

Im Sommer 2007 weilt der englische Schriftsteller Robert Macfarlane auf den Äußeren Hebriden. Dort haben Amateurforscher über Jahre hinweg ein Glossar von Hunderten Wörtern zusammengetragen, das verschiedene Aspekte der nordwestschottischen Torfmoore beleuchtet. Er ist hingerissen von der „referenziellen Genauigkeit und Poesie“ dieser Begriffe und schockiert darüber, wie viele davon bereits ausgestorben sind. Daraufhin lud er Menschen in ganz Großbritannien ein, ihm Begriffe zu senden, die das Land in seiner natürlichen Vielfalt beschreiben. Tausende Zuschriften erreichten ihn: Wörter aus verschiedenen Landstrichen, Dialekten, Soziolekten, Berufssprachen, Migrantensprachen, Fachsprachen. In seinem Buch „Landmarks“ stellