrealistisch und sentimental kritisiert worden. Letztere bemängeln in der propagierten ökologischen Naturästhetik die Konfusion der zwei vermeintlich miteinander unvereinbaren Naturbegriffe, die durch „distanzierende“ (mit beschreibend-beobachtendem Abstand) und „engagierende“

²⁰⁷ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 47.

²⁰⁸ Ebd. S. 12.

²⁰⁹ Ebd., S. 12. Nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung von Böhmes *Für eine ökologische Naturästhetik* kam Martin Seels Revision der Naturästhetik, *Eine Ästhetik der Natur*, heraus, die drei Haupttypen der ästhetischen Naturerfahrung festlegt: die „kontemplative“, die „korrespondive“ und die „imaginative“. Die traditionelle Ästhetik, auf die sich Böhme bezieht, fiel unter die Kategorie der „imaginativen“ Naturerfahrung.

²¹⁰ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 9.

(sehnsuchtsvoll-imaginierende) Naturmetaphern repräsentiert werden. Diese Ästhetik ignoriere die Tatsache, dass sich die Ursprünge ihres „engagierten“ Naturbegriffs in der „distanzierenden“ Natursymbolik der vormodernen Philosophie befinden.²¹¹ Demnach kann die Natur nicht mehr als moralische Norm verstanden werden; vielmehr müsste dem Subjekt wieder Autonomie verliehen werden, damit es für sich selbst, seine Mitmenschen und nicht zuletzt die nichtmenschliche Natur Verantwortung übernehmen kann. Wenn das Subjekt durch einen biozentrischen Ansatz an Autonomie verliert, so die Grohs, dann verliert es gleichzeitig an Verantwortlichkeit für sein Handeln.²¹² Die von Böhme propagierte Wiederentdeckung der menschlichen Natürlichkeit durch die ästhetische Erfahrung der Leiblichkeit tun die Grohs als sentimentale Selbsttäuschung ab.²¹³ Stattdessen rufen sie zu einem aufgeklärten, selbstreflexiven Anthropomorphismus auf, der die Gründe für die blinde Zerstörung der Umwelt durch die Menschen kritisch analysieren könnte. Axel Goodbody und Angelika Krebs kommentieren, dass, während die Grohs sicher mit ihrer Kritik an Böhmes Verständnis der Natur als beständiger, harmonischer Einheit Recht haben, ihr binäres Konzept von Anthropozentrismus und Physiozentrismus als einander extrem entgegengesetzten Positionen fehlerhaft ist. Krebs zeigt, dass Böhmes Vorstellung des „guten Lebens“, das mit der anthropozentrisch orientierten Anerkennung der lebenswichtigen menschlichen Bedürfnisse nach der Natur einhergeht, ein zentrales Element seiner ökologischen Naturästhetik ist. Schließlich mahnt Krebs mit Recht, dass rationale Aufklärung in Form von quantitativer Information und wissenschaftlichen Fakten nicht ausreicht, um die Menschen zum ökologisch bewussten Handeln zu bewegen. Auch qualitatives Wissen ist nötig. Ein solches qualitatives Wissen befähigt uns dazu, die ökologische Bedrohung sowie unsere Abhängigkeit von der Natur zu „imaginieren“. Dies ist eine Aufgabe, zur der die Künste, besonders die Literatur, viel eher als die Naturwissenschaften in der Lage sind.²¹⁴

²¹¹ Groh, Ruth und Dieter Groh, *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 2 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996), S. 93. Eine ausführliche Diskussion ihrer Kritik an Böhmes ökologischer Naturästhetik bietet Goodbody, *Nature, Technology and Cultural Change*, S. 34-38.

²¹² Groh/Groh, *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 2, S. 128f.

²¹³ Ebd. S. 128.

²¹⁴ Angelika Krebs (Hrsg.), *Naturethik. Grundtexte der gegenwärtigen Tier- und ökoethischen Diskussion* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), S. 368f. Vgl. Goodbody, *Nature, Technology and Cul-*

Mit der neuen Ästhetik Böhmes erlangen die Künste neues Erkenntnispotential. Böhme sucht etwa „ästhetische Erkenntnis gerade als eine besondere und vor allem gegenüber der naturwissenschaftlichen unterschiedene zu entfalten und dementsprechend aufzuweisen, daß sie in der Welt etwas entdeckt, das anderen Erkenntnisweisen nicht zugänglich ist“.²¹⁵ Wenn also Gregory Bateson und Lawrence Buell treffend konstatieren, dass „die gegenwärtige Umweltkrise nicht nur eine materielle Krise [...] sondern auch eine Krise des Denkens und der Imagination“ und „vor allem ein epistemologisches Problem“ ist,²¹⁶ beziehen sie sich auf den Umstand, dass unsere grundlegende Kenntnis der Welt von wissenschaftlichen Strukturen abhängt, die in der ökologisch gefährdeten Gegenwart nicht mehr funktionieren. Diese veralteten Strukturen sind im Allgemeinen die binären und anthropomorphen Kategorien, die sich spätestens seit Newton und Descartes im westlichen Denken etablierten.

Für Gernot Böhme ist die Entlastung von der Handlungserwartung entscheidend für die Entwicklung der sinnlichen Wahrnehmung. „Die Kunst ermöglicht es uns, im Freiraum des Museums Atmosphären zu erfahren, ohne daß wir dabei in einem Handlungskontext stehen. Wir können Atmosphären als solche kennenlernen und lernen, mit ihnen umzugehen. Die Kunst hätte so von der Perspektive einer ökologischen Naturästhetik her gesehen die Aufgabe, die menschliche Sinnlichkeit überhaupt erst zu entwickeln. [...] Weil sie durch ihre Autonomie im handlungsentlasteten Raum tätig ist, könnte sie dies auch leisten, denn in unserer Lebenswelt könnte man sich in weiten Bereichen gar nicht auf die volle Sinnlichkeit einlassen. [...] Jedenfalls wird es sich beim Autofahren nicht empfehlen.“²¹⁷

Dieser Gedanke Böhmes ruft die Frage auf, inwiefern die Annahme eines „handlungsentlasteten Raum[s]“ realistisch ist. Auch im Museum werden Erwartungen an die Besucher gestellt: entweder, dass man – im herkömmlichen Sinne – ein ästhetisches Urteil trifft, oder – im Sinne Böhmes – dass man davon absieht, ein Urteil zu treffen, und stattdessen das Atmosphärische an der Kunst innerhalb der Museumsräumlichkeiten zu erfahren

tural Change, S. 37-38.

²¹⁵ Böhme, *Atmosphäre*, S. 10.

²¹⁶ Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*, S. 8 und 13.

²¹⁷ Ebd., S. 16-17.

sucht. Doch auch diese letztere Aktivität geht mit einer Handlungserwartung einher. Besonders in Bezug auf die Natur ist – angesichts der gegenwärtigen ökologischen Probleme und des Bewusstseins von ihnen – ist die Vorstellung einer „Handlungsentlastung“ wohl eher unrealistisch. Das Wissen über den Klimawandel, das Scheitern des Weltklimagipfels 2009 usw. führt vermutlich dazu, dass nur wenige Individuen, die aktiv am gesellschaftlichen Leben teilnehmen, ohne Gedanken an die Klimaproblematik eine Naturszene ästhetisch betrachten können. Aus ästhetischer Sicht stellt sich also wohl eher die Frage nach der Möglichkeit einer Vereinbarung von Sinnlichkeit und gesellschaftlicher Selbstbeschreibung als nach der Möglichkeit der Handlungsentlastung.

Böhme und Luhmann haben gezeigt, dass die explizite emotionale Manipulierung einer „anklagenden“, „moralisierend-belehrenden“ Lyrik sowohl aus ästhetischer Sicht als auch aus soziologischer Sicht nur wenig Akzeptanz erwarten kann. Während Böhmes Desideratum einer „Handlungsentlastung“ kaum mit einer ökologisch orientierten Lyrik vereinbar ist, da das hohe gegenwärtige Umweltbewusstsein die Möglichkeit einer interesselosen Betrachtung mehr oder weniger ausschließt, erscheint seine Bedingung der Sinnlichkeit als zentraler Komponente einer ökologischen Ästhetik plausibel. Somit stellt sich die Frage, inwiefern Sinnlichkeit mit einer intendierten Handlung einhergehen kann.

Eine der vehementesten Kritiken der ökologischen Ästhetik von Gernot und Hartmut Böhme klagt über eine vermeintliche politische Naivität angesichts der Betonung der Sinnlichkeit, die für diese Theorie zentral ist. „Die projektierte Naturästhetik“, so Ruth und Dieter Groh, „will [...] *Argumente durch Gefühle* ersetzen. In diesem Anspruch bekundet sich eine eklatante Vernunftfeindschaft, eine Absage an rationale Diskurse, ein antizivilisatorischer Affekt, dem prinzipiell zu mißtrauen uns historische Erfahrungen lehren.“²¹⁸ Solche Kritiken zeigen, wie sehr der naturästhetische Diskurs noch im Zusammenhang der Nachkriegsdiskussion und der Vergangenheitsbewältigung verhaftet ist; besonders vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit erscheint eine emotionsbasierte Kunst problematisch und moralisch falsch. Wie die letzten Unterkapitel gezeigt haben, sind jedoch

²¹⁸ Groh/Groh, *Zur Kulturgeschichte der Natur*, Bd. 2, S. 126.

beide von den Grohs angeführten Komponenten kontraproduktiv, wenn es um die Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise geht: „Gefühle“ geraten schnell in die Bahn der Angst und der Schuld, während „Argumente“ belehrend-moralisierend wirken können. Beide sind sowohl aus ästhetischer als auch aus soziologischer Sicht problematisch.

In Martin Seels Abhandlung über die moderne Naturästhetik bestimmt er drei Grundmodelle der gegenwärtigen ästhetischen Wahrnehmung der Natur. Seel präsentiert erstens die ästhetische *Kontemplation*, das „sinnferne“ Modell, das die Natur in Anlehnung an die platonische Lehre des „harmonischen Naturganzen“ als „Ort der beglückenden Distanz zum tätigen Handeln“ begreift; zweitens das „sinnhafte“ Modell der ästhetischen *Korrespondenz*, in der die Natur den menschlichen Bedürfnissen sinnfällig entgegenkommt, und drittens die ästhetische *Imagination*, die in der „bildhafte[n] Natur“ einen „Spiegel der menschlichen Welt“ sieht und somit einen „Akt der imaginativen Deutung des Seins in der Welt“ konstituiert.²¹⁹ Seels These beharrt – im Gegensatz zu den meisten vorausgehenden Studien, die jeweils nur eine dieser ästhetischen Wahrnehmungstendenzen als maßgeblich betrachtet hatten – auf der Notwendigkeit, alle drei Modelle zugleich und gleichwertig heranzuziehen, um unser Gefallen an der Natur zu erklären. Interessant dabei sei sowohl ihre Einheit als auch ihre „wechselseitige[] Differenz“.

Wie Gernot Böhme bereits anmerkte,²²⁰ thematisiert Seel nur äußerst flüchtig die ökologische Problematik in seiner 1996 zuletzt neu aufgelegten Studie. Seels Definition der Natur ist keineswegs auf eine von Menschen unberührte Instanz begrenzt. Man müsse, so Seel,

²¹⁹ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 18-20.

²²⁰ Laut Böhme sei Seels „hervorragend entfaltete Ästhetik der Natur [...] leider eher als ein Abschluß der bisherigen Ästhetik denn als Beginn einer neuen anzusehen. Seels Ansatz hält an der klassischen Dichotomie des Schönen und Erhabenen fest, bleibt in der metaphysischen Subjekt-Objekt-Spaltung befangen und leistet mit der konservativen Verteidigung einer Grenze des Ästhetischen der Immunisierung der ästhetischen Theorie gegenüber Gegenwartsproblemen Vorschub. [...] [W]ie die Forderung einer *Schonung der Natur* in einem Zeitalter fortgeschrittener Naturzerstörung zu spät kommt, so dürfte eine *Ethik des guten Lebens* anachronistisch sein, wenn es weltweit um die Realisierung allererst humaner Lebensverhältnisse geht. Eine zeitgemäße Naturästhetik kann nicht mehr *freie Natur* voraussetzen, und ihr Beitrag muß die Entwicklung von Ideen zur *Gestaltung* von Natur und, allgemeiner, humaner Umwelten sein.“ (Böhme, *Atmosphäre*, S. 10-11; Hervorhebungen im Original).

auch das umstandslos als Natur verstehen können, was ohne *beständiges* Zutun des Menschen entsteht und vergeht. Ein Großteil unserer natürlichen Umwelt „geschieht“ ja heute durch die pflegende, nutzende, zurechtende, verbrauchende, verwüstende Organisation des Menschen. Trotzdem zählen begradigte Flüsse, Agrarlandschaften, Parks und Gärten und auch der Dunsthimmel über den Städten weiterhin als „Natur“.²²¹

Hier geht es darum, dass für Seel Natur als das zu verstehen ist, was „von allein da ist“ und was „von allein entsteht“, auch wenn die Fortexistenz von Menschen behindert oder verändert wird. Denn auch dann wachse die Natur – wenn auch anders – weiter:

Der sporadische oder auch kontinuierliche [...] Eingriff des Menschen ändert nichts an der Dynamik der naturhaften Phänomene selbst; auch die organisierte Natur wird zu keiner Veranstaltung des Menschen, in der sich nur dann etwas regt, wenn der Mensch etwas bewegt. [...] Auch wenn der Mensch die Dynamik der Natur durch genetische Manipulation *verändert*, kann er sie doch nicht selbst *erzeugen*; so viel er mit dem Werden der Natur machen kann, er kann das Werden der Natur nicht machen. [...] Natur bleibt ein Bereich des nicht-Gemachten, wie immer sie zum Guten oder Schlechten zurechtgemacht sei.

Insofern, so Seel, sei die Natur, die Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung werden kann, keine unberührte, sondern die so genannte „problematische“ Natur, die im Gegensatz zur „kanonischen“ – der theoretisch konstruierten und unveränderbaren Gesetzmäßigkeit der Naturwissenschaften – „aus der Perspektive der Handelnden als Bestandteil ihrer geschichtlichen Lebenswirklichkeit erscheint“.²²² Eine etwa „freie“, unberührte Natur könne es in der ästhetischen Wahrnehmung nicht geben, da dies ein gewisses „Zugänglichsein“ der Natur voraussetzt, „das wenn auch nicht den faktischen Eingriff, so doch die Fähigkeit zum gestaltenden Eingriff in die Natur zur historischen

²²¹ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 21. Hervorhebung im Original.

²²² Ebd., S. 25.

Voraussetzung“ habe.²²³ Insofern müsse die Naturästhetik sich mit einer von Menschen beeinflussten Natur beschäftigen, denn entscheidend für die Ästhetik sei das subjektive Verhältnis zwischen freierer und weniger freier Natur. Aus diesem Grund sei, so Seel weiter, trotz ökologischer Krise

so schnell kein Ende der ästhetischen Wahrnehmung – und der Reflexion über diese Wahrnehmung – zu erwarten. Selbst wenn Petrarca oder Goethe das Freie, das wir heute aufsuchen, wenn wir ins Freie gehen, als reichlich unfrei empfunden hätten, es ist das, was wir als vergleichsweise freie Natur kennen. Eine andere Natur haben wir nicht, haben wir doch genug damit zu tun, dass wir sie und die Freiheit zu ihrer Erfahrung noch haben.²²⁴

Doch auch wenn die Umweltproblematik der ästhetischen Wahrnehmung *an sich* keinen Abbruch tut, da jene immer relativ zu sehen ist, so zeichnet sich dennoch zumindest in der Lyrikrezeption eine Veränderung ab, die zwar nicht nur, aber doch wesentlich durch die ökologische Problematik bedingt ist. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Veränderung sozio-logisch-emotionale Gründe hat: dass die ästhetische Wahrnehmung nur schwer vom mittlerweile allgegenwärtigen ökologischen Bewusstsein der Gesellschaft geschützt, d. h. getrennt gehalten werden kann. Unser *Wissen* von der ökologischen Krise verursacht eine gewisse soziologisch-emotionale „Störung“: Die ästhetische Wahrnehmung wird gestört durch das Wissen, dass die scheinbar „schöne“ Natur in der Tat verseucht oder gefährdet ist. Die Vorstellung, dass dieses Wissen in der ästhetischen Wahrnehmung ausschaltbar sei, ist daher wohl in der Praxis eher unrealistisch. Die ästhetische Wahrnehmung findet noch statt; Natur gilt weiterhin als etwas „Schönes“, auch wenn Naturdarstellungen in der Kunst oder Literatur leicht unter den Kitschverdacht geraten. Es scheint angebracht zu fragen, ob die Kitschproblematik alle drei von Seel festgelegten Grundmodelle betrifft oder ob das soziale ökologische Bewusstsein und die erhöhte „Kitschempfindlichkeit“, die damit einhergeht, tendenziell ästhetische Präferenzen verschiebt.

²²³ Ebd., S. 27.

²²⁴ Ebd., S. 28.

Die Kitschproblematik spricht Seel in seiner Studie an, und zwar im Zusammenhang mit der „imaginativen“ Naturästhetik, in der die Natur als Kunstwerk erscheint, da der Mensch Kunststile und „Rahmen“ auf sie projiziert. Diese ästhetische Wahrnehmung besitzt daher eine stark objektivierende Tendenz.²²⁵ Das ästhetische Urteil über Natur in der projektiven Imagination läuft jedoch anders als bei der Kunst, denn die „imaginative Natur ist nicht Gegenstand einer kunstkritischen Deutung, sie ist Gegenstand der Phantasie über mögliche Deutungen“. Negative Urteile über das Naturschöne rühren unter dem Aspekt der ästhetischen Imagination daher entweder aus einer „Unempfänglichkeit“ für „kunstästhetische Anmutungen“ oder betreffen eine Naturszene, die „wie eine Reproduktion *schlechter* Kunst erscheint“.²²⁶ Letztlich ist jedoch ein solches Urteil natürlich keines über die Natur selbst, sondern über ihre Betrachtung.

Geschmacklos ist nicht die Natur, geschmacklos ist die einfältige Projektion großer oder geringer Kunst auf eine dafür unempfängliche Natur. Selbst wenn wir [...] darauf beharren, der Sonnenuntergang heute sei aber ein besonders kitschiges Exemplar seiner Gattung, tun wir das in Grunde, weil wir ahnen, dass die „anderen“, die Banausen, ihn ergreifend schön finden werden.²²⁷

Dennoch können wir solche Szenen wie Sonnenuntergänge schön finden, wenn wir sie nicht „imaginativ“ als Kunstwerk betrachten, sondern sie *korrespondiv* oder *kontemplativ* genießen.

Die ästhetische „Korrespondenz“ gilt nach Seel dem Schönfinden von Natur, die uns für das „gute“ – d. h. gesunde und lange – Leben in ihr förderlich erscheint. Solche Natur erfahren wir als „Ausdruck und Teil der durch sie eröffneten Möglichkeit guten Lebens“.²²⁸ Es handelt sich nur teilweise um die Betrachtung: „Dieses Schöne möchten wir nicht allein – sehen, da möchten wir immer oder immer wieder – sein“. Das, was eine traditionell als „schön“ angesehene Landschaft – eine Seenlandschaft oder ein Fluss etwa

²²⁵ Vgl. Ebd., S. 140-143.

²²⁶ Ebd., S. 182.

²²⁷ Ebd., S. 183-184.

²²⁸ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 90.

– von einer weniger schönen, doch trotzdem lebensförderlichen Szene (z. B. Supermarkt) unterscheidet, ist die Stimmung, die sie erweckt. Von den vier Komponenten der korrespondierenden Naturästhetik, die Martin Seel beschreibt (die physiognomische, die klimatische, die historische und die stimmungshafte) sei die Stimmung einer Landschaft das wichtigste Element. Hier erweist sich die Korrespondenz als ein wechselseitiges Phänomen: Nicht nur erzeugt die Landschaft eine Stimmung, der sich in dieser Landschaft befindende Mensch muss für diese Stimmung empfänglich sein. Diese Stimmung werde wiederum von der Tatsache erzeugt, so Seel, dass die verschiedenen Naturphänomene miteinander korrespondieren. Diese naturinterne Korrespondenz entsteht zum einen durch die wechselseitige Unterstützung unter Naturphänomenen – z. B. Bienen und Blumen –, die wir anthropozentrisch als intendierte Unterstützungsmaßnahme auffassen; zum anderen durch die ebenso anthropozentrische Personifikation der Naturbewegungen.²²⁹ Insofern könnte behauptet werden, die ästhetische Korrespondenz lebe von einer Anthropomorphisierung der Natur, die darin besteht, dort Sinn zu finden, wo kein Sinn ist.

Die Stimmungen, die von einer Naturszene erzeugt werden, müssen nicht zwangsläufig mit der Stimmung des sich in ihr befindenden Individuums übereinstimmen, um als ästhetisch zu gelten. Wie Seel erläutert: „In der korrespondierend schönsten Landschaft kann es mir miserabel ergehen, ohne daß sie deswegen an Schönheit verlöre. Mein Bewußtsein dieser Schönheit allerdings wird sich verändern – ich empfinde sie als schmerzlich schön.“ Umgekehrt kann es einem in einer hässlichen Gegend sehr gut gehen, in diesem Fall werde die Natur, so Seel, „zum Spiegel meines unzerstörbaren Glücks“. Hier ist die Korrespondenz „in ihrer Wirkung verkehrt“.²³⁰ Dies ist der Ansatz zur erhabenen Situation, „weder eine schöne Bestätigung noch

²²⁹ „Ausdruckhafte Physiognomie im engeren Sinn ist Ähnlichkeit zu menschlicher Miene, Gebärde, Haltung und Gestalt; die ‚Grazie‘ eines Baumes, der ‚geduckte‘ Felsen, die ‚deprimiert‘ dahinvegetierenden Blumen, das ‚Heulen‘ des Windes, das ‚fröhliche‘ Zwitschern der Vögel gehören in diese Gruppe. Ausdruckhafte Physiognomie im weiteren Sinn ist die Sinngestalt von Objekten, wie sie sich aus einem Vorliegen expressiver Eigenschaften *jeder Art* ergibt; die komponentiellen Charaktere der ‚Heiterkeit‘ einer Landschaft, der (existentiell verstandenen) ‚Finsternis‘ eines Waldes, der ‚zerrissenen‘ Bergwelt, aber auch der Grundcharakter von Farben als ‚regsam, lebhaft, strebend‘ oder ‚unruhig, weich und sehnend‘, fallen unter diesen Begriff.“ Hier bezieht sich Seel auf Goethes Lehre zur „Sinnlich-sittliche[n] Wirkung der Farbe“. Ebd., S. 99. Hervorhebungen im Original.

²³⁰ Ebd., S. 101.

die häßliche Verneinung der Existenz seiner Bewohnerinnen“, sondern vielmehr eine „Lockung in ein anderes Leben. Im Zustand erhabener Korrespondenz gewinnt die Natur die Bedeutung einer Lebenssphäre, der die eigene Lebensführung noch nicht und vielleicht niemals zu entsprechen vermag [...]“.²³¹ Ein Aspekt unseres Gefallens an der Natur bleibt aufrechterhalten, trotz aller menschlichen Eingriffe: ihre Eigenständigkeit, ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Menschen oder, um mit Raoul Schrott zu sprechen, ihre „Indifferenz“²³² – solange die Natur diese Eigenständigkeit behält.

Da in unserer Zeit das Wissen vor affektiver Betroffenheit Vorrang hat, liegt die Vermutung nahe, dass die ästhetische Korrespondenz nur noch für den vorübergehenden Moment affektiver Betroffenheit vorhanden ist, wenn für kurze Zeit das Wissen über den wirklichen Zustand der Natur verdrängt werden kann. Jedoch ist uns diese Verdrängung als Täuschung bewusst, mit dem Ergebnis, dass wir ästhetischer Korrespondenz wesentlich weniger Glaubwürdigkeit schenken als zu Zeiten geringerer Ausprägung des ökologischen Bewusstseins. „Das Korrespondenzgefallen kann mit Lebenslügen aller Art leben – solange sie nicht durchschaut sind“, wie Seel selbst kommentiert.²³³

Im Unterschied zur Ästhetik der Korrespondenz ist die kontemplative Naturbetrachtung hermeneutikfrei. Sie unterliegt keinen anthropomorphisierten Strukturen; die Natur wird nicht symbolisch oder als Produzentin kommunikativer Gebärde aufgefasst; sie ist frei von Sinn. Sie ist, um mit Seel zu sprechen, „relevanzlos“, „rücksichtslos“ und „zufällig“.²³⁴ Am wichtigsten für die Poesie ist die Tatsache, dass diese Naturwahrnehmung nicht interpretativ zu analysieren ist. Diese Natur ist nicht Gegenstand von Deutung; sie hat keine Bedeutung. Entscheidend für diese Form der Betrachtung ist die Veränderlichkeit der betrachteten Natur. Eine Natur, die ständig ihre Form und Substanz wechselt – schnell sich umformende Wolken etwa, oder durch die sich ständig bewegenden Wellen des Meeres –, bietet sich eher für

²³¹ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 109. Für eine ausführliche Diskussion des Erhabenenbegriffs bei Seel u. a., siehe Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts* (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß) (Berlin: de Gruyter, 2006).

²³² Raoul Schrott, *Tropen. Über das Erhabene* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002 [1998]), S. 8.

²³³ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 113.

²³⁴ Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 39.

eine sinnfreie Betrachtung an, da sie für eine Deutung unzuverlässig ist: „Es ist gerade die jederzeitige und jederzeit unberechenbare Veränderlichkeit der Szene, die den Betrachter dazu herausfordert, die Ziellosigkeit seiner Betrachtung durchzuhalten.“²³⁵ Diese „Welt ohne Sinn“, wie Martin Seel sie nennt,²³⁶ entspricht dem von Gernot Böhme propagierten Desideratum einer hermeneutikfreien Naturästhetik, die es gilt, „aus ihrer semiotischen oder hermeneutischen Verengung herauszubringen.“²³⁷ Gernot Böhme apostrophierte bereits die moderne „Auflösung des Formenkanons“, die „progressive Erweiterung, Pluralisierung und Liberalisierung“, als „ein Ende der Kategorie Sinn“ für die Literatur. Es zeichne sich ab, so Böhme, „daß eine Hermeneutik, die sich im Erfassen des Sinns eines Textes erfüllt, dem sprachlichen Kunstwerk nicht gerecht werden kann“. Durch den Dekonstruktionismus sei der Sinn „in eine schier unendliche Mannigfaltigkeit von Sinnen aufgelöst und durch Gegensinn konterkariert worden, um aus dieser Zerrissenheit auf das Ereignishafte eines Textes und der durch ihn geschaffenen Textur zurückzukommen“.²³⁸ Diese Entwicklung muss jedoch nicht als negativ angesehen werden. Raoul Schrott etwa, ohne sich auf Seel oder Böhme zu beziehen, macht sie für seine theoretischen Ausführungen produktiv: Eine Natur, die „keinen namen tragen [darf]“ und „einfach das sein [muss,] was sie ist“, mag zwar „bar jeder Symbolik“ sein, ihr Sinn liege jedoch darin, dass sie den Leser in eine Atmosphäre hineinversetze, in der er seine *eigene* Sinnwelt erlebe und ein Bewusstsein für die anthropomorphe Konstruiertheit von Sinn gewinne. Dementsprechend fordert Schrott in seiner Rede zur Verleihung des Peter-Huchel-Preises die Dichtung dazu auf, „die Dinge zurück in eine Leere zu legen, wo sie noch keinen Namen haben, sie auszusetzen jenseits jedes Menschlichen und jeder menschlichen Ewigkeit“.²³⁹

Die im Folgenden diskutierten Gedichte zeigen, dass die drei von Seel konstatierten Grundmodelle der Naturästhetik weiterhin in der Lyrik eine Rolle spielen, und zwar weiterhin im wechselseitigen Zusammenspiel. Dennoch suggerieren die Tendenzen, die wir exemplarisch bei Bottenberg, Ole-

²³⁵ Ebd., S. 38-39.

²³⁶ Ebd., S. 47.

²³⁷ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 14.

²³⁸ Böhme, *Atmosphäre*, S. 9.

²³⁹ Schrott, „Die Kehrseite der poetischen Münze“, S. 31.

schinski und Schrott beobachten können, eine zunehmende Betonung der Differenz zwischen dem ontologischen Status der Natur als außerkulturelle und außertextliche Instanz, und den Naturkonstrukten, die in unserer Kultur verhandelt werden. Diese Gedichte folgen keiner Derrida'schen Logik, die eine zuverlässige Verbindung der Sprache mit der referentiellen Welt unmöglich macht; sie erkennen jedoch trotzdem das menschliche Bedürfnis nach Sprache an. Demnach kann die Sprache – auch die Lyrik – die „reale“ Welt nicht darstellen, dennoch ist die Sprache (neben anderen Formen der Kunst) ein hochentwickeltes Werkzeug, mittels dessen die Menschen zumindest eine vage Vorstellung des Unwägbaren gewinnen können. Diese Gedichte enthüllen selbstreflexiv die Grenzen der Sprache, während sie doch gleichzeitig die Möglichkeiten von Sprache – hier in lyrischer Form – anerkennen, Wahrnehmungsprozesse in unserer Würdigung der referentiellen Welt und unserer ökologischen Abhängigkeit von ihr zu veranschaulichen.²⁴⁰ Dieser Ansatz korrespondiert mit Rigbys Konzept einer „Poetik der Negativität“ (*poetics of negativity*), die die Literatur dazu auffordert, unmittelbare Erfahrungen des Gegebenseins der Naturphänomene zu evozieren und uns so an die Unzulänglichkeiten der Sprache zu erinnern.²⁴¹ Ein „ökologisch gerechtes“ Gedicht enthüllt die Erde als nur teilweise und unzulänglich sagbar sowie sich selbst als sprachliches Konstrukt, ob es, wie bei Bottenberg, durch seine semantische Inkohärenz die Sagbarkeit der Natur bestreitet, ob es sich – wie bei Olechinski – von der binären Hermeneutik abwendet und durch die Erzeugung von Böhme'schen „Atmosphären“ das Sinnliche an der „Welt ohne Sinn“ veranschaulicht oder ob es – wie bei Schrott – selbstironisch, offen und hochpoetisch auf seine eigene Konstruiertheit hinweist. Solche Gedichte zeigen eine Offenheit für das, was jenseits der eigenen Erfahrung und jenseits des Textes liegt. Dieser Ansatz entspricht Scigajs Konzept der *référance*, die

turns the reader's gaze toward an apprehension of the cyclic processes of wild nature after a self-reflexive recognition of the limits [...] of language. After this two-stage process, a third moment often occurs, the moment of atonement with nature, where we confide our trust in [...] nature's rhythms

²⁴⁰ Vgl. Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 42.

²⁴¹ Rigby, *Topographies of the Sacred*, passim, bes. S. 15 und 119-127.

and cycles, where reading nature becomes our text. In other words, a text informed by *référance*, by the interdisciplinary practices of ecological and environmental poetry, involves (1) reaching a self-reflective acknowledgment of the limits of language, (2) referring one's perceptions beyond the printed page to nature, to the referential origin of all language, and (3) in most cases achieving an atonement or at-one-ment with nature. [...] Language and nature under *référance* constitute two opposite but interdependent systems, with the former (language) only temporarily deferring the latter, nature, where language had its origin.²⁴²

Wie Scigaj bereits erläuterte, erlangt die Sprache in „nachhaltigen“ Gedichten weder Vorrang über Natur noch einen besonderen ontologischen Status; die Sprache wird bloß anerkannt als das flexibelste Werkzeug, mit dem Menschen ihre Erlebnisse und Wahrnehmungen vermitteln können. Während die Sprache niemals die menschliche Erfahrung vollständig oder ausschöpfend darstellen kann, besitzt die Sprache – und besonders die Lyrik – die Fähigkeit, auf das Unbekannte jenseits der alltäglichen Wahrnehmung hinzuweisen. Es ist dieses Privileg des Lyrikers, das das Sinnliche an der „Welt ohne Sinn“ konstituiert.

²⁴² Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 38.

III

Krisen – Kontexte – Kategorien. Drei Gegenwartslyriker
und ihre poetischen Auseinandersetzungen mit der
aktuellen Naturproblematik

3.1 E. H. Bottenbergs Naturlyrik an der Schnittstelle von Sprach- und Naturskepsis. Möglichkeiten und Grenzen der Sprache „zwischen fremd und fremd“

Das Konzept der lyrischen Assemblage¹ bildet einen zentralen Aspekt von Bottenbergs Lyrik und wird programmatisch für sein zukünftiges lyrisches Schaffen. Bottenberg bezieht sich auf die Assemblage-Technik aus dem Kunstbereich – die Weiterentwicklung der Collagetechnik mit einer erweiterten räumlichen Komponente und mit dem Einbeziehen von „Texten“ im diskursiven Sinne. Der Band selbst soll eine Assemblage darstellen; im Gegensatz zur Assemblage-Technik der Kunst, in der plastische Objekte, mitunter Texte, zu einem dreidimensionalen Bild zusammengestellt werden, werden hier Texte präsentiert, die durch ihren Bezug auf bestimmte Kunsttechniken und -werke sowie durch ihre Nebeneinanderstellung neue Dimensionen für die literarische Auslotung von Vergänglichem – dem Naturnahen – erkunden. Vor allem wirkt die Technik der Assemblage höchst objektiv, da sie oft keine lineare, subjektdeterminierte Entwicklung vorweist, sondern vielmehr eine Zusammenstellung verschiedener, oft nichtverwandter Komponenten.

Das Vergangene – das Naturnahe – bezeichnet Bottenberg in Anlehnung an Paul Celan als die so genannte „andere Seele“.² Hiermit ist die menschliche Seele im natürlichen Urzustand gemeint, nämlich dem des vortechnischen Zeitalters, bevor (hier spricht Bottenberg aus dem Kontext seines beruflichen Werdegangs als emeritierter Professor der Psychologie) der Mensch sowie seine Seele durch Zahlen, Programme und Apparate definiert und diagnostiziert wurden. Als paradigmatisch für dieses Desideratum nennt Bottenberg „andere“ Kulturen, spezifisch die naturnahe indianische Lebensweise. Die moderne Kunst, so das folgende Unterkapitel weiter, sei ein „möglicher Ort der Wiederholung“, da sie Raum biete für ein „von Psychologie ‚freie[s]‘, sich befreiende[s] – Innewerden[] der Seele“. Bottenberg

¹ Hier bezieht sich Bottenberg explizit auf den Assemblage-Begriff von William Chapin Seitz, den jener selbst ins Deutsche übersetzt: „Assemblage ... ein Verfahren mit verwirrend zentrifugalen Potentialitäten. Sie ist ebenso metaphysisch und poetisch wie physisch und realistisch“ (*Seele im Lichtzwang*, S. 7).

² Hier bezieht sich Bottenberg auf Celans Diktum, ein Gedicht vermag „in eines Anderen Sache zu sprechen“, („Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises“, Darmstadt: 1960).

erläutert sein „radikale[s]“ Verständnis von Kunst als das „Sich-Aussetzen in die Gegenwart der Seele“, eine Gegenwart, in der aber die herbeigesehnte „andere“ Seele fremd geworden und nicht mehr zugänglich ist.³

Die „Assemblage“-Technik habe das Ziel, so Bottenberg, herkömmliche und sedimentierte Konzepte von Mensch und Natur zu destabilisieren und ein Bewusstsein für die Konstruiertheit unserer herkömmlichen anthropozentrischen Ausdrucksweisen, vor allem in der Lyrik, zu fördern.⁴ Durch einen „des-identifikatorischen Sprung“ nehme der Betrachter (der Leser) aktiv an der künstlerischen Gestaltung teil, durch eine „Mit-Arbeit“, ein „Mit-Tun“⁵. „In diesen Texten“, so Bottenberg, „sind aufzulösen Sprach-Normierungen, / terminologische Fixierungen, auch Sprech-Gewohnheiten [...]“.⁶ Solche Texte, dem Programm der „Assemblage“ entsprechend, erwarten und erneuern „ihren eigenen Bedeutungs-Raum, die Freiheit ihrer Des-Identifikation“.⁷

Trotz ihres hauptsächlich prosaischen und erläuternden Charakters stellen die Texte des Bandes *Seele im Lichtzwang* durch strategisch platzierte Zeilenumbrüche jedoch zumindest optisch ein Gedicht dar. Bottenbergs Verse wirken in der Tat – so bestätigen die wenigen Rezensionen seiner Werke – teilweise äußerst hermetisch oder gar unverständlich. Doch zwingen sie den Leser dazu, sich einen neuen Blickwinkel anzueignen; sich zu distanzieren von herkömmlichen Denkstrukturen; sie zeigen Perspektiven auf, die in Richtung Neuland weisen. Auch wenn der Leser sich nicht mit diesem Neuland identifizieren kann, wird dennoch das Bewusstsein für das Andere gestärkt. Die Erfahrung, dass dieses Andere nicht ohne Weiteres zu fassen ist, erzeugt gleichzeitig den Sinn für das Andere als (mindestens) gleichwertige Instanz. Die Rollen von Lyriker, Leser und Referenzobjekt (Natur) gehen ineinander über, so dass die Natur selbst als konstituierendes Subjekt erscheint.

Mit dem Weg als Ziel ist sich eine Assemblage ihrer eigenen Konstruiertheit bewusst: sie entlarvt das Organische an der Kunst, indem sie zeigt,

³ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 218, Anmerkung 1.

⁴ Ebd., S. 9-10.

⁵ Ebd., z. B. S. 13.

⁶ Ebd., S. 11.

⁷ Ebd., S. 11.

wie eine Zusammenstellung von heterogenen Phänomenen zustande kommen kann. In Anlehnung an das künstlerische Konzept von Franz Erhard Walther betont Bottenberg hier das Einbeziehen des Betrachters durch dessen „Mithandeln“. Das künstlerische Endergebnis hängt somit weniger vom Künstler ab als vom Betrachter, „weil nicht das Stück Werk *ist*, sondern die Handlung damit Werk *werden* kann“⁸:

Objekte erlangen Bewegungsfreiheit,
reagieren auf diverse Umweltsituationen,
regen zu Interaktionen an (zu Mit-Tun, Mit-Veränderung).
Spuren der Entstehung werden vorgewiesen,
[...]
Der Prozeß der Entstehung wird repräsentiert,
Naturprozesse werden verkörpert
(in Wasser, in Laub, das seine Veränderungen zeitigt).
Naturkräfte und Naturenergien werden ins Werk gesetzt:
Gravitation, Wind, Sonnenbestrahlung, organisches Wachstum.⁹

Hier geht es um eine Anordnung von heterogenen Phänomenen, eine Anordnung, die sie aber wiederum „aus Ordnung entlässt“ und „vielheitlich Sinnverhältnisse / ebenso neu stiften / wie anzweifeln, abgewöhnen, außerkraftsetzen“ kann. Die Zusammenstellung verschiedener „Wege“ und die Ablehnung der linearen Entwicklung konstituiert für Bottenberg einen „Zwischen-Zustand“, der zwischen Genres und Konzepten von Innen und Außen oszilliert.

In der Viel-heit der Beziehungen der Assemblage
– zwischen „Gemälde-Text, Text-Text“, „Innen-Außen“ –,
im sich wandelnden Spiel dieser Beziehungen
wird der Weg des Anderen freigesetzt.
Und sachte, in den Zwischen-Stimmungen, Zwischen-Deutungen,
im Zwischen-Lassen, Zwischen-Sinnen – zwischentlich –
mag das Andere der Seele – unverfügbar – gewärtig werden
als das Andere, als Sich-Entziehendes.

⁸ Michael Lingner und Franz Erhard Walther, *Zwischen Kern und Mantel* (Klagenfurt: Ritter, 1985), S. 47, Hervorhebungen im Original, zit. nach Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 216).

⁹ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 8-9.

Schon im Titel von Bottenbergs *Seele im Lichtzwang* wird eine wichtige zukünftige Metapher für Bottenbergs Arbeit konstituiert: der „Lichtzwang“. Den Begriff entnimmt er Paul Celans Gedicht „wir lagen“, doch im starken Gegensatz zur geläufigen Interpretation des Lichts in diesem letzten Werk des Paul Celan vor dessen Freitod 1970, die von einem Versuch ausgeht, Licht in das Dunkel des menschlichen Körpers und Daseins zu bringen, ist in Bottenbergs Werk das Licht als der „Strahl europäisch-moderner Erkenntnis“¹⁰ anzusehen und mit der Zerstörung der Seele im Zuge des technischen Fortschritts und der Abwendung von der Natur zu assoziieren:

Grenzgängerisch wird präsent die Macht,
das Zwingende der epochalen Sprache in der Metapher
eines strahlenden, blendenden, gewaltsamen Lichtes
– des Lichtes, das aus der großen europäischen Lichtmetapher
der Aufklärung glänzend hervordringt.
Das Sprechen, das, auf Wirklichkeitssuche,
der Wirklichkeit kongenial, sym-poetisch,
meditativ, über schwebende metaphorische Andeutungen,
„schwimmend“, „dämmernd“,
sich aus Bedeutungen zu entlassen vermag zum Anderen hin,
hinüberdunkelnd
– dies Sprechen ist gesperrt: Es herrscht „Lichtzwang“¹¹

Der „Aufschwung“ des Lebens, der am „reichsten“ ist – beides Termini, die in der heutigen Zeit oft im ökonomischen Kontext zu finden sind –, wird in der Seele lokalisiert. Die Seele sei der Ort, an dem sich „neuzeitlich-europäische Wissenschaft als Technik durchsetzt“.¹² Der wissenschaftliche und technische Fortschritt sei allgegenwärtig und bemächtige sich des Menschen und der Natur. Beide werden auf maschinelle Komponenten reduziert, die nur noch durch Zahlen und Messungen zu definieren sind. Solange die Natur (vermeintlich) von Menschen beherrscht wird, kann sie kein Refugium der Erneuerung mehr sein, sondern allenfalls eine Kulisse für die Inszenierung von Einfachheit und Geborgenheit.

¹⁰ Ebd., S. 1.

¹¹ Ebd., S. 48.

¹² Ebd., S. 1

Das zweite Kapitel (oder „Komponente“) von *Seele im Lichtzwang* fragt nach den Möglichkeiten der „Wiederholung“ der „anderen“ – naturnahen – Seele in der heutigen Zeit. Die Schwierigkeiten und sogar Gefahren, im rationalitäts- und wissenschaftsorientierten Klima eine „Heraufführung der Seele“ zu versuchen, werden deutlich ausgeführt: ein solches Unternehmen werde, so Bottenbergs Text,

zur anachronistischen, vor-wissenschaftlichen
Banalität, zu nostalgischer Anomalie,
– strenger geurteilt – zu quasi-pathologischer,
günstigenfalls zu heikler heuristischer Regression.¹³

Die idiosynkratische Interpunktion seiner Gedichte stellt seit der klassischen Moderne als lyrische Technik eigentlich nichts Neues mehr dar, doch im ökologischen Kontext von Bottenbergs Gedichten gewinnt sie an neuer Bedeutung. Die häufig variierende Groß- und Kleinschreibung, der sich abwechselnde Normal- und Fettdruck einzelner Wörter sowie die neuen Sinndimensionen, die durch den Einsatz von Gedanken- und Bindestrichen an ungewohnten Stellen konstruiert werden, sollen, um mit Daniela Gretz zu sprechen, „gleichermaßen der Bedeutungsde(kon)struktion wie der Bedeutungssteigerung und der Vervielfältigung des Sinns dienen“.¹⁴ So fordern Bottenbergs Gedichte durch die konsequente Semantisierung von Satzzeichen und übergroße Leerstellen den Leser dazu auf, den Sinn nicht nur in den Wörtern des Gedichts zu suchen, sondern auch in den Leer- und Satzzeichen zwischen ihnen.

¹³ Ebd., S. 23.

¹⁴ Daniela Gretz, „E. H. Bottenberg: kehlungen.ent.kehlungen. Text-Chimären“ (Rezension). <http://www.iablis.de/iab2/content/view/451/86/> (Stand: Juli 2009).

3.2 „Sätze: Un.getätigt“. E. H. Bottenbergs selbstreflexive Symbolik für das Versagen der Sprache im Lichte der modernen menschlichen Naturferne

Mitten in der Assemblage seiner Gedichte bietet Bottenberg jedoch traditionell symbolische Anhaltspunkte, die als Wegweiser oder Warnsignale fungieren. Eines der Symbole, die Bottenberg neben der in Anlehnung an Celan verwendeten Metapher des „Lichtzwangs“ einsetzt, ist das Bild der Aushöhlung – das die Zerstörung des Naturzustands signalisiert – im Gegensatz zum Symbol des Tals, das die naturbelassene Senkung in der Landschaft darstellt. Das Symbol der Aushöhlung der Landschaft geht im Begriff der „Kehlung“ – sowohl im Sinne der technischen (Natur-)Einbuchtung als auch mit Bezug auf die menschliche Kehle – auf den menschlichen Leib über. Diese Symbolik wird in Bottenbergs Bänden *Tal: Unschärferelationen. Naturlyrik* (2006) und *Kehlungen.ent.kehlungen. Text-Chimären* (2008) besonders intensiv erkundet. Die Naturzerstörung durch die Technik, die oft anhand des Celan'schen Präfixes „ent“ evoziert wird („ent-kehlt“, „entworden“), verursacht in Bottenbergs Gedichten ein Versagen der Sprache. Die Bildlichkeit der „aufwürgend[en]“ Stimme, die schwermündig schluchzend kaum noch in der Lage erscheint, sich kohärent durch Sprache auszudrücken, setzt mit implizitem Bezug auf die Affinität von Natur und Lyrik die Sprachschwierigkeit mit der Technisierung der Natur gleich.

aufwürgend verWordenes Schluchzendes
suchend die wunde
den SCHWEREN.MUND
der dinge der zeiten der orte¹⁵

Die Sprache versagt aufgrund der technischen Durchdringung der Natur – und deshalb auch des Menschen. Diese Gedichte thematisieren nicht explizit die menschliche Schuld an der Umweltkrise, sondern sie deuten implizit auf das letztlich gemeinsame Schicksal.

¹⁵ Bottenberg, *kehlungen.ent.kehlungen. Text-Chimären*, S. 17.

Das Gedicht „Ebenholzruder“ thematisiert den Konsum der Gegenwartsgesellschaft und stellt das Naturphänomen des Flusses, nach Heraklit ein traditionelles Symbol des Lebenszyklus, dem (trotz Wiederverwendungsmaßnahmen immer noch weit weniger zirkulären) Fließen des Materials im Kontext des Kommerzes gegenüber.

Aus der fremde
der fluß
Fließend-die-Worte
Aufgesaugt
in die .struktur¹⁶

Der Fluss ist letztlich leer, die Abfälle sind „Aus Gekehrt“ und die Worte so „Aus Gekannt[]“ dass sie auch „Aus Gefühlt[]“ seien, weswegen der Schreibfluss versickert:

Die .Kehle Am-Grunde
Der Worte Erstickt
Kein Sehnlicher-Ruf

Im Gegensatz zum Symbol der „Kehlung“ und „Aushöhlung“ steht das Bild des Atems für die Befreiung vom „Lichtzwang“ und somit die Wiedergewinnung des natürlichen Zustandes. Der Atem bildet in Anlehnung an Celans Diktum, „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten“¹⁷ ein sich durch Bottenbergs Werke ziehendes Leitmotiv und gewinnt im Titel des Bandes *Atem-Schaltungen – Naturlyrik: In-Zwischen* einen zentralen Platz. In seinem theoretischen Werk erläutert Bottenberg die Bedeutung dieser „Wende“:

Hier hält sich das nennende Sprechen an der Grenze,
an der genau es umschlägt in der „Atemwende“,
zurückschlägt auf den Sprechenden, auf das Ich,
dessen Identität im epochalen Bedeutungsprozeß erzeugt,
auf das Ich (Mich, Dich, Uns) um das sich Reden und Sagen drehen.

¹⁶ Bottenberg, *kehlungen.ent.kehlungen*, S 66-67.

¹⁷ Celan: *Gesammelte Werke*, Bd. III, S. 195; zit. nach Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 57.

Bottenbergs Desideratum gilt dem Freisetzen des Ich aus dem „Lichtzwang“, und somit aus dem Bewusstsein, „das im Reden und Sagen / das Ich und die Welt in Zeichen angreift / und in eine auf-gezeichnete, verfügbare Wirklichkeit bannt“. Hier handelt es sich um einen beinahe gewalttätigen Sprachgebrauch, der aufgrund der Unzulänglichkeiten der sprachlichen *différance* die Welt „angreift“ und „verfügbar“ macht. Dadurch, dass die „Atemwende“ die Sprache zurück auf das Subjekt bzw. die Subjekte schlägt, erhält das Sprechen den Charakter einer gewissen Intersubjektivität, die sich ihres Status als Zusammenstellung von subjektiven Konstrukten bewusst ist. Dies ermöglichte eine neue „Freiheit“, so Bottenberg, für das Ich, das – seiner eigenen Subjektivität bewusst geworden – in der Suche nach Wirklichkeit „[f]rei von sich“ sei und somit „frei zum Anderen“. ¹⁸ Das Ich erkundet die „andere“ Sphäre – die naturnahe – mit einem neuen Bewusstsein der „Fremdheit der normalen Bedeutungsidentität, / das, wovon die Metapher sich ablöst“, und bewegt sich somit „zwischen Fremd und Fremd“. ¹⁹ Diese Lyrik Bottenbergs wird als *Naturlyrik: In-Zwischen* im Zeichen der *Atemschaltung* bezeichnet: Zwischen „Fremd und Fremd“ – mit anderen Worten, zwischen dem Bewusstsein der eigenen Subjektiviertheit und der „anderen“ Welt einer ursprünglichen Natur – bewegt sich diese Naturlyrik. Der Atem bedeutet keine Zufluchtsstätte, sondern eine Herausforderung an das Ich, sich über die eigenen Bewusstseinsgrenzen hinauszubewegen:

keine Zuflucht
in den Atem
in dem ich geschehe

Bottenbergs Gedichte wirken oft sinnentleert; doch thematisieren sie durch eben diese Leere ihre eigene Schwierigkeit: Naturlyrik zu schreiben im Zeichen der ökologischen Krise. Ihr „(leeres) Zentrum markiert der melancholische Gestus eines (vergeblichen) literarischen Ringens um Sinngebung und Bedeutungskonstruktion in einer technisierten, mechanisierten und globalisierten Welt“. ²⁰

¹⁸ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 58.

¹⁹ Bottenberg, Ebd., S. 60.

²⁰ Gretz, „E. H. Bottenberg: *kehlungen.ent.kehlungen*“.

Die Unzulänglichkeit der Sprache, die reale Natur treu wiederzugeben, wird von Bottenberg auch durch eine Technik thematisiert, die Scigaj in seiner Studie der amerikanischen „nachhaltigen Lyrik“ präsentiert: die Technik des dezidierten und des zweifachen „Nennens“. Beim bewussten Nennen werden Namen aus der naturnahen, „anderen“ Maya-Kultur „wieder holt“. Das Gedicht „DAS FLIMMERN.DES.ICH“ etwa evoziert das traditionelle lyrische Ich, das zwischen der ursprünglichen Welt der ‚realen‘ Natur – hier durch die Maya-Kultur symbolisiert – und der technisierten Gegenwart gespreizt ist.

in strähnen
aus einem wasser
AUS WEIßGRUNDIGEM VERGESSEN
aus den fließenden fischgesichten

WIEDER HOLT DIE NAMEN
(traumwahr aus der fremdgrube
des anderen texts)

HUNAHPU UND IXBALANQUE²¹
[...]

DAS FLIMMERN.DES.ICH
zwischen
irgend-und-irgend²²

Das Nicht-Nennen des „irgend-und-irgend“ suggeriert einen Verzicht auf das Nennen in dem Versuch, die ‚vorsprachliche‘ Welt darzustellen. Wie Scigaj erläutert, verleiht der Akt des Nennens den Menschen eine konzeptionelle ‚Kontrolle‘ über die Dinge der Welt, die allzu leicht Barrieren zwischen dem Ich und den Dingen erzeugen kann. Und wie Scigaj bereits im Bezug auf die Lyrik Merwins feststellte, besteht nur ein schmaler Grat zwischen den Klischees der sedimentierten Sprache und der Sprache dieser vorsprachlichen

²¹ Bottenberg, *ich: Textviren des Ich*, S. 39.

²² Ebd., S. 40.

Erfahrung.²³ Ebenso gibt es nur eine dünne Trennlinie zwischen dem Akt des Nennens als Wieder-(zurück)-Holen und dem Nennen als sprachlicher Naturbeherrschung – oder zumindest der Einbildung, mit Sprache an die Essenz der Welt gelangen zu können. Jonathan Bate hat als Alternativansatz auf den Status der Sprache als Naturphänomen hingewiesen. Nach diesem Prinzip ist die Sprache der Natur latent in aller menschlichen Sprache. Schließlich sind die Menschen eine bloße Untergattung der Natur und unser Leben hängt von der Natur ab: „the restrictions of human logic are far less important than living in harmony with nature’s speech—the fluctuations of ecosystems and biological processes.”²⁴ Die „besondere, heilige Aufgabe des Dichters“ sei es, so Bate, diese „Natursprache“ zu erkennen und in seinem Werk sprechen zu lassen. Die Lyrik entspreche der authentischen Sprache, so Bate mit Bezug auf Heideggers Prinzip des „dichterischen Wohnens“, die uns auf das wahre Sein der Dinge hinweise.²⁵ Dies erreiche die Lyrik, so Bate weiter, durch das „Benennen“ (*naming*), das „Sagen“ (*saying*) und das „Singen“ (*singing*), wobei es sich um ein gleichzeitiges Zuhören und Sprechen sowie um das „Singen“ als besonders intensive und nicht-subjektive Form des „Sagens“ handelt. Kate Rigby und Axel Goodbody haben bereits auf den Widerspruch in dieser Behauptung Bates hingewiesen: Die von Bate mit Bezug auf Heidegger sowie auf Rilkes 9. *Duineser Elegie* propagierte Vorstellung, die Natur „brauche“ die Menschen bzw. den Dichter, um durch den Prozess des „Benennens“ Form anzunehmen und existieren zu dürfen („to name a place is to allow that place its being“²⁶), geht davon aus, dass nur die menschliche Logik Wert schöpfen kann – eine Behauptung, die auf anthropozentrische Hybris hinausläuft.

Das Gedicht mit dem Titel „Mistel.Nennung“ beschäftigt sich mit dieser Problematik und stellt zwei Betrachtungsweisen der am Baum wachsenden Mistel gegeneinander. Der erste Teil des Gedichts betont die glasig-weiße Farbe der Mistelbeeren und die geometrische Formen der Mistelblüten, die impressionistisch zusammenverwischt und als „Prisma“ oder „Kristall“ dargestellt werden. Hier wird die Mistel nicht – wie so oft aus anthropozen-

²³ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 30.

²⁴ Ebd., S. 11.

²⁵ Jonathan Bate, *The Song of the Earth* (Camb, Mass.: Harvard University Press, 2002), S. 258.

²⁶ Ebd., S. 175.

trischer Sicht – als „Schmarotzer“ der Natur angesehen, sondern in einer Komplementärfunktion, die durch ein Tanzmotiv dargestellt wird. Nicht nur evoziert dieses Motiv die Bewegung von Baum und Mistel im Wind; es suggeriert auch eine Harmonie zwischen den „glasfasern“ der Mistel und den „baum variablen“, die im Gegensatz zu unserer üblichen, anthropozentrischen Vorstellung der Mistel als Parasit steht.

erzeugt in dem prisma
der hain

emporlichtend-aus-den glasfasern
bis in die wipfel
die baum variablen
verzweigt in die anmuten
in-das-spielende-spiel

die füße-geflügelt
schwebend-im-glücksgeleit
und in-der-verheißung
pulsend-das laub-balsamisch

zitate auch der krystall blüten

hinüber glänzend-in den
hörner klang-und-wider-klang
romantik traut-sehnlicher befund

gelingend-in-dem-reigen²⁷

Im zweiten Teil des Gedichts wird die Mistel zum ersten Mal genannt, und über diesen Akt des Nennens reflektieren kritisch die darauffolgenden Verse. „Jenseits des Zirkons“ – jenseits der dichterischen Konstruktion, die uns sowohl impressionistisch als auch anthropozentrisch die Mistel für den Menschen lyrisch zugänglich macht, befinde sich die „Wahrheit“, an die weder der Lyriker noch der Leser jedoch gelangen kann. Der Lyriker könne die Wahrheit aber erahnen, indem er mit seinen Worten nicht bloß „nennt“ – ein

²⁷ Bottenberg, *anwesen.abwesen*, S. 49.

Prozess, der auch „kränkend“ und, wie im Motiv der „Kehlung“, „dunkelnd in der höhlung-des-klanges“ sei –, sondern auch durch solche impressionistischen Zusammenstellungen von Eindrücken, die die „Hülle“ reißen, an das „wahre“ der Natur gelangt.

der Vers in dem Verborgenen
die Worte von dem Schmerz

Reißend die Hülle
Nahend-von-dem-Anfang

Wahrheit von Jenseits-des-Zirkons²⁸

Hier wird das Nennen als eine äußerst unökologische lyrische Technik präsentiert. Eine vielfach ökologischere Methode, wie Scigaj gezeigt hat, ist das Konzept des *zweifachen* Nennens. Scigaj erläutert, wie die Methode des „doubling“ ein „perfect moment of *référance*“ darstelle, welches „brings the reader simultaneously into an awareness of the limits of language as well as a finer appreciation of the primacy of the ‚real‘ entities in the referential world“. Denn das zweifache Nennen in der Lyrik „thrusts the reader’s perceptual gaze beyond signifiers on the page toward the referential“.²⁹ Bei Bottenberg kommt diese Technik etwa im Band *Ich: Textviren des Ich* bereits im Titel vor. In diesem Band, der die „Schwundgefahr“, in der sich das lyrische Ich befindet, thematisiert, wirkt das zweifache Nennen des Ich im Titel fast wie ein verzweifelter Versuch, am schwindenden Ich – an der angesichts der Umweltkrise kritisch gewordenen Subjektivität – festzuhalten. Das Gedicht „die hand die hand“ suggeriert einen Hoffnungsschimmer, der aus der Möglichkeit der Wiederherstellung der körperlichen und sinnlichen Ganzheit rührt. Die Hand, die in vielen Gedichten Bottenbergs die Differenz zwischen menschlicher Wahrnehmung und dem Schreiben über diese Wahrnehmung symbolisiert, befindet sich „jenseits“ der Welt der Technik und noch im durch das Gerunditiv signalisierten *natura naturans*. Ausnahmsweise ist es

²⁸ Ebd., S. 50.

²⁹ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 46.

in diesem Gedicht die Hand des Ich, die es schafft, den Stein – den symbolischen Gegensatz zum Sinnlichen – zu durchdringen:

jenseits der grün aus maße
IM GRÜNENDEN
im fluss des sehrenden.ich

DIE HAND SUCHEND
Den leib ihres tuns
Durchspürend die fingerblüten
Auch die steingegenden³⁰

Ähnlich suggeriert der Titel Bottenbergs dritten Bandes, *anwesen.abwesen. Lyrik.*(*Lyrik*) durch seine zweifache Nennung der Lyrik, dass sich auch dieses literarische Genre angesichts der ökologischen Problematik in Schwundgefahr befinden könnte.

Der Klappentext zu Bottenbergs Gedichtband *anwesen.abwesen* sieht einen Zusammenhang zwischen dem „Verstummen“ der Lyrik und ihrem direkten Bezug zur referentiellen Welt. Es handele sich um „Lyrik wagend den Weg des Anderen – in ihrer Freiheit den Weg erregend und erleidend – bis in die Wahrheit des eigenen Verstummens“. Dieses „Verstummen“ markiert die Ankunft in der „anderen“ Welt: in der ursprünglichen, unverdorbenen Natur, in der keine sprachliche Referenzfunktion mehr für ihre Erfahrung notwendig ist. Im Gegensatz zur „Kehlung“, die wiederholte und unbefriedigende Sprachversuche evozieren soll, kann das „Verstummen“ im positiv bewerteten Sinne für die Einheit von Signifikat und Signifikant stehen.

Der Verlust des menschlichen Privileges, die Beziehung zur Natur durch Sprache zu beschreiben und zu verhandeln, wird nicht nur im Sinne des physischen Sprechens thematisiert, sondern auch in Bezug auf den poetischen Schreibprozess selbst. Die Wolke, die in vielen Gedichten Bottenbergs die Überschattung des die Technik symbolisierenden Lichtstrahls signalisiert, gewinnt eine Dimension der Ambivalenz in einem Gedicht, das u. a. den Gefahren der nuklearen Technik gilt:

³⁰ Bottenberg, *Ich: Textviren des Ich*, S. 17.

Heute zum vorschein
die papiere aus der
Tschernobylishen.Wolke Unsichtbar
hinterbliebenes Im-Zerfall

Und das blatt Behalten
mit jenem kupferstich
un belastet in der
EigenNorm

Die vertauschte Groß- und Kleinschreibung sowie der Zwei-Punkt-Abstand und die unkonventionelle Verwendung von Bindestrichen und Satzzeichen veranschaulichen den Zerfall nicht nur im „unsichtbaren“ Sinne der Radioaktivität, sondern auch im Kontext der poetischen Sprache. Die Zweideutigkeit von „blatt“ und „kupfer“, die in der „EigenNorm“ – d. h. im gegenwärtigen wissenschaftlich-technischen Zusammenhang – „un belastet“ seien, suggeriert eine Verseuchung des lyrischen Schreibens:

Heute die Leere.Seite
Und der blei stift³¹

Spezifisch dem Schreiben von Naturlyrik gilt das Gedicht „(Un.getätigt)“. Das Gedicht besteht wie viele Gedichte Bottenbergs aus zwei vergleichbaren Teilen. Die erste Strophe beschreibt das Schreiben über einen Baum:

.getätigt der frühlingsbaum
aus den Wurzeln-Der-Hand
bis in das ZEREBRALE.BLÜHEN³²

Die Art Naturlyrik, die hier beschrieben wird, wird als eine hoch anthropozentrische Interpretation und Darstellung des Baumes bemängelt. Im zweiten Teil des Gedichts wird die Konstruiertheit und unrealistische Natur dieser Darstellung enthüllt: Die „zerebralen“ Blüten sind „abgemüht“ und „WELKEND“; nicht nur schweben die Wolken tief über dem anfangs anscheinend

³¹ Bottenberg, *kehlungen.ent.kehlungen*, S. 20.

³² Ebd., S 31.

pittoresken See, sondern es befindet sich der vollständige Schreibprozess ‚in der Schwebe‘. Die Hand sei „SCHWEBEND[]“ und somit die Sätze „Ungetätigt“.

Diese Beispiele zeigen, wie Bottenbergs Gedichte, die er explizit als „Naturlyrik“ bezeichnet, über ihre eigene Konstruiertheit reflektieren und höchst poetologisch die Grenzen der Sprache enthüllen. Gedichte, die ihre eigenen Grenzen identifizieren und reflektieren, haben nicht nur sich selbst – wie in der Moderne üblich geworden –, sondern auch die unaussprechbare, unfassbare Welt hinter den Bezeichnungen zum Thema. Durch die Destabilisierung von herkömmlichen lyrischen Konstruktionen werden neue, biozentrische Perspektiven evoziert. „Vielleicht“, so Bottenberg, „kann Natur zu einer Sprache kommen – gefunden in dem formativ Abgestoßenen, in den Dekonstruktions-Hängen, in kulturellen Fremdgängen, in mythologischen Rückständen ...“ Dies ist eine Möglichkeit für eine ökologisch orientierte Lyrik in der „dichten [...] lyrischen Freiheit von Sinn, Sprache, Schönheit“, die die Natur befreien kann „aus der global herrschenden Formation, in die sie geschlossen“ ist.³³

³³ Bottenberg, „Notiz“ in: (ders.), *Tal: Unschärferelationen. Naturlyrik*, S. 5.

3.3 Das „heroische Ich in der Klarheits-Trance“.

Das „Virus“ der Subjektivität bei E. H. Bottenberg

Im zweiten Kapitel wurde auf die Subjektivität als ein spezifisches Problem der Naturlyrik eingegangen. Die Subjektivität war spätestens seit der Goethezeit eine zentrale Komponente der naturlyrischen Tradition. Dies wird in unserer Gegenwart problematisch, da das Hauptproblem, das die Natur – und somit die Naturlyrik – betrifft, eine höchst *objektive* Realität ist: die ökologische Krise. Wie bereits besprochen, stellt diese Problematik eine der Hauptschwierigkeiten für die Rezeption der Gattung der Naturlyrik in der heutigen Zeit dar.

Nicht nur die Lyrik betreffend, sondern auch interdisziplinär wird gefragt, welche realistisch durchsetzbare Alternativen es zur subjektiven Position gibt. „Denn selbst die, welche die Subjektivität zu destruieren bestrebt sind, können doch kaum sagen, wer denn der Mensch sein wird, hat er sich als Subjekt überwunden“, wie es Stephanie Bohlen etwa formulierte.³⁴ Für Heideggers phänomenologisches Verständnis rückt das „In-der-Welt-Sein“ an die Stelle des Husserlschen, (weltlosen) „reinen Ichs“.³⁵ Das Leben existiere an sich nur als Leben in der Welt: „Unser Leben ist die Welt, in der wir leben, [...]. Und unser Leben ist nur *als Leben*, insofern es in einer Welt lebt.“³⁶ Für Heidegger ist die Transzendenz maßgeblich für die Subjektivität, da sich der Mensch, im transzendierenden Zustand des Seienden, sowohl für sich selbst als auch für die Welt öffnet. Dieser Prozess des Öffnens vom Selbst und gegenüber der Welt bedeutet eine Überwindung der Grenzen zwischen dem Ich und der Welt. „In der Zurücknahme des Selbstseins in das Geschehen der Transzendenz ist die Überwindung einer Philosophie der Subjektivität, die das Subjekt nur von seinem Bei-sich-sein her denkt, geschehen, unbeschadet dessen, daß Heidegger den Begriff der Subjektivität noch

³⁴ Stephanie Bohlen, „Dichten und Denken des anderen Menschen. Zu Heideggers Überwindung der Subjektivitätsphilosophie im Zwiegespräch mit der Dichtung Hölderlins“ in: „*Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*“. Heidegger und Hölderlin, hrsg. v. Peter Trawny (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000), S. 181-197; hier S. 181.

³⁵ Ebd., S. 182-184.

³⁶ Heidegger, zit. nach Bohlen, „Dichten und Denken des anderen Menschen“, S. 182-183.

verwendet.“³⁷ Für Heidegger ist die Frage interessant, welche Begrifflichkeit das In-der-Welt-Sein ursprünglich zur Sprache bringen kann.

Der Titel von Bottenbergs siebtem Lyrikband, *ich: Textviren des Ich. Lyrik: anthropologisch* (2007), bildet eine Ausnahme im Werk Bottenbergs, in dem überhaupt nur selten Menschen vorkommen, geschweige denn ein Ich. Der Titel ist jedoch programmatisch für seinen Band, der sich mehr oder weniger mit der Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Subjektivität in der Naturlyrik befasst. Schon im Klappentext wird gefragt, „Wie kann das ‚ich‘ sich selbst zur Sprache bringen, da dies ‚ich‘ sich vorfindet – normiert in das epochalschlüssige System in dem das ‚Ich‘ und die Welt von Grund auf naturwissenschaftlich verfasst, in einem technischen Regime betrieben, ökonomisch ausgewertet?“ Einen Vorschlag dazu machte Bottenberg schon in seinem ersten Band:

Durchbrechen der Oberfläche des Bewußtseins,
Entdeckung und Eroberung der schöpferischen Tiefe.
Für den Künstler gilt: Auflösung realistischer Bindungen,
Befreiung von Aktivität und Funktion des Ich,
um ich-ferne, un-bewußte, tiefe Kräfte zu erlangen.³⁸

Diese „Tiefe“ und „Kräfte“, die „ich-fern“ und „un-bewußt“ sind, korrespondieren mit dem Konzept der vorsprachlichen, vorreflexiven Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Diese Wahrnehmung ist vorkulturell und ohne anthropozentrische Ordnung. Die Einmischung in diese Atmosphäre einer reflektierten Ordnung – vor allem durch ein Ich – versieht Bottenberg mit der Metapher des Infekts: Der Mensch sei ein Virus, das die Naturordnung „infiziert“. Alexander Martin Pfleger hat bereits auf die Ambivalenz der Virus-Metapher hingewiesen: das Virus als Ursprung allen Seins bleibt als Denkfigur – besonders sinnfällig, wie Pfleger erläutert, im Bild der göttlichen Zwillinge Hunahpu und Ixbalanque aus der Maya-Mythologie, die im Band explizit genannt werden – ökologisch zweideutig.³⁹ Diese Ambivalenz

³⁷ Ebd., S. 182.

³⁸ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 43.

³⁹ Alexander Martin Pfleger, „Xibalbanische Streifzüge. Ernst Heinrich Bottenberg lotet Möglichkeiten der Ich-Behauptung in technifizierter Natur aus“, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11117, Stand: 22.07.2008.

bleibt unaufgelöst und suggeriert ein Spannungsfeld zwischen dem Status des Menschen als Teil des Natursystems und der Hybrisposition, von der aus sich der Mensch das Recht einräumt, die Natur zu seinen Zwecken auszubeuten. Dieses Spannungsfeld ist in Bottenbergs Lyrik durchgehend präsent.

Im letzten Kapitel wurde schon gezeigt, wie Bottenbergs Lyrik formale Aspekte in dem Maße betont, dass kaum noch eindeutig zwischen Inhalt und Form getrennt werden kann. Die teilweise ins Extreme getriebene Abkehr vom gewöhnlichen Umgang mit Satzzeichen und Satzbau zieht die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Gedicht als Textkonstrukt. Im Fall Bottenbergs bedeutet dies jedoch keineswegs, dass sich der Text mit sich selbst als Text beschäftigt und folglich die wahre, vorsprachliche Natur vernachlässigt. Vielmehr weist, wie im letzten Kapitel gezeigt, die Betonung auf (ungängig-unbequeme) formale Elemente – auf die Unzulänglichkeiten eines Textes an sich – hin. Hinweise auf die vorsprachliche, vorreflexive Welt sind eher in einzelnen Begriffen, oft in ihrer Zusammenstellung, zu finden. Der Sinn des Textes wird also im Böhme'schen Sinn atmosphärisch erzeugt: Hier kommt es weniger auf die Sinnggebung durch einen nachvollziehbaren, abgerundeten Satzbau an als auf die sinnliche Wirkung der Assemblage-Technik.

Ein erstes Beispiel findet sich im Triptychon, „Nennung des Abschieds“ aus dem Band *ich. Textviren des Ich*. Abschied wird – als Leitmotiv des Bandes – zugleich von der lyrischen Subjektivität und vom ursprünglichen Naturzustand genommen. In diesem Gedicht ist das Schicksal der lyrischen Subjektivität eng mit dem der Natur verflochten.

was aus dem stiebenden dem fluss dem liegenden
einvornommen in die ich.kammer
DAS GEDÄCHTNISHAFTE
ABGESTATTET ZEREBRAL

das licht-gewiesen strahlen
in denen gehärtet-was-ausgestellt

In dieser ersten Strophe wird deutlich zwischen der vorsprachlichen und der reflektierten Wahrnehmung – um mit Merleau-Ponty zu sprechen, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren – getrennt. Im ersten Vers wird die Erstperzeption vorgestellt: es handelt sich um ein Naturphänomen, mit dem

die Bewegungen des Stiebens, des Fließens und des Liegens zu assoziieren wären, wie etwa ein seichter Fluss. Doch dann wird dieses impressionistische Bild der sinnlichen, vorreflexiven Wahrnehmung „in die ich.kammer“ mitgenommen und mit erinnerten Kategorien „zerebral“ verarbeitet. Hier weist die wiederkehrende Metapher des Lichtstrahls auf den anthropozentrischen Blick hin, der den Fluss zum Ausstellungsobjekt macht und zu einem statischen, rein ästhetischen Bild „härtet“.

Dann rückt der Text zurück in die phänomenologische Wahrnehmung des „Unsichtbaren“; wie oft in Bottenbergs Werk wird die ursprüngliche, nicht-anthropomorphisierte Natur mit der Mayakultur – hier im Symbol des Jaderings verkörpert – gleichgesetzt. In den nächsten Zeilen findet sich das, was Pfleger als „undeutbare Erdgesten“⁴⁰ bezeichnet hat, eine „Natursprache“, die sich jenseits der menschlichen Sprachordnung befindet und nur ansatzweise verständlich ist; diese Ansätze weisen jedoch in Richtung einer Welt, die unbekannt, mysteriös und hoch atmosphärisch bleibt.

deine hand fingriger fächer
die augen geheim
zaubernd der jadering

In der folgenden Strophe gesellt sich ein Ich zum Du in der Betrachtung des Schreibprozesses. Zugleich erinnert die ungewöhnliche Interpunktion „ich. hielt“ daran, dass die Begriffe des Ich und Du mit ironischer Distanz zu lesen sind. Letztlich löst sich die Kluft zwischen dem Ich und dem Du in der Erinnerung an die Einheit des Ich mit der phänomenologischen Natur.

das papier das ich.hielt
DEINE SCHRIFT BLEISTIFTGESCHÖPF
rhythmen unserer wegen-und-schwingen
in den tagen-und-nächten⁴¹

Die „Wegen“ berufen sich auf Bottenbergs frühere Erklärung des Begriffs „wegen“ als Verb des Grenzenüberschreitens: „Hermes ist unterwegs im

⁴⁰ Alexander Martin Pfleger, „Xibalbanische Streifzüge. Ernst Heinrich Bottenberg lotet Möglichkeiten der Ich-Behauptung in technifizierter Natur aus“, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=111117, Stand: 22.07.2008.

⁴¹ Bottenberg, *ich: Textviren des Ich*, S. 27.

Unwegsamen, / er bewegt sich, bringt Weg hervor – wegt“.⁴² Insofern erinnern die „wegen-und-schwingen“ an Erfahrungen der „realen“, nichtanthropomorphisierten Natur. Hier werden die Begriffe der Schwinge und des „Wegens“ durch Bindestriche miteinander verschmolzen – wie auch bei den „tagen-und-nächten“, die an die früher erschienenen „Tage und Flechten“ (*entfernungen der erde*, 2002) erinnern – um ein expressionistisches Bild zu erzeugen, in dem unklar bleibt, wo das eine aufhört und das andere anfängt. In der zweiten Strophe kehrt der Celan'sche Begriff des „Steinatems“ wieder, eine Metapher, in welcher für Bottenberg „u-topisch [...] das (uneinholbare) Andere gesucht und (mit dem Ich) freigesetzt“ werde.⁴³ Es ist im Zuge dieser Befreiung von den binären Kategorien, dass das Ich und das Du verschwinden und nur ein „Mal“ hinterlassen, wie in diesem Gedicht „die beiden adern / des da mals des orts“ und worauf im Band das Leitmotiv der „schwund male eines.ich“⁴⁴ hinweist.

In der letzten Strophe wird der Abschied „benannt“, doch bleibt er „unkennlich“; das Ich verschwindet in der vagen Atmosphäre der anfangs präsentierten Naturszene, jetzt durch Bindestriche weiter betont:

DAS.ICH.DAS
IN DEN ATEM SINKT
Des-stiebenden-des-flusses-des-liegenden

Da der schmerz
Dringt in den abschied den
UNKENNTLICHEN

ob in dem verborgenen
AUCH
Die stimme-der-flügelnden-luft
In die sich-empor-sang
DIE LERCHE
ÜBER-DEM-STEIN⁴⁵

⁴² Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 73.

⁴³ Ebd., S. 60.

⁴⁴ Bottenberg, *ich: Textviren des Ich*, S. 13.

⁴⁵ Ebd., S. 29.

Früher im Band beginnt ein anderes Gedicht mit dem Verschwinden des Ich ins Wasser infolge der Durchtechnisierung der Natur und somit auch des Menschen:

schwund male eines.ich
satzförmig präpariert

in den abendsee gesunken

da die blicke
über den ragungen
über-sich-östlich
ihren regenbogen gelassen

Die „blicke“ stehen für die Aufmerksamkeit der Gegenwartsgesellschaft, die an Technik und Kommerz interessiert ist. Wie leitmotivisch im Band *Atem-Schaltungen*, wird auch hier der Gegenwartsmensch durch Zahlen, Messungen und statistische Häufigkeiten definiert.

da die blicke gewendet

jenseits der nahen hand
gelenkt in die tele-taktung

die zeit zer teilend
in die zahlen
an der sich-dehnenden-küste⁴⁶

Die „blicke“ sind „un bewimpert“ und „bereinigt in das maß-der-neurone // durchfahren von dem wahrheitsgerät / geortet-gezeitet in den elektrizitäten“; dann haben sie wohl „gekannt-auch die bildwölkungen-des-ich“. Die Subjektivität ist zu einer vagen, undefinierbaren Wolke geworden, die nicht mehr in der Lage ist, konkrete Form anzunehmen. Denn dem Menschen als Maschine fehle es an Seele: das Psychische wird entzaubert von „gezielter,

⁴⁶ Ebd., S. 13-15.

konzentrierter Durchforschung, Steuerung“ und heißt somit „Psycho-Logie, Psycho-Technologie“.⁴⁷ Aufgrund der Kriegserklärung an die Natur durch den „Lichtstrahl“ der Technik sind die „WORTE VOM FRÜHEN.ICH“

zerflogen
in das heimliche dickicht
der adern-und-zweige
IM AB STAND DER STIRN⁴⁸

In der von Technologie geprägten Gegenwartsgesellschaft sei es nicht mehr möglich, so Bottenbergs Gedichte, so vom Ich zu sprechen wie früher. Den heutigen Zustand vergleicht ein weiteres Gedicht mit der Idealsituation des vorindustriellen Zeitalters. „Diese“ Blume der Gegenwart, die „den garten / IN-SICH-GEZOGEN IN-IHRE-TECHNIK / beschleunigt zielend“, wird mit „jener“ Blume der ursprünglichen Natur verglichen:

blume in der sich.mir geöffnet
die innerste-ferne die bläue-der-dinge

ALS ICH:WAR
IM BEGINN-DES-GARTENS⁴⁹

Während das frühere, naturverbundene Ich im Zuge der Technisierung der Welt verschwinden muss, so drängt sich ein anderes, dominierendes Ich hervor, das Bottenberg als das „heroische Ich in der Klarheits-Trance“ ironisiert. Die Enthüllung der Irrwege, auf denen dieses Ich sich bewegt, erzeugt einen deutlichen Kontrast zwischen den exemplarischen Bildern der vorreflexiven Natur und der extremen Hybrisposition des Gegenwartsmenschen. Dieses Ich zeichne sich durch ein „präzise[s] Rüstzeug“, „Forschungs-Virtuosität“ und eine „krönende[] Entschlüsselung des Lebensgeheimnisses“ aus, die sich wieder in der Metapher des Lichts treffen, in dessen „Sieg über die Lebens-Dunkelheit“.⁵⁰

⁴⁷ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 2.

⁴⁸ Bottenberg, *ich: Textviren des Ich*, S. 51.

⁴⁹ Ebd., S. 43.

⁵⁰ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 144-145.

In seiner Freiheits- und Willens-Exaltation
spielt sich das Ich auf den Fortschritt des Menschen aus.
In der Staffage heroischer (übermenschlicher) Ideen und Szenarien
agiert das Ich seine Herrschaft:
Waltet schöpferisch über dem Leben,
privilegiert und feiert sich[.]

In diesen eher erläuternden als lyrischen Versen Bottenbergs wird die Irreführung des Ich ironisiert und seine Heldenhaftigkeit intensiv angezweifelt, besonders in Bezug auf die Gentechnologie, mit der der Mensch in einer vermeintlichen „pompösen Verantwortung des Menschen für den Menschen, / für die gesamte organische Natur“ und „im Maße seiner hochgemuten fürsorglichen Ideale“ eine „neue, eigene Evolution“ „projiziert“ und „die Natur und sich selbst gestaltet“.⁵¹ Dieses Ich wird jedoch „nicht des umfassenden G-Topos gewahr“.⁵² Ebenso zur „Mission des heroischen Ich“ gehöre der „Topos des Computers“, in dem das Ich auf „die letzte majestätische Herausforderung seines Heroismus“ treffe. Ironisch kommentiert die *Assemblage* die arrogante Vorstellung des Ich, das diese Abkehr von der Natur als „Entlastung“ vom eigenen Leib und vom eigenen Natursein empfindet. Im Topos des Computers gilt das Ich als „überschritten zu zerebralem Item-Bestand“⁵³; der Mensch sowie alle Naturphänomene seien nun auf Items und Algorithmen reduziert. Hier wird zwischen „alter“ und „neuer“ Natur unterschieden; da aus der „Lichtzwang-Perspektive“ alle Lebewesen nur als Algorithmen anzusehen seien, wodurch die „neue Natur“ in diversen neuen Facetten „abgerufen“ werden könne, erscheint die „alte Natur“, die sich kaum durch Algorithmen definieren lässt, gefangen. Daraus entsteht die ironische Bezeichnung der „verhüllte[n] Risiken“ der präsozialen, referentiellen Natur als „okkulte Reste“⁵⁴; ihre Erscheinungen seien nur noch Inszenierungen:

„Die-Natur“, das Natur-Subjekt, „natura naturans“,
in den artistischen Rollen der Spontaneität,
des „ursprünglichen“ Seins, umfassender, bergender Echtheit,

⁵¹ Ebd., S. 146.

⁵² Ebd., S. 146.

⁵³ Ebd., S. 167.

⁵⁴ Ebd. S. 176.

an- und abschaltbar in speziellen, verschonten Revieren.
 Die natürlichen Dinge, die Natur-Objekte, „natura naturata“,
 in den Natur-Aufführungen vorkommend,
 codiert, abgespeichert, abrufbar,
 Wirklichkeits-Konserven à la nature,
 Exemplare der engen Algorithmizität alter Natur:
 Artige Ursprünglichkeit, nostalgischer Kitsch
 nach Mustern von Berg, See, Pflanze, Tier usw.,
 Kosmetika „echten“ Seins.
 [...]
 Alte „Natur“ tritt idiothetisch auf in jeweils modernen, modischen
 Inszenierungen von Naturierungs-, Re-Naturierungs-Vorgängen;
 Ort und Zeit gehören zur show.⁵⁵

Die „total-technische[] Welt“,⁵⁶ die in Bottenbergs Werken dominiert, ist außer Kontrolle geraten. Begriffe wie „rasch“, „unaufhaltsam“ und „eskaliert“ evozieren eine furchteinflößende, autonom und indifferente Natur. Die Erde im Topos des Computers bildet das zentrale Thema des Gedichtzyklus „flechten: kukkukks.stimme 2000“. Diese Natur besteht nur aus computerisierten Elementen, die „rein zerebral“ existieren:

empor-in-die-sich-erfüllende-geste
 die sich selbst hegt und hält/
 sich.vollendend der: ring-der-virtualität/
 was ölbaum – im wachstum seiner symbole
 was laubfantasie – der frühen birken,
 gewandelt-verschmolzen in diese – cyber.magie,
 traumschlüssiger-bernstein-entfacht
 in die erlebnis.erlebnisse des alls.zerebral.⁵⁷

Aus der Digitalisierung der Welt entstehe, so Bottenberg in *Seele im Lichtzwang*, eine „phasmische Welt“, in der die „Über-Pflanze“ im „Topos des Computers“ denkbar sei.⁵⁸ Die Über-Pflanze ist eine virtuelle Pflanze,

⁵⁵ Ebd., S. 171.

⁵⁶ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 1

⁵⁷ Bottenberg, *entfernungen der erde*, S. 57.

⁵⁸ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 173.

die mittels eines Computerprogramms genauestens entworfen werden kann; Wachstum, Blätterform, Farbe etc. sind alle programmierbar, um Modelle verschiedener Pflanzentypen zu schaffen, die dann ebenso virtuellen variierenden Temperaturen, Lichtverhältnissen und dergleichen ausgesetzt werden können. Im Gegensatz zu Goethes „Urpflanze“ oder Nietzsches „Übermensch“ jedoch steht Bottenbergs „Überpflanze“ keineswegs für „die treibenden Kräfte hinter den Erscheinungen“, sondern eher „leere Schemen“⁵⁹ einer vergangenen Natur.

Das Gedicht „Rose.Akut“ veranschaulicht besonders deutlich die Unterscheidung zwischen „alter“ und „neuer“ Natur. Im ersten Teil des Gedichts geht es um die „Andere-Rose“, die uns Bottenberg in *Seele im Lichtzwang* als die ursprüngliche, unverdorbene Natur zu verstehen gibt; der zweite Teil widmet sich „Dieser-Rose“, das heißt, die Rose, wie sie heutzutage zu finden ist: „durchtechnisiert“. Als Pendant zur „Überpflanze“ handelt es sich im zweiten Teil des Gedichts um die „Rose-Akut“ (im Titel: „Rose.Akut“). Nur im ersten Teil – im Kontext der „anderen Rose“ – ist von einem „Ich“ die Rede – wie üblich, betont durch Interpunktion, einem Ich, das aber nie im Nominativ erscheint:

ob die Andere-Rose mir.war

in dem verHangenen
der verlorenen worte
gesagt in dem Atem einer Seele

mich.lösend aus
den Starrungen dem Schluß
durch spürend
das Gedorn-der-Dinge
die Aufenthalte die Gänge

Frei die Rose
in der Stille In.Sich

⁵⁹ Vgl. Rudolf Steiners Ausführung zu Goethes Urpflanze in „Goethe als Vater der neuen Ästhetik“, S. 32.

Der zweite Teil des Gedichts widmet sich im kontrastierenden Vergleich „dieser Rose“: der Rose, die wir heutzutage kennen, die nicht mehr in ihrem ursprünglichen Naturzustand zu finden ist.

[...] Dieser-Rose
wachsend in dem leuchten der gen-vertikale
überrankend die erlebnishallen-die
gewölbt in den-hohen-den-glühenden-duft

Rose-Akut
zündend die neuronalen-dochte
der begehungen und des ja

wert schöpfungen

Im Fall von „dieser Rose“ handelt es sich wohl nicht mehr um eine Rose, sondern eher um künstliche Dekorationselemente wie etwa eine Lichterkette mit rosenförmigen Leuchten. Hier wird der Begriff der „Schöpfung“ mit dem Kommerz gleichgesetzt. Bottenberg verwendet oft traditionelle Natursymbole wie etwas hier die Rose, in anderen Gedichten die Linde, die Lerche, Flüsse und Seen, um die Tradition auf den Kopf zu stellen. In einer Welt von Algorithmen funktioniert die Natursymbolik früherer Epochen nicht mehr.

Wo das Ich auf algorithmische „Items“ reduziert wird, wird die Subjektivität in Frage gestellt. Wenn „Ich“ keine subjektive Bedeutung mehr besitzt, wird die Sprache, die von einem Ich gesprochen wird, in ihrer Signifikanz geschwächt. Sie entkommt den herkömmlichen semiotischen Kategorien („Kenngitter“), wie das Gedicht „wie in der Schneise.Ich“ veranschaulicht:

worte entortet-entkräftet
verfliegend

durch die kenngitter
mich.in.sich-stimmend

Worte, die vom Ich und vom Ort, von der subjektiven Identifizierung zwischen einem lyrischen Sprecher und einer geographischen Lokalisierung

losgelöst sind, sind „entortet“ und passen nicht mehr in vorgefertigte Strukturen. Solche Sprache stimmt „in sich“: sie bedarf keiner Definition, keiner Bestimmung durch ein menschliches „Kenngitter“. Wenn sie sich selbst bestimmen, bestimmen solche Worte ebenfalls indirekt das Ich, da die herkömmlichen binären Referenzpole von Natur (hier: der Ort) und Sprache (hier: das Wort) außer Kraft gesetzt worden sind. Das Ich sowie „der Ort“, der als die referentielle Welt interpretiert werden kann, sind „in den Endgebrauch genommen“, „in der Licht-Schneise / Ausgefräst-Gereinigt“ und „Ausgehärtet in Helle und Tag“.

Der zweite Teil des Gedichts zeigt das Desideratum auf: „es sei aufschattend“. Der Tau und die Dämmerung, beides Symbole für die nicht-technisierte, ursprüngliche Natur, zeugen von einem „Erwachen / in die Nacht die Gänze“: von der Assoziierung von Aufklärung und Vernunft mit dem Bekenntnis zu dieser unverdorbenen Natur. Durch das Gedicht hindurch markieren die Punktsetzung und teilweise auch die irreguläre Großschreibung Verschiebungen in der Perspektive auf die Subjektivität. Während im ersten Teil die Worte „mich.in.sich-stimmend“ die menschliche Ich-Perspektive tendenziell ausblenden in Richtung einer Art algorithmischer Semiotik, betont im zweiten Teil das Gedicht die enge Verflochtenheit von Ich und Natur im verlorenen ursprünglichen Zustand:

es sei tau

der dämmerung-einst
netzend Mein.Auge
den Tag schließend
die Träume stillend⁶⁰

In Bottenbergs *Seele im Lichtzwang* löst sich im Zuge der virtuellen Realität das Ich komplett auf und existiert nicht mehr; es wird durch ein „U“ ersetzt.

In diesem Plasma virtueller Realität,
der Welt wunschgemäßer Kreation und Verwandlung, ist U anwesend,
indem er sich selbst überschreitet, seine Ich-Identität sich löst,
überquillt in das Fluidum enthusiastischen, kreativen Wünschens

⁶⁰ Bottenberg, *anwesen.abwesen. Lyrik.(Lyrik)* (Regensburg: S. Roderer Verlag, 2008), S. 17.

- schwärmerische Ich-Items, die in die Freiheit
glücklicher Metamorphosen verfliegen, in Faszination,
in die Attraktionen automatischer,
grenzenloser Bewusstseinerweiterung.

[...]

U wird hier-und-jetzt entrückt
in die Ferne der Welt, in der „Natur“ überwunden,
in die hyperhoräische Welt, die sich allein der Klarheit,
der Algorithmizität verdankt,
die sich kristallisiert im reinen Rechnenden Raum. [...]

U ist versetzt und erkoren in eine neue Existenz:

Tele-Existenz, befreit vom Bann der „Natur“,
aus beschränkter Wirklichkeit, befreit zur hyperhoräischen Ferne.
Tele-Existenz: Dasein in der transparenten Welt⁶¹

Im Gedichtband *entfernungen der erde* wird die herkömmliche, von Bottenberg genannte „mythen-erwartung“ als Täuschung enthüllt. Die Thematisierung der Raumfahrt veranschaulicht, wie der Mensch die Erde zunehmend aus einer distanzierten Perspektive betrachtet und seine Position als eine von der Erde getrennte begreift. Es ist diese Betrachtung der Erde aus der Distanz, die Bottenberg „mythen-erwartung“ nennt: Der Mythos ist die konstruierte Vorstellung von der Erde, die typischerweise aus Raumfahrt-dokumentationen zu sehen ist – aus der Perspektive des Raumschiffs eine kleine, verletzlich erscheinende Erde. Doch dreht sich die Konstellation in vielen von Bottenbergs Gedichten um: Nicht die Erde wird verletzt, sondern der Mythos selbst, und mit ihm der Mensch. Letztlich wird die menschliche Vorstellung von Überlegenheit selbst zum Mythos. Die „mythen-erwartung“ wird zwar nicht enttäuscht, der Mythos befindet sich jedoch nicht dort, wo man ihn erwartet. Die „mythischen Worte“ der Welt sind laut Bottenberg biosemiotische Kommunikationsformen in der Natur:

[d]ie Gesten der Pflanzen, Tiere, Menschen (Gesprenkel in
den kinetischen Gesetzen), das Gefühl, in dem der See und
die Wolken einander angehören, Ahnungen zwischen dem
Leben und dem Tod (jenseits der genetischen programme),
die Sonne (auch astronomisch-genauer Stern) über dem Hori-

⁶¹ Bottenberg, *Seele im Lichtzwang*, S. 195 und 200.

zont der Berge aufgehen, sich erkennend in dem Leben, das in
ihrem Licht aufwächst, und in den Sinnen der Erde wohnend
die Pflanzen, Tiere, Menschen.⁶²

Das Desideratum, so Bottenberg, sei „[k]eine Remythisierung in den Irr-,
Spiel-, Schmuckwegen der herrschenden Intelligenz“, sondern vielmehr das
„Wagnis in die Ferne der Mythenervartung; das Wagnis in die Fährnis zwi-
schen lyrischem und szientifischem Ich, um – in einer Art Mythodiagnose
– sich selbst zu gewahren – zur Ferne, zur eigenen Erde hin.“⁶³ Bottenbergs
zweiter Band, *entfernungen der erde. mythen-ervartung* finden sich zwei
Kategorien von Gedichtzyklen, die sich abwechseln: „Tage“ – diese sind nach
vier Tagen des Monatszyklus des Maya-Kalenders bezeichnet und entfernen
sich insofern von der „europäischen Mythologisierungsbahn“⁶⁴ – und „Flech-
ten“. Laut Klappentext widmet sich der Band der Frage der Erhaltung eines
Bewusstseins „der viel-stimmigen Erde und des eigenen Selbst“. Hier geht
es um das Ausradieren der Grenzen zwischen dem Ich und der Welt; zwi-
schen der subjektiven Stimme der herkömmlichen Lyrik und der objektiven
Stimme der Naturwissenschaften. Ziel ist die „eigene[] Erde“.

Dieses Prinzip veranschaulicht besonders deutlich das dritte und letzte
Gedicht des Zyklus „tag imix“, wobei „imix“ den vierten „Tag“ des Maya-
Kalenders bezeichnet.

in der tiefe
verborgen – erd.wahr
die sterbens.rose/
getränkt – auf der woge/
die blüte traumumsäumt
in der – noch – das unsichtbare sich beugt
in das auge des lichts die farblaute,
schwelle des zwielichts, dasein des schattens/
eben – sich entschmiegend die blüte
in ihren sommertag
mit der stimme der amsel/

⁶² Bottenberg, *entfernungen der erde*, S. 5.

⁶³ Ebd., S. 5.

⁶⁴ Ebd., S. 5.

die blüte – noch – entsinnend
den vergehenden see, in dem
die zitternden blicke der birken,
das sachte schilf-floß,
das gefühl der wolken.

und es ist in der senke
des harrenden.traums der tiefe –
da die blüte sich läßt
und verschwimmt.⁶⁵

Thematisch behandelt der Band die physische Entfernung des Menschen von der Erde durch den Fortschritt im Bereich der Raumfahrttechnik sowie die psychologische Wirkung des Bewusstseins dieser Entfernung. Die Himmelskörper, die in mehreren Mythologien vorkommen, denen die abendländische Kultur teilweise zugrunde liegt, verlieren an Distanz zur Erde und dadurch auch ein Stück ihres mythologischen Charakters. Die Gedichte des Bandes veranschaulichen verschiedene Perspektiven, aus denen die Erde betrachtet werden kann, und vermitteln so ein Bewusstsein des Mythos als selbstverständlicher Gegebenheit, die eine deutliche *Erwartung* erfüllt oder erfüllen soll. Da ein Mythos letztlich immer ein kulturelles Konstrukt ist, weist Bottenbergs Thematisierung der „mythen-erwartung“ auf die Selbstverständlichkeit, mit der kulturelle Konstrukte auf die Natur projiziert werden. Bottenberg thematisiert diese Erwartung in seinen Gedichten so, dass sie als solche – als Erwartungen und so auch als Konstrukte – enthüllt werden.

⁶⁵ Bottenberg, *entfernungen der erde*, S. 65.

3.4 Akustische Überlagerungen und „Teillösungen“: Umschreibungen von „Sinn“ in der Lyrik Brigitte Oleschinskis

Als „eigenartig“ bezeichnet Helmut Böttiger die Aussage Jürgen Beckers, dass die Gedichte Brigitte Oleschinskis „eigentlich keine Naturgedichte“ seien. Obwohl Becker zwar die Natur seines heimatlichen Rheinlandes im Werk Oleschinskis wiederfinde, könne er „nicht sagen, woran das liege“; diese Komponente reiche für die Bezeichnung „Naturgedicht“ nicht aus.⁶⁶ In Antwort auf Beckers Anmerkung beschreibt Böttiger Oleschinskis Gedichte als „kalligraphische Landschaften [...], Ruhepunkte, die in den Wortlandschaften, die in der Sprache gefunden werden“.⁶⁷ Die Verbindung von Wort und Landschaft, Typografie und Kartographie, die im Kunstbereich der digitalen Medien ihren Ursprung hat, wird von Oleschinskis Gedichten umgedreht: Wenn die Wortlandschaften der *Wordscapes*, der *Nutexts* und der *Typeractivity* (nach Peter Cho) einzelne Begriffe in eine gezeichnete Landschaft einsetzen, so erzeugen Oleschinskis Verse Landschaften zwischen den Zeilen. Diese Landschaften werden durch stilistische Figuren evoziert; sie sind das Produkt ungewöhnlicher Zusammenstellungen und zuweilen scheinbar unmöglicher Zusammenhänge. Diese Gedichte beinhalten fast keine Symbolik: Hier steht nicht eine Sache für etwas anderes; hier überlappen sich zwei Begriffe, um ein neues Sinnfeld zu stiften. Diese neuen Sinnfelder und die Bilder, die sie erzeugen, entsprechen keinen konkret vorstellbaren Gegenständen, sondern vielmehr einer *Atmosphäre* nach Gernot Böhme. Natürlich sind solche Konstrukte nicht ganz „ohne Sinn“; dieser Bezug auf Martin Seels Konzept der reinen kontemplativen Betrachtung thematisiert lediglich das Ausbleiben jeglicher binären Hermeneutik in diesen Gedichten. Der „Sinn“, den sie erzeugen, deutet nicht auf etwas anderes, sondern steht für sich allein; eine Akkumulation solcher Begriffe führt zu einer gewissen Spannung zwischen verschiedenen Bedeutungssphären. Insofern meint eine „Welt ohne Sinn“ nicht etwa die Ästhetik einer „Gleichzeitigkeit im Ungleichzeitigen“; vielmehr deutet sie auf eine *Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren*. Bei Oleschin-

⁶⁶ Helmut Böttiger, „Brigitte Oleschinski: eine Lobrede“ in: *Akzente* 46 (1999), 1, S. 41-45.

⁶⁷ Ebd. S. 41-45.

ski erzeugen zwei einander gegenübergestellte Begriffe eine Oszillation in der Spannung zwischen beiden Sinnsphären.

Die Gedichte sollten nichts als den Blick freigeben auf etwas *Gleichzeitiges* inmitten aller Bedingtheit, einen immer anwesenden, *anderen*, gegenläufigen Moment, aus dem heraus dieses von Menschen befallene Leben eine winzige, dichte Spanne lang aufatmet und die Augen erhebt, leuchtend vor Grauen oder Glück.⁶⁸

Ihre Gedichte, stellt sie weiter fest, sollen einen Ort hervorrufen, in dem die menschlichen Konstrukte von Zeit, Raum und Kausalität suspendiert werden, um Platz zu schaffen für eine dritte Dimension jenseits unserer herkömmlichen dualistischen Begriffe.

„Wir sind nicht im Zauberwald, es ist der Wald der Teillösungen“, verkündet Peter Waterhouse in seinem Essay „Gedichte und Teillösungen“, den er für das Poesieprojekt *Die Schweizer Korrektur* (1995), eine von Urs Engeler initiierte Zusammenarbeit mit Waterhouse, Durs Grünbein und Brigitte Oleschinski, verfasste. Der daraus entstandene Band von Gedichten und Essays ist durchgängig in drei Spalten strukturiert, in denen ein „Gespräch“ durch die gleichzeitige Präsentation von Gedicht, Essay und Kommentar zustande kommt. Waterhouses Theorie der „Teillösungen“ beginnt mit einer Trennung jeden Begriffs in Bedeutungsfeld und Klang. An der Stelle, an der sich die Sinnsphäre oder der Klang zweier Begriffe überlagern, entstehe eine „Teillösung“ – der Begriff sei *zum Teil* „gelöst“. Der Überlagerung von Bedeutungsfeldern gilt ein stummes „Singen“ – „wie im Baum ein Singanteil ist (oder Wortanteil)“⁶⁹ – das immer vorhanden und für jedes Naturphänomen anders sei: „Das Leise des Kies ist ein anderes Leise als des nahen Waldbodens. Die Akazie neben unserem Tisch ist anders leise als der Tisch. [...] Es ist ein Hyperraum aus diesen Leisen.“⁷⁰ Das poetische Moment entsteht in diesem „Hyperraum“, wo die verschiedenen „Leisen“ sich überlagern, wie etwa in Waterhouses Gedicht, das das Bild eines sich energisch unterhaltenden

⁶⁸ Brigitte Oleschinski, *Reizstrom in Aspik* (Köln: DuMont, 2002), S. 21-22.

⁶⁹ Urs Engeler (Hrsg.), *Die Schweizer Korrektur* (Basel: Engeler, 1995), S. 61.

⁷⁰ Ebd., S. 61.

Menschen mit dem im Wind rauschenden Haselstrauch verbindet:

Haselstrauch
der gestikuliert
vielbeschäftigt⁷¹

So sitze der Lyriker „mit Teillösungen am Tisch“. Oleschinskis durch die Spalten als solche gekennzeichnete Antwort darauf, „fließen und stückeln, analog und digital“, thematisiert – ganz im Sinne ihres eigenen Gedichtbandes, *Reizstrom in Aspik* – die Spannung von Bewegung und Petrifizierung, die eine solche Zusammenstellung von Sinnfeldern innehat.

Die Überlagerung von Klangfeldern gelte einem durch das Sprechen ähnlicher Klänge ausgelöst „Singen“: Waterhouse nimmt das Beispiel „sit“ und „city“: Die Silben „cit“ und „sit“ überlappen klanglich; so sind die Wörter an dieser Stelle zum Teil gelöst. Nicht gelöst bleiben das „y“ von „city“ und die jeweiligen Bedeutungsfelder der Stadt und des Sitzens. Der Effekt der Gleichzeitigkeit ist besonders auffällig in Begriffen, die in verschiedenen Sprachen andere Bedeutungen haben: Waterhouse erläutert das Beispiel des Wortes „feel“ am Ende der ersten Strophe des Liedes „Lullaby of Birdland“, wo das Abfallen der Melodie ebenso an die deutsche Bedeutung des (phonetisch ähnlichen) Wortes erinnert. So findet Waterhouse die „Teillösung“ „I feel: ich fiel“⁷²: die Sinnsphäre des Fühlens, des Fallens und dann die dritte Sphäre dort, wo sie überlappen: das Fühlen eines Falls oder das „Fallen“ von Gefühlen.

Ähnlich erleben Sinn und Form eine erste Trennung durch den spielerischen Einsatz von phonetisch ähnlichen Wörtern, der auf den Ton der Worte und weniger – wenn überhaupt – auf die Bedeutung Wert legt. Das erste Kapitel im ersten Band Oleschinskis, *Mental Heat Control*, trägt etwa den Titel „Erbin einer eigenen Lok“, wobei Hubert Winkels in „Lok“ die ineinander übergehenden Stränge der *Logik*, des *locus* und der *Lokution* findet.⁷³ Diese Methodik bedarf der Bereitschaft des Lesers, einzelne Begriffe

⁷¹ Ebd., S. 62.

⁷² Engeler (Hrsg.), *Die Schweizer Korrektur*, S. 63.

⁷³ Hubert, Winkels, „Hubert Winkels über Brigitte Oleschinski“ in: Heinz Kattner (Hrsg.), *Wo waren wir stehengeblieben? Das zweite Buch* (Göttingen: Wallstein, 1995), S. 54.

vom Kontext und Modus einer bestimmten Sprache zu isolieren und sich für ähnlich klingende Begriffe in anderen Sprachen zu öffnen. Oleschinskis zweiter Band *Your Passport is Not Guilty* legt im Titel (deutsch: *Ihr Paß ist nicht schuldig*) mehr Wert auf die phonetische Ähnlichkeit des englischen „guilty“ und des deutschen „gültig“ als auf die bloße Bedeutung der Worte. Um mit Angelika Overath zu sprechen, entsteht eine Spannung, „wenn, wie hier, das ‚falsche‘ Wort: ‚gültig‘ logischer ist als das ‚richtige‘ Wort“.⁷⁴ Dies soll nicht heißen, dass die Bedeutung der Worte vollkommen irrelevant ist; vielmehr leben solche Gedichte von dieser unauflöslichen Spannung zwischen zwei aufeinandertreffenden Sinnsphären. Diese Spannung kann auch selbst eine gesellschaftspolitisch Aussage enthalten, wie Oleschinski erläutert:

Für ein Gedicht ist es plausibler, daß der zufällige Gleichklang zweier Worte aus verschiedenen Sprachen – latte, Latte – die Vorstellung von etwas Weißflüssigem, das sich wie ein Brett vor eine Hauswand nageln ließe, zu evozieren vermag, als sich über die ökonomischen Paradoxe der europäischen Milchquote auszulassen, und doch traue ich dem in dieser Vorstellung schlummernden Gedicht eine ebenso gültige Aussage zu wie einem Zeitungskommentar (was weder für den Kommentar noch gegen das Gedicht spricht). In diesem Sinne ist Dichtung keine hermetische Angelegenheit, sondern eine gesellschaftliche.⁷⁵

Dennoch zeichnet es sich ab, dass in Oleschinskis Gedichten es nur selten zu einer tatsächlichen thematischen Überschneidung von Konzepten kommt. Im Beispiel des Bandtitels *Your Passport is Not Guilty* etwa können die Kontext von „Schuld“ und einem ungültigen Pass leicht miteinander thematisch vereinbart werden; die Verbindung *latte-Latte* ist jedoch etwas abstrakter. In dem Gedicht, in dem die Gegenüberstellung der Baulatte und der italienischen *latte* zum Einsatz kommt, gibt es keine gemeinsame Sinnsphäre, sondern die evozierten Kontexte stellen die Protagonisten des Gedichts mit einer gewissen Naivität aus und bereichern so die dargestellte Szene durch

⁷⁴ Overath, Angelika, „Gültige Metamorphosen ...“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.11.1997, S. 45.

⁷⁵ Brigitte Oleschinski: „Baustellen, Wespen, Abendgeruch“ in: Engeler (Hrsg.), *Die Schweizer Korrektur*. Nachgedruckt in *Reizstrom in Aspiq*, 2002, S. 34-56.

eine implizite Gesellschaftskritik, wahrscheinlich in Bezug auf die politische Stimmung in Ostberlin um die Wende:

Wir waren die jüngsten

Zellen im Leib der Utopie, fäustelnde Milchärmel, wir
wußten alles. Nagelten die Milch vor die Häuser, ließen die Ärmel
an den Fernfahrtstraßen flattern, knäuelten uns um Schippe

und Eimerchen im Sand. [...] ⁷⁶

In diesem Gedicht verbindet das leitmotivische Weißflüssige der Milch Bedeutungsfelder von kämpferischen Weißblutkörperchen, wütenden Demonstranten in hellfarbenen Hemden, mit Brettern vernagelten Häusern und jungen Leuten, die per Anhalter Richtung Hoffnung fahren, dorthin, wo sich mit Kinderspielzeug die Sandburg der Utopie bauen lässt. Die Milchmetapher fungiert nicht nur farblich-inhaltlich, sondern auch formal: Die Übergänge zwischen den Bedeutungsfeldern wirken flüssig und schaffen in nur wenigen Zeilen ein lebhaftes, gesellschaftspolitisches Gesamtbild. Die Leitmotivik des Weißen und Flüssigen wird bereits im ersten Band *Mental Heat Control* in der Darstellung des Weißen, Unaufhaltbaren eingeführt. Die Liquidität der menschlichen Physiologie wird der Starrheit des Todes durch die Metapher der Milch gegenübergestellt: „Der bläßliche Ärmel // gerinnt schon im Weg hinaus.“ Erst sieben Jahre später im zweiten Band werden jedoch intersprachliche phonetische Referenzen als Metapherdeutung, zunächst einmal im Kontext der deutsch-deutschen Geschichte, thematischer Gegenstand des zweiten Kapitels, eingeführt. „Dauernd gespalten bleiben“ muss Deutschland zwar nicht, doch macht sich die Kluft zwischen Gegenwart und Erinnerung um den ehemaligen Mauerverlauf des sich rasch verändernden Berlins besonders deutlich.

Wie oben die milchigen

Lampenteller, die einer nach dem anderen in

⁷⁶ Brigitte Oleschinski, *Your Passport is Not Guilty: Gedichte* (Reinbek: Rowohlt, 1998), S. 51.

der rauhen Luft vorbeischwimmen,
angehängt an gußgraue Nacken, schim-
mern unten im Streukreis der Imbiß-
buden, zwischen stacheligen Gartenbauzweigen, die blassen Rücken

abgeleerter Pommesfritesdeckel auf, [...] ⁷⁷

Der hellfarbige Abfall der modernen Wegwerfgesellschaft spiegelt die ‚weiß-flüssige‘ Straßenbeleuchtung, auch ein Produkt des Berlins nach der Wende, wider. Doch unter dem Müll befinden sich noch Spuren des gespaltenen Deutschlands: „Spuckeränder[] oder Hundespuren“ sowie die „gußgraue[n] Nacken“ erinnern an die Soldaten und Flutlichter der Mauerwache. Aus dem Stacheldraht sind nun „stachelige[] Gartenbauzweige[]“ geworden. Scheinbar unschuldige Natur, wie die „schläfrige Amsel“, die lautmalerisch „im Gestrüpp“ „rückt“, erinnert ebenfalls an die Mauerwache: „Drüben stotterte // um diese Zeit der zweite Posten heran. Sein dünnes Geraschel / unter den Ketchuppappen“.

Im Band *Your Passport is Not Guilty* stellt Oleschinski die sich nach der Wende rasch verändernde Großstadt Berlin als eine Art baugewerbliches Ökosystem dar. Ihre Gedichte evozieren einen Kreislauf von Abriss und Wiederaufbau und den Eindruck eines ephemeren – zum Teil desorientierten – Daseins in einer ständig wechselnden, manchmal nur flüchtig existierenden Infrastruktur. Der Eindruck des Ephemeren wird etwa durch die Reduzierung von Gegenständen auf „Augen-, Flügel-, Zehenpixel“⁷⁸ oder durch die Bestimmung von Objekten durch strahlende, nur temporär platzierte Flutlichter erweckt. Ein Baugerüst erinnert das lyrische Ich beispielsweise an einen Leuchtturm im Dunkeln; ein Berliner „Meer“⁷⁹ bilden die vorbeifließenden Baulatten und der Kreislauf des Alltagsmülls wie „ausgewrungene Milchtüten und kalkbespritzte / Teppichfransen“, ⁸⁰ weiß wie Schaumkronen im strahlenden Licht der nächtlichen Baustelle. So fungiert das Leitmotiv der „Milchlatten“ als gesellschaftspolitisches Bindeglied in Oleschinskis Werk.

⁷⁷ Ebd., S. 28.

⁷⁸ Titel des vierten Gedichtszyklus des Bandes *Your Passport is Not Guilty*.

⁷⁹ Vgl. Sybille Cramer, „Berlin im Meer. Brigitte Oleschinskis lyrische Großstadtmetamorphosen behaupten Kunst als Denkform“ in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 219, 20. Sept. 1997.

⁸⁰ Oleschinski, *Your Passport*, S. 49.

Die intersprachliche phonetische Überlagerung konstatiert eine neue formale poetische Kategorie: Begriffe wie *guilty* und *latte* werden, um mit Bettina Schulte zu sprechen, „lautlich kurzgeschlossen und semantisch wieder auseinandergerissen, auf diese Weise in schwebender, nie selbstgenügsamer Schwingung gehalten“⁸¹.

Während einer Lesung am 28. November 2001 im Deutschen Literaturarchiv, Marbach, zählte Oleschinski Komposita zu den „Wundern der deutschen Sprache. [...] Ich schätze daran die Kompaktheit. Man kann über ganz alltägliche Wörter ins Staunen geraten.“ So geschieht die Gegenüberstellung zweier miteinander im binären Denkprozess unvereinbarer Phänomene in Oleschinskis Werken nicht nur durch intersprachliche Strukturen, sondern auch durch komposite Neologismen, wie etwa im Expressionismus und später unter anderem bei Hans Magnus Enzensberger. Der Titel des Gedichts „Alles vertauscht sich“ scheint für diese Methodik programmatisch zu sein. Die Wortschöpfung „Ameisendorn“ ist von zwei Adjektiven (zerbissen; weiß) eingeraht, wovon sie sich auf jeweils eines zur Legierung beziehen kann. Wird die zweite Hälfte mit „weiß“ verbunden, so evoziert die Konstellation mit „Weißdorn“ eine tatsächlich existierende Pflanze. „Zerbissen“ ordnet der Leser leicht den Ameisen zu und kommt so zur Vorstellung eines vor Ameisen wimmelnden Strauchs, wobei das Adjektiv „weiß“ vielmehr dem „Rosenblatt“ zuzuordnen wäre.

Alles vertauscht sich

in einem zerbissenen Ameisendorn, weiß
hastet das Rosenblatt über den Tisch, Schloß, Park und Teich
erzittern

im halbwelken Lack, *dein Leib* –, flüstert die Rasen-
treppe, *Seele, Sommer, nach* –,
flüstert der Rasenbach, *auch das Verrückte* -

flüstert

aus seinen Geschmacksknospen mit⁸²

⁸¹ Bettina Schulte, „Nagelten die Milch vor die Häuser“ in: *Badische Zeitung*, Nr. 79, 4. April, 1998.

⁸² Oleschinski, *Your Passport*, S. 8.

Dieses hochexpressionistische Gedicht hält einen Moment fest, synästhetische Effekte schaffen ein Gesamtbild. Visuell erweckt das Gedicht das statische, doch ephemere Schimmern eines Parks, der in der Hitze „erzittert“; akustisch stellt das Gedicht die Geräusche eines heißen Sommertages, ein „Flüstern“, dar. Der „halbwelke[] Lack“ bezieht sich sowohl auf das verwelkte Rosenblatt als auch auf den abblätternden Lack des Tisches zurück und verbindet so alle Komponenten der Szene zu einem einzigen, leicht verwischten Naturbild. Das Vertauschen bekannter Kategorien stellt die automatisierte Zuordnung von Attributen in Frage. So bezeichnet etwa Dorothea von Törne den Begriff „Ameisendorn“ als einen „Mikrokosmos von Naturphänomenen“.⁸³ Durch das Eintauchen in den Mikrokosmos verwischen die Partikel verschiedener Naturphänomene und damit die Natur als Ganzes. Tisch, Schloss, Park und Teich vermischen sich und tauschen sich im Rahmen des „Ameisendorns“ aus. Das Gedicht weist selbstflexiv explizit auf geliehene Elemente des Expressionismus hin: zum verwischten Bild dieser ephemeren Natur tragen die Trakl'schen Worte der flüsternden „Rasentreppe“ und des „Rasenbachs“ mit dunklen Aspekten des „halbwelken“ Spätsommers bei. Die „Geschmacksknospen“ des Verrückten verbinden synästhetisch die menschlichen Sinne mit der Personifizierung der Rosenknospen.

Andere expressionistische Neologismen Oleschinskis stellen den Akt der Ernte neben ihre eher negative Bedeutung für Insekten. Die Drehbewegungen eines Mähdreschers stellt die Autorin als Loopings eines Flugzeugs dar: „Vergessen zum Beispiel, wie einmal jeder Looping // das Haar mit sich riß, dröhnend, als hebelten wir daran / den leergefegten Himmel aus, kein Stroh mehr, kein aus den Knien / wimmerndes Gebet.“⁸⁴ Die hiermit erweckten Bilder des Flugs, des Hafers, des Raps und der Verehrung treffen sich in den Neologismen „Bilderstock“ und „Mariengesicht“. Nach der Ernte fehlen der Hafer und der Raps, die sich dem Bienenstock beugten und Nahrung boten, weswegen der Bienenstock vor vergessenen Naturbildern sirrt:

⁸³ Dorothea von Törne, „Loopings und Bungee-Sprünge“ in *ndl*, 6/1997, S. 157.

⁸⁴ Oleschinski, *Your Passport*, S. 53.

[...] Vergessen, vergessen, vergessen, bis im
prickelnden Licht plötzlich die Hügel rundum
ihre Wege vor einen Bilderstock kämmen, den ein längst verblaßtes
Mariengesicht bewohnt, angesungen
von Flughafer und Raps⁸⁵

Hier evoziert der Bienenstock – ein Phänomen, das in Oleschinskis Gedichtbänden häufig vorkommt – das Bild eines in sich geschlossenen Raumes von brummender Aktivität. Obwohl Bienen und summende Insekten sich als Leitmotiv des Ephemerens durch Oleschinskis Werk ziehen, ist dieses Leitmotiv nicht symbolisch, sondern als die Evozierung einer Atmosphäre im Sinne des Gernot Böhme zu verstehen.⁸⁶

Oft fungieren Oleschinskis Neologismen als eine Art Code, den der Leser zu entziffern hat. Hier brechen ihre Gedichte vom Expressionismus weg; der Gesamteindruck wird unterbrochen durch hermetische Begriffe, deren verschlüsselte Bedeutung erst zur Geltung kommt, wenn sie isoliert vom Rest des Gedichts betrachtet werden. Das „Rahmgras“⁸⁷ verbindet etwa die Vegetation wieder mit dem Milch-Motiv und evoziert die weißen Blüten des Klees, der später im Gedicht Erwähnung findet. Das Pfennigkraut, das neben dem „Rahmgras“ auch im „Juniglast, in der Parkuhr- / zone, [...] an den Ecksteinen noch [...] blühte“, verbindet sich durch seine umgangssprachliche Bezeichnung aufgrund seiner optischen Ähnlichkeit mit Münzgeld mit der Parkuhr, neben der vielleicht auch verlorene Münzen im Kraut herumliegen könnten. Die Thematik des Kommerzes wird weiter im Gedicht fortgeführt:

⁸⁵ Ebd., S. 53.

⁸⁶ In dieser Hinsicht distanziert sich die vorliegende Studie von der Meinung Andreas Rosenfelders, die den Bienenstock als Metapher empfindet, die einen „Weg, die Poesie als Ort der Verdichtung im Summen der elektronischen Kommunikation zu betrachten“, zu öffnen vermag. Der Bienenstock sei laut Rosenfelder die Metapher, über die Oleschinski sich der Netzliteratur näherte, um am literarischen Internetprojekt *Null* des Thomas Hettche beteiligt zu sein. Andreas Rosenfelder, „Kanonisch“ in: FAZ Nr. 283, 5. Dez. 2001, S. 51. Für das Internetprojekt *Null* siehe www.hettche.de (Stand: 15.06.09).

⁸⁷ Oleschinski, *Your Passport*, S. 50.

und dahinter die schaukelnde

Rittersporn-Reklame, über der durch die Vitrinen die Blicke einander
folgten wie Grashüpfersprünge, hätten Reiter

über den Himmel brettern sollen, höllische Har-
ley Davidsons, um die Kleeseide
von den Ständern zu fegen und alle Wühltische zu Klump

zu fahren, [...]

Im Mikrokosmos der „Kleeseide“ vertauschen sich Himmel und Marktplatz. Der Begriff kombiniert die weiße Farbe der Kleeblüten, wolkenähnlich wie die chaotischen Textilschichten auf den Wühltischen, mit dem „Kleeblatt“. Die Wolken stehen der Sonne im Wege so wie die Marktstände den Motorradfahrern, und Helios fährt eine Harley Davidson. Der durch diese Begriffe erweckte Zusammenhang evoziert ferner noch den historischen Begriff der Seidenstraße. Im letzten Drittel des Gedichts erscheint das lyrische Ich, aus dessen kindlichem Blickwinkel die Impressionen von Hitze, greller Sonne, hochtourigen Motorrädern, Flohmärkten und Durst ein nostalgisches Bild des Sommers darstellen:

[...], daß die Sonne aufgerissen wäre wie ein splitternder Glasdiamant
und ihre Versprechen unter die Turnbeutel gestreut hätte und ich

hätte aufhören können, mir nach der Schule täglich den Frost
aus dem Kühlfach zu kratzen in diesen auf der Zunge

zergehenden Klümpchen, eine Schnecke, die zerglitt
auf dem Scherbenrand

Ähnlich thematisiert ein späteres Gedicht von Oleschinski das „Wasser essen // mit einem Messer, unerklärlicher Trostfrost / aus der offenen Kühlschrantür“.⁸⁸ Die zerbrechliche Bildlichkeit der letzten zwei Zeilen vollendet die Verbindung zwischen dem kindlichen Eis-Genuss und der Darstellung der Sommerhitze durch die Figur des Helios und die rasenden Motorräder.

⁸⁸ Brigitte Oleschinski, *Geisterströmung: Gedichte* (Köln: DuMont, 2004), S. 71.

Anstatt die Natur nach menschlichen Vorstellungen zu ordnen, poetisiert die Autorin Gegenstände der modernen Technik und stellt sie in einem Naturrahmen dar. Diese Strukturen der „unauflösbare[n] Gleichungen des Verschiedenen“⁸⁹ bedeuten keine absolute Verschmelzung der Gegensätze des Natürlichen und des Künstlich-Technischen, sondern vielmehr eine ständig anhaltende Spannung von konkurrierenden gegensätzlichen Eindrücken. Ein Beispiel dieser Methodik bietet etwa das folgende Gedicht, das, wie alle Gedichte Oleschinskis, die erste Zeile zum Titel hat. Hier sind der Eindruck einer ehemaligen Landebahn und die Form eines Blechkuchens ineinander verflochten:

Grasbleche, das Blech wächst

wie ausgestochener Teig in der ausgestorbenen Landebahn, ausgerollt
an den Rand seines Grabs, über dem

aus der Tochtergärung noch wie immer die Turbo-
mäher starten und spät

wieder aufsetzen auf den rissig gebackenen Wünschen jetzt⁹⁰

Schon im Neologismus des Titels verbinden sich wachsendes Gras, aufgehender Teig und Motoren mit der Vorstellung von überwucherten Lochblechen an einem stillgelegten Flugplatz. „Rissig gebackene[] Wünsche“ verbinden die Vorstellung der Kruste eines gebackenen Blechkuchens mit der durch die Hitze rissig gewordener Erde. Einzelbilder dieses Mosaiks erläutert Oleschinski 1999 in einem Essay, in dem sie den Flugplatz als Ort der Kontraste beschreibt: „[...] nur ein paar grob gemähte Wiesen, denen die Lochbleche ein Minimum an Bodenfestigkeit geben sollten, etwas Überwuchertes, Sommerwarmes: diese Lochbleche im Gras, und wie das Gras um sie herumwuchs“. Die gegensätzlichen Wunder von Flugtechnik und wuchernder Natur treffen sich in der summenden Hitze des Flugplatzes: „[...] Tragschrauber, Tagfalter, Trugfalter, sie summten dieselben unlösbaren Fragen [...]“.⁹¹ Das Bild wird

⁸⁹ Schulte, Bettina, „Nagelten die Milch vor die Häuser“ in: *Badische Zeitung*, Nr. 79, 4. April 1998.

⁹⁰ Oleschinski, *Your Passport*, S. 54.

⁹¹ Oleschinski, „Birkenteer“ in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 274, 24. Nov. 1999. S. 2. Nachgedruckt

temporär im Gedicht festgehalten, „gebacken“ wie Teig in der Sommerhitze, „die krümelig aufgeworfene Erde am Rande des Platzes, ihre gelbe, schwere Farbe, ocker, dunkler als Teig [...]“⁹². Alle Aspekte werden hier gleichmäßig zentral. Oleschinski verweigert dem Leser die festen Ausgangspunkte einer herkömmlichen Metaphorik, und für das Gedicht als Ganzes bleibt zweideutig, ob die herrschende Ordnung als natürliche oder als künstliche Ordnung gelten kann. Auch hier handelt es sich um eine Spannung zwischen verschiedenen Sinnsphären, die aufeinandertreffen und nicht aufgelöst werden.

Oft wird diese Spannung durch Vergleiche mit kurzlebigen, nur temporär vorhandenen oder schwebenden Wesen intensiviert – am häufigsten Eintagsfliegen, Schwalben oder Bienen, die sich ferner auch mit dem schimmern den Eindruck der Sommerhitze assoziieren lassen. In einem weiteren Gedicht, dem der Titel *Your Passport is Not Guilty* entstammt, wird etwa der Flughafen als Bienenstock dargestellt. Das scheinbar idyllische Bild der „sirrenden Forsythien über den aus- / wärtigen Handelsstöcken, die wie schwarz-gelbe Ziffern alle zum Abflug blinken“ setzt Flugzeuge mit Bienen und Forsythien mit Abflugtafeln gleich. Der Neologismus des „Handelsstocks“ stellt den Bienenstock neben den Sinnbereich des auswärtigen Handels und der Außenpolitik. Diese Metapher entspricht traditionellen Mustern; in der dritten Zeile erstarrt das Bild jedoch: Die Idylle wird kalt.

[...] bis sich hier auf der körnigen Außenmauer, kopfunter

zwischen lauter Rauhputzmänteln, mitten im März die frierenden
Taillen krümmen:

*Where do you come from?
Your passport is not guilty.*⁹³

Im März sind (in Zentraleuropa) weder Bienen noch Forsythien zu sehen; hier sind sie fehl am Platz, wie eine Person ohne gültigen Pass. So beugen sich vor Kälte die Einreisenden, Bienen und Forsythien, die wärmeres Wetter

in *Reizstrom in AspiK* 2002. S. 119-120.

⁹² Oleschinski, *Reizstrom in AspiK*, S. 120.

⁹³ *Your Passport*, S. 40.

gewohnt sind. Hier geht es um die Evozierung des Gefühls der Fremdheit und des Ausgesetztseins, ohne jedoch diesen Zustand politisch-moralisch zu werten. Natürlich wird ein Asylbewerber, den solche schwarz-gelben Schilder an mannigfaltige Erfahrungen erinnern (Hoffnung auf eine neue Zukunft, Angst vor Abschiebung, bürokratische Schwierigkeiten), dieses Gedicht anders lesen als ein Tourist. Doch sind diese Leserinterpretationen externe Projizierungen. Die englischsprachigen Schlusszeilen besitzen wie sonst kaum eine andere Zeile des Bandes Satzzeichen und sind im Schriftbild kursiv abgesetzt. Trotz ihrer konkreten Form besitzen sie jedoch hochephemerer Inhalt: Die adressierte Person ist ohne Ursprung und aufgrund des ungültigen Passes ohne Reiseziel, so dass sie wie eine Biene zwischen Abfahrt und Ankunft schwebt. Der Bezug auf „Schuld“ („guilty“) kann zwar – im Gesamtzusammenhang des Gedichts – die inhärente politische Thematik erwecken; doch bleibt dies ein bloßes Erwecken. Zumal der Satz keinen Sinn im gängigen Verständnis bildet, führt jeder emotionale Ansatz in Richtung einer klassischen Hermeneutik in die Irre. Annette Brockhoff bezeichnet das Ergebnis dieser Zeilen als „ein frostiges anthropomorphes Bild, in dem Identitätsverlust, Fremdheit und Schuld unauflöslich miteinander verwoben sind“⁹⁴; viel eher aber bleiben diese Sinnfelder in sich geschlossene Entitäten und konkurrieren in Isolation voneinander. Im Grunde stellen diese Zeilen das gegenwärtige gesellschaftliche Verständnis dieser Kategorien in Frage, und zwar nicht als politischer Kommentar über die Einwanderungspolitik, sondern als selbstreflexiver Hinweis auf die Unzuverlässigkeit der menschlichen Konstrukte, mit denen wir Fragen der Identität, Fremdheit und Schuld bestimmen. Gültigkeit bedarf der Einrichtung von Kategorien. Der Ausgangspunkt („*Where do you come from?*“) dieser Kategorien wird durch die parallel entwickelten Sinnbereiche von Natur und Flughafen verwischt, die klischeehafte Idylle erfriert und der Identitätsverlust wird zur positiven Eigenschaft. Die herkömmlichen Kategorien tragen weder Schuld noch Gültigkeit. In diesem Sinne wird dieses Gedicht, dem die Titelzeile des Bandes von 1997 entnommen ist, zum paradigmatischen Zentrum von Oleschinskis Werken.

⁹⁴ Annette Brockhoff, „Wie ein bewegter Wasserspiegel“ in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 217, 20.-21. Sept. 197, S. IV.

Im Gegensatz zu Bottenbergs Lyrik haben Oleschinskis Gedichte keine explizit ökologische Ausrichtung. Doch durch die Zusammensetzung gegensätzlicher Konzepte und die Evozierung ungewohnter, hochatmosphärischer Bilder kreieren Oleschinskis Gedichte Atmosphären im Sinne Gernot Böhm und sie destabilisieren zugleich herkömmliche Zugänge zur natürlichen Welt. Traditionelle binäre Denkkategorien werden in Frage gestellt oder völlig verworfen. Durch die gleichzeitige Verwendung von Naturmetaphern und die atmosphärenorientierte Ablehnung der herkömmlichen Hermeneutik verbindet Oleschinski ferner naturskeptische mit sprachskeptischen Ansätzen.

3.5 Theorie und Praxis des atmosphärischen Gedichts – Böhme und Oleschinski

In Anlehnung an Hermann Schmitz' phänomenologische Theorie der „Atmosphäre“ definiert Gernot Böhme die „affektive Betroffenheit durch die Umgebung“ anhand des Konzepts der Leiblichkeit als maßgeblich für die Naturästhetik.⁹⁵ Gewisse Umgebungen – Umwelten – besitzen eine „Atmosphäre“, die eine bestimmte menschliche Empfindung hervorrufen kann. Während in der klassischen Ding-Ontologie ein Ding als eingeschlossene Formeinheit begriffen wird, betont die Atmosphärentheorie die Fähigkeit eines Dinges, nach außen zu wirken: seine Form „strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen“.⁹⁶ Atmosphären können als „Räume“ gedacht werden, „insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungs-konstellationen, d. h. durch deren Ekstasen, ‚tingiert‘ sind“.⁹⁷

Dabei stellt sich natürlich die Frage der Subjektivität. Denn auch die Wahrnehmung einer Atmosphäre ist von Subjektivität geprägt. Atmosphären werden von den Dingen erzeugt (in diesem Punkt grenzt sich Böhme dezidiert von Schmitz ab) und besitzen daher eine „eigentümlich[e] Zwischenstellung [...] zwischen Subjekt und Objekt“.⁹⁸ Sie sind einerseits deswegen schwierig in ihrem Status zu bestimmen und legitim zu konzeptualisieren, wie Böhme bereits notierte. Andererseits sind sie aber auch gerade deswegen besonders wichtig für eine ökologische Ästhetik, die sich von Konstrukten abgrenzen muss, die auf dem traditionellen binären Paradigma von Subjektivität und Entfremdung aufgebaut sind. Wie Böhme feststellt, werden solche Atmosphären zwar subjektiv wahrgenommen, doch angesichts verschiede-

⁹⁵ Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 10: Für Böhmes Interpretation der Theorie Hermann Schmitz' und seine Abgrenzung von Schmitz' Ansicht, die Atmosphären seien von den Dingen unabhängig und werden nicht von den Dingen produziert, siehe Böhme, *Atmosphäre*, S. 28-31. Für Böhme gehen Atmosphären „von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen“ aus und sie werden auch von ihnen geschaffen (ebd. S. 33).

⁹⁶ Böhme, *Atmosphäre*, S. 33.

⁹⁷ Ebd., S. 33.

⁹⁸ Ebd., *Atmosphäre*, S. 28.

ner Darstellungen in der Literatur, in den Medien und an den Wänden von Reisebüros scheint die Annahme berechtigt zu sein, dass für einen Großteil der sozialen Gruppen, die Zielgruppen solcher Darstellungen sind, ähnliche Empfindungen durch eine bestimmte Atmosphäre erweckt werden. Dies nennt Gernot Böhme eine „intersubjektive Verständigung“.⁹⁹ Hierzu betont Böhme, dass der Charakter der Atmosphäre nicht etwa durch die ästhetische Einstellung des Subjekts geschaffen oder in die Natur hineinprojiziert wird; vielmehr kann er „durchaus der Natur selbst zukommen“. Natürlich werde das,

*was vom Subjekt erfahren wird, von diesem mitbestimmt [...]. Aber daß etwas erfahren wird, steht nicht in der Macht des Subjekts. Vielmehr sind, wie auf seiten des Subjekts eine Sensibilität, so auf seiten der Natur Charaktere anzunehmen, die das Subjekt ansprechen. Ferner ist das gestaltende Moment, das schon in jeder Naturwahrnehmung, wie insbesondere dann in der künstlerischen Darstellung von Natur wirksam wird, kein beliebiges Entwerfen. Es ist eher ein Mitgestalten, eine Kooperation, ein Zusammenspiel mit dem, was vom Gegenstand ausgeht.*¹⁰⁰

Insofern propagiert die Ästhetik der Atmosphäre eine „Suspension solcher Qualitätsurteile und Verurteilungen – vorläufig jedenfalls“, und „verlangt – zunächst – eine gleichberechtigte Anerkennung aller Produkte ästhetischer Arbeit, [...] das bedeutet auch eine Rehabilitierung des Kitsches und eine Befreiung der ästhetischen Gestaltung der Lebenswelt aus dem Verdikt des ‚Kunstgewerbes‘. [...] Diese Rehabilitierung ruht einerseits auf der Anerkennung des ästhetischen Bedürfnisses des Menschen als eines Grundbedürfnisses und andererseits auf der Erkenntnis, daß Sich-Zeigen, Aus-sich-Heraustreten, *Scheinen* ein Grundzug von Natur ist.“¹⁰¹ Die ästhetische Arbeit der Menschen sei, so Böhme weiter, „eine Kultivierung dieses auch in ihm wirkamen Grundzugs der Natur“, nämlich die biosemiotische Kommunikation.

⁹⁹ Ebd., S. 11.

¹⁰⁰ Ebd., S. 156. Hervorhebungen im Original.

¹⁰¹ Ebd., S. 41.

In seiner Diskussion des Atmosphärischen in der Lyrik fühlt sich Gernot Böhme interessanterweise gezwungen, als Beispiel die deutsche Nachdichtung eines japanischen Haikus zu nutzen mit der Begründung, ein passendes original deutschsprachiges Gedicht gäbe es nicht: in der herkömmlichen deutschsprachigen Lyrik müsse das Atmosphärische allzu oft dem Subjektiven weichen. Diese Tendenz stamme „aus der zwar plausiblen, aber doch naiven Auffassung, als müsse Naturlyrik, um die Natur und deren Erfahrung zu Sprache zu bringen, Beschreibung oder Ausdruck sein“.¹⁰²

[E]s gibt kaum ein deutsches Gedicht, das das Phänomen des Atmosphärischen so rein und für sich zur Sprache bringt wie dieses und wie viele andere Haiku. Auch in deutschen Gedichten findet sich Verwandtes – meist am Anfang, wo der Dichter den Raum öffnet, die Szene setzt – um sie dann nur allzu schnell zu möblieren und sein lyrisches Ich auftreten zu lassen. In vielen Haiku [...] bleibt die Szene leer. Kein Objekt, kein Subjekt, nichts und doch nicht nichts: Atmosphärisches. [...] Will man nun das Atmosphärische an deutschen Gedichten exemplifizieren, so findet man es in der Tat sehr häufig in den Gedichttiteln, während es in den Gedichten selbst nur der Eröffnung dient oder für ein ganz anderes Geschehen, sei es biographisch-moralischer oder kommunikativer Art, das Kolorit abgibt. [...] Die Tatsache, daß das Atmosphärische rein als solches sich kaum in deutscher Naturlyrik findet, mag an der Metaphysik liegen, nämlich der Prävalenz des Seins, besser des Seienden gegenüber dem Nichts, ist aber sicherlich auch ein weiteres Indiz für die Instrumentalisierung der Natur, die bis in die Ästhetik hineinreicht. Das Atmosphärische wird dann nur in seinem Korrespondenzverhältnis zu den Stimmungen des Menschen interessant.¹⁰³

Dabei bildet das Sinnliche einen zentralen Aspekt; die sinnliche Wahrnehmung „muß und wird in ihrer ganzen Breite das Thema einer ökologischen Naturästhetik sein. Gegenüber dem traditionellen Begriff von Sinnlichkeit als Konstatieren von Daten ist in die volle Sinnlichkeit das Affektive, die

¹⁰² Böhme, *Atmosphäre*, S. 69-70; siehe auch 66-79.

¹⁰³ Ebd., S. 66-69. Böhme bezieht sich hier teilweise auf Seel, *Eine Ästhetik der Natur*, S. 100f.

Emotionalität und das Imaginative aufzunehmen. Das primäre Thema von Sinnlichkeit sind nicht die Dinge, die man wahrnimmt, sondern das, was man empfindet: die Atmosphären.¹⁰⁴ Wie in der Phänomenologie Merleau-Pontys sind die Dinge ekstatisch miteinander vernetzt, so dass der Subjekt-Objekt-Dualismus destabilisiert wird. Die Unklarheit im ontologischen Status der Atmosphären stellt die anthropozentrische Sichtweise in Frage.

Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen. [...] Atmosphäre [wird] [...] nur dann zum Begriff, wenn es einem gelingt, sich über den eigentümlichen Zwischenstatus von Atmosphären zwischen Subjekt und Objekt Rechenschaft zu geben.¹⁰⁵

Böhme nennt fünf Eigenschaften des Atmosphärischen: Erstens muss der Naturgegenstand des Gedichts keinesfalls die freie oder die wilde Natur sein. Die Natur soll in erster Linie „nicht der ständigen menschlichen Tätigkeit bedürfe[n]“ und aufgrund ihres ephemeren Charakters soll ihre Darstellung eine intensive Atmosphäre hervorrufen, wie etwa die Schwüle des Sommers, die Kälte, die Dämmerung, etc.¹⁰⁶ Für atmosphärisch entscheidend in Georges „Komm in den totesagten Park“ hält Böhme etwa das Licht – den Schimmer, die Helligkeit und ein „unverhofftes Blau“ – sowie das „Lächeln“ der fernen Gestade, die zusammen ein ekstatisches Bild der aus sich hervortretenden Natur erzeugen. Zweitens soll, wie oben angedeutet, die Szene keine Subjekt-Objekt-Beziehung enthalten: „nichts und doch nicht nichts: Atmosphärisches“ soll der einzige Inhalt des Gedichts sein. Der Raum, der im Gedicht geöffnet wird, soll „unbegrenzt und gegenstandsfrei“ sein. Im Falle des von Böhme herangeführten Haiku etwa ist der Raum „erfüllt nur von Ton und Duft“, die sich in einer „gegenläufigen Dynamik“ bewegen:

¹⁰⁴ Böhme, *Atmosphäre*, S. 15.

¹⁰⁵ Ebd., S. 22.

¹⁰⁶ Ebd., S. 68 und 71.

Wenn der Ton verklingt, wird der Raum von Duft erfüllt. Drittens wird der Leser oder der Zuhörer des Gedichts „mit in die Szene hineingenommen“. Dies erreicht etwa besagter Haiku dadurch, dass er den Ton und Duft „verbal und im Präsens ein[führt]“; mit dem Doppelpunkt am Ende des ersten Verses von Stefan Georges „Komm in den totesagten park und schau:“ dagegen werde, so Böhme, für den Leser das Tor zum Park geschlossen: er kann nur noch hinüberspähen und das herbstliche Bild betrachten, das vom Gedicht gemalt wird.¹⁰⁷ Viertens vermittelt ein atmosphärisches Gedicht nicht nur die Naturerfahrung selbst, sondern es thematisiert zugleich ihre Umsetzung ins Sprachliche. Wieder anhand des Haiku als Beispiel zeigt Böhme, wie die Nennung des Abends im letzten Vers einen starken Kontrast zum atmosphärischen Geschehen in den ersten beiden Versen erzeugt. Es wird deutlich, dass das Wort „Abend“ nicht ausreicht, um das unfassbar Atmosphärische vollkommen zu fassen. Ähnlich zeigt Böhme, wie Georges Gedicht als eine „Anleitung zum Sehen, vielleicht besser zum *ästhetischen* Blick“¹⁰⁸ gelesen werden kann, mit dem der Vers „Komm in den totesagten park und schau“ allegorisch zum Betrachten nicht des Parks, sondern des Prozesses des Dichtens einlädt.¹⁰⁹ Dabei betont Böhme, dass ein atmosphärisches Gedicht keineswegs vieler Elemente bedarf; ganz im Gegenteil ist eher das Expressionistische gefragt: „In diesen Gedichten werden sehr häufig nur einige Elemente unverbunden nebeneinandergesetzt, die im ganzen dann eine bestimmte Atmosphäre erzeugen.“ Hier geht es in erster Linie darum, dass die Gegenstände für sich ekstatisch hervortreten und nicht in eine subjektive Perspektive eingeordnet werden. Besonders wichtig seien dabei die Farben, betont Böhme weiter mit Berufung auf Goethes „sinnlich-sittliche Wirkung“ der Farben und auf die „Aura“ bei Rudolf Steiner.¹¹⁰ Dabei ist die Wirkung der Farben im atmosphärischen Gedicht, so Böhme fünftens, nicht symbolisch, sondern als „synästhetische Charaktere“ zu verstehen, die wiederum „von Ausdrücken aus verschiedenen Sinnesbereichen“ erzeugt werden, wie Böhme mit Berufung auf Wolfgang Kayser bestätigt.¹¹¹

¹⁰⁷ Ebd., S. 67 und 73.

¹⁰⁸ Ebd., S. 74.

¹⁰⁹ Ebd., S. 74.

¹¹⁰ Ebd., S. 75-79.

¹¹¹ Ebd., S. 76-77.

Böhme beklagt das Ausbleiben von Forschung über „das Atmosphärische als Naturphänomen und ästhetischer Gegenstand“ in der bisherigen Philosophie. Es werde nicht als Naturphänomen angesehen, „sondern letztlich dem ästhetischen Subjekt zugeschrieben“, was Böhme der „Blindheit der kantischen Ästhetik“ und der „dominanten Dingontologie oder der metaphysischen Subjekt-Objekt-Spaltung“ anlastet. Das Konzept des Atmosphärischen als Naturphänomen gehe „an der kantischen Ästhetik überhaupt vorbei [...], insofern sie einerseits einen extensionalen Naturbegriff zugrunde legt, andererseits strikt als Rezeptionsästhetik konzipiert ist“.¹¹² Auch Adorno, der das Phänomen „umkreist“ habe, so Böhme, habe keine Analyse des Atmosphärischen in der Natur unternommen, „wohl weil sein Interesse an der Natur auch in der Ästhetik letztlich nicht jener selbst gilt, sondern nur insofern sie Gegeninstanz zur Gesellschaft ist“.¹¹³ Und Martin Seel kann aufgrund seines rezeptionsästhetischen Zugangs das Atmosphärische nur als Subkategorie der „korresponsiven Natur“ klassifizieren. Dabei sei es, so Böhme weiter, gerade im Zeitalter der ökologischen Krise besonders wichtig, sich mit dem Atmosphärischen zu beschäftigen: „In einer im Rahmen der Erdoberfläche nahezu vollständigen Aneignung äußerer Natur durch den Menschen schwindet das ästhetische Interesse an gegenständlicher wie auch an landschaftlicher Natur zusehends. Natur wird deshalb heute paradigmatisch gerade in ihren atmosphärischen Phänomenen wie Wind und Wetter und Jahreszeiten erfahren.“¹¹⁴ Insofern erscheint es für das Lesen eines atmosphärischen Gedichts wichtig, den urteilenden Blick der herkömmlichen Kant'schen Ästhetik auszuschalten. Es kommt nämlich nicht auf die distanzierte Betrachtung des Gedichts an, sondern auf die Fähigkeit und Bereitschaft des Lesers oder des Hörers, sich „mit in die Szene hineinnehmen zu lassen“ und so die traditionelle Rezeptionsästhetik zu überwinden.

Die erste von Böhme präsentierte Eigenschaft des atmosphärischen Gedichts gilt eigentlich einem spezifischen Naturverständnis. Als Natur werden hier verstanden alle Phänomene, die „nicht der ständigen menschlichen Tätigkeit bedürfe[n]“¹¹⁵ und durch ihren ephemeren Charakter eine intensive

¹¹² Ebd., S. 80-81.

¹¹³ Ebd., S. 82.

¹¹⁴ Ebd., S. 84.

¹¹⁵ Ebd., S. 68 und 71.

Atmosphäre hervorrufen. Die Naturszenen in Oleschinskis Lyrik sind häufig von ephemeren Phänomenen wie Sommerhitze, vom schimmernden Licht, das oft mit der Sommerhitze einhergeht, und von summenden Insekten und Vögeln erfüllt, die zusammen eine Atmosphäre evozieren. Die Gedichte Oleschinskis besitzen einen äußerst expressionistischen Charakter, so dass oft naturhafte und technische Phänomene, die gewisse Charakteristika teilen (etwa das Summen, das Fliegen), nur anhand dieser gemeinsamen Eigenschaften dargestellt werden. In solchen Gedichten vermischt sich das Naturhafte und das Technische so, dass sie nicht mehr als getrennte Kategorien erscheinen, sondern als Subelemente einer Merleau-Ponty'schen vorsprachlich, vorreflektiv wahrgenommenen Welt.

So werden in Oleschinskis erstem Band, *Mental Heat Control* (1990), etwa eine Lampe, eine Grille und ein Hubschrauber durch ihre vibrierenden Laute nebeneinandergestellt:

Klang ohne Licht

Das Zirpen der Lampe, im Dunkeln
reibt sie die Glühfäden umeinander,
bis Härchen nach Härchen erwacht,
sich aufstellt und schwirrt.

Ein Fenster steht offen.
Die Flugfänger warten wieder.¹¹⁶

Das Bild, das durch dieses hoch expressionistische Gedicht erzeugt wird, besitzt eine intensive Atmosphäre. Da das „Zirpen“ der Lampe „ohne Licht“ stattfindet, ist davon auszugehen, dass die Lampe ausgeschaltet ist und der „Klang“ tatsächlich von draußen, von Grillen vor dem Fenster kommt. Gleichzeitig evoziert die Spiralenform des Filaments in der Glühbirne – „die Glühfäden“ – die Bewegung eines Insekts, das sein Zirpen erzeugt. Die expressionistische Zusammenstellung des summenden elektrischen Geräts mit dem zirpenden Insekt richtet das Augenmerk des Gedichts auf die ephemeren Qualitäten dieser beiden Entitäten und rückt die Leiblichkeit in den

¹¹⁶ Brigitte Oleschinski, *Mental Heat Control: Gedichte* (Reinbek: Rowohlt, 1990), S. 34.

Mittelpunkt. Ähnlich wird im Gedicht „Allerseelen“ erst in der fünften Zeile eindeutig, dass es sich um ein Flugzeug und nicht um einen Vogel handelt; in den ersten Zeilen des Gedichts bleibt die Zweideutigkeit aufrechterhalten, bis sich das Bild löst:

Dieser Aufflug eines Glitzerns zwischen den behauenen Steinen, einer
Folienrippe oder Weißblechplombe, im Schnabel jener Elster, rundum
aufgehoben in den vibrierenden Baß des gewaltigen Aufstiegs
einer Flugmembran, die davonzieht über der naß verhängten Allee,
[...]¹¹⁷

Auch der Horizont, ein „flüssig blinkende[r] Rand am Saum / der großen Durchsichtigkeit, in der sich allmählich / die Maschine verliert, und dann auch / ihr Geräusch“, könnte sowohl natürlicher (als Meer) als auch technischer (als Stadtlichter) Substanz sein. Das Bild der „Rippen“ der Maschine kommt später im selben Band im Gedicht „Schandfleck“ wieder vor, diesmal in der bildlich-atmosphärischen Zusammenstellung eines Vogelkadavers und eines Unfallwagens. Der unheimliche Unfallort der „Brachpfaden“, durch Reifenspuren markiert, fungiert als „Rastpl[a]tz[] zerknüllter Tauben- / flügel, zwischen Scherben und Blech, an dem noch die / Dichtungen kleben wie ausgeblasene Finger“.¹¹⁸ Die Gleichgültigkeit der Natur, die im starken Kontrast zum Schrecken der Unfallszene steht, erweckt ironisch das scheinbar anthropomorphe, doch hoch atmosphärisch-ephemere „Nicken der Granen, / über das auf und ab flimmernde Käfer hasten“.

Die Gleichsetzung von Vogelformen und Insektenbewegungen mit der Elektrotechnik hebt die Kategorien von Natur und Kultur auf und appelliert stark an die Leiblichkeit. Die erzeugte Atmosphäre ist eine, in der schwer greifbare und ephemere Entitäten in der Luft schweben. Dieses Prinzip wird in Oleschinskis nächstem Band, *Your Passport is not Guilty* (1997) weitergeführt. Müll auf Bahnschienen äußert sich als ein „Fiepen von Styropor“¹¹⁹ und das „Gezwit- // scher dazu aus den Aromaverschlüssen“ beschreibt synästhetisch das Geräusch beim Öffnen eines hermetisch verpackten Produkts.

¹¹⁷ Ebd., S. 22.

¹¹⁸ Ebd., S. 59.

¹¹⁹ Oleschinski, *Your Passport is not Guilty. Gedichte* (Reinbek: Rowohlt, 1997), S. 25.

Auch im folgenden Band, *Geisterströmung* (2004), der laut Klappentext „Mehr Körper. Mehr Entschiedenheit. Mehr Lust, mehr Intensität“ anstrebt, besingen ironisch die „Lehmriegel- // lerchen“ die Evolution der „Zweibeiner“, und später im selben Band wird in der Szene eines Terroranschlags ein Auto als Schwan beschrieben.¹²⁰ In beiden Fällen sind die Farben für die Darstellung atmosphärisch entscheidend:

[...] sperrangelweite
Beifahrertüren –

das erste Auto ein Schwan, die weiß
abgedeckten

Schläfer (wie *Schläfer* nur)
noch auf dem Pflaster, zersiebter früher September –
abend, der Schwan

blieb darin stecken, wir
wechselte

den linken Flügel aus¹²¹

Auf den zweideutigen Begriff des „Tankflügelstutzen“ im oft rezensierten „Tankstellengedicht“¹²² („Wie heißt es eigentlich richtig: Tankstutzen, Tankfüllstutzen, Einfüllstutzen?“¹²³) wies Hubert Winkels bereits hin: Der „in den technischen Begriff eingefügte ‚flügel‘ sprengt die sprachliche Routine, mit der wir uns über praktische Abläufe verständigen“. Auf diese Weise wird das Naturhafte, d. h. das Insekt, das sich aufgrund seiner „staubweiche[n] Falte“ als Schmetterling oder Motte identifizieren lässt, auf selbstverständliche Art und Weise mit dem Künstlichen (Zapfpistole) gleichgesetzt. Obwohl das Gedicht auf impressionistische Art und Weise beim Erwecken eines vagen Eindrucks bleibt und darauf verzichtet, buchstäblich auf die optische Ähnlichkeit eines trinkenden Schmetterlings und einer zum Nachfüllen einge-

¹²⁰ Oleschinski, *Geisterströmung. Gedichte* (Köln: DuMont, 2004), S. 81.

¹²¹ Ebd., S. 95.

¹²² Hiermit meint Winkels das Gedicht „Wie eng, wie leicht: ein Tankflügel–“ in: Oleschinski, *Your Passport is not Guilty*, S. 17. Hubert Winkels, „Vollgetankt und abgehoben“ in: *Frankfurter Anthologie* 22 (1999), S. 242.

¹²³ Ebd. S. 243.

setzten Zapfpistole einzugehen, gelingt die Metaphorik dank der Synästhesie. So seien, um mit Winkels zu sprechen,

die zwei Sphären Natur und Technik [...] zusammengedacht, und sie klingen zusammen. „Meilenweit“ ist jetzt der Raum der freien Natur, aber auch die Fahrleistung eines vollgetankten Fahrzeugs. Lesend vereinen wir das Unvereinbare. Die Spannung der Gegensätze verliert sich [...] Konturen verschwimmen, Trennungen heben sich auf, Entspannung setzt ein.¹²⁴

Der Einsatz der Entspannung bezieht sich nicht nur auf die Aufhebung der Gegensätze. Das Summen entspannt sich so „wie in der Hand der Bügel / der Zapfpistole“. Auf diese Weise zaubert Oleschinski bildlich in einem Zug durch die Darstellung der summenden Zapfpistole das Bild eines Insekts, das bei der entspannten Landung zum „Zapfen“ auf einer Blume vom Summen ablässt. Die klaren Verhältnisse des Natürlichen und des Künstlichen werden in Frage gestellt. Bereits in der Titelzeile „Wie eng, wie leicht [...]“ werden das Enge – „die Begriffe und Abläufe des Alltags“ – und das Leichte – „die poetische Öffnung der Situation“ – (Winkels) nebeneinandergestellt. Oleschinski gelingt auf diese Weise die Poetisierung eines traditionell unlyrischen Ortes wie der Tankstelle, die auch mit Umweltverschmutzung assoziiert werden könnte, zu einem Ort der Naturlyrik.

Ähnlich stellt sich später im selben Band im Gedicht „Die Kleider schwitzen“ die Welt expressionistisch wie durch ein Insektenauge betrachtet dar. Die raschen Ortsveränderungen der Reisenden, die bunten Farben ihrer Kleidung und ihre verzerrte Widerspiegelung an den Zugfensterscheiben im Dunkeln evozieren die sporadischen und schockartigen Bewegungen von Libellen.

Die Kleider schwitzen

in der Tunnelnacht, sie flimmern auf den Wänden, flimmern, flimmern
auf den Wänden, Pyrotekel, Mene-

skript: wie Libellen

¹²⁴ Ebd. S. 244.

flitschen wir von Paris nach Athen, von Athen nach Berlin, ein doppelter
Rippen-
Stretch auf dem Liebesflug, Libellen, Libellen
im Liebes-

knall¹²⁵

Zahlreiche Wiederholungen, Alliterationen, Assonanzen und die Betonung des Vokals „i“ lassen Melodie und Rhythmus entstehen und geben die Körperfrequenzen wieder. „Pyrotekel, Mene- / skript“ stellen Assoziationen des Feuers, der Gefahr und der Schrift: (Pyromanie, Menetekel, Manuskript) nebeneinander. Die auf diese Weise implizierte Warnung „Menetekel“ ruft einen Antikenbezug hervor. Das Bild der schwitzenden Kleider vermindert die menschliche Individualität: Das Innere des Menschen ist in die Banalität abgerutscht, nur das Kokon – Kleidung – erscheint noch nennenswert. Die Etagenbetten des Eisenbahnschlafwagens erwecken den Eindruck zweier sich paarender Libellen, und der damit verbundene Neologismus „Liebes- // knall“ erinnert an den plötzlichen Lärm und das Dunkel bei der Einfahrt in einen Eisenbahntunnel bei hoher Geschwindigkeit. Bereits im Band *Mental Heat Control* verbindet Oleschinski das „Singen“ einer russischen Eisenbahn mit Insektengeräuschen: „Ein Geräusch über dem Hören, es wischt / neben den Zugfenstern her, die durch Rußland rattern, / schwirrende, sirrend, / über die staubglänzenden Felder hin.“ (MHC 17) Die „Bahn“ bezieht sich nicht nur auf die Eisenbahn selbst, sondern vielmehr auf die Bewegungen der Schwalben „im Zenit ihrer Bahn“ an die das „Singen“ der Eisenbahn erinnert: „Wie Schwalben. Wie Schwalbenprojekteile“.

Die Libellen-Metapher nimmt im dritten Band eine andere Form an: Hier werden die Körper eines schlafenden Paares als von einem „Lizzard“ verzehrte Libellen dargestellt. (GS 11) In diesen Versen spielen Farben eine entscheidende Rolle. Die „atmende Flechtwand“, farblich einer Eidechse ähnlich, behaust das schlafende Paar; Oleschinskis Wortspiel „überwach“ vermischt die beschützende Funktion der Flechtwand einer Hütte, die normalerweise vielleicht „überwacht“ oder „überdacht“ wäre, mit der für Insekten gefährlichen, lebhaft aufgeweckten Eidechse. Allmählich sorgen die

¹²⁵ Oleschinski, *Your Passport*, S. 14.

„Tropenlaken“ nicht nur für eine bunte, geographische Bezeichnung, sondern auch für eine linguistische. Verzehrt von ihrer Naturumgebung sind die Schlafenden in einer bunten Farbenmasse kaum auseinanderzuhalten: „ineinander tätowiert“ im „Neonbauch durchsichtig // leuchtend“; doch im nächsten Vers wird der Grund für ihre Transparenz deutlich. „Drachen- / fliegen“, zaubert nicht nur das Bild bunter künstlicher Flügel mit gleichzeitiger Anspielung auf das englische *dragonfly* (Libelle) hervor; die Alliterationen und Assonanzen in den Versen „Drachen- / fliegen, Ginger Bee“ evozieren schnarchähnliche Geräusche. Schließlich erwachen die Figuren des Gedichts am nächsten Morgen und suchen, im „Morgenmurmeln aus Armen und Atmen“ wie eine „betende // Mantis“ (*praying mantis*: Gottesanbeterin) im morgendlichen Gewirr nach einem „durchsichtig / fiependen“ Telefon. Der fließende Charakter des Textes spiegelt die Reise der „Verzehrten“ als Dichtungsprozess wider und verleiht der Libellenmetapher den Charakter einer eindeutigen poetologischen Selbstreflexion.

Das letzte Gedicht des zweiten Bandes stellt durch Naturmetaphern die poetische Theorie Oleschinskis dar. Der Ginster repräsentiert im Gegensatz zur Apollinischen Schönheit der Birken das Fließende, das Dionysische, Formlose, Leidenschaftliche. Zwischen diesen beiden Polen der Form und der Formlosigkeit bleibt, in Spannung suspendiert, wie ein polyphones Geigenkonzert beim Warten auf den Auftakt, das Gedicht, der lyrische Ausdruck.

Birken sehen, und Ginster

und die flitternden Silben zwischen den Stämmen,
von denen das Schwirren
die helle Rinde abzieht, einen vielfüßig gespannten und zerspellten
Gesang, aus dem sie sich aufrichtet wie eine Bogensehne

mit ihren wartenden Armen, reglos
im Insektenfieber. Ihr Auge

zerstreut seine Beute, besänftigte Wimpern und Assonanzen
wie die Ängste in der Erlaubnis zu leuchten

ausgerissen, bis sie sirren.¹²⁶

¹²⁶ Oleschinski, *Your Passport*, S. 59.

Die Perfektion der Form wird von den Bewegungen der Silben vom Stamm gelöst. Dabei entsteht die Poesie, mit „vielfüßigem“ Versbau. Der „zerspelt[e]] Gesang“ beinhaltet sowohl die Bildlichkeit des „Pellens“, das die Rinde vom Stamm ablöst, als auch den Begriff des gewaltigen Zerlegens: „Zerschellen“. Die „Assonanzen“ der Poesie werden, wie die Ängste auch, zerstreut, und gehen über in das Sirren, das die Form wieder zerlegt. Diese Sprachpartikel werden, um mit Dorothea von Törne zu sprechen, wie „Bestandteile der Natur behandelt. Die Natur, der menschliche Körper und die Technik werden ineins gedacht.“¹²⁷ In einem Gespräch mit Elke Erb erklärt Oleschinski, wie die Zerlegung von Natur- und Kunstphänomenen in „Partikel“ das Austauschen von Eigenschaften der Natur und der Kunst im Sinne des modernen naturwissenschaftlichen Verständnisses fördern kann.

Man begegnet dem Schritt aus dem in der Moderne möglich und denkbar gewordenen Zerlegen in funktionale Einheiten hin zur völligen Verfügbarkeit dieser Einheiten. Es ist heute möglich, Dinge in funktionale Einheiten zu zerlegen, von denen man sich das vor fünfzig Jahren noch nicht hätte träumen lassen, ob es nun die Genome irgendwelcher Pflanzen und Lebewesen sind oder bestimmte Baustoffe oder gesellschaftliche Strukturen. Allein wenn man sich ansieht, wie bestimmte Ecken der Welt durch Geldströme zerlegt werden, wie soziale Strukturen durch Geldströme zerlegt werden, wie soziale Strukturen durch Geldströme zerlegt werden, wie soziale Strukturen durch Geldströme zerlegt werden, weil funktionale Einheiten aus einem scheinbar natürlichen – oder historisch tradierten – Zusammenhang herausgelöst und verfügbar gemacht werden. Meine Frage bei Gedichten ist deshalb, inwieweit sie in ihrer Form dasselbe Dilemma spiegeln.¹²⁸

Die Zerlegung geschieht jedoch nicht willkürlich. Oleschinskis poetologischer Band *Reizstrom in AspiK* beinhaltet eine Sammlung eigener Aufsätze und eine Zusammenstellung einiger Gespräche mit der Dichterin Elke Erb. Die Gespräche scheinen originalgetreu abgedruckt zu sein, weswegen sie zum größten Teil unvoreteilhaft rezensiert wurden: Wulf Segebrecht etwa

¹²⁷ Dorothea von Törne: „Flirrende Pixel“ in: *TS* 15.10.1997.

¹²⁸ Gespräch mit Elke Erb in: Oleschinski, *Reizstrom in AspiK*, S. 67.

bezeichnet diese Dokumentation der Dichterinnengespräche als „Gesprächsmüll“. Nichtsdestotrotz treffen die Lyrikerinnen im Gespräch auf einige der wichtigsten Fragen der Gegenwartslyrik. Eine davon gilt dem Paradoxon der „alten Codes“ der Kausalität und des dualistischen Ausdrucks gegenüber Oleschinskis Auffassung der Natur als „etwas schnell Veränderliches, Verfügbares“.¹²⁹ Gegen Erbs Vorstellung des Ergebnisses dieses Paradoxons, „dann entsteht eine Zulässigkeit für alles Mögliche, die wirklich mit der Post-moderne zu tun hat“, erläutert Oleschinski ihre Abneigung gegenüber willkürlicher Zerlegung in der Lyrik: Die Zerlegung muss gesellschaftliche Relevanz haben.

Ich unterscheide zwischen willkürlicher Zerlegung und einer Zerlegung, die durch Zeit, Bewegung, Lebensablauf unvermeidlich ist – unverfügbar eben. Mir geht es letztlich mit meinen Gedichten genau um diese unverfügbaren Bewegungen.“¹³⁰

Die Unverfügbarkeit, die hier zentral erscheint, korrespondiert mit dem ephemeren Charakter, mit dem die „sozialen Moleküle“ der vorsprachlichen Wahrnehmung zusammengestellt und expressionistisch aus einer ungewöhnlichen Perspektive evoziert werden. Dies hat weniger mit dem Begriff der Postmoderne als mit der Erzeugung lyrischer *Atmosphären* zu tun. Diese sind „unverfügbar“, solange sie mit den herkömmlichen Denkfiguren gefasst und zerlegt werden. Sie leiten stattdessen in neue Denkprozesse ein. „Es ist schließlich eine Aporie, mittels poetischer Zerlegungen nach dem Unverfügbaren zu suchen“, schreibt Oleschinski.¹³¹ Die Metapher der „sozialen Moleküle“, die Gegenstand der letzten Zeilen des Bandes *Reizstrom in Aspi*k sind, bezieht sich – wie die Insekten und Vögel – auf ephemere schwebende Komponenten, die schwer fassbar, doch grundsätzlich konstituierend sind. Letztlich korrespondiert die „Stille“, die Oleschinski der Schrift zuordnet, mit der „Stille“ der Sprache bei Merleau-Ponty: „SOZIALE MOLEKÜLE. Darin und daraus die singende Stille der Schrift, darin und daraus ihr - buzzzzzz...?“

¹²⁹ Ebd. S. 70-71.

¹³⁰ Ebd., S. 71.

¹³¹ Gespräch mit Elke Erb in: Oleschinski, *Reizstrom in Aspi*k, S. 71-72.

Die zweite Maxime in Böhmes Theorie der *Atmosphäre* gilt der Frage nach der Subjektivität. Es soll keine Subjekt-Objekt-Beziehung vorhanden sein; die Szene soll „unbegrenzt und gegenstandsfrei“ sein. Es geschieht durch Oleschinskis Poetik der Leiblichkeit, dass das Ich der dritten Person gleichgesetzt wird; der Leser wird, insbesondere in *Geisterströmung*, durch die für die herkömmlichen Strukturen unserer dualistischen und subjektiven Logik unerwarteten Verse gezwungen, die Vernunft auszuschalten und Körpergrenzen auszublenden. Die Gedichte besitzen häufig Ich-Aussagen mit dem Verb in der dritten Person: „ich ist der Vogel- // darm“, (11) „ich leckt // daran“, (15) „wir // liegt schlaflos“ (7). Für Arthur Rimbaud, der 1871 als Erster behauptete „Je est un autre“, war das Anliegen eines Dichters „être voyant, se faire voyant“. Dies strebt er durch ein „long, immense et raisonné *déreglement de tous les sens*“ an. Der Dichter müsse, so Rimbaud, „trouver une langue“, eine Sprache finden, in der weder Dichter noch Leser von herkömmlichen subjektiven Strukturen sich blenden lassen.¹³² Die Sprache, die Oleschinski findet, ist eine andere als die Sprache Rimbauds; mit der Aufhebung der Körpergrenzen wird die Stimme des lyrischen Ichs zur Stimme der Dinge, der Natur, und gleichzeitig ein anthropomorphes Wesen:

Mir erscheint das zum wenigsten als „Ich“-Erlebnis, eher als rezeptive Konstellation, in der ich nicht klar unterscheiden kann, was innen und außen ist, „ich“ oder ein Ding, ... Aus dieser Perspektive löst sich der Körper, gerade in der sinnlichen Anwesenheit, in einem rhythmischen Muster auf, und ich verstehe nicht mehr, was überhaupt ein Individuum sein soll, ein Subjekt, eine zurechenbare, eigene, unverwechselbare Person. Oder wie irgendjemand glauben kann, ein Gedicht vertrete diese einzelne Person, stellvertrete sie, weil es sich in einem ganz bestimmten Körper entwickelt hat. In den Wiederholungen verliere ich die Vorstellung, daß der Körper etwas Eigenes, von den Einflüssen der materiellen und sozialen Strömungen rundum Abgegrenztes sei. Er ist es nicht.¹³³

¹³² Aus dem zweiten sogenannten „lettre du voyant“ von Arthur Rimbaud an Paul Demeny (Charleville, 15. Mai 1871). Zitiert hier aus Louis Forestier, (Hrsg.), *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* (Saint-Amand: Gallimard), S. 202.

¹³³ Oleschinski, *Reizstrom in Aspiq*, S. 49-50.

So kann das Ich etwa ein „Vogel- // darm“ sein oder als Schwan mit „lecken- den“ Flügeln über Müllhalden fliegen; jedes Ich-Erlebnis geht in die Natur über und „strömt“ durch organische und technische Körper, beschreibt beides gleichzeitig. Durch die Metapher des Stroms wird aus herkömmlichen dualistischen Denkmustern eine lineare, analoge Bildstruktur. Wenn Oleschinski behauptet: „Es ist einfach nicht dieses Ich-Sagen, für das ich schreibe“¹³⁴, unterstreichen ihre Worte das Hauptmerkmal ihrer Poesie. Das Ich kommt vor; das Ich wird nicht vermieden. Das komplette Auslassen des Ichs würde die erste Person Singular viel mehr in den Mittelpunkt des Gedichts rücken, als wenn es als bloßes Medium zum Transfer des strömenden Naturerlebnisses von Körper zu Körper fungiert. Die Kurzfristigkeit und Schnelllebigkeit der Gegenwartsgesellschaft finde sich, so Oleschinski, in der Naturumgebung der Dichterin wieder, die mit Blick auf einen „geliehenen Vorgarten“ und „geliehene[] Obstbäume“ zu schreiben versucht. Müsste sie länger als ein paar Monate im Haus bleiben, würde sie „den Gedichten daraus mißtrauen“¹³⁵. Diese „geliehene“ Natur erzeugt den ephemeren Zustand, der, flimmernd und unbeständig, die willkürlichen Bewegungen von Elementarteilchen widerspiegelt. Solche ephemeren Naturschauplätze in Oleschinskis Gedichten spielen ebenfalls eine wichtige Rolle in der Subjektivitätsfrage. Für Michael Braun sind es diese peripheren Orte, „Stadtgrenzen, Ortsränder, [...] unscheinbare, oft menschenleere Plätze, an Küsten beziehungsweise Grenzlinien von Land und Meer, wo das lyrische Subjekt einen Prozeß der Selbstvergewisserung in Gang setzt“.¹³⁶ Es sei an solchen Orten, „fernab der urbanen Reizzonen“, dass sich „der poetische Impuls“ entfalten könne, der Blick sich öffnen kann, „der sich an scheinbar ephemeren Gegenständen festsaugt“. Für Braun fördern also solche Schauplätze die Entgrenzung des Ichs vom Rest, die Identität und Bestimmung des lyrischen Subjekts. Doch scheint Oleschinski eher den Zustand der permanenten Veränderung, der ihr auf Baustellen, in Großstädten sowie in der Natur begegnet, für ihre Lyrik maßgeblich zu finden:

¹³⁴ Ebd. S. 21.

¹³⁵ Ebd. S. 39.

¹³⁶ Michael Braun, „Weiter und weiter hinaus“ in: *Freitag*, Nr. 39, 19. Sept. 1997, S. 16.

Ich wollte nicht wirklich hinsehen, sondern mich darin treiben lassen, in einer unscharfen, ungelenkten Wahrnehmung, in der die Reize gegen einen kaum noch als „Ich“ empfundenen Körper prallen. Eine ähnliche Besinnungslosigkeit lässt sich auch durch bloße Bilder erzeugen, durch die schnellen Schnitte in Videoclips und Computeranimationen [...]. Der ständig wiederholte Anprall von Wahrnehmungen, den ich im Gehen durch die Stadtbaustellen erlebe, generiert nach und nach eine rhythmisierte Fläche, eine innere Tabula rasa, auf der dann, langsam oder schockartig, sich eine neue *Anwesenheit* formt [...].¹³⁷

Wenn dies für die ersten zwei Bände Oleschinskis (denen Brauns Rezension ja auch gilt) zum Teil zutreffen mag, erfüllen in *Geisterströmung* das Ephe-mere, das Flüchtige, das Fließende die gegensätzliche Funktion. Die Körpergrenzen verschwimmen hier besonders: Sollte das lyrische Subjekt „(noch einmal) / in der Achsel des Abend- // geruchs gehen [...]“, (GS 115) dann geben diese Verse die schwüle Atmosphäre von kürzlich erschienenen anderen Zeilen wieder, in der der Mensch in der hohen Luftfeuchtigkeit kaum von seiner Naturumgebung zu unterscheiden ist:

willenlos angesogen

von diesem schmelzwarmen Film in der Luft, ein flimmernder
Umriss vor dem sanft gespreizten Horizont, der uns
von ferne

durchquert und durchquert, bis wir
alle darin

verlorengehen.¹³⁸

(GS 111)

Die optische Strömung des Textes spiegelt sich akustisch in der Sprache wider. Dies bildet, um mit Ron Winkler zu sprechen, „eine semantisch zwi-

¹³⁷ Oleschinski, *Reizstrom in Aspiq*, S. 48-49.

¹³⁸ Oleschinski, *Geisterströmung*, S. 111.

schen Sirren und Zirpen flirrende Hybride“.¹³⁹ In der fließenden Struktur der Gedichte finden sich die flexibleren Denkprozesse unserer Gegenwart wieder; wo Gras einst als Blech anzusehen war, fließt es jetzt durch die Landschaft des Globalismus: „das Gras // läuft überland, hügelan, hügelab, wird Reis / und Tee und wieder Gras –“ (GS 8) Dementsprechend markiert Oleschinskis Diktum „Wir bewegen uns und denken in Flüssigkeiten“¹⁴⁰ die Naturbewegung des Flusses als gemeinsamen Nenner für Natur und Geist.

Das erste Kapitel des ersten Bandes scheint hierfür besonders programmatisch zu sein. Die Lokomotive repräsentiert sowohl die fließende Struktur der Gedichtbände als auch den Flussbegriff, der Oleschinskis Beschreibung der Natur und des Menschen inhärent ist: „Durch die Länder am Fluß strömt der Zug“. (MHC 24) Die natürliche, fließende Bewegung eines Flusses wird zum Leitmotiv des Werkes Oleschinskis. Von diesem ersten Kapitel bis zur 108 Seiten langen *Geisterströmung* verbindet eine fließende Struktur die einzelnen Gedichte, die meistens nicht als singuläre Werke, sondern als Teile eines Ganzen zu verstehen sind. Die Lok des ersten Kapitels erscheint als Sonde, die durch den Körper geführt wird, als russische Eisenbahn; sogar der rege Betrieb eines Marktplatzes findet seinen Ausdruck als Meeresströmung:

Wie

zwei nackte Flöße, die eine spasmische Strömung
knarrend an den Sperrkieseln vorbeischwemmt, brettsschwere

Sandalen, umstrudelt von gelöstem Sand, der auftreibt
zwischen den Pflasterköpfen¹⁴¹

Oleschinski sucht Zusammenhänge, wo sie nach unseren herkömmlichen Denkfiguren am wenigsten zu erwarten sind. Sie interessiert „die Sehnsucht des Denkens nach Zusammenhängen, das eigentlich Körperliche daran, wie

¹³⁹ Ron Winkler, „Dichtung im Transitmodus. Über die Geisterströmung von Brigitte Oleschinski“ in: *Lose Blätter: Zeitschrift für Literatur*, 35 (2005).

¹⁴⁰ Oleschinski in: Engeler (Hrsg.) *Die Schweizer Korrektur*, S. 3.

¹⁴¹ Oleschinski, *Mental Heat Control*, S. 18.

zwei Augenblicke oder Assoziationen ineinanderstreben“.¹⁴² „Das Körperliche daran“ sei das Gefühl der Gestalt der Zusammenhänge. Dies ergebe sich nicht dadurch, dass „sie überhaupt zusammenhängen, obwohl sie völlig verschiedenen Sphären entstammen, [...] sondern [durch] die Art und Weise, wie dies sie gegen etwas Äußeres, Rundumliegendes scharf abschneidet, in den klaren, beweglichen Umrissen [...] eines Körpers“.¹⁴³ Wo Sinnbereiche sich überschneiden, entsteht eine Gestalt, die der Leser spürt und erkennt. Dieser Körper ist keine menschliche, sondern vielmehr eine poetische Gestalt, in der die Metaphertheorie Oleschinskis zum Ausdruck kommt. So fungiert der menschliche Körper als eine Art Medium für den Fluss der Natur. Der menschliche Schenkel passt sich im Whirlpool dem Wasserstrahl an, während um ihn herum das Wasser von einer seiner Formen in die nächste fließt:

und das blauschillernde Becken im Schnee, Dampf

über der Wasserfläche, beschlagene Flocken
schwimmen darin, Wasser

sind wir, Reisende, löslich in Wasser¹⁴⁴

Bei Brigitte Oleschinski hallt Heraklits Diktum in den Zeilen wider, doch hier gehört der Mensch zum Fluss der Dinge, wobei die Grenzen des Menschlichen und des Natürlichen sowohl thematisch als auch durch den optischen Versbau aufgehoben werden. Die fließende Struktur ihrer Gedichtbände, in denen oft unklar ist, wo ein Gedicht aufhört und das nächste anfängt, nimmt, um mit Böhme zu sprechen „den Leser mit in die Szene hinein“. In den ersten zwei Bänden ist der Titel zugleich immer die erste Gedichtzeile. In *Geisterströmung* sind keine Titelzeilen vorhanden; der Band konstituiert ein Langgedicht, das dort endet, wo es anfang: Zwei auf dem Rücken liegende Reisende hören im Halbschlaf die Eidechsen in der schwülen Abendluft Indonesiens. So scheinen die Gedichte weder Anfang noch Ende zu haben,

¹⁴² Oleschinski, *Reizstrom in Aspik*, S. 13.

¹⁴³ Ebd. S. 13.

¹⁴⁴ Oleschinski, *Your Passport*, S. 35.

oft werden sie beendet durch einen Gedankenstrich, der die Sinnräume des Gedichts ins weiße Papier überleitet. Die Titel ihrer Werke *Reizstrom in Aspek* (2002) und *Geisterströmung* (2004) spiegeln diese Bewegung wider: der „Reizstrom“, der „aus dem Gedichte entsteh(t)“, wird selbst Text.¹⁴⁵ Obwohl Oleschinskis Poetik eher künstlerisch als theoretisch gestaltet ist, bietet die Autorin Einsicht in ihre Titelwahl:

Das Rad einer Schubkarre in der Luft, auf dem Parkdeck gegenüber, auf dem ein paar Baustoffsäcke abgestellt sind, ein Dutzend roter und blauer Metallröhren, zwei lange Leitern, und dann, wie in einer Geisterströmung, fliegt am frühen Morgen ein Schwan über die Dächer, so nah, daß über der Verkehrsschlucht das Rauschen der Schwingen zu hören ist -
Genau hier sah ich noch einmal das geschriebene Gedicht erscheinen.¹⁴⁶

Das Nebeneinanderstellen der natürlichen, fließenden Bewegung des Schwanenflugs und der Statik des abgestellten Mülls verkörpert die Struktur, die für viele Gedichte Oleschinskis maßgeblich ist: das unter Spannung temporär festgehaltene Fließende. Das entsprechende Gedicht, zwei Jahre später erschienen, wird in seinem poetologischen Kontext äußerst selbstreflexiv: Die Körperübergänge zwischen Schwan und Müllsäcken werden durch die Ausstattung der Müllsäcke zu den Zügen eines Schwanenflügels und markieren den Punkt, an dem Statik und Fluss sich unter unauflöslicher Spannung gegenüberstehen. Der Begriff des „Leckens“ evoziert die Bewegung der Schwanenflügel.

ich leckt

daran, eine dünnhäutig geäderte Folie, durchscheinend schwarz, und
die Halden
inmitten der Landschaft, im Vorübergleiten, ihr Flackern
unter der Haut, Flattern

¹⁴⁵ Ralph Schock, (Hrsg.). „Reizstrom in Aspek – Wie Gedichte denken“. Buchrezension des Saarländischen Rundfunks (Saarbrücken: SR 2 KulturRadio), 18. Januar 2003.

¹⁴⁶ Oleschinski, *Reizstrom in Aspek*, S. 79-80.

über den schwelenden, schwitzenden Säcken, ich leckt
daran, im Vorüber-
gleiten¹⁴⁷

Die ersten vier Zeilen dieses Gedichts erscheinen zum ersten Mal in *Argo Cargo* mit einem anderen Enjambement (nach „durchscheinend“). Das Gedicht erscheint mitten in der Prosa hermetisch fixiert, zum Beispiel im Schwan als „Fahrrad, das mit Flügeln schlägt“ und dem „Schwarm der Kinder“, kontrastiert mit dem statischen Koffer, der auf der Bank liegt und den Mittelpunkt der Szene bildet.¹⁴⁸

Sibylle Cramer interpretiert den Band *Your Passport is Not Guilty* als Liebesgeschehen, in dem die Liebenden sich von Gedicht zu Gedicht in verschiedene Naturgestalten verwandeln: „als Rosenblatt-Geschmacksknospe, Blattspitze, birkenblättrig, als Narbe, Wespe und Libelle“.¹⁴⁹ Diese Interpretation eignet sich insbesondere für das Gedicht „Ohne Hymen geboren, die Ohren“, (S. 13) in dem das lyrische Ich „in den O-Lauten der Titelzeile geradezu leibhaftig anwesend ist als offenes Gefäß“. Die Grenzen des menschlichen Körpers werden in Frage gestellt: Die Funktionen von Ohren und Mund sind vertauscht, „die Ohren / dir nach dem Munde redend“; das Ich unterwirft sich dem anderen, dem alles durchdringenden Wind. Als Echo spiegelt das lyrische Ich den Wind wider, nicht nur klanglich, sondern auch körperlich: „Dein Ruf / riß mir die Stimme aus dem Leib, ich sang. // Schamvolle Glieder [...]“ Der andere ruft „wie die Windböe über den Brennesselhalden“ und das lyrische Ich gibt als Echo die Naturlaute als Gesang wieder. Das ironische, pseudo-romantische Naturidyll des Gedichts bilden etwa die „Baugruben“, in denen „das Wasser glitzert“ und die „Wipfel[] / der Kräne“, aus denen „eine Wolke von Krähen steigt“. Wie Cramer bereits erläuterte, verbindet Oleschinski hier und in anderen Gedichten die moderne Umgebung von Baustellen und unromantischer Natur mit den Naturidyllen der Mythologie. Die Nymphe Echo verzehrt sich selbst aus Liebe zu Narziss und das „trudelnde, trudelnde Linden- / blatt“ (YP 7) veranschaulicht die Macht

¹⁴⁷ Oleschinski, *Geisterströmung*, S. 15.

¹⁴⁸ Oleschinski, *Argo Cargo*, S. 17.

¹⁴⁹ Sibylle Cramer, „Berlin im Meer“.

der Liebe und die Hilflosigkeit der Verliebten durch den Bezug auf die einzige Schwachstelle Siegfrieds.

Cramer soll jedoch in Bezug auf ihre Aussage widersprochen werden, dass der Band als Ganzes als erotisches Liebesgeschehen anzusehen sei. Das Kapitel „Dauernd gespalten bleiben“ und insbesondere das Gedicht mit dem gleichen Titel beziehen sich ja viel mehr auf das politische Geschehen im Berlin um die Wende als auf „die Liebende zwischen Abwehr und Erwartung“, die sich, „nach gelöster Umarmung in eine zweistielige Krokusgestalt, die über die heillose Zerrissenheit geistbegabter Natur räsoniert“, verwandele. Mit Recht stellt Cramer fest, der Band funktioniere als Zyklus; die Gedichte sind miteinander verbunden und Anfang und Ende jedes Gedichts vermischen sich. „Mehr gelingt uns nicht, weil wir dauernd gespalten // bleiben“, kann sich also auf das vorige Gedicht beziehen, eine etwas zwielichtige Darstellung von Berlin, früher eine gespaltene Stadt. In der Tat stehen die Krokusse der dritten Zeile für die „zwei oder drei Kopfstränge“ des Körpers der Stadt Berlin, „die dicht aneinander gedrängt / aus den Beinen heraufwachsen“: Parallel laufende S-Bahn-Linien aus Ost und West¹⁵⁰. Der ‚Fluss‘ füllt das ‚Krokusgewebe‘: „In diesen Röhren / steigt die Rush-hour // und ebbt ab.“ Die Krokus-Metaphorik ist zweideutig: Die Krokusse bleiben nicht nur Metaphern. Sie „leuchten am Rand // einer flachgefahrenen Ausfallstraße“ als wahrer Gegensatz zu den düsteren Farben der Verkehrstechnik. Doch die Metaphorik wird parallel fortgeführt, zeitgleich in den Strängen der Krokusse „singt es anderswo noch“ vor Bahnen voller Passagiere, die als „Herbstzeitlose“ aus den Zügen aussteigen, um ihren weiteren Weg zu gehen. Der Krokus fungiert zum einen metaphorisch als Teil des Bahnverkehrsnetzes, zum anderen erinnert er an die bunten Farben der Passagiere, die, auch in Besitz von „Kopfsträngen“, ins Büro hasten, und gleichzeitig an die wilden Frühlingsblüten am Straßenrand. So wird das Gedicht zu einer gleichzeitigen, fließenden Darstellung von Wellen und Teilchen, oder, um mit Ron Winkler zu sprechen, einer „polyphrene[n] Epiphanie“ aus „Partikeln, Knoten, Wucherungen und ‚Geistern““. Das Gedicht wird nicht mit der Strömung mitgenommen, um in demselben Zustand durch die Zeit zu

¹⁵⁰ Oleschinski könnte sich etwa auf die Berliner S-Bahn-Linien S1 und S4 beziehen, die, aus dem Westen beziehungsweise Osten kommend, sich in Höhe Bornholmer Str. treffen und für eine kurze Strecke „dicht aneinander gedrängt“ parallel laufen.

fließen, sondern die Strömung fließt durch das Gedicht wie etwa durch ein Wehr und lässt so den Zustand von gleichzeitig festhaltender Gedichtform und strömendem Text entstehen.

Die Leiblichkeit als poetologische Naturerfahrung geht in den Band *Geisterströmung* über. Der Chiasmus „auf dem Nachtrücken, rücklings nackt“¹⁵¹ stellt strukturell und phonetisch die Begriffe „Nacht“ und „nackt“ zusammen. Das Ergebnis, um mit Schrott zu sprechen, ist eine Feststellung des „Interferenzmusters“¹⁵² auf der Seite des Lesers. Das „Interferenzmuster“, d. h. die Überlagerungszone, in der beiden Begriffen gemeinsame Assoziationen sich gegenseitig verstärken, zaubert poetische Eindrücke (hier beispielsweise von Leere, von Ausgesetztsein, von Kälte, von Orientierungslosigkeit) hervor. Die Institutionen der menschlichen Forschung im nächsten Vers sind an Stellen naturhafter Extremitäten geortet: „die Raumstation tief am Horizont, die Schlafhütte am Hang“. Was sich hinter dem Horizont und dem Hang verbirgt, bleibt für die „auf dem Nachtrücken, rücklings nackt“, schlaflos liegende Personen eine bloße Vermutung. Trotzdem ringt der Mensch um Kontrolle durch „das Gen- / labor, die Notaufnahme, die Bankenzentrale“. Das „Studio // aus rohen Brettern und Fliegengittern“ bietet wenig Schutz vor den Elementen, die hier paradoxerweise auch Gegenstand der menschlichen Forschung sind und die im Laufe des Gedichts durch die synästhetische Gleichsetzung von Untersuchungsbeauftragten und Untersuchungsobjekt in der Natürliches mit Technischem verbindenden Onomatopoetikon „Zirren“ immer bedrohlichere Gestalt annehmen. Der allmähliche Übergang von Nacht auf Morgen, in dem beide Naturzustände überlagert sind, verstärkt den Eindruck der schon durch den Chiasmus des ersten Verses erweckten Orientierungslosigkeit. Berge, Fliegen und Menschen heben ihre Körpergrenzen auf und scheinen, in der Hitze schimmernd, zu verschwimmen. Der Berg kann sich bewegen, als würde er sich, dem Sprichwort gemäß, dem Propheten nähern, die Fliegen bilden einen bergähnlichen Schwarm und der Mensch befindet sich unauflöslich gespannt zwischen den Bildern:

¹⁵¹ Oleschinski, *Geisterströmung* S. 7.

¹⁵² Schrott, *Die Erde ist blau wie eine Orange*, S. 51.

inmitten keuchender

Berge als Insektenwirbel erschienen, zirpendes Wir
im Prophetendampf – ¹⁵³

Für Gernot Böhmes Ästhetik des Ephemereren ist die „sinnfreie“ – im Sinne der Abkehr von der herkömmlichen Hermeneutik durch etwa die nicht-symbolische Interpretation von Farben und die Destabilisierung der Subjektivität –, doch sinnliche Wirkung des Dargestellten entscheidend. Funktionen, moralische Fragen und Wertungen jeglicher Art haben hier keinen Platz: „Es ist der ästhetische Blick, [...] dem sich der Schimmer auf der Oberfläche erschließt, der ‚reinen Betrachtung‘. Dieser Blick sucht nicht mehr das Trinkgefäß, er lässt die Dienlichkeit des Gegenstandes dahingestellt und mag sie geradezu vergessen, indem er ihn in seiner sinnlichen Präsenz würdigt.“¹⁵⁴

Die Böhme'schen Atmosphären, die in Oleschinskis Gedichten evoziert werden, besitzen Ekstasen: den Eindruck des „Aus-sich-Heraustretens“. Durch die fünf von Böhme vorgeschlagenen atmosphärischen Charakteristika (keine Begrenzung auf die „freie“ Natur; Verzicht auf Subjekt-Objekt-Beziehung; das Mitnehmen des Lesers in die Szene hinein; die gleichzeitige Thematisierung der Umsetzung ins Sprachliche und die Synästhesie) erreichen diese Gedichte die Vermittlung der vorsprachlichen, vorreflexiven Welt. Natürlich ist – wie Merleau-Ponty schon sagte – auch unsere Wahrnehmung dieser vorreflexiven Welt keineswegs vollkommen oder vollständig; sie kann nur aus Eindrücken, Impressionen und Atmosphären bestehen. Letztlich ist diese Perspektive, die auch mit Heideggers Prinzip der „Versammlung des Gevierts in den Dingen“ und mit einem erhöhten Bewusstsein der eigenen Leiblichkeit verknüpft ist, zentral für den Fortschritt in der gegenwärtigen ökologischen Problematik, wie Böhme bereits konstatierte:

Was wir das Umweltproblem nennen, ist primär ein Problem der menschlichen Leiblichkeit. Es wird überhaupt nur drängend, weil wir letztlich die Veränderungen, die wir in der äußeren Natur anrichten, am eigenen Leib spüren. [...]

¹⁵³ Oleschinski, *Geisterströmung*, S. 40.

¹⁵⁴ Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, S. 167-168.

Wir müssen anerkennen, daß wir in und mit der Natur leben, gewissermaßen im Durchzug der natürlichen Medien [...], daß der Mensch nicht allein oder primär ein Vernunftwesen ist, sondern daß er ein leibliches Wesen ist. Das Umweltproblem ist deshalb primär eine Frage der Beziehung des Menschen zu sich selbst. Es stellt die Aufgabe, die Natur, die wir selbst sind, d. h. den menschlichen Leib in unser Selbstbewußtsein zu integrieren.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Böhme, *Atmosphäre*, S. 14.

3.6 „tropen einer inszenierten atmosphäre“. Die Ironisierung des erhabenen Sprechens in der Lyrik Raoul Schrotts

Schrotts Lyrik handelt von Naturdarstellungen, ob „Dämmerungserscheinungen“, insbesondere Sonnenuntergänge, Lichteffekte, Gebirgslandschaften oder Wüstenszenen. Im „Inventarium II“ des Lyrikbandes *Tropen. Über das Erhabene* (1998) erläutert Schrott seine These der „Ästhetik des Ersten Mals“,¹⁵⁶ die Faszination des Fremden, des Ungewöhnlichen und des Unerwarteten. Diese Ästhetik läuft wie ein roter Faden durch sein lyrisches Werk. Sie findet zunächst im Band *Hotels* (1995) ihren Ausdruck in der auf den ersten Blick traditionell anmutenden Verbindung des Irdischen und des Göttlichen durch den Rauch des Herdes, der dann jedoch aus etymologischen Gründen von Schrott durch den Begriff des Hotels ersetzt wird. Für Schrott sind Hotels „die eigentlichen tempel unseres jahrhunderts“.¹⁵⁷ Früher verkörperten sie den Begriff der Bildungsreise, „auf der suche nach dem bürgerlichen arcadien voriger jahrhunderte“ – einer Reise, die dann jedoch kaum in ein solches Arkadien führte, sondern vielmehr bloß „zurück zum griechenland Winckelmanns, dessen stelen und säulen man allein für wahr hielt, weil die zeit ihre farbe zu einem blendenden weiß ausgebleicht hatte“. Doch auch diese „künstlichen horizonte [...], standortbestimmungen einer anderen einsamkeit“, wurden mittels verschiedener Messgeräte in Zeichnungen und Schriften festgehalten. Schrott zieht Parallelen zwischen den Messgeräten dieses „gefälschten“ Arkadiens Winckelmanns und der Ortungsfunktion eines Gedichts: „Sextanten und chronometer: die komplikation des gedichtes. In seiner poetik greifen die worte ineinander wie in einem uhrwerk, mit den zahnkränzen seiner assonanzen und konsonanzen [...]“. Wie auf dem Ziffernblatt einer Uhr bleibe, so Schrott, der Mechanismus des Gedichts unsichtbar und kaum übersichtlich, während „nur ein ort und die koordinaten seiner zeit“ ablesbar werden.¹⁵⁸ Auch vom „Ziffernblatt“ des Gedichts sei

¹⁵⁶ Schrott, *Tropen*, S. 211.

¹⁵⁷ Schrott, *Hotels*, S. 5.

¹⁵⁸ Alle hiesigen Zitate: Schrott, *Hotels*, S. 5-6. Die Metapher des Ziffernblatts wendet Schrott bereits in seinem umstrittenen Band *Die Erfindung der Poesie* zur Darstellung der zeitlosen Form des Gedichts an: „ihre einzelnen Zahnräder und Teile unterscheiden sich indes kaum von den Uhrwerken moderner Gedichte. Dass das, was unter dem Ziffernblatt steckt, unsichtbar bleibt, darin mag ihre

„eine andere geschichte der poesie und der kunst“ ablesbar: „die entstehung der astronomie in den sternbildern und zeichen des zodiakos – den häusern der sonne –, der präzession der sterne und der präzision der beobachtung“.¹⁵⁹ Ein Gedicht lege Zeugnis ab über einen Ort und eine Zeit. Die „künstlichen horizonte“ müssen nicht mehr unbedingt von Winckelmann sein; vielmehr konstatieren sie moderne Auffassungen einer veränderten Natur. So wird bei Schrott das Gedicht oft zum Messinstrument für die Natur eines ironisierten Arkadiens.

Im Band *Tropen* erhält das Fremde, das Ungewöhnliche und das Unerwartete dann das Etikett des Erhabenen und im *Weißbuch* wird es dem Überbegriff des Heiligen zugeordnet. Die Beziehung dieser Kategorien zueinander erläutert Schrott zunächst in mathematischen Begriffen:

Die Idee des Heiligen steht dem [Erhabenen] entgegen: es ist jener blinde Punkt, in dem sich die Koordinaten, die man für die Räume des Sublimen entwirft, ihren Ausgang nehmen. Steht das Erhabene für einen exponentiell anwachsenden Grad an Realität, gleichsam 10 hoch 10 hoch 10, so steht das Heilige sozusagen für die imaginäre Zahl i .¹⁶⁰

Das Erhabene liege heutzutage, so Schrott, in „Tonfällen und Stimmhaltungen, Stücken, Lagen und Schichten“.¹⁶¹ Dabei sollen diese für Schrotts „Ästhetik des ersten Mals“ in erster Linie fremd, ungewöhnlich oder unerwartet sein. Kate Rigby konstatiert in ihrem Werk über das Heilige in der europäischen Romantik: „Poets admit us to dwelling precisely to the extent that they allow even the most familiar things to appear in all their strangeness, as if encountered for the first time.“¹⁶² Schrott geht es darum, „daß die Lyrik welthaltiger wird und sich mit der Welt auseinandersetzt“. Alltägliches wie Kohlepapier und Laternenpfähle können – durch die Sprache geadelt – poetisch

Perfektion bestehen; was man schließlich aber an ihm abliest, ist dennoch immer nur die Zeit – auch wenn die Triebfedern die gleichen bleiben. Diese jedoch näher zu bestimmen, das vermag nur die Dichtung selbst.“ Schrott: *Die Erfindung der Poesie*, S. 9.

¹⁵⁹ Ebd., S. 6.

¹⁶⁰ Schrott, *Weißbuch*, S. 181.

¹⁶¹ Schrott, *Tropen*, S. 11.

¹⁶² Rigby, *Topographies of the Sacred*, S. 11.

und erhaben sein; auf eine ungewohnte Weise präsentiert, wird Alltägliches ungewöhnlich. Er betrachtet die Lyrik nicht als Gegensatz zum Alltäglichen, sondern sucht die Alltäglichkeit der (nicht-alltäglichen) Sprache der Lyrik aufzuzeigen:

Lyrik ist im Grunde allgegenwärtig, ohne Lyrik könnten wir auch die einfachsten Dinge nicht verstehen. [...] Der Grundbaustein eines Gedichts ist die Metapher, und die tut ja nichts anderes, als zu vergleichen und zu zeigen, daß etwas wie etwas anderes ist. [...] Unsere Alltagssprache kommt ohne Metapher nicht aus, wenn ich Ihnen den Tisch beschreibe, spreche ich ganz selbstverständlich vom Tischfuß. Alle Erfindungen gehen letztlich auf das Heureka-Erlebnis zurück, daß etwas wie etwas anderes ist. [...] ¹⁶³

Im Band *Tropen* geht Schrott am explizitesten auf seine Vorstellung des Erhabenen ein. Dabei entsprechen einige theoretische Überlegungen den Konzepten, die er im Aufsatz „Über Schrödingers Katze, oder die Quanten der Metapher“ (1997) präsentierte.¹⁶⁴ Die Metapher gehört zum Begriff der Tropen, der besonders aufgrund seiner Zweideutigkeit für Schrotts Werk von Bedeutung ist. Die Tropen weisen zum einen als „bildliche Ausdrucksweisen; Worte, die im übertragenen Sinn gebraucht werden; Stil- und Denkfiguren der Poesie“¹⁶⁵ auf ein *tertium datur* – auf ein „Drittes“¹⁶⁶ – durch das „Interfe-

¹⁶³ Schrott: Interview mit der NZZ v. 21. Januar, 1999.

¹⁶⁴ *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates*. München: dtv, 1999 [1997], S. 49-73.

¹⁶⁵ Schrott, *Tropen*, S. 4

¹⁶⁶ Die kognitive Vorstellung einer dritten Sphäre besitzt eine lange Tradition, auf die aus Platzgründen hier nicht weiter eingegangen werden kann. Schon am 14. Mai 1867 trug Charles S. Peirce der American Academy of Arts and Sciences vor: „Der Begriff eines Dritten ist der eines Objekts, das sich so auf zwei andere bezieht, daß sich eines dieser beiden genauso auf das andere bezieht, wie sich auch das dritte auf dieses andere bezieht. Nun stimmt das mit dem Begriff des Interpretanten überein. Ein Anderes ist offensichtlich gleichbedeutend mit einem Korrelat. Der Begriff des Zweiten unterscheidet sich von dem des Anderen, insofern er die Möglichkeit eines Dritten einschließt. Auf dieselbe Art schließt der Begriff des Selbst die Möglichkeit eines Anderen ein. Der Grund ist das vom Konkreten abstrahierte Selbst, das die Möglichkeit eines Anderen einschließt.“ (Charles S. Peirce, „Eine neue Liste der Kategorien“, in: ders., *Semiotische Schriften*, Bd. I, hrsg. und übt. von Christian Kloesel und Helmut Pape [Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986]), S. 154. Inzwischen besitzt dieser Begriff in den *postcolonial studies* besondere Bedeutung, wo Homi K. Bhabha den „Third Space“ als Derrida'sche *différance* und die historischen, kulturellen Identitäten als homogenisierende Kräfte in der Bestimmung des ‚Anderen‘ und des ‚Gleichartigen‘ in den Diskurs einführte. (Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* [London/New York: Routledge, 1994]),

renzmuster“, das sie produzieren; zum anderen suggerieren sie als „Zone beiderseits des Äquators zwischen den Wendekreisen“ das „Dritte“, weil sie sich geographisch-botanisch zwischen den binären Konzepten des Organischen (Urwald am Äquator) und des Anorganischen (Wüste) positionieren. Hier, so Schrott, „vollzieht sich so auch noch ein anderer Kreislauf, der in seinen Extremen am Äquator und den ihn einfassenden Wendekreisen kulminiert“.¹⁶⁷ Dieses Prinzip des Außer-Kraft-Setzens herkömmlicher dualistischer Deungsstrukturen in lyrischen Atmosphären von Hitze und Leere entspricht dem Konzept des atmosphärischen Gedichts bei Oleschinski.

Die Überwindung binärer Denkstrukturen gelinge durch die „Quanten der Metapher“; dadurch setze sich das innere Bild der Metapher oder des literarischen Vergleichs

über die Grenzen der gegebenen Denotate hinweg und konturiert undeutliche Umrisse, eine Vorstellung, die noch keinen Namen hat, noch weniger ein Objekt, und sich wie auf zwei Krücken stützt; es setzt einen Begriff, der in die Kluft zwischen den beiden Elementen der Metapher irgendwo Fuß faßt und sie doch überragt – wenn man so will, auch *physis* und *psyche* überwindet. Dieses Dritte entsteht wie von selbst, man sieht es wie selbstverständlich, ohne daß jedoch vorauszusä-

insb. S. 36-39. Ähnlich hat sich der Terminus des „dritten Geschlechts“, ursprünglich geprägt von Clement of Alexandria in seinem *Paedagogus* 2.10, in seiner Ablehnung der Existenz von Androgynem in der Geschlechterforschung etabliert. (Gilbert Herdt [Hg.], *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, New York 1994, S. 16.) Auch in der Soziologie hat sich das Konzept einer dritten Sphäre etabliert. Die vom Symmetrieprinzip der Edinburgh School geprägte klassische binäre Unterscheidung von ‚wahrem‘ und ‚falschem‘ Wissen behielt bis in die 1960er Jahre die Oberhand, bis Bruno Latour mit seinem Buch *Laboratory Life* (1979), Michel Callon und John Law an der Theorie der Edinburgh School rüttelten mit der These, die Wirklichkeit der Natur sei ebenso an sozialen Verhandlungsprozessen beteiligt. Ihre Alternativthese, die so genannte „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (ANT), brachte den Naturbegriff in das Paradigma hinein und die Soziologie entfernte sich allmählich von dualen Auffassungen wie etwa Mensch-Natur, Natur-Gesellschaft, Gesellschaft-Individuum etc. Die „Aktanten“ der Akteur-Netzwerk-Theorie sind nicht nur Menschen, sondern auch Pflanzen, Tiere und technische Geräte, die in „Netzwerken“ von natürlichen und sozialen Komponenten und Wesen operieren. Daraufhin entwickelte 2000 Mike Michael den Begriff des „co-agent“, eine hybride Figur, die sowohl menschliche als auch nicht-menschliche Züge besitzt, wie etwa der „Hudogledog“, eine Mischform aus Mensch und Hund. Bereits 1960 hatten die NASA-Wissenschaftler Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline den Begriff des „Cyborg“ eingeführt, der einen Menschen beschreibt, welcher sowohl aus natürlichen als auch aus technischen Teilen besteht.

¹⁶⁷ Schrott, *Tropen*, S. 8.

gen wäre, wie, und ohne daß es je faßbar würde. [...] Was die Metapher überwindet, ist unser binäres Denken, das Dinge nur voneinander ausschließen, trennen oder aneinanderreihen kann, das Denken eines Entweder-Oder: eine ganze Informationstheorie, die ihre Abstraktionen von Masse, Energie, Raum und Zeit in Ketten von 1 und 0 auszudrücken vermag [...]. Im Zuge dieser Komprimierungen stießen die Naturwissenschaften jedoch Anfang dieses Jahrhunderts wieder auf ihre Grenzen. Seitdem hat sie es unter der scheinbar soliden Oberfläche der Newtonschen Physik mit der relativen Welt der Quanten zu tun, die sich in ihrer gleichzeitigen An- und Abwesenheit nur mehr metaphorisch begreifen lassen, und auch das nur vom Standpunkt des Betrachters aus.

Wie immer lange diese Theorie auch Geltung besitzen mag, ging ihr die Poesie in der Negation einer binären Logik voraus und war ihre Dialektik immer schon ein Mittel zum Zweck eines einbegriffenen Dritten.¹⁶⁸

Zugang zu diesem „Dritten“ biete allein die Poesie, die durch ihre Metaphern „Interferenzmuster“ von jeweils zwei sich überlagernden Bedeutungsfeldern unterbringen kann, in denen im Sinne Paul Eluards die Erde blau wie eine Orange und Schrödingers Katze sowohl tot als auch lebendig sein kann. Hier oszilliert

[d]ie virtuelle Vorstellung [...] wie eine Kippfigur zwischen „Erde“ und „Orange“, ohne daß sich diese Zweideutigkeit – selbst auch nur farblich – auflösen ließe, und auch der Maßstab des Bildes changiert zwischen verschiedenen Größenordnungen; so bleibt die Aussage insgesamt widersprüchlich und nur auf einer fiktiven Ebene denkbar. Und doch scheint dieser Satz unmittelbar zugänglich und sinnlich zu sein: darin liegt das Paradoxon der Poesie.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Schrott, *Die Erde ist blau wie eine Orange*, S. 36-37.

¹⁶⁹ Schrott, „Der Katalog der Poesie oder über die Funktionalität ihrer Formen“ in: *Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts*, hrsg. v. Joachim Sartorius (Köln: Kiepenhauer & Witsch, 1999), S. 37-38.

Während diese zwei Farben bei Goethe „sittsamen“ und symbolischen Charakter haben – das Blau des Tagesanfangs und des Aufbruchs zu neuen Tätigkeiten und das „Rötliche“, symbolische Farbe des Sonnenuntergangs –, so besitzen sie bei Eluard und dann Schrott nicht symbolische Bedeutung, sondern ontologisch-epistemologischen Wert. Hier geht es – wie im Denkmodell über Schrödingers Katze – um ein poetisches Bild, das die Unauflöslichkeit und daraus entstehende Spannung zwischen verschiedenen Konzepten veranschaulicht.

Wie der beobachtende Wissenschaftler, der in den Kasten, der Schrödingers unglückliche Katze behaust, hereinschaut und sie entweder für tot oder lebendig erklärt, legt für gewöhnlich die lyrische Stimme vor einem Hintergrund von oszillierenden Ist-Zuständen die poetische Beschreibung auf einen Ist-Zustand fest. Seiner Theorie entsprechend sucht Raoul Schrott in seinen Gedichten einerseits die binäre Struktur der subjektiven Verfremdung Mensch–Natur durch die Herstellung der „dritten“ Sphäre zu überwinden, während er andererseits diesen beobachteten Ist-Zustand als nur einen von vielen möglichen Ist-Zuständen identifiziert. Diese Trennung des einen beobachteten Ist-Zustandes von den unzähligen, willkürlich bestimmten Ist-Zuständen ist nicht als Dualismus anzusehen, sondern als Erkenntnis der Unzulänglichkeit – oder, um mit Heidegger zu sprechen, der Sterblichkeit – des Dichters sowie des Naturwissenschaftlers. Interessanterweise hat Greg Garrard die Analyse von Tropen als die Aufgabe des *ecocriticism* bezeichnet. Damit meint er die Neubestimmung oder Neuordnung herkömmlicher Gattungen, Erzählweisen und Bildlichkeit im Hinblick auf eine ökologische Orientierung.¹⁷⁰ Dies korrespondiert wiederum mit Jonathan Bates Formulierung von Heideggers Verständnis der poetischen Sprache, die „the peculiar power to speak ‚earth‘“ besitze.

Schrotts Theorie des Erhabenen, die bereits ausführlich untersucht wurde,¹⁷¹ beruht auf der Erkenntnis, dass ein für Menschen fassbares Erhabenes nicht existieren kann. Die Gleichgültigkeit der Natur sei für den Menschen unfassbar, denn der Mensch könne nicht von den Kategorien des menschlichen Denkens abstrahieren. Es ist dieses Unfassbare, das der Begriff

¹⁷⁰ Greg Garrard, *Ecocriticism* (London: Routledge, 2004), S. 10.

¹⁷¹ Siehe insbesondere Torsten Hoffmann, *Konfigurationen des Erhabenen*.

des Erhabenen zu benennen sucht. Da der Begriff des Erhabenen jedoch ein menschliches Konstrukt ist, oder, um mit Schrott zu sprechen, eine „existentielle[] Haltung“,¹⁷² kann er nur eine Aufteilungsfunktion erfüllen: die Kategorisierung der Natur in, zum einen, eine für den Menschen fassbare, reflektierte und in eine subjektiv-anthropozentrische Ordnung gepackte Natur und, zum anderen, in die vorreflexive, unfassbare Natur, auf die nur ansatzweise hingewiesen werden kann.

Dies stellt wieder die Frage des Realismusanspruches an die Naturlyrik. Denn in den modernen Naturwissenschaften ist auch das Unfassbare eine reale Erfahrung geworden, die etwa mit der Quantenphysik allmählich in die Sphäre des „Wahren“ rückt. Um mit Daniela Strigl zu sprechen: „Die Tatsache, daß das Alpenglühen auf einer optischen Täuschung beruht, nimmt ihm nichts von seinem Geheimnis. Auch Trugbilder sind Bilder und stimulieren Bilder.“¹⁷³ Diese „Trugbilder“ sind in Schrotts Werken äußerst selbstreflexiv. Die Gedichte sind sich bewusst, dass sie das „Dritte“ – oder die vorreflexive Natur – nicht darzustellen, sondern nur darauf hinzuweisen vermögen. Hiermit entspricht seine Methodik erstens dem Konzept der ökologischen poetischen Selbstreflexivität von Leonard Scigaj, die das Konzept der *différance* umwendet: Entscheidend für eine „nachhaltige“ Lyrik sei „a self-reflexive heightening of language that reveals language’s limitations. Eco-poets and environmental poets often foreground language only to reveal language as [...] inadequate but necessary [...] in the quest to transform human behavior into patterns that augment planetary survival.“¹⁷⁴ Zweitens geht es auch Schrott um eine dezidiert betonte Leiblichkeit. In seinem Bemühen, in seine Werke „auch das Wissen um die Natur, das die Naturwissenschaft in diesem Jahrhundert akkumuliert hat, mit ein[zu]bringen“,¹⁷⁵ soll die Lyrik auch der Möglichkeit dienen, naturwissenschaftliche Erkenntnis räumlich-leiblich erlebbar zu machen.

Im übertragenen Sinn bietet das poetische Bild so die einzigartige Möglichkeit, die Welt mit unseren Begriffen zu vermes-

¹⁷² Schrott, *Tropen*, S. 8.

¹⁷³ Daniela Strigl, „Opulenz und Delikatesse“.

¹⁷⁴ Scigaj, *Sustainable Poetry*, S. 37.

¹⁷⁵ Interview mit der NZZ am 21.01.1999.

sen und ihnen räumliche Tiefe zu verleihen. [...] [Die Poesie] liefert auch die prägnanten Bilder, deren einziger Sinn und Zweck es ist, die Daten der einzelnen Disziplinen für unsere engen, archaischen Gehirne kompatibel zu machen.¹⁷⁶

Aspekte des Fremden, des Ungewöhnlichen und des Unbekannten, die für Schrotts Poetik des Erhabenen entscheidend sind, haben insofern einiges mit der von Böhme konstatierten Ästhetik der Atmosphäre, die auch in der Lyrik Oleschinskis eine zentrale Rolle spielt, gemeinsam. Besonders der Zyklus „Korollarien“ im Band *Tropen* enthält expressionistische Darstellungen von ephemeren Naturphänomenen, die auf Sinnlichkeit und Leiblichkeit orientiert sind. Dabei sind die Gedichte hoch synästhetisch. Dieser zweischrittige Prozess gibt Anlass zum Titel des Gedichtzyklus, der auf einen Begriff aus dem Bereich der Logik und der Mathematik anspielt. Hier spricht Schrotts Lyrik besonders die vorsprachliche, vorreflexive Wahrnehmung – Merleau-Pontys „Unsichtbare“ – an. In diesen Gedichten übernimmt die Lyrik die Rolle des Auges und des Gehirns in der Erstperzeption von Phänomenen und gibt diese Erfahrung durch die Darstellungen intensiver Farb- und Lichteffekte wieder.

die spiralen der
sperlinge · mit der
kante des flügels
schälen sie den
himmel in streifen
wie einen apfel¹⁷⁷

Die rhythmischen kreisenden Bewegungen der Sperlinge werden auch lautlich durch die Alliteration („sp“) in den ersten zwei Versen und die anfangs überwiegend anapaestische und anschließend daktyllische Metrik evokiert. Im letzten Vers verlangsamt sich der Rhythmus und der Vergleich wird dadurch als solcher herausgestellt. Diese Technik erinnert an das von Böhme beispielhaft verwendete Haiku, in dem im letzten Vers die im Gedicht impressionistisch gezeichnete Atmosphäre sich „erleichtert“ in der Nennung

¹⁷⁶ Schrott, „Der Katalog der Poesie“, S. 40-41.

¹⁷⁷ Schrott, *Tropen*, S. 38.

des Abends auflöst.¹⁷⁸ Eine ähnliche Technik findet sich im zweiten „Korollarium“:

eine egge für den regen ein
kamm für den wind und der
rechen für den mond ist es
und eine gemähte wiese¹⁷⁹

Der zweite Teil des Gedichts zeigt eine Inversion dieses Prinzips auf: Das Feld wird im ersten Vers benannt und das Gedicht bewegt sich vom Spezifischen zum Atmosphärischen. Die nächtlichen Naturgeräusche von Tieren, Insekten und Roggen im Wind usw. werden synästhetisch durch die Vorstellung einer Fremdsprache in eins gesetzt.

dafyddds feld · der roggen
weiß in der nacht wie unter
einer schicht milch · sogar
die igel reden hier walisisch

Die atmosphärische Leiblichkeit nach dem Prinzip Böhmes ist besonders zentral im letzten Gedicht des Zyklus „Korollarien II“. Das Naturgeschehen – das plötzliche Erscheinen der aufgehenden Sonne hinter einem Dach – wird aus der Perspektive des lyrischen Ichs beschrieben, das im Wald seinen Alkoholrausch auszuschlafen versucht.

die sonne rutscht vom dach
mit ihrem nackten arsch
voll roter striemen und

ich schlafe bis auf weiteres
auf der tenne des waldes
mit einem in der krone¹⁸⁰

¹⁷⁸ Böhme, *Atmosphäre*, S. 67.

¹⁷⁹ Schrott, *Tropen*, S. 39.

¹⁸⁰ Ebd., S. 41.

Letztlich beschreibt diese ungewöhnliche Darstellung eines Sonnenaufgangs – die Plötzlichkeit der erscheinenden Sonne, die rötliche Färbung des Himmels, die aufgrund der Wolkenschichten an „Striemen“ erinnert – den Zustand des körperlich beeinträchtigten lyrischen Ich. Schmerzen, das Empfinden, das Licht sei zu grell, und abgeschürfte Hautstellen infolge von ungeschickten Bewegungen lassen sich viel eher mit der Nachwirkung vom Alkoholrausch assoziieren als mit einem Sonnenaufgang. In diesem Gedicht wird aus der Perspektive des lyrischen Ichs beides in eins gesetzt. Obwohl dieses Gedicht anfangs vielleicht hoch subjektiv erscheint, hat sein hoher Leiblichkeitswert eine intensive atmosphärisch-synästhetische Funktion, die einer vorreflexiven Naturerfahrung ähnelt. Die enge Verbindung zwischen dem Naturgeschehen und dem lyrischen Ich ist so komisch-unbequem, dass kein Kitschverdacht aufkommt; vielmehr wird die (unangenehme) körperliche Erfahrung dieser äußerst *unromantisch* erscheinenden Natur vermittelt. Dasselbe Prinzip finden wir in Schrotts Gedichten über die Schlachten in den Tiroler Bergen während des Ersten Weltkrieges. Hier spiegelt die Natur aus der Perspektive des verwundeten Soldaten Leid und Schmerzen wider. So wird im Gedicht der scheinbar ewig andauernde Schnee sowohl für die Soldaten als auch für die Wende der Jahreszeiten zum Hindernis.

[...] der frühling
hinkte hinterher und sackte
mit gekappten sehn
bis zu den knien in den schnee¹⁸¹

An anderer Stelle assoziiert die lyrische Stimme die Verletzungen der Naturlandschaft durch Krieg ebenfalls mit menschlicher Folter:

die bis zum fels ausgehobenen gräben
wie striemen
auf dem rücken aus gneis und granit
der sich hinunter zum wald bückt¹⁸²

¹⁸¹ Ebd., S. 176.

¹⁸² Ebd., S. 186.

Die menschliche Einteilung der natürlichen Zyklen von Tag und Nacht in zeitliche Einheiten von Stunden, Minuten und Sekunden ist ebenso ein Mythos wie die Sternbilder, die menschliche Versuche darstellen, dem Kosmos einen Sinn zu verleihen oder, wie Schrott es kritischer formuliert, „mehr in den sternern zu sehen / als daß sie unter ihrem gewicht langsam verbrennen“¹⁸³. Schließlich ist auch das Gedicht eine künstliche Struktur, in der sich die Natur bewegt. Schrott zeigt selbstironisch, wie der Mythos „Gedicht“ sich zu dem, was er ist, bekennen muss – ein menschliches Konstrukt.

[...] mit der präzession
der sterne aber schleppt sich die erde weiter in die nacht
wie vied vor einen mühlstein eingespannt um korn zu mahlen
mit der taumelnden bewegung rund um diese achsen ¹⁸⁴

Das Bild der sich nur schwerfällig schleppenden Erde steht am Ende eines Gedichts, dessen einführende Zeilen Xenophanes zitieren: „hätten auch die oxen und esel hände und könnten malen / wie menschen auch sie gäben den göttern ihre eigene gestalt“.¹⁸⁵ Die Komik dieses letzten Gedichts liegt ebenso in der Tatsache, dass die Menschen in der Tat den Sternen die Gestalten von Zugvieh zugeschrieben haben, was in der abschließenden Suggestion, dass das Verhältnis Mensch–Zugvieh auch hätte umgekehrt sein können, zum Ausdruck kommt. So stellt das Gedicht die Rechtfertigung der menschlichen Herrschaft über alle anderen Tierarten in Frage.

Zur Ironisierung des Mythos fungieren Hotels nicht nur als die „eigentlichen tempel unseres jahrhunderts“, sondern auch als Kulisse für die Inszenierung ironisierter Mythen. Beim Anblick der griechischen Statuen und des Parzivalbildes, die das „griechenland Winckelmanns“ (*Hotels* 6) vertreten und „die ikonon eines bürgertums wiedergeben“ (*Hotels* 11), zeigt sich die Stimme der Marginalie zum Gedicht aus dem Hotel Gran Caruso in Ravello enttäuscht. Der Blick auf den Garten der Villa Rufolo in Ravello soll Richard Wagner zum Garten des Klingsor der Oper *Parsifal* inspiriert haben. Schrotts

¹⁸³ Ebd., S. 162.

¹⁸⁴ Schrott, *Hotels* 96.

¹⁸⁵ Ebd., S. 95.

Gedicht über denselben Ausblick nimmt diese kulturgeschichtliche Rolle des Gartens in seine Thematik auf. Doch der Zaubergarten des Klingsor erlebt bei Schrott eine eindeutige Entzauberung: Jeder Verdacht von Romantik oder Mythos wird als gekünstelte Inszenierung der Natur zu Zwecken des Konsums entlarvt. Die Angel der Terrassentür des Hotelzimmers rahmt die „Bühne“ ein; der Vorhang und das Glas bilden die verschiedenen Schichten des „Bühnenbildes“. Die Rolle des Meeres im Hintergrund der Villa Rufolo wird vom weißen Vorhang gespielt, der wie die Schaumkronen der Wellen an den Strand sanft gegen das Bühnenbild am Fuß der Berge schlägt. Die Wolken erinnern auf höchst unerhabene Art und Weise an den „abdruck einer gegen das fenster / gepreßten hand“ und die Berge bilden das typische Bühnenbild der gekünstelten Inszenierung; „welch wagnerianische kulisse!“, ruft das lyrische Subjekt lakonisch. Das anthropomorphisierte Gesamtkunstwerk der Natur spielt dem unbeeindruckten Zuschauer vertraute Töne zu, doch diese Musik des Traditionell-Erhabenen ist nichts Neues:

vom orchestergraben des meeres führen die stufen von ginster
und wein zum proszenium des palazzo rufolo wo der chor
der palmen die dithyramben des windes reglos kommentiert
und jeden tag dasselbe stück [...] ¹⁸⁶

Wenn die Natur auf einen Mythos reduziert wird, kann sie nur enttäuschen. „Gewohnheit nützt die Dinge ab“, wird Schrott in seinem nächsten Band konstatieren (*Tropen* 211); hier wird der ehemals majestätisch inszenierte Garten, der Wagner inspirierte, zum gewöhnlichen Ort. Das „labyrinth“ der Blumenbeete ist „überschaubar“ und die roten Blumen erinnern an „ein geschwür / darin süßlich und fleischig“. Im italienischen Garten ist die Natur kaum von der sonstigen Architektur zu trennen, „als ob die scharten der geschichte / zum inventar dieses parks gehörten wie die beschrifteten tafeln vor den fresken und hecken“. Schließlich diene diese aus der Sicht der Kulturgeschichte erhabene Natur in erster Linie kommerziellen Zwecken: Das „Publikum“ darf sie – nach dem „Einlass“ und nur aus der Entfernung des Sitzplatzes – bewundern und bezahlen. Diese Natur, wie der Zauber-

¹⁸⁶ Ebd., S. 12

garten des Klingsor und die Mythosromantik der heiligen Lanze, hier verkörpert durch die Spiegelung der Sonne auf glänzendem Geschirr, täuscht und verführt in die Gastronomiewirtschaft, bis die Wirklichkeit einkehrt. Dann relativiert sich die Erhabenheit der Landschaft an der Erhabenheit der Hotelpreise:

[...] aber wenn der ober
abends das essen serviert und wie eine lanze der schaft
der sonne noch für einen augenblick über den köpfen schwebt
gibt man großzügig trinkgeld auch für das eigene heldentum
die landschaft rechtfertigt ja zumindest von hier oben
die rechnung [...]¹⁸⁷

Die Natur fungiert wieder als Kulisse in Schrotts nächstem Band *Tropen*. Torsten Hoffmann¹⁸⁸ verwies bereits auf die Inszenierung der Bleichen Berge in Südtirol als Veranstaltungsort für einen Vulkanausbruch, „eine oper / von feuer und wasser“. (*Tropen* 81) Inszeniert wird die mythologische Szene, in der Zeus den Ätna auf Typhoeus wirft und diesen dadurch tötet. Der Krater des „Vulkans“ fungiert als „das amphitheater / des typhoeus“ und auch für Bellerophon auf der ewigen Suche nach Pegasus, „elend / und lahm der auf dieser ebene herumirrt bis zum ende der ouvertüre · das meer tut sich auf wie ein vorhang“.

[...] · dann der auftritt pangäas die ganzen erdteile
symbolisch auf ihren umhang gemalt · bei jeder pirouette
ein wenig mehr an nacktem das sich unter den falten
zeigt · und wieder kulissenwechsel [...]¹⁸⁹

Der Kulissenwechsel führt die mythologische Gewalttat in einen menschlichen „Ausbruch“ über. Mit nahezu konstanter Regelmäßigkeit erfolgten die Ausbrüche des Ätna von 1791 bis 1793 und von 1797 bis 1801 parallel zu den Unruhen der Französischen Revolution und wichtigen Neuentdeckungen in den Forschungen zur Erdkruste; ihre gemeinsame Betrachtung im Gedicht

¹⁸⁷ Ebd., S. 12.

¹⁸⁸ Torsten Hoffmann: *Konfigurationen des Erhabenen*, S. 168.

¹⁸⁹ Schrott, *Tropen*, S. 81.

(„die theorie der erde“) relativiert das menschliche Leiden angesichts der gigantischen tektonischen Zerstörungsmacht der Erde selbst; die Trümmer von menschlichen Kriegen erscheinen unwesentlich im Vergleich zur Naturkatastrophe:

[...] · das jahr war das
der französischen revolution die theorie der erde eine oper
von feuer und wasser · höhlen brachen ein unter der kruste
eine sturzflut ergoß sich daraus die dem äquator zufließ
und die welt ruhte wieder auf ihren eigenen trümmern
ihren ursprung hatte man schon mit einem sonntag
berechnet den 23. oktober v. chr. 4004 · der mensch kam
nach gott · und mit ihm die einheit von handlung und zeit

Hier greift Schrott ein Naturphänomen auf, das die Mehrheit seiner europäischen Leserschaft nur von Postkarten oder Bildern aus zweiter Hand kennt: einen Vulkan. Doch um etwaige Reproduktionen kitschiger Postkarten zu vermeiden, nutzt er die Wirkung der Antiklimax: des Übergangs vom starken zum schwachen Ausdruck. Dies erfolgt zum einen akustisch; die harten Konsonanten und ausdrucksvollen Verben („brachen“, „kruste“, „sturzflut“ „ergoß“) gehen abrupt über in einen sich fast erübrigenden erzählerischen Text über die (nebensächlichen) Versuche der Menschen, die Erde in Besitz zu nehmen. Zum anderen erfolgt dies thematisch. Der humorvoll-kritische Vergleich zwischen der peniblen Genauigkeit, mit der der Mensch den Ursprung der Welt auf den Tag genau berechnet hat, dabei die Vagheit des Wissens über den Zeitraum seiner eigenen Entstehung – „nach gott“ – ignorierend, thematisiert die Hybris des Menschen, den Ursprung der Erde genau festlegen zu wollen, ohne jedoch in der Lage zu sein, die Zeit der eigenen Entstehung auch nur annähernd zu bestimmen.

Das vierzehnte Gedicht des Hotels-Zyklus basiert auf dem Motiv des einäugigen Blicks, der das Ausgeliefertsein des Reisenden nicht an die Natur, sondern an die Manipulation derer, die erhabene Landschaften zu kommerziellen Zwecken benutzen wollen, thematisiert. Das Motiv zieht sich wie ein roter Faden durch das Gedicht: vom Blick einer Katze, die ihre Umgebung abmisst, um sich auf den Sprung vorzubereiten, über das kommerzielle Fernrohr bis zur Kulmination in der Figur des Kyklopen. Es ist das kommerzielle

Verfügen der Hotels über die Natur, der Versuch, die Erhabenheit der Landschaft „einäugig“ festzuhalten, der nur scheitern kann:

einäugig wie diese katze dort
erlauben hotels ihre landschaft
nur von sich aus wie man ein fernrohr
weiter gibt an den nächsten bis zum klick
der münze · von den arkaden vor dem fenster aus
sind sie immer nach westen gerichtet¹⁹⁰

Die Landschaft dient dem touristischen Kommerz und der Soldatenausbildung. Die Sonne fungiert in der Wüste als Messinstrument für die Navigation „in ihrer kardanaufhängung“. Diese südtunesische Landschaft ist das Bühnenbild einer für die Touristen inszenierten, kommerzialisierten Antike: „ein arkadien der lotosfresser für die kyklopen / in ihren klimatisierten höhlen“. Durch das Anpassen an künstliche Strukturen sind die Touristen selbst zum Gegenstand des Mythos geworden. Andere Touristenbilder veranschaulichen humorvoll die Kluft zwischen dem Ideal, das besichtigt wird, und der alltäglichen Realität, wie etwa Schrotts Beschreibung einer Touristin beim Besuch der Grundrisse eines der Göttin Athene geweihten Tempels. Hier stellt die Glosse fest, die Göttin Athene erscheine in der Gestalt einer „gelifften“ Amerikanerin,¹⁹¹ deren Gesicht eines natürlichen Ausdrucks nicht mehr fähig ist und daher statuarischen Charakter angenommen hat. Ähnlich das zwanzigste Gedicht über eine Liebesbegegnung im Hotel, die vor einem eher unromantischen Bühnenbild stattfindet. Der Verdacht auf klassische, kitschige Liebesszenen wird durch die negierte Shakespeare-Referenz bereits in den ersten Zeilen ausgeschlossen: „nur das heisere stöhnen der tauben / auf dem sims weder die lerche noch / die nachtigall [...]“. (*Hotels* 57) Im nächsten Gedichtband, *Tropen*, kommentiert das lyrische Ich ironisch die romantische Vorstellung einer Urlaubslandschaft, deren Inszenierung sich immer am kommerziellen Umfeld entlarvt. Die Landschaft mag zwar hinreißend sein, wenn auch nur zu sehen, „wenn man sich auch über das / geländer beugte“, die Urlaubserinnerungen des lyrischen Ichs gelten jedoch vielmehr dem eher

¹⁹⁰ Schrott, *Hotels*, S. 38.

¹⁹¹ Ebd., S. 102.

unspektakulären Hotelzimmer und den Unzulänglichkeiten seiner selbst. Selbstironisch kommentiert die lyrische Stimme die Bemühungen des Ichs, sich dem Kitsch der überromantisierten Vorstellungen bis zur Lächerlichkeit anzupassen, „mit einer rose zwischen den / zähnen dem glänzend schwarzen anzug / die hose weit über dem bauch [...] / und ich handelte mit allem was ich / hatte in der innenseite meines jackets“.¹⁹²

Im Gegensatz zu den Naturwissenschaften sind die Tropen des Gedichts in der Lage, „minimale Unbestimmtheiten“ darzustellen. In diesem Sinne bedeutet der entlarvte Mythos in der Form der selbstreflexiven Lyrik nicht nur die Abkehr vom Kitsch, sondern auch die Annäherung an die Wahrheit. Diese Wahrheit ist nur durch den Mythos erreichbar, der sich seiner eigenen Fiktion bewusst ist: Ein solcher Mythos ist eine Zusammenstellung subjektiver Beobachtungen, die in ihrer Gesamtheit der faktischen Objektivität so nah wie irgend möglich kommen. In diesem Sinne bietet der Mythos des Gedichts die genauere Darstellung der Natur:

der mythos ist genauer noch als die metrie von sphären
die mit ihren trajektorien den untergang
der erde zeichnet · ein sich anders in die leere

sagen · vergleiche die sich unmerklich zur figur
verschieben · vom anfang abgelenkt streut das licht
bis es zu bildern bricht - den hologrammen einer ohnmacht¹⁹³

Eben solche selbstreflexiven poetologischen Stellen werden zum Gegenstand der Kritik: Soll sich gute Lyrik zu ihrem inhärenten Mythos bekennen? Und soll der Dichter selbst diesen Prozess kommentieren? Michael Braun sieht dabei Schwierigkeiten: „Wo er [...] der Versuchung nachgibt, seine Wahrnehmungen im Gedicht selbst zu kommentieren, da stellen sich alsbald präzise Fügungen ein, da werden Metaphern des Schreibens oder der Schrift recht gewaltsam auf Naturphänomene appliziert.“¹⁹⁴ Diese scheinbar pädagogische Tendenz wirkt unästhetisch. Es bleibt jedoch die Frage, ob Schrott

¹⁹² Schrott, *Tropen*, S. 106.

¹⁹³ Ebd., S. 23.

¹⁹⁴ Michael Braun, „Das Gedicht als erkenntnistheoretische Maschine“ in: *Freitag*, 15. Januar 1999, S. 16.

diese im Interview ausgedrückte Intention ernst meinte: Wie Torsten Hoffmann bereits bemerkte, erschweren die Glossen, die Schrott angeblich zur Unterstützung des Lesers neben den Gedichten abdruckte, das Verständnis mehr, als dass sie es erleichtern.¹⁹⁵ Dadurch gewinnen die Glossen denselben mythischen Wert wie die Gedichte selbst, weswegen sie in der meisten Sekundärliteratur zu Schrott mit den ursprünglichen Zeilenumbrüchen gedruckt werden, als wären sie Gedichte. Dadurch verwickelt Schrott den Leser ins selbstironische Spiel mit Verständnis und Unverständnis: Wo fängt das Gedicht an und wo hört die Glosse auf?

Besonders im Kapitel „Fallhöhen“ des Bandes *Tropen* untersucht Schrott die biographischen Aspekte der Naturwissenschaft und die sowohl technischen als auch kognitiven Herausforderungen, denen die in seiner Lyrik thematisierten Wissenschaftler ausgesetzt sind. Naturwissenschaftliche Themen sind häufig Gegenstand der Lyrik Schrotts, der diese Gattung als wegen ihrer ökonomischen Form und intensiven Aussagekraft für die Darstellung komplexer Sachverhalte hervorragend geeignet beschreibt. Das wissenschaftliche Potential der Lyrik liegt darin, eine bestimmte Konstellation, eine ungewohnte Realität oder etwas normalerweise Unsichtbares (Elektronen, Moleküle etc.) bildhaft darzustellen. Der Dichter trifft auf diese Grenzen, und durch das „Dritte“, das durch die Tropen der Lyrik entsteht, zieht er jenseits dieses markierten Territoriums.¹⁹⁶ Insofern sei der Dichter „a kind of superior scientist“¹⁹⁷. Der anthropozentrische Blickwinkel des Wissenschaftlers im Mittelalter bildet die Hybris der „Fallhöhen“, unter welchem Zeichen das Kapitel steht. In diesen Gedichten scheitert jeder Wissenschaftler beim Versuch, die Natur umfassend zu verstehen; er erfährt am eigenen Leib – buchstäblich – die Grenzen der menschlichen vorreflexiven Wahrnehmung sowie der nachreflexiven Erkenntnis. „ich habe mir die sonne in meine kammer mitgenommen“, behauptet Schrotts fiktiver Isaac Newton, doch von dem Ergebnis seines Experiments mit dem Prisma ist er rasch überfordert. Das Prisma teilt das Licht in alle Farben der Natur auf, von denen viele einen

¹⁹⁵ Torsten Hoffmann, „Rolle vorwärts, Rolle rückwärts“. Raoul Schrott und Petrarca's Brief über die Besteigung des Mont Ventoux“, in: *Text+Kritik*, Heft 176 (2007), S. 64-75; hier, S. 73.

¹⁹⁶ Leeder, „The Poeta doctus“, S. 64.

¹⁹⁷ Ruth J. Owen, „Science in Contemporary Poetry: A Point of Comparison between Raoul Schrott and Durs Grünbein“ in: *German Life and Letters* 54/1 (2003), S. 82-96; hier, S. 96.

traditionell-romantischen Wert, wie etwa die „blaue[n] blumen veilchen“,
innehaben oder fremd-exotischer Natur sind, wie etwa

die blaue tinktur von spanischem holz die barben
von einem drachenfisch etwas auripigment
maulbeersaft und pfauenfedern [...]

Das Erhabene befindet sich in der Kluft zwischen der Selbsteinschätzung des Wissenschaftlers und der Wirklichkeit der unzugänglichen Natur, repräsentiert hier durch das überwältigend erscheinende Phänomen des Lichts. Der letzte Vers des Gedichts thematisiert ironisch die Unkorrigierbarkeit eines Newton, der auch angesichts seiner mit Regenbogen beleuchteten Kammer trotzig an seinem anthropozentrischen Blickwinkel festhält: „aus ihren intervallen / setzt sich das licht zusammen um dem auge sich zu beugen“.¹⁹⁸ Wie Karen Leeder bereits konstatierte, greifen diese Gedichte Schrotts nach einer Realität jenseits der menschlichen Erfahrung, während sie sich gleichzeitig der potentiellen Lächerlichkeit einer solchen Haltung bewusst sind. Dies soll keinesfalls eine Abwertung ihrer Bemühungen bedeuten; vielmehr schärfen sie das Bewusstsein für die Fragilität des Menschen angesichts der Unermesslichkeit und Unfassbarkeit des Universums.¹⁹⁹ Schließlich scheitern die Bemühungen von Schrotts Wissenschaftlern an ihrem anthropozentrischen Blickwinkel.²⁰⁰ Die Auswahl dieser bekannten Wissenschaftler ist notwendig für die äußerst subjektiv dargestellten persönlichen Schicksale, die in ihrer Zusammenstellung ein Gesamtbild des menschlichen Unvermögens bilden, die Natur zu begreifen. Außerdem müsse in guter Literatur, so Schrott, eine gewisse „Betroffenheit“ vorhanden sein:

Mit Betroffenheit meine ich aber nicht unbedingt eine sentimentale oder politische. Beides, rhetorischer Kitsch und Propaganda, hat der Literatur immer geschadet, indem sie sie entweder in einem Bereich erstickte, der sich selbst zu

¹⁹⁸ Schrott, *Tropen*, S. 155.

¹⁹⁹ Karen Leeder, „Principles of Correspondence: Scientist, Explorer, Poet in the work of Raoul Schrott“, in: *Blueprints for No-Man's Land: Connections in Contemporary Austrian Culture*, hrsg. v. Janet Stuart und Simon Ward (Frankfurt: Lang, 2005), 173-189; hier, S. 188.

²⁰⁰ Vgl. Leeder, „Principles of Correspondence“, S. 180.

wichtig nahm, oder sie auf eine viel zu eindeutige Motivation einschränkte. Für mich hatte Literatur dagegen eigentlich nur eine Legitimation: das Aufbegehren gegen ein Leben in all seiner Sinnlosigkeit, ja ich möchte fast sagen, wenn ich mir für einmal dieses unliterarische Pathos erlauben kann: in seiner kosmischen Komik und Lächerlichkeit. Literatur ist eine poetische Revolte gegen diese Absurditäten. Und wenn die Literatur mit ihren oszillierenden und nie genau festlegbaren Strukturen eines lehrt, dann ist es nicht nur Skepsis, sondern vor allem Ironie: eine romantische Ironie, wenn man so will, eine Fähigkeit, sich ihr Gegenteil zu denken, nämlich das Sinnlose, und vor allem Selbstironie.²⁰¹

In der Rolle des Wissenschaftlers verfügt das lyrische Ich über das Recht, die *kanonische* Natur aus einer objektivierten und affektfreien Perspektive – etwaige Emotionen betreffen eher praktische Überlegungen wie etwa beim Durchführen des Experiments – zu thematisieren; gleichzeitig legitimiert die explizite Fiktionalität der Darstellung eine vereinfachte Version des Sachverhaltes.

Niels Bohrs Diktum, die Wissenschaft entdecke bloß, was über die Natur gesagt werden kann, und nicht wie sie tatsächlich sei, wirft ein neues Licht auf die Metapherntheorie. Denn Schrotts „Interferenzmuster“ zweier Begriffe entsteht nicht durch das Gemeinsame an beiden Begriffen, sondern durch *von Menschen berichtetes* Gemeinsames und rückt somit weiter vom Realismusanspruch der Wissenschaft weg. Diese Problematik angesichts des Schreibprozesses untersucht das Gedicht zu Niels Bohr weiter:

[...] · die antinomie
von ganzen sätzen · den silben konsonanten und vokalen
drängte sich der vergleich mit elementaren
teilchen auf · doch es war nichts als ein beharren

auf berechenbares · [...] ²⁰²

²⁰¹ Schrott, *Die Erde ist blau wie eine Orange*, S. 124-125.

²⁰² Schrott, *Tropen*, S. 163.

Selbstreflexiv entlarvt das lyrische Ich die Unzulänglichkeit des poetologischen Vergleichs von Sprachkomponenten mit Elementarteilchen. Ein solcher Vergleich gehe nämlich davon aus, dass man die genaue Natur der Elementarteilchen kenne. Da die Quantentheorie beweist, dass der Mensch dies nicht kann, ist ein solcher Vergleich nicht mehr tragbar. Ähnlich evoziert die Metapher der Möwen, die durch ihre kreisenden Bewegungen die Struktur des Atoms widerspiegeln,²⁰³ das *veraltete* atomare Modell. Das Gedicht entlarvt diese Metapher der Elementarteilchen und des Atoms als wissenschaftlich, und so auch ästhetisch, veraltet. Um mit Karen Leeder zu sprechen, verdeutlicht dieses Gedicht „the scientific need to create ‚correspondences‘ – analogous pictures – in order to comprehend the world, at the same time being aware of their own limitations”.²⁰⁴ Sind jedoch Quanten, Lichtwellen und Elementarteilchen mit Sinnlichkeit zu vereinbaren? Schrott sucht durch seine Anknüpfung an das Erhabene die Verbindung zum Sinnlichen aufrechtzuerhalten. Es ist der Begriff des Erhabenen, der „ein Verhältnis zur Natur beschreibt, das nie auslotbar ist, das paradox ist, in dem es um die Grenze zwischen Mensch und Welt geht“. Es ist das Täuschende am Erlebnis des Erhabenen, das Unverständliche, das hier die Brücke zwischen Sinnlichkeit und Naturwissenschaft bildet: „Das Erhabene meint immer eine Natur, die übermenschlich, die dominierend, die erschreckend, die eigentlich menschenleer ist. Wenn man versucht, diesen anti-humanen Aspekt der Natur durch humane Worte zu suggerieren, ist das in sich schon ein Paradoxon, eine Art optische Täuschung.“²⁰⁵ Die Nebeneinanderstellung von klassischem Mythos und neuzeitlicher Naturwissenschaft, zwei Methoden, mit denen die Menschheit seit jeher versucht die Natur zu erklären, deutet auf das Erhabene durch die Erkenntnis, die Natur bleibe beiden Methoden immer überlegen.

²⁰³ Wie Karen Leeder bereits erläuterte in: „‘Cold media’: The Science of Poetry and the Poetry of Science“, *Interdisciplinary Science Reviews*, 30/4 (2005), S. 301-311; hier, S. 305.

²⁰⁴ Ebd., S. 305.

²⁰⁵ Galbraith, „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr“, S. 60.

3.7 „die hand die schreibt ist immer zu langsam“. Selbst-reflexive Darstellungen poetischer Unzulänglichkeit in der Lyrik Raoul Schrotts

Raoul Schrotts Titel und Überschriften sowie seine Glossen und Marginalien weisen ehrgeizig auf äußerst weite Themenfelder der Literaturtheorie, der Naturwissenschaft und der Philosophie. Er sucht etwa „das Erhabene“, „eine Geschichte der Berge“, „eine Geschichte der Schrift“ und „eine Geschichte der Perspektive“ in verhältnismäßig wenig Text zu behandeln. Wie bei seinem „archäologischen“ lyrischen Werk, der *Erfindung der Poesie*, gilt sein Anliegen keiner wissenschaftlich korrekten Untersuchung, sondern der Evokation des Unfassbaren. Insofern deuten diese scheinbar größenwahnsinnigen Überschriften eher selbstironisch und selbstreflexiv auf die Unzulänglichkeiten der Sprache – ob lyrisch oder naturwissenschaftlich –, die reale Welt darzustellen, während jedoch gleichzeitig in vielen Gedichten Schrotts auf die Existenz dieser Welt hingewiesen wird. So gelingt es Schrotts Werken, selbstironisch zwischen Natur- und Sprachskepsis zu oszillieren, mit dem schlussendlichen Bekenntnis, dass – während es uns unmöglich bleibt, einen umfassenden Zugang zur realen Welt zu erlangen – die Sprache, und laut Schrott besonders die lyrische Sprache, immerhin noch das beste uns verfügbare Werkzeug bleibt, um wenigstens einen *Eindruck* dieser unfassbaren Realität – und somit auch der Konstruiertheit unserer Vorstellungen – zu gewinnen.

In Schrotts Gedichtband *Tropen. Über das Erhabene* wird die Differenz von Natur und Sprache besonders intensiv thematisiert. Das zweite Gedicht des Kapitels „Physikalische Optik“ stellt die Minderwertigkeit des Schreibens über Natur angesichts der wahren Welt dar. Der Versuch, die referentielle Welt in den Zeilen des Gedichts festzuhalten, scheitert an der Superiorität der Natur. Die Papierseite sei eine „maske“; das Licht lässt in der Dämmerung schneller nach, als der Dichter zu schreiben vermag. Der Vergleich des dunkel werdenden Himmels mit dem Verkohlen von Papier und der nach dem Feuer hinterbliebenen Asche ist ein gelungenes Bild, welches die Fragilität und den ephemeren Charakter unserer Naturwahrnehmung suggeriert. Das abendliche Schwinden der Sonne erscheint so unaufhaltsam wie ein Brand:

unter den fingern zerfällt der abend
wie verbranntes papier · und der himmel zu asche
die hand die schreibt ist immer zu langsam²⁰⁶

Die Natur übernimmt dadurch eine führende Rolle im Prozess, durch den „ein gedicht / zustande“ komme. Die Sonne, gleichgesetzt mit einer elektrischen Lampe als „ein volta'sches // element für die bogenlampe des lichts“ dient der Erkenntnis der Schrift, der Regen überschreibt den Originaltext des Dichters und die Nacht fungiert als „löschblatt“. Dieser Schreibprozess als Ganzes findet sich in der Metapher des Pendels wieder. Das Pendel, der Beweis, dass die Erde sich dreht, kreist „in eine[r] bei je / dem Mal andere[n] Spirale“²⁰⁷ und das „nackte[] Herz“, das beim Nachmalen der Pendelbewegung in „abschreibübungen / aus dem handgelenk“ entsteht, spiegelt das „nackte Wahre“ der Natur, das im „seltsamen Attraktor“ der Verszeilen zu Ruhe kommt, wider. So wie ein Pendel den Beweis liefert, dass die Erde sich dreht, ohne dass aber die Drehung der Erde selbst für unsere Augen sichtbar wird, kann die Poesie auf eine größere, unsichtbare Realität hinweisen, ohne dass der Mensch diese unmittelbar zu erleben vermag. Der menschliche Versuch, die Natur schwarz-weiß festzuhalten, findet in der letzten Strophe ironisch seinen Ausdruck: Die Spiralenbewegung der Zeilen und des Pendels spiegelt sich in der Bewegung eines Wagens beim Herunterfahren einer Bergstraße wider. Das Strahlen der Scheinwerfer soll wie eine Photographie die Natur festhalten, doch erscheint dieser Versuch lächerlich angesichts der ständigen – auch unsichtbaren – Veränderung im Naturkreislauf, wie durch die Ironie im letzten Vers deutlich wird:

[...] · auf ihrem steten rückzug erdwärts
strahlen scheinwerfer die bäume an stamm um stamm
damit sie noch morgens dieselben haben

So wird die Projektion menschlicher Vorgänge auf die Natur, unter anderem der menschliche Vorgang des Schreibens, selbstreflexiv thematisiert. Schrott kommentiert diese Problematik etwa in seinem Gedicht „Grauko-

²⁰⁶ Raoul Schrott, *Tropen. Über das Erhabene* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002 [1998]), S. 17.

²⁰⁷ Ebd., S. 16.

gel“. Die Wolken „raffen [...] das gebirge zusammen / und die sonne zeichnet die schatten um in die fallinien / der nacht“.²⁰⁸ Die Thematik des Gedichts „Physikalische Optik II“ halt in den Zeilen wider: Das Pendel, das bei der evozierten Kulmination in der „Mitte“ des Gedichts den Schreibprozess veranschaulicht, wird hier durch die zweidimensionale Darstellung ersetzt: „jeder schritt weiter auf diesen tafeln zielt / auf eine mitte · aber das auge täuscht sich über fernen / abstand und höhe“. Letztlich sprengt die Gebirgslandschaft menschliche Vorstellungen von Dimensionen. Durch ein Beispiel der – bewusst bis zur Lächerlichkeit übertriebenen – Personifikation der Natur als „das skelett eines gebirges aus dessen fleisch die knochen / treten in einem geäderwerk von bächen · haut und / bauch“ veranschaulicht das Gedicht letztlich die Absurdität seiner eigenen Position:

aber das hieße schon vom mensch zu sprechen:
die natur kennt keine schrift · spalten und risse lassen
bloß blindes am fels entziffern

Dieses Gedicht erscheint gegen Ende des Kapitels „Eine Geschichte der Berge“ und fungiert so fast als Einführung in das nächste Kapitel: „Eine Geschichte der Schrift“. Die Tendenz der Menschen seit jeher, in der Natur zu „lesen“, thematisiert Schrott in seinem „Inventarium II“ betitelten Schlusswort zu *Tropen* im Kontext des Schönen und des Erhabenen im 18. Jahrhundert:

Was die Natur von neuem in den Mittelpunkt rückte, war, daß man in ihr Strukturen sah, die wie Zeichen schienen. Eine moderne Definition des Erhabenen würde darin das Problem einer Anthropomorphisierung sehen: in der Natur scheinen Gesetze zum Vorschein zu kommen, die wir versucht sind, als Ausdruck eines Intellekts zu begreifen. Selbst die Wellen des Meeres erscheinen niemals nur willkürlich: es ist, als wäre das ein Körper, der sich regt. Als besäße die Natur eine Schrift, deren Alphabet man teilweise entziffern, aber nicht zu einer Sprache zusammensetzen kann.²⁰⁹

²⁰⁸ Ebd., S. 79.

²⁰⁹ Ebd., S. 210.

Eine Schrift, die nur *teilweise* zu entziffern ist, lässt sich jedoch durchaus mit einer modernen Definition des Erhabenen vereinbaren, denn es ist der Rest – das *Unentzifferbare* –, der sich außerhalb der menschlichen Ordnung der Welt befindet und den Mittelpunkt von vielen Gedichten Schrotts bildet. In Schrotts früheren Werken sind es oft leere Landschaften wie die Wüste, in denen Vergleiche einzelner Naturphänomene mit der Schrift kleine Haltepunkte des Menschen in der weiten Fülle der Natur symbolisieren und diese als unwesentlich im Lichte des großen Ganzen entlarven.

In den Impressionen eines sublimen und majestätischen Urwaldes, wie sie Darwin in der Reise um die Welt beschrieb, in seiner feindlichen Unzugänglichkeit, die jener der Wüste auf ihre Weise entspricht, ist die Natur allein auf sich gestellt, als wollte sie demonstrieren, wie offen die Erde eigentlich zu Tage liegt und wie ausgesetzt sich das Leben darauf findet. Zwischen den Polen des Organischen und des Anorganischen vollzieht sich so auch noch ein anderer Kreislauf, der in seinen Extremen am Äquator und den ihn umfassenden Wendekreisen kulminiert. Landschaften feindlich und unzugänglich zu nennen, heißt bereits, sie unter einem humanen Blickwinkel zu denken; doch wenn die Natur eines ist, dann indifferent.²¹⁰

In Schrotts Versnovelle *Die Wüste Lop Nor* etwa versucht der Protagonist Raoul Louper mit Hilfe des ungarischen Professors Török die Wiedergabe der Natur in sowohl lautlicher als schriftlicher Form. Die Wahrnehmung des Windes mittels einer Äolsharfe, „etwas, das die Welt hörbar macht“, ²¹¹ ist für Louper die einzige vorstellbare Möglichkeit, die Natur zum Ausdruck zu bringen: „Wie denn sonst soll man den Wind hören? / Er wäre nicht einmal ein Rauschen; er wäre einfach / nur Wind.“ Das nächste Kapitel der Versnovelle verbindet diese lautliche Naturwahrnehmung mit der visuellen. Am Beispiel des Strandes einer japanischen Insel werden die lautlichen Eigenschaften des Quarzes, des Salzes und des Perlmutts, das „Knirschen der Schritte“, ²¹² ihren visuellen Eigenschaften gegenübergestellt. Schließlich führt

²¹⁰ Ebd., S. 8.

²¹¹ Schrott, *Die Wüste Lop Nor. Novelle* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2003 [2000]), S. 20.

²¹² Ebd., S. 21.

die Vielfalt der unterschiedlichen menschlichen Sprachen zu dem Ergebnis, dass es keine einzige „Silbe“ oder „Sibilant“ für die Natur geben kann: Die Strukturen zur schriftlichen Auffassung von Natur erscheinen ebenso unüberschaubar wie die Natur selbst. So heben sich die menschlichen Laute gegenseitig durch ihre Unterschiedlichkeit auf:

Die Silbe des Sandes, die Sibilanten des Winds.
Sand heißt arabisch *r'ml*, auf japanisch *suna*,
chinesisch *sha*, spanisch *arena*, portugiesisch *areia*,
in Kenia, Zaire und Ruanda *muchanga*, im Tschad
nangue, so wie es die Franzosen aussprechen, und
auf russisch *pesok*. In Burkina Faso nennt man ihn
tschintschin.²¹³

Dass die Möglichkeiten der Sprache, Natur zu erfassen, begrenzt sind, ist auch ein Hinweis Schrotts auf das Erhabene, ebenso wie die „leere der landschaft“ in einer Glosse des Bandes *Hotels*. Diese leere Landschaft steht nicht nur für eine Natur, die eine besonders ausgeprägte „Indifferenz“ gegenüber den Menschen vorweist; sie ist auch der Anlass für die menschliche Erfindung von Mythen und Schriftzeichen, die der sinnsuchende Mensch in ihr zu erkennen glaubt und die sich dann letztlich nur als Druckfehler (*errata*) entlarven.

*Und in der leere der landschaft
unterirdische wasserläufe und die
brunnen die parentheses des sandes.
In dieser klammer die geschichte der
muse, die geschichte Eratos, der
muse der poesie. Aus ihr entsteht mit
der zeit dann das erratum.*²¹⁴

Die Problematik der Anthropomorphisierung in der Dichtung wird ebenfalls zum Thema der Gedichtzyklen „Korollarien III“ und „Korollarien IV“ in *Tropen*. Der vom Erdschatten zugedeckte Mond erscheint nur für Menschen

²¹³ Ebd., S. 22.

²¹⁴ Schrott, *Hotels* (München: dtv, 1998 [1995]), S. 39.

auf der Erde schwarz und unsichtbar. Die Schwarz-weiß-Thematik deutet auf das Wesen der Poesie, die das unsichtbare Innere viel eher darstellen kann als etwa die Prosa. Die referentielle Welt befindet sich „innen“, zwischen den Zeilen, sie ist wie das am Mond reflektierte Sonnenlicht unsichtbar, dennoch aber bekanntlich existent:

der mond ist
schwarz
und
innen
ein gedicht²¹⁵

Ähnlich deuten die „nachtigallen / im regal“ auf Bücher, die vor lauter Fülle zwischen den Zeilen „solch einen krawall“ erzeugen müssen. In diesem Sinne sind im nächsten Gedicht über „das alphabet / der bäume“ die „kerben der Zweige“ von gleicher Bedeutung für die Lektüre der Natur wie die „keilschrift der nadeln auf / mergel löß und auf lehm“²¹⁶ – nämlich bedeutungslos. Das, was dem Menschen verborgen bleibt, erscheint erhaben, auch wenn aus biosemiotischer Perspektive das „Gespräch“ nicht von sonderlichem Interesse ist – der Mensch kann und wird es nie wissen:

der anlaut
des atems auf der zunge der blätter
die wieder über werweißwasnoch
sprechen · im vertrauen gesagt
aber reden sie nicht gerade von
diesem und jedem²¹⁷

Die Bewegungen und Prozesse der Naturphänomene ähneln menschlichen Vorstellungen von kommunikativen Verhaltensformen, und es ist das Ausbleiben eines verständlichen Inhalts, das dem Verhalten der Bäume ein gewisses Geheimnisvolles verleiht. Die Personifizierung der Waldkäfer zu Buchhaltern intensiviert den Eindruck einer emsigen und unüberschaubaren

²¹⁵ Schrott, *Tropen*, S. 42.

²¹⁶ Ebd., S. 43.

²¹⁷ Ebd., S. 44.

Beschäftigung. Es geschieht mit Hilfe der Bäume, dass der Wind „sich ein licht / notiert nach dem anderen“; zwischen diesen Lichtern komme „nur / manchmal ein x für eine amsel / und das ypsilon ihrer spur“ noch vor, das versuchte Entziffern dieser Sprache verspricht jedoch keine Verständigung:

über den
wald führen nur die borkenkäfer
buch · die einzige sprache aber
der die bäume auch mächtig sind
schweigen sie auf einzelne zeilen
von flechten und moos · so
spricht halt jeder stamm nur vom
norden²¹⁸

Nur teilweise zu entziffern ist diese Sprache, wie auch später im Band, wo „die ganze küste algen und ihre knotenschrift“²¹⁹ vorweist. Mit einer ebenso ungewöhnlichen Sprache, doch von großer Bedeutung für den Ursprung unserer modernen Verständigung „schreibt sich der regen mit seinem sanskrit / ein“.²²⁰ Und an anderen Stellen verwendet Schrott Metaphern aus dem Repertoire der literaturwissenschaftlichen Termini, wie etwa in der Beschreibung der Küste als „hell / in ihrem Knick nach norden wie ein akrostichon // von lichtern“,²²¹ die bei Daniela Strigl die Anmerkung veranlasst, „der lyrische Fachausdruck als Mittel des lyrischen Vergleichs, das hat bei allem Reiz etwas Verbildetes.“²²² Doch kann diese Methodik auch eine gewisse Bildlichkeit erzeugen, die eine technologisierte, träge Landschaft wie ein unfertiges – oder schlechtes – Gedicht lesen lässt:

und der rauch hängt
wie der akzent auf der ersten silbe
über der autobahn
[...]

²¹⁸ Ebd., S. 45.

²¹⁹ Ebd., S. 63.

²²⁰ Ebd., S. 58.

²²¹ Ebd., S. 25.

²²² Strigl, Daniela, „Opulenz und Delikatesse“

das rostige skelett der streben
 ausgeschobene trassen
 und brückensegmente
 vereinzelt wie ein T
 über der zeile der straße
 die keiner je vorhatte fertig zu bauen²²³

Die Thematisierung des Ursprungs der Sprache in Schrotts „Eine Geschichte der Schrift IV“ etwa betont den Status der Natur als präsoziale und somit als sprachlich unabhängige Entität. Schrott bezieht sich in der Glosse und im Gedicht auf die angebliche Erfindung des ersten Buchstaben durch Palamedes, „der erste buch / stabe der zug der kraniche in den süden / ihr schmales V in richtung des himmels“.²²⁴ Natursteine wie Fulgurit oder Bändergneis stellen einen „strich“ oder „rote[] Zeilen“ dar. Dies sei „ein / alphabet ohne vokale“, wie die ersten Alphabete, unvollständig, aber verständlich: „wir [...] meißelten // wort um wort ohne vokal · nichts als geräusch / aus dem tauben gestein“.²²⁵

Ähnlich schildert „Die Erfindung des Alphabets I“ die Entwicklung der Sprache anhand von Hieroglyphen und einem Alphabet, das auf der von Flinders Petrie ausgegrabenen Sphinx zu lesen ist. Hier dienen die Schriftzeichen, die im Gedicht in derselben Reihenfolge behandelt werden, wie sie in den Illustrationen des Bandes erscheinen, jedoch bloß als Anstöße für das Aufrufen der tagtäglichen Aktivitäten des frühen Menschen, repräsentiert durch das lyrische Ich, das sich am Ende jeder dreizeiligen Strophe dieses formell strengen Gedichts mit reimenden Präterita meldet. Der menschliche Zivilisierungsprozess durch die Entwicklung von Sprache läuft parallel zur Naturbeherrschung:

der erste laut war das schnauben eines oxhens
 ein maulvoll dampf und die brüllend rote zunge
 wie eine brandmarke auf der flanke · ich zog

einen graben rund um ein haus aus pfählen

²²³ Schrott, *Hotels*, S. 69.

²²⁴ Schrott, *Tropen*, S. 85.

²²⁵ Ebd., S. 88.

und fell gegen die wolken wenn sie an die berge
prallen und hinab in die ebene rollen · ich bog

mir äste zurecht zu stöcken pfpfen und zäunen
sie waren der sprache die ich vor mir her sage
nahe · den splintern und zähnen aus holz · [...] ²²⁶

Die Erfindung der Schrift als Teil des Domestizierungsprozesses von Ochse und Mensch thematisiert Schrott ironisch in der letzten Strophe. Die Worte bog sich der frühe Mensch „mit beiden händen“ wie Äste zurecht; er „füllte sie aus wie einen leeren / schädel der sich reden hört selbst“ und das Ergebnis sind Diphthonge, deren Töne sich im für den heutigen Menschen eher unerhabenen, für den frühen Menschen jedoch lebenswichtigen Gegenstand des Trogs wiederfinden.

Schrott erweitert die mittelalterliche Vorstellung des *Buchs der Natur*, indem er die Natur selbst als Künstlerin evoziert. Zum einen dient die Darstellung der „Dichterin Natur“ der bildlichen Evozierung der Meeresbrandung, die durch ihre wiederholten Bewegungen an einen von einer Schreibblockade geplagten, lange ausharrenden Schriftsteller erinnert:

[...] die
see vor der terrasse ist geduldig
sie zerreißt ein blatt papier
nach dem anderen [...] ²²⁷

Karen Leeder kommentierte bereits die Wichtigkeit solcher Beispiele, denn diese machen deutlich, „that the idea of perception and its translation into language is not left as something abstract, but is enacted in a sensuous reality“. ²²⁸ Doch bleibt die inhärente Aussage dieser Gedichte eine andere als bei der herkömmlichen Anthropomorphisierung der Natur in der lyrischen Tradition. Schrotts Gedichte enthüllen ihre bewusst gesetzten selbstverständlich gewordenen Strukturen als naturferne sprachliche Konstrukte.

²²⁶ Ebd., S. 87.

²²⁷ Schrott, *Hotels*, S. 29.

²²⁸ Karen Leeder, „The ‚poeta doctus‘ and the new German literature“, *The Germanic Review*, hrsg. v. Michael Eskin, 77/1 (2002), S. 51-67; hier, S. 57.

3.8 Die Wirklichkeit im Auge des Betrachters: Raoul Schrotts „minimale Unbestimmbarkeiten“

Zur Ästhetik des Ephemeren, so Böhme, gehöre ebenso die Evozierung des Zufälligen. Hier benutzt Böhme das Beispiel der auf Wasserwellen reflektierten Lichtwellen, um dieses Phänomen zu veranschaulichen: Es geht um Natur, die nie ganz gleich ist, die von einer Sekunde zur nächsten anders aussieht. Insofern kommt das Ergebnis der Betrachtung auf den zufälligen Moment an, in dem man die Natur anschaut. Es sei, so Böhme,

ein Spiel von Licht und Schatten an den Dingen, die sie mit der ständigen Veränderung des Ganzen tingieren und das so ihre Präsenz sichtbar macht. Man spürt, dass sie jetzt da sind. Die Insignien von Tag und Nacht, von Wetter und Jahreszeit, von zufälliger Stimmung, das, was man Atmosphäre nennt, verbreitet über die Dinge den Schimmer des Daseins.²²⁹

Das Bewusstsein für die ständige Veränderung der Natur und für momentäre Aufnahmen als einzige Möglichkeit, die Natur festzuhalten, wächst analog zum postmodernen Konzept der Intersubjektivität oder der Multi-subjektivität. Die Erkenntnis, dass alle Wahrnehmungen subjektiv sein müssen, führt zum Zurückgreifen auf eine Fülle von subjektiven Sichtweisen, um möglichst nahe an die Vorstellung einer objektiven Realität zu gelangen. Schrott beschäftigt sich – so wie Gregory Bateson und Lawrence Buell²³⁰ – u. a. mit den epistemologischen Dimensionen unserer Beziehung zur Natur und stellt anhand des Beispiels der Quantenphysik dar, wie sich die Natur für die Menschen sowohl unwägbare als auch unsichtbar bewegt. Seit der Quantentheorie und so auch seit der „Physikalischen Optik“

begann (zumindest die mikroskopische) Welt unwägbare zu werden, einzig noch im Auge des Betrachters zu existieren und sich bei jedem Blick andersartig zu manifestieren: je nach Versuchsanordnung muß das Licht als Partikel, als Bewegung

²²⁹ Ebd., S. 178.

²³⁰ Die ökologische Krise sei „vor allem ein epistemologisches Problem“. Zit. nach Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*, S. 8 und 13.

einer Welle oder als Kraft aufgefasst werden. Mehr noch: jede Beobachtung greift in sie ein und verändert die Eigenschaften.²³¹

Für Schrotts Lyrik ist das Konzept, es gäbe keine eindeutige, beweisbare Wahrheit, sondern nur Beobachtungen, von zentraler Bedeutung. Eine Zusammenstellung von vielen verschiedenen Beobachtungen könne, so Schrott, mehr „Wahrheit“ enthalten als ein bewiesener Fakt. Schrödingers Katze kann als gleichzeitig tot und lebendig angesehen werden, solange kein Beobachter in ihren Kasten hereinschaut. Jede Beobachtung wirkt sich auf den jeweiligen Ist-Zustand aus.²³²

Die Gedichte mit dem Titel „Physikalische Optik“ in Schrotts *Tropen* sind selbstreflexiv und gehören zu den wenigen Gedichten Schrotts, die kein regelmäßiges Reimschema aufweisen. Sie stellen durch schwarz-weiße Naturbeschreibungen schwarz-weiße Naturauffassungen in Frage. Der Weg von der geometrischen bis zur physikalischen Optik entlarvte zunehmend die Unwägbarkeit der Natur, bis Einstein feststellte, dass das Licht sich sowohl in gradlinigen Strahlen als auch in Wellen bewegt. Nur die poetische Sprache sei, so Schrott, imstande, diese Unwägbarkeit der Welt darzustellen, oder

[...] wie minimale Un-
bestimmbarkeiten an-
schaulich werden [...]²³³

Anschaulich wird das sonst nur schwer vorstellbare Verhalten von Partikeln und Wellen durch das Vergleichen dieser mit Alltagsphänomenen, die ebenfalls von Zufälligkeiten und Unbestimmbarkeiten geprägt sind.²³⁴ Die „minimalen Unbestimmbarkeiten“ der für das menschliche Auge unsichtbaren Ausbreitung des Mondlichts auf den Wasserwellen eines Flusses – ganz im Sinne Gernot Böhmes – bilden das Thema des dritten Gedichts. Das schwarz-weiße Schema, das die Natur als „leere fläche der nacht und das labyrinth /

²³¹ Schrott, *Tropen*, S. 10.

²³² Vgl. Schrott, „Über Schrödingers Katze oder die Quanten der Metapher“ in: *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Privates* (München: dtv, 1999 [1997]) S. 49-73.

²³³ Schrott, *Tropen*, S. 18.

²³⁴ Vgl. Leeder, „The Poeta doctus“, S. 54.

des lichts in den hohlen wangen // der wellen“ dem menschlichen Auge bietet, stellt Schrotts Gedicht selbstreflexiv als Partitur dar. Wie die hörbare Musik mit einer Geschwindigkeit, der nur das geübte Auge des Musikdirigenten zu folgen vermag, durch die Musikschrift rast, so fungiert hier die poetische Schrift als Code, der mittels einer begrenzten Anzahl von Zeichen etwas Undarstellbares darzustellen versucht:

[...] · die quinte
hinter dem auflösungszeichen
des wehrs und der fluß ein paar zeilen lang

im takt der zypressen · [...] ²³⁵

Die „minimalen Unbestimmbarkeiten“ des gespiegelten Mondlichts sind ineinanderfließende Doppelpunkte. Das Gleichzeitige an der Doppelstruktur des Lichts wird visualisiert durch die Punkte des Mondlichts, betont durch die „doppelpunkte“, die sich in den Wellen widerspiegeln.

Die Beschreibung des Blicks auf den Mond aus einem Flugzeug über Afrika erfolgt durch den Vergleich der Himmelserscheinungen mit den Bewegungen von Teilchen. Die Position des Mondes lässt sich unter den verschiedenen blinkenden Lampen und Lichtspiegelungen im Fenster nur schwer feststellen:

in dreißigtausend fuß höhe über dem meer war der mond
nur mehr ein partikel das bei minus 46 grad
von der flügelkante und ihrem künstlichen horizont
abprallte und in teilchen zerfiel · am blauen blatt
der nacht überlagerte sich seine spur mit dem blinken
der positionslampe [...] ²³⁶

Das visuelle Phänomen der vielen aufeinanderprallenden Lichter veranschaulicht Schrott anhand der Metapher des vom britischen Physiker Peter Higgs entdeckten Feldes, in dem Elementarteilchen mit Partikeln zusammenstoßen und dadurch Trägheit und Masse erhalten. So erklärte Higgs das

²³⁵ Schrott, *Tropen*, S. 19.

²³⁶ Ebd., S. 25.

scheinbar willkürliche Verhalten eines Elementarteilchens. In Schrotts Metapher wird dem Mond in diesem Gedicht, „Physikalische Optik VI“, durch das scheinbare Zusammentreffen mit anderen Lichtern, die in der Fensterscheibe gespiegelt werden, Trägheit und Masse verliehen. Vor dem nächsten Gedicht, „Physikalische Optik VII“, thematisiert die Glosse die Unwägbarkeit der tatsächlichen Mondposition, da die Mondatome nur durch Wellenfunktionen zu bestimmen sind, die wiederum

[...] nur wahrschein
liche Positionen anzuge
ben imstande ist²³⁷

Da die menschliche Auffassung der Welt „nur wahrschein / liche Positionen“ wahrnehmen kann, könne der Betrachter nicht feststellen,

[...] ob der
Mond nur existiert,
wenn man zu ihm hin
aufschaut, [...]

oder ob er, der Quantentheorie entsprechend,

sich für einen undenk
bar kurzen Moment in
Luft auflöst und an an
derer Stelle wieder auf
taucht.

Diesen Zustand des gleichzeitigen Seins und Nicht-Seins sucht Schrott im Gedicht „Physikalische Optik VII“ zu veranschaulichen. Anders als in seiner Metapherntheorie werden in diesem Gedicht atomare Strukturen in der Landschaft widergespiegelt. Das Gedicht stellt die Zeitbedingtheit der menschlichen Wahrnehmung gegenüber der zeitlosen Indifferenz der Natur dar. Den Maßstab für das Vorbeifließen der Zeit, die hier durch die Donau symbolisiert wird, bildet die Ankerleine zwischen Boot und Flussbett:

²³⁷ Ebd., S. 27.

[...] von der im flußbett vertäuten
tonne bis zu der vom regen morschen barke
geht eine linie über die die äste der minuten gleiten

die mit dem wind gewachsenen bäume am treidelweg
zwei dann einer und dann drei bringen die zeit
in ihre zwischenräume · sie stecken den rahmen ab

für das meßwerk in diesem regelkreis des blicks · am steg
jedoch gerät er auseinander geht man den bildern
zu nahe [...]

Die Lücken zwischen den Teilchen werden von der Zeit gefüllt: Die verhältnismäßig langsame menschliche Wahrnehmung hindert den Menschen daran, die Natur so zu sehen, wie sie wirklich ist. Die Zeit, „die äste der minuten“, kann den Rahmen der Erkenntnis bilden, doch wird dieser Rahmen durch Hybris gesprengt, ist nichts mehr zu erkennen. Die menschlichen Bedingungen des Sehens ermöglichen „nur wahrschein / liche Positionen“. Diese können nur willkürlich erscheinen, denn die Wellenbewegungen, die die Atome bestimmen, sind so unbeständig wie die Wellen der Donau, die sich ebenso „überlagern und [...] sich in teilen / einzeln auf[heben]“. Schaut man aus zu großer Nähe hin, schwindet das Gesamtbild, genauso wie der lebendig-tote Zustand von Schrödingers Katze sich einstellt, wenn in ihren Kasten geschaut wird: Der Mensch kann ein adäquates Weltverständnis nur durch seine eigene Projektion bilden:

[...] · das auge ahmt
es vor · die landschaft selbst ist bloß ein fingerzeig
in kaum umrissene konturen als hätte nur das bestand

was gangbar ist · als wäre die wirklichkeit um sekunden
vorgestellt oder als läge bei der hochwassermarke
dort ein riß · [...] ²³⁸

²³⁸ Ebd., S. 28.

Der der Natur vom Menschen auferlegte Maßstab, der Zweig, der sich im Wasser widerspiegelt, entlarvt sich schließlich als unzureichend gegenüber der Fülle der wirklichen Natur: „er biegt sich und knickt schließlich“. Die Onomatopoeia und der lautliche Chiasmus der kurzen und langen ‚i‘ betonen den Kontrast zwischen dem allmählichen Prozeß der wachsenden Last und dem schnellen Bruch.

Im Gedicht „Physikalische Optik I“ bilden die „minimalen Unbestimmbarkeiten“ die atomaren Grenzen von Vogel, Ahorn und Balkon. In der dritten und vierten Strophe werden die Beschreibungen für den Sperling und den Ahorn verwischt. Das Pronomen „er“ bildet den roten Faden durch das Gedicht und vertritt den Sperling, aber auch Ahorn und Kiesel. Durch ihre „schwere“ werden der Sperling mit dem eisenfarbenen Bauch und der Ahorn im Pronomen „er“ gleichgesetzt:

[...] der ahorn

dort und seine äste · so schwarz war er
eisengrau der bauch · nur ein paar federn
zum schwanz hin heller doch kaum scheinbarer

als seine schwere nun plötzlich am balkon
in die sich die krallen hakten · [...] ²³⁹

Die Krallen haken sich in eine Schwere, die sowohl der Balkon als auch der Ahorn innehat. Es ist die Schwere, nicht die Farbe, die die Gegenstände dieses Gedichts auszeichnet und die die „tarnung“ bildet. Durch die Darstellung des Sperlings als Landschaft in der sechsten und siebten Strophe wird der Sperling zum Mikrokosmos der vom Wetter ramponierten Natur: „flüsse im winter wegwärts / ein erzeinschluß in den pupillen · das herz // ein flacher kiesel unter hagelschlossen“. Als Mikrokosmos löst sich der Sperling auf und bleibt im Gedächtnis bloß als Text erhalten: „aufgehoben / war er leicht und das wort ‚vogel‘ eine vokabel // unklarer herkunft und von irgendwo im norden“. So wird der Begriff des Vogels aufgeteilt in Natur und Text. Die Glosse zum Gedicht thematisiert den Begriff des Verstehens als die Auffassung von

²³⁹ Ebd., *Tropen*, S. 15.

Bildern und Analogien zur Darstellung von atomaren Phänomenen. Auf der einen Seite wird der Sperling auf die Adjektive „schwer“, „dunkel“ und „ramponiert“ reduziert, mit stabilen, wasserdichten und formal vollkommenen Flügeln, die wie „die nähte und die gräte einer gußform“ erscheinen; auf der anderen Seite steht er für die Natur als Ganzes. Die Grenzen von „Vogel“, „Ahorn“ und „Balkon“ verschwimmen, so dass ihre gemeinsame Komposition aus atomaren Teilchen zum wahren Gegenstand des Gedichts wird.

Das zweite Gedicht der „Korollarien“ thematisiert die menschliche Tendenz zur visuellen Reduktion und wirkt hoch impressionistisch:

der fuchs ist ein stück glut
das der wind über den
weizen in den herbst bläst²⁴⁰

Für Karen Leeder lebt das Gedicht in erster Linie von seiner „Musik“²⁴¹; für Hans-Peter Kunisch lebt es von den „Farbassoziationen“²⁴². Die Assonanzen und Alliterationen halten die „mentale[n] *images*“²⁴³ in ihrer Spannungsposition fest. In den „Korollarien“ werden die sehr deutlichen Konturen und Farbeffekte der Naturgegenstände so dargestellt, dass sie als unreal erscheinen. Der in der Glosse beschriebene Prozess der optischen Wahrnehmung im menschlichen Auge wird hier in der Poesie geschildert.

Das Kapitel „Eine Geschichte des Lichts“ thematisiert die Entwicklungen und Fortschritte in der menschlichen visuellen Wahrnehmung der Welt seit Empedokles. Das erste Gedicht „Empedokles – Elemente“ thematisiert am Beispiel eines Ätna-Ausbruchs Empedokles’ Theorie der *Eidola*, die sich von den Dingen ablösen, zu den Sinnesorganen gelangen und die Wahrnehmung ermöglichen.²⁴⁴ Das zweite Gedicht thematisiert das Sehen anhand von Arthur Rimbauds Begriff des „Sehers“: „ich war ein anderer früher“.²⁴⁵ Doch

²⁴⁰ Schrott, *Tropen*, S. 39.

²⁴¹ Vgl. Leeder, „*The Poeta Doctus*“, S. 56.

²⁴² Hans-Peter Kunisch, „Die Spiegelung des Mondlichts auf den Wellen“ in: *Die Zeit* 47, 12. Nov. 1998, S. 66.

²⁴³ Urs Engeler, „Die Mitte zurückgewinnen. Raoul Schrott im Gespräch mit Urs Engeler“, in: *Zwischen den Zeilen* 7/8, März 1996, S. 147.

²⁴⁴ Schrott, *Tropen*, S. 123.

²⁴⁵ Ebd., S. 124.

suggeriert das Gedicht, dass auch das Rimbaud'sche Modell nicht mehr gelte, denn dieses funktioniere nur mittels der Lüge des Scheins. Die Natur sehen wir am besten, so der lyrische Sprecher, über andere Wege als die visuellen: „nur in der nacht sieht man die sonne so wie // sie auch wirklich ist“. Der Gedichtzyklus im selben Kapitel, „Lukrez – De Rerum Natura“ veranschaulicht Lukrez' Theorie der visuellen Wahrnehmung als Prozess, in dem „sich die bilder // vor unseren augen in feinen schichten von den dingen / ab[lösen]“.²⁴⁶ Hier gilt die Sonne als Auslöser des Prozesses, wenn nicht durch ihre Lichtstrahlen, dann durch ein „etwas“, / das von der Sonne aus / gestrahlt wird“.²⁴⁷ Das vierte Gedicht des Zyklus thematisiert die Trennung von Licht und Natur:

schau dieses blatt · es ist grün und an der innenseite rauh
doch was du siehst ist nicht das licht vielmehr dieser eine

strauch und auch wenn deine augen blinzeln ist es nicht
das licht das durch das fenster fällt sondern die sonne oder

staub im zimmer · selbst nachts ist es nur ein feuer das man
schon von weitem sieht · [...] ²⁴⁸

Die Erfahrung, die im Gedicht vermittelt wird, ist diejenige einer unmittelbaren Nähe zur ästhetisch wahrnehmbaren Natur, die nicht – wie vergleichsweise die „kanonische“ Natur der Wissenschaft – über das Licht vermittelt wird, sondern direkt physisch erlebbar ist. Der Leser wird durch die Zeitangabe am Ende des Gedichts, „vor 55 v. chr“ in die Denkkontexte der Zeit des Lukrez zurückgeführt. Die letzten zwei Verse suggerieren, dass das Licht hier als eine Art Metapher für die Sprache fungiert. Die Hitze des Sterns, die den Menschen mit den Geschehnissen verbindet, solle nicht durch einen Prozess des unreflektierten „Nennens“ anthropomorphisiert werden: sie „darf / [...] keinen namen tragen · sie muß einfach das sein was sie ist“.

²⁴⁶ Ebd., S. 128.

²⁴⁷ Ebd., S. 127.

²⁴⁸ Ebd., S. 132.

Es sind in Schrotts Gedichten vor allem die menschenleeren und -feindlichen Landschaften, die die „Indifferenz“ der Natur veranschaulichen und sich dem „Nennen“ entziehen. Ohne sprachliche Konstrukte ist diese Natur erst recht „allein auf sich gestellt“, ²⁴⁹ welche Vorstellung natürlich wiederum eine Anthropomorphisierung voraussetzt. Die Gleichgültigkeit der Natur sei für den Menschen unfassbar, da der Mensch die Kategorien menschlichen Denkens nicht überschreiten könne. Nach Schrott ist es dies Unfassbare, das der Begriff des Erhabenen zu benennen sucht. Da jedoch auch dieser Begriff ein menschliches Konstrukt ist, oder, um mit Schrott zu sprechen, eine „existentielle Haltung“, kann er in seiner Darstellung der Natur nur zum Scheitern verurteilt sein. Der Begriff des Erhabenen strukturiert die Natur in die für den Menschen fassbare Natur seines subjektiven Blickwinkels (schöne oder hässliche Weltphänomene) und die unfassbare Natur, die per definitionem nicht zu beschreiben ist (Erhabenheit). Das Ergebnis hat jedoch weiterhin dualistischen Charakter: die Natur, die wir kennen, und die Natur, die uns verborgen bleibt. In diesem Sinn verweist Schrotts Theorie des Erhabenen selbstironisch auf etwas, das gerade durch keine Theorie zu fassen ist.

Menschenleere und -feindliche Landschaften wie die Wüste seien, nach Schrott, „bar jeder Symbolik“ ²⁵⁰; selbst der einzige Mandelbaum in ganz Afrika, der in der Wüste blühe, sei „kein Symbol, er ist nichts als das, was er ist“. ²⁵¹ In solchen Topoi gelten die sprachlichen Tropen der poetischen Referentialität nicht. Eine Natur, die jeglicher anthropomorphen, binären Strukturierungsmaßnahme überlegen sein soll, entzieht sich einem Signifikat-Signifikant-Dualismus. Schrott verwendet in seiner Lyrik Naturszenen, die den Leser imaginativ Naturextremen aussetzen, um Vorstellungen der referentiellen Natur jenseits unserer sprachlichen Konstruktionen zu evozieren. Bei Schrott verstärkt die Darstellung von Grenzerfahrungen von Kälte, Hitze, Durst und Weite sowie der Kampf gegen Sand und Wind das Bewusstsein für das bloße Sein:

²⁴⁹ Ebd., S. 8.

²⁵⁰ Schrott, „Die Namen der Wüste“, in: (ders.), *Khamsin. Erzählung* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002), S. 55.

²⁵¹ Raoul Schrott, „Die Kehrseite der poetischen Münze“ in: (ders.), *Handbuch der Wolkenputzerei*, S. 58.

youf ehakit, 17.1.02: die alge
rische wüste wieder und ihre
geologie, als inbegriff von
raum und zeit, wie sie unzu
gänglich bleiben und doch das
sind, was *ist*, hier oder auf
anderen planeten, der mensch
seltsam ephemer; wir feierten
geburtstag inmitten dieser
skulpturen von wind, wasser
und kälte²⁵²

²⁵² Schrott, *Weißbuch* (München/Wien: Hanser, 2004), S. 109.

Schlusswort

Naturlyrik im Klimawandel – neue Aufgaben für die Germanistik

*Wie kann Natur – derart zugerichtet,
futurologisch enthoben – begegnen – hier,
jetzt – einem lyrischen Ich, [...] dessen Mit-
Subjekt, Mit-Objekt zugleich?*¹

*Wie – in dieser Welt – In-Zwischen – kann
Natur vorkommen in lyrischer Weise?*²

Diese Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen von Naturlyrik in unserer ökologisch geprägten Gegenwart sind erstaunlich selten gestellt worden. Erstaunlich deshalb, weil im Angesicht der ökologischen Krise die „Natur“ als Thema so aktuell und brisant wie noch nie ist. Dementsprechend handelt ein Großteil der Gedichte auch in der Gegenwart nach wie vor von Natur. Von dem Begriff „Naturlyrik“ grenzen sich die meisten Gegenwartslyriker jedoch ab, wie im ersten Kapitel erläutert.

Zuerst geht der vorliegende Band dem gegenwärtigen Desinteresse an der Naturlyrik auf den Grund. Er stellt zunächst fest, dass die neue ökologische Herausforderung, mit der sich die Naturlyrik konfrontiert sieht, letztlich nur zu einer weiteren Hürde für diese Gattung geworden ist, nachdem man im zwanzigsten Jahrhundert der Idee von Naturlyrik weitgehend mit Misstrauen begegnet ist. Die ersten zwei Kapitel eruieren die literatur- und philosophiegeschichtlichen Hintergründe für die generell negative Rezeption der Naturlyrik im deutschsprachigen Raum, um neue Kategorien für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Naturlyrik in unserer ökologisch geprägten Gegenwart herauszuarbeiten. Anhand dieser neuen Kategorien wird im dritten Kapitel auf Beispiele der Gegenwartslyrik eingegangen, die exemplarisch neue Wege in ihrer Verhandlung der Positionen von Mensch,

¹ Bottenberg, *Tau-Verlust. Versuchsanordnungen: Naturlyrik*, S. 3.

² Bottenberg, *Atem-Schaltungen. Naturlyrik: In-Zwischen*, Klappentext.

Natur und Sprache beschreiten. Dabei führt dieser Band zwei diskursive Stränge in der bisherigen Forschung zusammen, die bislang hauptsächlich in Isolation voneinander besprochen worden sind: den deutschsprachigen Naturlyrikdiskurs der Nachkriegszeit (häufig das lyrische „Gespräch über Bäume“ genannt) und die theoretische Debatte um den Zwiespalt zwischen Naturskepsis und Sprachskepsis, die bisher im angloamerikanischen ecocriticism geführt wurde. Durch die Zusammenführung dieser zwei diskursiven Kontexte hat die Studie gezeigt, dass sozioökologische Aspekte der gegenwärtigen Naturlyrik in Zusammenhang mit ihrer Geschichte und ihrer Genreproblematik zu betrachten sind. Nur mit Blick auf ihre Rezeption und Wirkung kann das sozioökologische Potential der Naturlyrik realistisch eingeschätzt werden.

Neben der begrifflichen Problematik, die im ersten Kapitel dargelegt wird, ist eine weitere Schwierigkeit für die Rezeption der Naturlyrik das, was wir zusammen mit Gernot Böhme als das Erbe der bürgerlichen Naturästhetik bezeichnen können: die Assoziation von unmittelbarer und emotionsbezogener Naturerfahrung mit „niederer Kunst“ oder Kitsch. Der „gebildete Bürger“ betrachte die Natur kühl aus der Distanz heraus und erlebe sie möglichst ohne Emotionen. Spätestens seit dem 18. Jahrhundert wurde die Kunst von gesellschaftspolitischen Funktionen befreit. Vor allem für die von Kant propagierte „interessenlose Betrachtung“ musste sie „handlungsentlastet“ sein. Demnach konstituiert die Vereinbarkeit von ästhetischen Belangen und gesellschaftlichen Problemen eine zentrale Frage dieser Studie: Soll und kann die Naturlyrik der ökologisch geprägten Gegenwart „handlungsentlastet“ sein, wie die Ästhetik des 18. Jahrhunderts es erforderte?

Um diese Frage zu beantworten, untersucht die vorliegende Studie im ersten und im zweiten Kapitel die Rezeption verschiedener Formen von Naturlyrik in der neueren Literaturgeschichte. Teilweise verbunden mit dem Kitsch-Vorwurf ist die Assoziation von Naturlyrik mit Welt- und Realitätsferne und einer mangelnden sozialpolitischen Relevanz, wie frühere Studien bereits feststellten. Dies gilt besonders für die Rezeption der Naturmagischen Schule, die vielfach in den Verdacht des Sentimentalismus, des Eskapismus und der Naivität geraten ist. Vor allem in den Zwischenkriegsjahren und in der Nachkriegszeit wurde die Lyrik der literarischen „inneren Emigration“,

die sich oft der Naturmotive bediente und eine „heile Welt“ beschwor, heftig kritisiert. Diese Art von „Handlungsentlastung“ stößt also häufig auf Ablehnung.

Im zweiten Kapitel wird untersucht, wie mit dem Aufkommen von ökologischen Themen, besonders im Zusammenhang mit der nuklearen Bedrohung Mitte der achtziger Jahre, das lyrische „Gespräch über Bäume“ sich auch dieser Themen annahm. Sie prägten die ersten Texte der so genannten „Ökolyrik“. Auch wenn für Hans-Jürgen Heise im Jahr 1981 mit dieser Lyrik die „Verachtung der Naturlyrik“ vorbei war, zeigt die allgemeine literaturwissenschaftliche Reaktion eine andere Tendenz. Die Ökolyrik der siebziger und achtziger Jahre grenzte sich formal von der lyrischen Bewegung der Neuen Subjektivität kaum ab und weist sich meistens nur thematisch aus. So bleibt sie im Kontext eines lyrischen Protestes gegen gesellschaftspolitische Zwänge verhaftet – vor allem unter dem Zeichen der Nachkriegsdebatte um Schuld, Angst und Moral. Als Versuch, die negative Rezeption der Ökolyrik zu begründen, wird später im zweiten Kapitel Niklas Luhmanns Kritik an ihrem gesellschaftlichen Pendant, den „neuen sozialen Bewegungen“ der siebziger und achtziger Jahre auf die Ökolyrik übertragen. Viele Beispiele der Ökolyrik der siebziger Jahre zeugen von der von Luhmann formulierten ungleichmäßigen „Resonanz“ oder dem „Rauschen“ in der Form von „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“, das zwischen den Systemen und ihren Umwelten erzeugt wird. So wird die Thematik eher negativ dargestellt. Das Umweltbewusstsein neigt, so Luhmann weiter, zu Ängsten und Protesten sowie zu einer „blasierten moralischen Selbstgerechtigkeit“. Die zweite Leitfrage dieser Studie – nach den Auswirkungen des wachsenden ökologischen Bewusstseins der Gegenwartsgesellschaft auf die ohnehin schon problematische Rezeption von Naturlyrik – ist damit nur zum Teil beantwortet. Ein weiterer, besonders wichtiger Aspekt für die Rezeption der gegenwärtigen Naturlyrik im deutschsprachigen Raum ist die Subjektivitätstradition. Die Kategorien von Subjektivität und Entfremdung sind ausschlaggebend als gemeinsame Nenner für die „Wahlverwandtschaft“ von Natur und Lyrik; sie bilden einen roten Faden durch die Lyriktradition, besonders unter dem Einfluss von Goethe. Für ökologisch orientierte Ansätze in der Literaturwissenschaft bildet die traditionelle Kategorie der Subjektivität jedoch ein

zentrales Problem, wie im zweiten Kapitel erläutert wird. Die ökologische Thematik ist nämlich eine höchst *objektive* Angelegenheit. Folglich wirken einerseits lyrische Versuche, die auf Subjektivität aufgebaut sind, im Angesicht der Umweltkrise sentimental und unglaubwürdig. Andererseits gibt es eine Rezeptionsschwierigkeit im deutschsprachigen Raum, wo angesichts des Erbes von Goethe nicht-subjektivitätsfähige Themen als „unlyrisch“ angesehen werden. Aus diesem Grund wird insbesondere im zweiten Kapitel die zentrale Kategorie der Subjektivität kritisch befragt.

Als dritter Aspekt der Fragestellung sucht diese Studie im zweiten und im dritten Kapitel in Anlehnung an Debatten aus dem internationalen eco-criticism nach neuen Kategorien für die gesellschaftliche Selbstbeschreibung in der Naturlyrik sowie für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit ihr. Aus den rezeptions- und literaturgeschichtlichen Untersuchungen in den ersten zwei Kapiteln werden drei Hauptkategorien deutlich, die bei der Analyse von Naturlyrik in der Gegenwart von Bedeutung sind. Erstens müssen die traditionellen Kategorien von Subjektivität und Entfremdung kritisch betrachtet werden; die Natur kann nicht mehr glaubwürdig als Projektionsfläche für menschliche Gefühle, als idyllisches Gegenüber zur Gesellschaft oder als verlorenes Ideal dargestellt werden. Zweitens muss nach dem selbst-reflexiven Potential der Naturlyrik gefragt werden. Sie muss sich selbst als sprachliches Konstrukt begreifen, das zwar auf eine außertextliche Natur verweist, sich aber gleichzeitig seiner eigenen sprachlichen Grenzen bewusst ist. Letztlich muss sie sich ihrer eigenen schwierigen epistemologischen Position bewusst sein. Drittens bleibt zwar das Thematisieren des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur aktuell, allerdings ohne explizit *kalkulierte* Gefühlsregung, etwa anhand von „Angstthemen, Moralfragen und Schuldzuweisungen“, um mit Luhmanns Worten zu sprechen.

Das dritte Kapitel zeigt, wie sich drei Gegenwartslyriker, Ernst Heinrich Bottenberg, Brigitte Oleschinski und Raoul Schrott, den oben erläuterten neuen und alten Herausforderungen für das in Verruf geratene Genre der Naturlyrik stellen. In der Naturlyrik von E. H. Bottenberg bildet das Konzept der lyrischen Assemblage einen zentralen Aspekt bei der Überwindung der herkömmlichen Strukturen von Subjektivität und Entfremdung. Die Assemblage wirkt höchst objektiv, da sie oft keine lineare, subjekt determinierte Ent-

wicklung vorweist, sondern vielmehr eine Zusammenstellung verschiedener, oft nicht offensichtlich verwandter Komponenten. So werden „diese“ Welt (unsere technisierte Natur) und die „andere“ Welt – in Anlehnung an Paul Celan der vergangene, naturnahe Urzustand – zusammengestellt, ohne dass eine binäre Ordnung eine Struktur vorgibt.

Auch formale Aspekte spielen eine wichtige Rolle in der Destabilisierung der Kategorie der Subjektivität bei Bottenberg. Oft kann kaum noch eindeutig zwischen Inhalt und Form getrennt werden. Die teilweise ins Extreme getriebene Abkehr vom gewöhnlichen Umgang mit Satzzeichen und Satzbau zieht die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Gedicht als Textkonstrukt. Im Fall Bottenbergs bedeutet dies jedoch keineswegs, dass sich der Text mit sich selbst als Text beschäftigt und folglich die wahre, vorsprachliche Natur vernachlässigt – etwas, das z. B. Leonard Scigaj poststrukturalistischen Ansätzen vorwarf. Vielmehr verweist die Betonung auf (unbequeme) formale Elemente – auf die Unzulänglichkeiten eines Textes an sich.

Für die Lyrik aller drei Autoren ist die Neudefinition der Komponente „Sinn“ für die Überwindung der herkömmlichen binären Hermeneutik entscheidend. In der Lyrik Brigitte Oleschinskis etwa ist kaum Symbolik zu finden; hier überlappen sich zwei Begriffe, um ein neues Sinnfeld zu stiften. Diese neuen Sinnfelder und die Bilder, die sie erzeugen, entsprechen keinen konkret vorstellbaren Gegenständen, sondern vielmehr einer *Atmosphäre* nach dem Prinzip von Gernot Böhme. So legt z. B. der Titel von Oleschinskis zweitem Band, *Your Passport is Not Guilty*, mehr Wert auf die phonetische Ähnlichkeit des englischen „guilty“ und des deutschen „gültig“ als auf die bloße Bedeutung der Worte. Hier entsteht eine unauflösliche Spannung zwischen zwei aufeinandertreffenden Sinnsphären. Oft werden naturhafte und technische Phänomene, die sich gewisse Charakteristika teilen (etwa das Summen, das Fliegen), nur anhand dieser gemeinsamen Eigenschaften dargestellt. In solchen Gedichten vermischt sich das Naturhafte und das Technische so, dass sie nicht mehr als getrennte Kategorien erscheinen, sondern als Subelemente einer vorsprachlich, vorreflexiv wahrgenommenen Welt.

Raoul Schrott entwickelt einen Ansatz zur Destabilisierung der lyrischen Subjektivität in Anlehnung an Prinzipien aus den Naturwissenschaften. Ähnlich Bottenbergs Konzept der Assemblage bezieht er sich auf die

Quantentheorie und die dadurch festgestellten Unzulänglichkeiten der menschlichen Wahrnehmung. Die Bedingungen des Sehens ermöglichen „nur wahrschein / liche Positionen“. Besteht man nur auf eine Position, schwindet das Gesamtbild, genauso wie der lebendig-tote Zustand von Schrödingers Katze sich einstellt, wenn in ihren Kasten geschaut wird: Der Mensch kann ein adäquates Weltverständnis nur durch seine eigene Projektion bilden. Die Welt wird nicht durch den subjektiven Blickwinkel wahrgenommen, sondern als ein Kaleidoskop von Eindrücken, die nur sinnlich zu erleben sind. Hier schließt Schrotts Poetik an die Sinnlichkeitskonzepte von Bottenberg, Oleschinski und Gernot Böhme an. Schrott veranschaulicht diesen Prozess besonders illustrativ in seinen Darstellungen der Wüste. Menschenleere und -feindliche Landschaften wie die Wüste seien, nach Schrott, „bar jeder Symbolik“; selbst der einzige Mandelbaum in ganz Afrika, der in der Wüste blühe, sei „kein Symbol, er ist nichts als das, was er ist“.⁴ In solchen Topoi gelten binäre sprachliche Tropen nicht.

Auf die mit Bottenberg gestellte Frage – „wie [...] kann Natur vorkommen in lyrischer Weise?“ – antworten die Texte von Bottenberg, Oleschinski und Schrott exemplarisch und eindrucklich. Doch, um auf die Frage nach der Handlungsentlastung der Lyrik zurück zu kommen, wird aus der Rezeption von Bottenberg, Oleschinski und Schrott deutlich, dass die ästhetischen Ansprüche an die Lyrik nicht im Zuge einer ökologischen Ausrichtung eingebüßt werden dürfen. Entscheidend bleibt dabei mit Sicherheit die Zugänglichkeit der Lyrik, die mit ihrem ästhetischen Anspruch verbunden ist. Besonders im Falle E. H. Bottenbergs darf man fragen, inwiefern seine Gedichte bei einem breiteren Publikum auf Verständnis trafen. Wenn seine Lyrik „den Leser an der Grenze (und über sie hinaus) des Zumutbaren aussetzt“,⁵ oder wenn „die Lesbarkeit so stark beeinträchtigt wird, dass sich so etwas wie ‚pures Lesevergnügen‘ nur höchst selten einstellt“,⁶ dann muss realistischerweise gefragt werden, ob auch diese Gedichte ihre Leserschaft „bewegen“ werden. Allenfalls wäre hier eine Art emotionale Mimesis festzustellen: „Tröstlich bleibt allein, dass so das Leiden des Lesers am Text mit

³ Schrott, „Die Namen der Wüste“, in: (ders.), *Khamsin. Erzählung* (Frankfurt a. M.: Fischer, 2002), S. 55.

⁴ Raoul Schrott, „Die Kehrseite der poetischen Münze“ in: (ders.), *Handbuch der Wolkenputzerei*, S. 58.

⁵ Willms, Rez. „Atem-Schaltungen“.

⁶ Gretz, Rez. „E. H. Bottenberg: kehlungen.ent.kehlungen. Text-Chimären“.

dem in den Texten zum Ausdruck gebrachten Leiden an der modernen Welt korrespondiert“.⁷

Dennoch bleibt natürlich für das Wirkungspotential der Lyrik die Größe ihrer Leserschaft entscheidend. Anders als die Wirkung etwa so genannter „Blockbuster“-Filme mit ökologischem Augenmerk wie etwa *Avatar* (2010), die ein Massenpublikum erreichen, oder von Romanen wie etwa Frank Schätzing's *Der Schwarm* (2004) wird die der Lyrik wohl nur begrenzt bleiben. Obgleich, um mit Goodbody zu sprechen, „Lieder und Gedichte [...] Leser [...] durch Phantasie anziehen und durch Wut oder Pathos wachrütteln“ können, sind dennoch von der Literatur „konkrete Lösungen für Umweltprobleme kaum zu erwarten“.⁸ Wenn „die Wirkungsmöglichkeit der Literatur im Sinne Grüner Aufklärung ohnehin fraglich ist, gilt dies erst recht für [die] Lyrik, allein wegen ihrer geringen Leserschaft“.⁹ Raoul Schrott sieht es anders. Mit dem Hinweis auf Werbesprüche und Schlagzeilen konstatiert er, dass „die Dichtung jetzt zu einem marginalen, um nicht zu sagen elitären Unternehmen geworden ist, kann dabei jedoch ihrer Funktionalität keinen Abbruch tun. Auch wenn sie als eigenes Genre kaum mehr wahrgenommen wird, und die Enzensbergersche Konstante von 1354 Lyriklesern immer weiter fällt, ist sie doch in jedem denkbaren Bereich präsent“.¹⁰

Schließlich jedoch erscheint die Frage nach dem ökologischen Wirkungspotential der Naturlyrik weniger interessant als die Frage nach der Bedeutung der ökologischen Problematik für die Germanistik. Schon längst sieht sich die Germanistik vor die Aufgabe gestellt, die ökologische Krise als bedeutsamen Faktor wahrzunehmen, der in der Literatur thematisiert wird. Die vorliegende Analyse zeigt, dass die Herausforderung des germanistischen Umgangs mit der Naturlyrik im Zeichen der ökologischen Krise darin liegen wird, erstens – wie oben besprochen – die oft geforderte gesellschaftspolitische Funktion der Lyrik mit ästhetischen Ansprüchen in Einklang zu bringen; zweitens die geschichtspolitische Dimension des „Gesprächs über Bäume“ mit der zukunftspolitischen Debatte um die ökologische Krise zu kontextualisieren, und drittens, die Balance zwischen Text und Natur oder

⁷ Ebd.

⁸ Goodbody, *Umwelt-Lesebuch*, S. 155.

⁹ Ebd., S. 158.

¹⁰ Schrott, „Der Katalog der Poesie“, S. 43.

– um mit Scigaj zu sprechen, zwischen *différance* und *référence* – zu finden.

Nicht nur explizit ökologisch orientierte Primärtexte, wie im Fall Bottenbergs, sind ausschlaggebend für eine ökologisch orientierte Literaturwissenschaft: Entscheidend ist vielmehr der, wie Hubert Zapf bereits erläuterte, trainierte Umgang mit dem Geist und mit der Imagination. In Anlehnung an Iser, Meeker, Rueckert und Böhme betont Zapf die Aufgabe der Literatur, der Künste und anderer kultureller Beschäftigungen

to continually restore the richness, diversity, and complexity of those inner landscapes of the mind, the imagination, the psyche, and of interpersonal communication which make up the cultural ecosystems of modern humans, but are threatened with impoverishment by an increasingly overeconomised, standardised, and depersonalised contemporary culture [...]. [I]maginative literature transforms conceptual, logocentric processes into energetic processes, and thus acts like an ecological force within the larger system of cultural discourses.¹¹

Dies schließt an das Desideratum von Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer an, die Funktion einer ökologisch orientierten Literaturwissenschaft ließe sich „vor allem darin sehen, gesellschaftliche Bedingungen und Wirkungen literarischer Inszenierungen des Natur-Kultur-Verhältnisses offenzulegen“.¹² Mit dem allmählich wachsenden Interesse an ökologisch orientierten Literaturseminaren und -vorlesungen im Hochschulprogramm sowie an ököliterarischen Themen auf internationalen Konferenzen sind erste wichtige Schritte getan.

¹¹ Hubert Zapf, „Literature and Ecology: Introductory Remarks on a New Paradigm of Literary Studies“, *Anglia* 124 (2006/1), S. 3.

¹² Gersdorf/Mayer, *Natur – Kultur – Text*, S. 12.

Literatur

- Abbs, Peter (Hrsg.). *Earth Songs. A Resurgence Anthology of Contemporary Eco-Poetry*. Dartington: Green Books, 2002.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*, Bd. 1., 23. Ausgabe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997 [1944].
- _____. „Kulturkritik und Gesellschaft“ in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 10.I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Altieri, Charles. „When the Self Became the Subject: A Review Essay on Paul Smith“. *Southern Humanities Review*, 23 (1989). S. 255-263.
- _____. *Canons and Consequences: Reflections on the Ethical Force of Imaginative Ideals*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London/New York: Routledge, 1991.
- _____. *The Song of the Earth*. London: Picador, 2000.
- Bateson, Gregory. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Übers. aus dem Engl. (*Steps to an Ecology of Mind*, 1. Aufl. 1972) von Franz Günther Holl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 [1981].
- Baudelaire, Charles. *OEuvres complètes de Charles Baudelaire, II, Curiosités esthétiques*. Paris: Michel Lévy frères, 1868.
- Becher, Johannes R. *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Johannes-R-Becher-Archiv der Akademie der Künste zu Berlin. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1971.
- Benn, Gottfried. *Gesammelte Werke*, Band 4, Reden und Vorträge. München: dtv, 1975.
- Bevilacqua, Giuseppe. *Eine Hölderlin-Frage. Wahnsinn und Poesie beim späten Hölderlin*. Hildesheim: Olms, 2010.
- Bloch, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

- Bode, Dietrich (Hrsg.). *Schläft ein Lied in allen Dingen. Naturlyrik*. Stuttgart: Reclam, 2003.
- Boeckmann, Paul. „Anfänge der Naturlyrik bei Brockes, Haller und Guenther“ in: *Literatur und Geistesgeschichte: Festgabe für H. O. Burger*. Hrsg. v. Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann. Berlin: Erich Schmidt, 1968.
- Bohlen, Stephanie. „Dichten und Denken des anderen Menschen. Zu Heideggers Überwindung der Subjektivitätsphilosophie im Zwiegespräch mit der Dichtung Hölderlins“ in: *„Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnt / Der Mensch auf dieser Erde“*. Heidegger und Hölderlin, hrsg. v. Peter Trawny. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 181-197.
- Böhme, Gernot. *Für eine ökologische Naturästhetik*. Frankfurt a M.: Suhrkamp, 1989.
- . *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
- . *Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink, 2001.
- Böhme, Gernot und Hartmut. *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- Born, Nicolas, *Gedichte, 1967 bis 1978*. Reinbek: Rowohlt, 1978.
- . „Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises“ in *Die Welt der Maschine: Aufsätze und Reden*. Nicolas Born. Hrsg. v. Rolf Haufs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980.
- Bottenberg, E. H. *Seele im Lichtzwang – im Lichtzwang der Seele: eine Assemblage*. Sankt
- Augustin: Academia-Verlag, 1994.
- . *einen zimmer-baum gießen ... Texte zur Erlebnisgestaltung*. Aachen: Shaker Verlag, 1999.
- . *entfernungen der erde. mythen-erwartung*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2002.

- ____. *Tau-Verlust. Versuchsanordnungen: Naturlyrik*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2004.
- ____. *Atem-Schaltungen. Naturlyrik: In-Zwischen*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2005.
- ____. *Tal: Unschärferelationen. Naturlyrik*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2006.
- ____. *ich: Textviren des Ich. Lyrik: anthropologisch*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2007.
- ____. *anwesen.abwesen. Lyrik.(Lyrik)*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2008.
- ____. *schaltungen.ent.schaltungen. Text-Chimären*. Regensburg: S. Roderer Verlag, 2008.
- Böttiger, Helmut. „Brigitte Oleschinski: eine Lobrede“ in: *Akzente* 46 (1999), 1, S. 41-45.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1987 [1979].
- Braun, Michael. „Weiter und weiter hinaus“ in: *Freitag*, Nr. 39, 19. Sept. 1997, S. 16.
- ____. „Das Gedicht als erkenntnistheoretische Maschine“ in: *Freitag*, 15. Januar 1999.
- ____. *Der zertrümmerte Orpheus. Über Dichtung*. Heidelberg: Wunderhorn, 2002.
- Braun, Volker. *Texte in zeitlicher Folge*. Bd. 5. Halle [u. a.]: Mitteldeutscher Verlag, 1991.
- Braungart, Wolfgang. „Kleine Apologie des Kitsches“. *Sprache und Literatur* 28/79 (1997), S. 3-17.
- ____. (Hrsg.). *Kitsch. Faszination und Herausforderung des Banalen und Trivialen*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- Brecht, Bertolt. *Svendborger Gedichte*. London: Malik, 1939.
- Brockhoff, Annette. „Wie ein bewegter Wasserspiegel“ in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 217, 20.-21. Sept. 197, S. IV.

- Brüggemeier, Franz-Josef, Mark Cioc und Thomas Zeller (Hrsg.). *How Green Were the Nazis? Nature, Environment and Nation in the Third Reich*. Ohio: Ohio University Press, 2005.
- Brüggemeier, Franz-Josef und Jens Ivo Engels (Hrsg.). *Natur- und Umweltschutz nach 1945. Konzepte, Konflikte, Kompetenzen*. Frankfurt/New York: Campus, 2005.
- Bryson, J. Scott (Hrsg.). *Ecopoetry: A Critical Introduction*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2002.
- _____. *The West Side of Any Mountain. Place, Space, and Ecopoetry*. Iowa: University of Iowa Press, 2005.
- Buell, Laurence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- _____. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA/Oxford: Blackwell, 2005 (mehrere Auflagen, zuletzt 2008).
- Campbell, Andrea. *New Directions in Ecofeminist Literary Criticism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008.
- Campe, Joachim Heinrich. „Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften“ in: *Allgemeine Revision des gesammten Schul- und Erziehungswesens. Von einer Gesellschaft praktischer Erzieher*. Vaduz: Topos-Verlag, 1979 [1785], S. 291-434.
- Capra, Fritjof. *Wendezeit. Bausteine für ein neues Weltbild*. 20. Aufl. Bern: Scherz, 1991.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Boston/New York: Mariner Books, 2002 [1962].
- Cella, Ingrid. „Schöne Kulisse, falsche Besetzung. Einige Gedanken zum Thema ‚Ökologie und Literatur‘“. In: *Vänbok: Festgabe für Otto Gschwantler zum 60. Geburtstag*. Hrsg. v. Imbi Sooman. Wien: VWGÖ, 1990.
- Conrady, Karl Otto (Hrsg.). *Jahrbuch für Lyrik* 1. Königstein a. Taunus: Athenäum, 1979-1981.

- Conrady, Karl Otto. „Kleines Plädoyer für Neutralität der Begriffe Lyrik und Gedicht“ in: Kohnen, Joseph (Hrsg.), *Brücken schlagen ... „Weit draußen auf eigenen Füßen“*. Festschrift für Fernand Hoffmann. Frankfurt a. M.: Lang, 1994, S. 35-57.
- Cohen, Michael P. „Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique“ in: *Environmental History* 9/1, (2004).
- . „Handles, Grounds, and Patterns: Questions for Ecocritical Theory“ in: *Green Letters: Ecocriticism* 7: 2006. S. 14-22.
- Coope, Jonathan. „The Ecological Blind Spot in Postmodernism“ in: *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64: 2008, S. 78-89.
- Coupe, Laurence. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge, 2000.
- Cramer, Sybille. „Berlin im Meer. Brigitte Oleschinskis lyrische Großstadt-metamorphosen behaupten Kunst als Denkform“ in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 219, 20. Sept. 1997.
- Cuddon, J.A. (Hrsg.). *The Blackwell's Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1998.
- Curry, Patrick. „Nature Post-Nature“ in: *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64: 2008, S. 51-64.
- Czernin, Franz Josef. *natur-gedichte*. München/Wien: Hanser, 1996.
- Detering, Heinrich. „Ökologische Krise und ästhetische Innovation im Werk Wilhelm Raabes“, *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 1992, 1-27.
- Dettmar, Ute und Thomas Küpper (Hrsg.). *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Dingler, Johannes. *Postmoderne und Nachhaltigkeit. Eine diskurstheoretische Analyse der sozialen Konstruktionen von nachhaltiger Entwicklung*. München: ökom-Verlag, 2003.
- . „Natur als Text. Grundlagen eines poststrukturalistischen Naturbegriffs“ in Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Winter, 2005.
- Dolan, Joseph P. *Die Rolle der „Kolonne“ in der Entwicklung der modernen deutschen Naturlyrik*. Diss. University of Pennsylvania, 1976.

- Domin, Hilde. *Wozo Lyrik heute? Dichtung und Leser in der gesteuerten Gesellschaft*, 3. Aufl. München: Piper, 1975.
- Dunlap, Riley E. und Angela G. Mertig. „Weltweites Umweltbewußtsein: Eine Herausforderung für die sozialwissenschaftliche Theorie“ in: *Umweltsoziologie*, hrsg. v. Andreas Diekmann und Carlo C. Jaeger, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 36/1996.
- Dunlap, Thomas R. (Hrsg.). *DDT, Silent Spring, and the Rise of Environmentalism: Classic Texts*. Seattle/London: University of Washington Press, 2008.
- Duque, Felix. „Vollendete Uneigennützigkeit“ in: „*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*“. Heidegger und Hölderlin, hrsg. v. Peter Trawny, Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Kostermann, 2000. S. 123-148.
- Eder, Ernst Gerhard. „Sehnsucht nach dem Ganzen. Goethes Kritik an den Naturwissenschaften“, *Wiener Zeitung*, 29 Aug. 1999.
- Egyptien, Jürgen. „Naturlyrik im Zeichen der Krise. Themen und Formen des ökologischen Gedichts seit 1970“ in: Axel Goodbody (Hrsg.) *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi, 1998. S. 41-69.
- Eibl, Karl. *Animal Poeta. Bausteine einer biologischen Kultur- und Literaturtheorie*. Paderborn: Mentis, 2004.
- Eigner, Larry. *Areas Lights Heights: Writings 1954-1989*. Hrsg. v. Benjamin Friedlander. New York: Roof Books, 1989.
- Elm, Theo (Hrsg.). *Lyrik der neunziger Jahre*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Engeler, Jürgen. „’Schöne Natur’ in musterhaften Interpretationen“ in: *ndl*, Heft 6, 30. Jg. Juni 1982. S. 157.
- Engeler Urs, (Hrsg.). *Die Schweizer Korrektur*. Basel: Engeler, 1995.
- . „Die Mitte zurückgewinnen. Raoul Schrott im Gespräch mit Urs Engeler“, in: *Zwischen den Zeilen* 7/8, März 1996.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Die Verteidigung der Wölfe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1957.
- . *Natürliche Gedichte*. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag, 2004.

- Ertl, Wolfgang. *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR*, Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Greßmann. Stuttgart: Heinz, 1982.
- Festner, Katharina und York-Gothart Mix. „Gespräch mit Wulf Kirsten“. *Sinn und Form* 1994 (1), S. 92-106.
- Fienhold, Wolfgang. *Lächeln wie am Tag zuvor*. Basel: Edition ProThese, 1977.
- Finke, Peter. „Kulturökologie“, in: *Konzepte der Kulturwissenschaft. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektive*, hrsg. v. Ansgar Nünning und Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, 2003. S. 248-279.
- Fischer, Manfred. *Niedergefahren zur Erde – biblische Texte zum Glaubensbekenntnis, weitergeschrieben in unserer Zeit*. Stuttgart: Quell-Verlag, 1976.
- Flemming, Willi. *Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1931.
- Forssmann, Erik. *Die Kunstgeschichte und die Trivialkunst*, Sitzungsbericht, d. Heidelberger Akad. d. Wiss., 1975, 2. Abh., Heidelberg: Winter, 1975.
- Forestier, Louis (Hrsg.). *Rimbaud. Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Saint-Amand: Gallimard.
- Frankfurter Allgemeine Zeitung*. „Wer lehrt die Lehrer?“. 9. August 1980, Nr. 183, S. 19.
- Fronemann, Wilhelm. *Das Erbe Wolgasts. Ein Querschnitt durch die heutige Jugendschriftenfrage*. Langensalza: Beltz, 1927.
- Fuhrer, Urs. „Sozialpsychologisch fundierter Theorierahmen für eine Umweltbewußtseinsforschung“, *Psychologische Rundschau* 46 (1995), S. 93-103.
- Galbraith, Iain. „Tropen, Taucherhelm und Fernrohr. Raoul Schrott im Gespräch mit Iain Galbraith“. *Schreibheft: Zeitschrift für Literatur* 54, (2000).
- Garrard, Greg. „Heidegger, Heaney and the Problem of Dwelling“, in: *Writing the Environment*, hrsg. v. Richard Kerridge und Neil Sammells. London: Zed Books, 1998.
- _____. *Ecocriticism*. London [u.a.]: Routledge, 2004 (mehrere Auflagen, zuletzt 2010).

- Gasman, Daniel. *Haeckel's Monism and the Birth of Fascist Ideology*. New York: Peter Lang: 1998.
- Geden, Oliver. *Rechte Ökologie: Umweltschutz zwischen Emanzipation und Faschismus*. Berlin: Elefanten Press, 1999.
- Gersdorf, Catrin und Sylvia Mayer (Hrsg.). *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Winter, 2005.
- _____. *Nature in Literary and Cultural Studies: Transatlantic Conversations on Ecocriticism*. Amsterdam: Rodopi, 2006.
- Gifford, Terry. *Green Voices. Understanding Contemporary Nature Poetry*. 2. Auflage. Nottingham: CCCP, 2011 (1. Auflage: Manchester University Press, 1995).
- _____. "What is Ecocriticism For? Some Personal Reflections in Response to Two Recent Critiques" in *Green Letters: Ecocriticism* 7/2006. S. 6-13.
- _____. "Recent Critiques of Ecocriticism" in: *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64/2008, S. 15-24.
- Glotfelty, Cheryll und Harold Fromm (Hrsg.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996 (mehrere Auflagen, zuletzt 2006).
- Gnüg, Hiltrud. „Gespräch über Bäume': Zur Brecht-Rezeption in der modernen Lyrik“ in: *Basis* 7 (1977). Hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand. S. 89-117.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, hrsg. v. Rudolf Steiner, Bd. V. Dornach: Rudolf Steiner-Verlag, 1975.
- _____. *Farbenlehre in 3 Bänden. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner*. Hrsg. v. Gerhard Ott und Heinrich O. Proskauer. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979.
- _____. *Die Leiden des jungen Werther*. Stuttgart: Reclam, 1986.
- _____. *Philosophische und naturwissenschaftliche Schriften*, Chestnut Hill, MA: Elibron Classics, 2006.
- _____. *Sämtliche Werke*. Zürich: Artemis-Ausgabe, 1977. Bd. 3, 16 und 17.
- Goodbody, Axel. *Natursprache: Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis – Eichendorff – Lehmann – Eich)*. Kiel: Wachholtz, 1984.

- ____. *Umwelt-Lesebuch. Green Issues in Contemporary German Writing*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.
- ____. (Hrsg.) *Literatur und Ökologie*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- ____. „’Bestürzend aktuell’? Goethe as a Precursor of the Greens“ in: *„Nachdenklicher Leichtsinn“: Essays on Goethe and Goethe Reception*. Hrsg. v. Heike Bartel und Brian Keith-Smith. Lewiston, New York: Mellen, 2000. S. 269-288.
- ____. (Hrsg.) *The Culture of German Environmentalism: Anxieties, Visions, Realities*. New York: Berghahn, 2002.
- ____. *Nature, Technology and Cultural Change in Twentieth-Century German Literature: The Challenge of Ecocriticism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Goodbody, Axel und Berbeli Wanning (Hrsg.). *Wasser-Kultur-Ökologie. Beiträge zum Wandel im Umgang mit Wasser und zu seiner literarischen Imagination*. Göttingen: V&R unipress, 2008.
- Gosson, Stephen. *The School of Abuse, Containing a Pleasant Invective Against Poets, Pipers, Players, Jesters, &c.* London: P. Shoberl, 1841 [1579].
- Grass, Günter. *Gesammelte Gedichte*. Darmstadt: Hermann Luchterhand Verlag, 1971.
- Greiner, Bernhard. „Das Dilemma der ‚Nachgeborenen‘: Paradoxen des Brecht-Gedichtes und seiner literarischen Antworten in der DDR“ in: *Frühe DDR-Literatur: Traditionen, Institutionen, Tendenzen*. Hrsg. v. Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler. Berlin: Argument-Verlag, 1988, S. 174-193.
- Gretz, Daniela. „E. H. Bottenberg: kehlungen.ent.kehlungen. Text-Chimären“ (Rezension). <http://www.iablis.de/iab2/content/view/451/86/>
- Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Hirzel, 1854.
- Grimm, Reinhold und Jost Hermann (Hrsg.). *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*. Königstein: Athenäum, 1981.
- Groh, Ruth und Dieter Groh. *Zur Kulturgeschichte der Natur*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Groß, Matthias. *Natur. Soziologische Themen*. Bielefeld: transcript Verlag, 2006.

- Grünbein, Durs. *Grauzone Morgens. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.
- _____. *Schädelbasislektion. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- Haar, Michel. *Heidegger and the Essence of Man*, üb. v. William McNeill. New York: Univ. of New York Press, 1993.
- Hamann, Johann Georg. *Aestetica in nuce*. Hrsgs. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart: Reclam, 1968.
- Hannsmann, Margarete. *Landschaften*. Düsseldorf: Claassen Verlag, 1980.
- Häntzschel, Günter. Artikel „Naturlyrik“ in: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 2000, S. 691.
- Hart, George. „Postmodernist Nature/Poetry: The Example of Larry Eigner“ in: *Reading Under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*, hrsg. v. John Tallmadge und Henry Harrington. Salt Lake City: University of Utah Press, 2000. S. 315-332.
- Harvey, Sir Paul (Hrsg.). *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: The Clarendon Press, 1967 (4. Aufl.).
- Haupt, Jürgen. *Natur und Lyrik: Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1983.
- Hawkins Thomas R., „Re-reading *Silent Spring*“ in: *DDT, Silent Spring, and the Rise of Environmentalism: Classic Texts*. Hrsg. v. Thomas R. Dunlap. Seattle/London: University of Washington Press, 2008, S. 130-135.
- Terrance Hayes. „Snow for Wallace Stevens“. *Harvard Review* 36. 1/2009.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke*, Band 15, 3. Aufl. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- Heidegger, Martin. *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske, 1954.
- Heidt, Wilfried (Hrsg.). *Abschied vom Wachstumswahn. Ökologischer Humanismus als Alternative zur Plünderung des Planeten*. Zürich: Achberger, 1980, S. 171-201.
- Heise, Hans-Jürgen. „Grün, wie ich dich mag“. *Stuttgarter Zeitung*, 11. Apr., 1979. S. 30.
- _____. „Die grünen Poeten kommen“ in: *Die Zeit*, Nr. 17; 17. Apr. 1981, S. 46.

- Herder, Johann Gottfried von. *Vom Geist der ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Erster Theil 1782*. Hrsg. von Johann Georg Müller, Tübingen: Cotta, 1805.
- Herkommer, Hubert und Carl Ludwig Lang (Hrsg.). *Deutsches Literatur-Lexikon*, 3. Aufl. Bern: Francke, 1984.
- Hermand, Jost. *Grüne Utopien in Deutschland. Zur Geschichte des ökologischen Bewusstseins*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.
- Heukenkamp, Ursula. „Rezension zu Norbert Mecklenburgs *Naturlyrik und Gesellschaft*“ in: *Zeitschrift für Germanistik*, 2/1980.
- _____. *Die Sprache der schönen Natur. Studien zur Naturlyrik*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1984.
- _____. „Bertolt Brecht ‚An die Nachgeborenen‘“ in: *Werkinterpretationen zur deutschen Literatur*, hrsg. v. Horst Hartmann. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1986, S. 183-198.
- _____. *Der magische Weg. Deutsche Naturlyrik des 20. Jahrhunderts*. Leipzig: Reclam, 2003.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz. *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1. Leipzig: Weidmanns Erben und Reich, 1779.
- Hofer, Stefan. *Die Ökologie der Literatur: eine systemtheoretische Annäherung mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Hoffmann, Torsten. *Konfigurationen des Erhabenen. Zur Produktivität einer ästhetischen Kategorie in der Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts (Handke, Ransmayr, Schrott, Strauß)*. Berlin: de Gruyter, 2006.
- _____. „Rolle vorwärts, Rolle rückwärts“. Raoul Schrott und Petrarca's Brief über die Besteigung des Mont Ventoux, in: *Text+Kritik*. Heft 176 (2007), S. 64-75.
- Holthusen, Hans Egon. *Ja und Nein. Neue kritische Versuche*. München: Piper, 1954.
- Hübner, Eberhard. „Museum erkalteter Gefühle“. Rezension zu Norbert Mecklenburgs *Naturlyrik und Gesellschaft* in: *FAZ*, 13. Mai 1978. S. 30.

- Humble, Malcolm. „Brecht and Posterity: a Poem and its Reception“. *New German Studies* 14/2, 1986-87, S. 115-142.
- Ingram, Annie Merrill, Ian Marshall, Daniel J. Philippon und Adam W. Sweeting (Hrsg.). *Coming into Contact: Explorations in Ecocritical Theory and Practice*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2007.
- Iser, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. 1. Aufl. [Nachdr.]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Juhre, Arnim. „Die Ungeborenen schlagen Alarm. Psalm 8“ in: *Wir stehn auf dünner Erdenhaut. Psalmen und Gedichte*. Hamburg: Luthersches Verlagshaus, 1979.
- Juritz, Hanne F. *Ein Wolkenmaul fiel vom Himmel*. Köln: Braun-Verlag, 1978.
- Kaiser, Gerhard. *Mutter Natur und die Dampfmaschine. Ein literarischer Mythos im Rückbezug auf Antike und Christentum*. Freiburg im Breisgau: Rombach 1991.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilkraft*, hrsg. v. Gerhard Lehmann. Stuttgart: Reclam, 1963.
- Kapp, Peter. „Lyrik statt Schokolade“. (Rezension v. 12.07.2009 zu den Lyrikanthologien *power*, *relax* und *smile*, hrsg. v. Anton G. Leitner. München: dtv, 2009), <http://www.poetenladen.de/peter-kapp-anton-leitner-power.htm>, Stand: 18.08.2009.
- Kasper, Hans. *Nachrichten und Notizen*. Köln: Henry Goverts Verlag, 1957.
- Kemper, Hans-Georg. *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*. Bände 1-6. Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Killy, Walther. *Literatur-Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1993.
- Kirsch, Rainer. *Auszug das Fürchten zu lernen. Prosa, Gedichte, Komödien*. Reinbek: Rowohlt 1978.
- Kleinschmidt, Sebastian (Hrsg.). *Das Angesicht der Erde: Brechts Ästhetik der Natur*. Brecht-Tage 2008. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- Kling, Thomas. *Botenstoffe*. Köln: DuMont, 2001.
- Kluge, Manfred (Hrsg.). *Flurbereinigung. Naturgedichte zwischen heiler Welt und kaputter Umwelt*. München: Heyne, 1984.

- Kohlroß, Christian. *Die Theorie des modernen Naturgedichts: Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- König, Wilhelm. „Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik“ (Rezension) in: *Neue Deutsche Hefte*, 29. Jahrgang, 1982, S. 582.
- Koschorke, Albrecht. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Kraus, Gerhard. *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*. Erlanger Studien, Band 64. Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1985.
- Krebs, Angelika (Hrsg.). *Naturetheik. Grundtexte der gegenwärtigen Tier- und ökoethischen Diskussion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.
- Kreutzer, Leo. „Wie herrlich leuchtet uns die Natur?“, *Akzente* 25 (1978, 4), 381-390.
- _____. *Mein Gott Goethe: Essays*. Reinbek: Rowohlt, 1980.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.). *Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz: Dialog über die „zwei Kulturen“*. Stuttgart: Klett, 1969.
- Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Krolow, Karl. „Das zeitgenössische deutsche Naturgedicht“ in: *Aussprache*, 3/6 (1957).
- _____. *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*. Gütersloh: Mohn, 1961.
- Kruse, Harald. *Rebellion der Regenwürmer. Gedichte*. Darmstadt: J. G. Bläschke-Verlag, 1976.
- Kunert, Günter. *Abtötungsverfahren: Gedichte*. München: Hanser, 1980.
- _____. *Vor der Sintflut. Das Gedicht als Arche Noah. Frankfurter Vorlesungen*. München/Wien: Hanser, 1985.
- Kunisch, Hans-Peter, „Die Spiegelung des Mondlichts auf den Wellen“ in: *Die Zeit*, Nr. 47. 12. Nov. 1998, S. 66.
- Leeder, Karen. „Those born later read Brecht: The Reception of ‚An die Nachgeborenen‘“ in: *Brecht's Poetry of Political Exile*, hrsg. v. Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, S. 211-240.

- ____. „The ‚poeta doctus‘ and the new German literature“, *The Germanic Review*, hrsg. v. Michael Eskin, 77/1 (2002), S. 51-67.
- ____. „Principles of Correspondence: Scientist, Explorer, Poet in the work of Raoul Schrott“ in *Blueprints for No-Man’s Land: Connections in Contemporary Austrian Culture*, hrsg. v. Janet Stuart and Simon Ward. Frankfurt: Lang, 2005. 173-189.
- ____. „‘Cold media’: The Science of Poetry and the Poetry of Science“, *Interdisciplinary Science Reviews*, 30/4 (2005), S. 301-311.
- Lehmann, Wilhelm. *Dichtung als Dasein: poetologische und kritische Schriften*. Hamburg: Wegner, 1956.
- Lenz, Hermann. „Natur und Literatur“. *Akzente*, 2/2003.
- Lermen, Birgit und Matthias Loewen. „Das stimulierende Vermächtnis eines Klassiker“ in: *Lyrik aus der DDR. Exemplarische Analysen*. Paderborn: Schöningh, 1987, S. 63-121.
- Lermen, Birgit. „...ich lebe in finsternen Zeiten!“ Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ – ein alarmierender Ruf nach der Menschlichkeit des Menschen. Bonn: Bund der Mitteldt. e.V., 1989.
- Lichtenberg, Georg Christoph. „Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler“, *Göttingisches Magazin der Wissenschaften und Litteratur* 1 (1780), 1. Stk. S. 467-498.
- Lingner, Michael und Franz Erhard Walter. *Zwischen Kern und Mantel*. Klagenfurt: Ritter, 1985.
- Lobsien, Eckhard. *Landschaft in Texten: Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- Lorenz, Otto. „Die Erde will freies Geleit“. *Die Zeit*, Nr. 44, 26. Okt. 1984, S. 73.
- Love, Glen A. „Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism“. *Western American Literature*, 25 (1990): 201-215.
- Luhmann, Niklas. *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?* 2. Auflage. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1988.
- Maren-Grisebach, Manon. „Was heißt hier Ökolyrik? Beitrag zu einer zeitgemäßen Literaturkritik“ in: *Lyrik – Erlebnis und Kritik. Gedichte*

- und Aufsätze des dritten und vierten Lyrikertreffens in Münster*, hrsg. v. Lothar Joran, Axel Marquardt und Winfried Woesler. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988.
- Marsch, Edgar (Hrsg.). *Moderne deutsche Naturlyrik*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- Matussek, Peter (Hrsg.), *Naturbild und Diskursgeschichte. "Faust"-Studie zur Rekonstruktion ästhetischer Theorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1992.
- Maurer, Georg. *Was vermag Lyrik: Essays, Reden, Briefe*, hrsg. v. Heinz Czechowski. Leipzig: Reclam, 1982.
- Mayer, Karl. *Ludwig Uhland*. Band II. München: Saur, 1990-1994 [1867].
- Mayer-Tasch, Peter Cornelius (Hrsg.). *Im Gewitter der Geraden. Deutsche Ökolyrik 1950-1980*. München: C.H. Beck, 1981.
- ____ (Hrsg.). *Die Zeichen der Natur – Sieben Ursymbole der Menschheit*. Frankfurt a. M./Leipzig, 1998.
- ____ (Hrsg.). *Natur denken. Eine Genealogie der ökologischen Idee. Texte und Kommentare*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991.
- Mecklenburg, Norbert (Hrsg.). *Naturlyrik und Gesellschaft*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1981.
- Meeker, Joseph W. *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Scribner, 1974.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. New York/San Francisco: Harper & Row, 1990 [1908].
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen*, 3. Aufl., hrsg. v. Claude Lefort, üb. aus dem Franz. v. Regula Giuliani u. Bernhard Waldenfels. München: Fink, 2004.
- Meyer-Abich, Klaus Michael. *Wege zum Frieden mit der Natur. Praktische Naturphilosophie für die Umweltpolitik*. München: dtv, 1986.
- Monke, Stefanie. *Die neue Ästhetik und die Atmosphäre Intensivstation*. München: Grin-Verlag, 2008.
- Moritz, Reiner. „Gesättigte Lösung. Zu Hermann Lenz‘ ‚Natur und Literatur““. *Akzente*, 2/2003.

- Murphy, Patrick D. *Literature, Nature and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany: State University of New York Press, 1995.
- . *Literature of Nature: An International Sourcebook*. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.
- . *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 2000.
- . *Ecocritical Explorations in Literary and Cultural Studies: Fences, Boundaries, and Fields*. Lanham, Md.: Lexington Books, 2009.
- Muschg, Adolf. *Goethe als Emigrant. Auf der Suche nach dem Grünen bei einem alten Dichter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986.
- Oleschinski, Brigitte. *Mental Heat Control: Gedichte*. Reinbek: Rowohlt, 1990.
- . *Your Passport is Not Guilty: Gedichte*. Reinbek: Rowohlt, 1998.
- . „Birkenteer“ in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 274, 24. Nov. 1999. S. 2.
- . *Reizstrom in AspiK*. Köln: DuMont, 2002.
- . *Argo Cargo*, Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn, 2003
- . *Geisterströmung: Gedichte*. Köln: DuMont, 2004.
- . „Grapefruit Latte. Die Engel auf der Nadelspitze des Gedichts“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, internationale Ausgabe, Nr. 100, 30. April - 2. Mai 2004, S. 47.
- Opitz, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe*. Hrsg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart: Reclam, 2002.
- Ousby, Ian (Hrsg.). *The Cambridge Guide to Literature in English*. Cambridge University Press, 1988.
- Overath, Angelika, „Gültige Metamorphosen ...“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, 06.11.1997, S. 45.
- Owen, Ruth J. „Science in Contemporary Poetry: A Point of Comparison between Raoul Schrott and Durs Grünbein“ in: *German Life and Letters* 54/1 (2003), S. 82-96.
- The Oxford Companion to English Literature*. Oxford University Press, 5. Aufl. 1984.
- Pack, Robert und Jay Parini (Hrsg.). *Poems for a Small Planet: Contemporary American Nature Poetry*. Hanover, N.H./London: University Press of New England, 1993.

- Parham, John. "The Poverty of Ecocritical Theory: E.P. Thompson and the British Perspective" in: *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64/2008, S. 25-36.
- Pfleger, Alexander Martin. „Xilbanische Streifzüge. Ernst Heinrich Bottenberg lotet Möglichkeiten der Ich-Behauptung in technifizierter Natur aus“ (Rezension). http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11117
- Phillips, Dana. *The Truth of Ecology. Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford/New York: OUP, 2003.
- . „Ecocriticism, Ecopoetics, and a Creed Outworn“ in: *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64/2008, S. 37-50.
- Preisendörfer, Peter. *Soziologie und Ökologie I. Grundlagen und Problemstellungen der Umweltsoziologie*, Universität Rostock, Dezernat Studium und Lehre 1997.
- . *Umwelteinstellungen und Umweltverhalten in Deutschland. Empirische Befunde und Analysen auf der Grundlage der Bevölkerungsumfragen „Umweltbewußtsein in Deutschland 1991-1998“*. Opladen: Umweltbundesamt 1999.
- Radkau, Joachim. „The Heroic Ecstasy of Drunken Elephants“ in: *Biography between Structure and Agency: Central European Lives in International Historiography*, hrsg. v. Volker R. Berghahn und Simone Lässig. New York: Berghahn, 2008.
- Radkau, Joachim und Frank Uekötter, (Hrsg.). *Naturschutz und Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Campus, 2003.
- Rat der Sachverständigen für Umweltfragen (Hrsg.). *Umweltgutachten 1978*. Bonn: Deutscher Bundestag, 1978.
- Reinfrank, Arno. „Vom Vogelsinnbild in der modernen Lyrik“ in: *das literat. Zeitschrift für Literatur und Kunst*, Nr. 5, 15. Aug. 1973.
- Richter, Hans Werner. *Deine Söhne, Europa: Gedichte deutscher Kriegsgefangener*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1947.
- Riedel, Wolfgang. Artikel „Natur“ und „Landschaft“ in: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. v. Ulfert Ricklefs, Bd. 3. Frankfurt a. M.: Fischer, 1996.

- Rigby, Kate. "What are Poets for? Heidegger's Gift to Ecocriticism".
<http://arts.monash.edu/ecps/people//kate-rigby/> (Stand: 26. Juli, 2009).
- . *Topographies of the Sacred. The Poetics of Place in European Romanticism*. Virginia: Univ. of Virginia Press, 2004.
- Riordan, Colin (Hrsg.). *Green Thought in German Culture. Historical and Contemporary Perspectives*. Cardiff: University of Wales Press, 1997.
- Rosenfelder, Andreas. „Kanonisch“ in: FAZ Nr. 283, 5. Dez. 2001, S. 51.
- Rosteutscher, Joachim. *Das ästhetische Idol im Werke von Winckelmann, Novalis, Hoffmann, Goethe, George und Rilke*. Bern: Francke, 1956.
- Rothacker, Erich. *Das "Buch der Natur". Materialien und Grundsätzliches zur Metapherngeschichte*. Bonn: Bouvier 1979.
- Rueckert, William. „Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism“ in: *The Ecocriticism Reader: Landmarks of Literary Ecology*, hrsg.v. Cheryll Glotfelty und Harold Fromm. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- Ruff, Frank M. *Ökologische Krise und Risikobewußtsein: Zur psychischen Verarbeitung von Umweltbelastungen*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1990.
- Rühmkorf, Peter. „Das lyrische Weltbild der Nachkriegsdeutschen“ in: (ders.) *Die Jahre die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*. Reinbek: Rowohlt, 1972.
- Sack, Gustav. *Prosa, Briefe, Verse*. München/Wien: Langen/Müller, 1962 [1917].
- Sagurna, Marco (Hrsg.). *Eiswasser: Zeitschrift für Literatur. Echte Blüten: neue deutsche Naturlyrik*. Jg. 5 (1998), 1/2.
- Sartorius, Joachim (Hrsg.). *Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen Gedichts*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Scharpenberg, Margot. „Grenzen der Sprache“ in: *Veränderungen eines Auftrages*. Duisburg: Gilles & Francke Verlag, 1976.
- Schiller, Friedrich. „Über Bürgers Gedichte“. *Werke*, Nationalausgabe, Bd. 22, *Vermischte Schriften*. Hrsg. v. Herbert Meyer. Weimar: Böhlau, 1958.

- ____. *Vom Pathetischen und Erhabenen. Schriften zur Dramentheorie.*
Hrsg. v. Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 1970.
- Schmitz, Hermann. *System der Philosophie.* Bd. 3. Bonn: Bouvier, 1977.
- Schock, Ralph (Hrsg.). „Reizstrom in Aspek – Wie Gedichte denken“. Buch-
rezension des Saarländischen Rundfunks, Saarbrücken (SR 2
KulturRadio) 18. Januar 2003.
- Schrott, Raoul. *Finis terrae. Ein Nachlass.* Innsbruck: Haymon-Verlag, 1995.
- ____. *Hotels.* München: DTV, 1998 [1995].
- ____. *Die Musen.* München: DTV, 2000 [1997].
- ____. „Der Katalog der Poesie oder über die Funktionalität ihrer For-
men“ in: *Minima Poetica. Für eine Poetik des zeitgenössischen
Gedichts*, hrsg. v. Joachim Sartorius. Köln: Kiepenhauer &
Witsch, 1999. S. 37-43.
- ____. *Die Erde ist blau wie eine Orange. Polemisches, Poetisches, Priva-
tes.* München: dtv, 1999 [1997].
- ____. *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend
Jahren.* München: DTV, 1999 [1997].
- ____. *Tropen. Über das Erhabene.* Frankfurt a. M.: Fischer, 2002 [1998].
- ____. *Khamsin. Erzählung.* Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.
- ____. *Die Wüste Lop Nor. Novelle.* Frankfurt a. M.: Fischer, 2003
[2000].
- ____. *Weißbuch.* München/Wien: Hanser, 2004.
- ____. *Handbuch der Wolkenputzerei. Gesammelte Essays.* München/
Wien: Hanser, 2005.
- ____. *Die Fünfte Welt. Ein Logbuch.* Innsbruck: Haymon-Verlag, 2007.
- Schütt, Peter. *Zur Lage der Nation.* Dortmund: Weltkreis-Verlags-GmbH,
1974.
- Scigaj, Leonard M. *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets.* Kentucky:
University Press of Kentucky, 1999.
- Schnell, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945.* Stuttgart:
Metzler, 1993.
- Schulte, Bettina, „Nagelten die Milch vor die Häuser“ in: *Badische Zeitung*,
Nr. 79, 4. April, 1998.

- Scott, William Neville. *Focus on Judith Wright*. St. Lucia: University of Queensland Press, 1967.
- Sears, Paul. „Ecology—A Subversive Subject“ in: *Bioscience* 14/7 (1964), S. 11-13.
- Seel, Martin. *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Shipley, Joseph T. (Hrsg.). *Dictionary of World Literary Terms*. London: George Allen & Unwin, 1970.
- Sidney, Sir Philip. „The Defence of Poesy“, in: *Sir Philip Sidney: The Major Works*. Hrsg. v. Katherine Duncan-Jones. Oxford: OUP, 1989.
- Simon-Schaefer, Roland. „Kitsch und Kunst“. *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 5/2 (1980). S. 37-52.
- Slovic, Scott. *Going Away to Think: Engagement, Retreat, and Ecocritical Responsibility*. Reno, Nevada: University of Nevada Press, 2008.
- Snow, C. P. *The Two Cultures*. Cambridge: CUP, 1998.
- Soper, Kate. *What is Nature? Culture, Politics and the Non-Human*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Spada, Hans. „Umweltbewußtsein: Einstellung und Verhalten“ in: *Ökologische Psychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1990, hrsg. v. Lenelis Kruse, Carl-Friedrich Graumann und Ernst D. Lantermann.
- Staiger, Emil. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 1946.
- Stauffer, Isabelle. „Florale Feminität? Natur, Ironie und Geschlechterperformativität bei Annette Kolb“ in Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*, Heidelberg: Winter, 2005.
- Steiner, Rudolf. *Methodische Grundlagen der Anthroposophie. Gesammelte Aufsätze zur Philosophie, Naturwissenschaft, Ästhetik und Seelenkunde 1884-1901*, Gesamtausgabe 30. Dornach: Rudolf-Steiner-Verlag, 1989.
- Süddeutsche Zeitung*. „Kein Kräutergärtlein“ in: Nr. 117, 21. Mai 1980.
- Sullivan, Heather I. „Ecocriticism, Goethe’s Optics and ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘: Emergent Forms versus Newtonian ‚Constructions‘“, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, Bd. 101, 2:2009, S. 151-169.

- Swearer, Donald K. (Hrsg.). *Ecology and the Environment. Perspectives from the Humanities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009.
- Tallmadge, John und Henry Harrington (Hrsg.). *Reading Under the Sign of Nature: New Essays in Ecocriticism*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2000.
- Tanner, Carmen und Klaus Foppa. „Umweltwahrnehmung, Umweltbewußtsein und Umweltverhalten“ in: *Umweltsoziologie, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 36/1996, hrsg. v. Andreas Diekmann und Carlo C. Jaeger.
- Trawny, Peter (Hrsg.). „Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde“. *Heidegger und Hölderlin*. Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, Bd. 6. Frankfurt a. M.: Vittorio Kostermann, 2000.
- Uekötter, Frank. *The Green and the Brown: A History of Conservation in Nazi Germany*. Studies in Environment and History. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Uhl, Christopher. *Developing Ecological Consciousness. Path to a Sustainable World*. Lanham, Maryland/Oxford: Rowman & Littlefield, 2004.
- van den Berg, Hubert: „Die wissenschaftliche Einführung der Gattung Naturlyrik als ökologisch motivierter Versuch interpretatorischer Rekonstituierung lyrischer Referentialität“ in: Wiesinger, Peter und Derkits, Hans (Hrsg.) Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“. Band 8: *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichtsschreibung*. Bern (u.a.): Lang, 2002, S. 271-276.
- Volckmann, Silvia. *Zeit der Kirschen? Das Naturbild in der deutschen Gegenwartsllyrik*. Königstein: Forum Academicum, 1982.
- . „Einige Argumente gegen die Wiederbelebung der Naturlyrik“ in: *Evangelische Akademie. Freundesbrief*. Jahrgang 27-28. Nr. 111-113. 1982-1983.
- von Bormann, Alexander. *Natura Loquitur*, Studien zur deutschen Literatur, Bd. 12. Tübingen: M. Niemeyer, 1968.

- ____. (Hrsg.), *Die Erde will ein freies Geleit. Deutsche Naturlyrik aus sechs Jahrhunderten*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1984.
- von Matt, Peter. *Die verdächtige Pracht. Über Dichter und Gedichte*. München/Wien: Hanser, 1998.
- von Törne, Dorothea. „Loopings und Bungee-Sprünge“ in *ndl*, 6/1997.
- ____. „Flirrende Pixel“ in: *TS* 15.10.1997.
- von Uthmann, Jörg. *Die Sehnsucht nach dem Paradies. Zeitgemäße Anmerkungen zur deutschen Neurose*. Stuttgart: Dt.-Verl.-Anst., 1986.
- von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6.Aufl. Stuttgart: Kröner, 1979.
- Wasung, Rolf. „Edgar Marsch, *Moderne deutsche Naturlyrik*“ (Rezension) in: *Neue Deutsche Hefte*, Heft 2, 27. Jahrgang (1980). S. 364-365.
- Waniek, Erdmann. „Frieden, Schein und Schweigen: Brechts Ausruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan, Enzensberger und Fritz“. *Wirkendes Wort* 42 (1992). S. 253-282.
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübingen: Mohr, 1972.
- Werner, Richard Maria. *Lyrik und Lyriker*. Hamburg/Leipzig: Voss, 1890.
- Weyrauch, Wolfgang (Hrsg.). *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Hamburg: Rowohlt, 1949.
- Wheeler, Wendy. *The Whole Creature. Complexity, Biosemiotics and the Evolution of Culture*. London: Lawrence & Wishart, 2006.
- ____. „Postscript on Biosemiotics: Reading Beyond Words – and Ecocriticism“. *Earthographies: Ecocriticism and Culture. new formations* 64/2008, S. 137-154.
- Wiesmüller, Wolfgang. „Der poetologische Diskurs über Naturlyrik von 1945 bis zur Wende und seine ideologischen und ökologischen Implikationen“ in: Catrin Gersdorf und Sylvia Mayer (Hrsg.), *Natur – Kultur – Text. Beiträge zu Ökologie und Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005. S. 280-297.
- Willms, Ralf. Rezension zu E.H. Bottenberg, *Atem-Schaltungen – Naturlyrik: In-Zwischen*. http://www.iablis.de/iab2/index.php?option=com_content&task=view&id=57&Itemid=41

- ____. „Zu Gedichten von E.H. Bottenberg“ (Rezension). <http://www.iablis.de/iab2/content/view/99/86/>
- Winkels, Hubert, „Hubert Winkels über Brigitte Oleschinski“ in: Heinz Kattner (Hrsg.), *Wo waren wir stehengeblieben? Das zweite Buch*. Göttingen: Wallstein, 1995.
- ____. „Vollgetankt und abgehoben“ in: *Frankfurter Anthologie* 22 (1999).
- Winkler, Ron. „Dichtung im Transitmodus. Über die Geisterströmung von Brigitte Oleschinski“ in: *Lose Blätter: Zeitschrift für Literatur*, 35 (2005).
- Winko, Simone. „Negativkanonisierung: August v. Kotzebue in der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts“, in: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. v. Renate von Heydebrand. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1998, S. 341-364.
- Zapf, Hubert. *Literatur als kulturelle Ökologie. Zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer, 2002.
- ____. „Literature and Ecology: Introductory Remarks on a New Paradigm of Literary Studies“. *Anglia* 124 (2006/1), S. 1-10.
- Zimmermann, Jörg (Hrsg.). *Das Naturbild des Menschen*. München: Wilhelm Fink, 1982.
- Zink, Jörg. *Die Welt hat noch eine Zukunft. Eine Anregung zum Gespräch*. Stuttgart/Berlin: Kreuz Verlag, 1973.

ISBN 978-3-86219-228-1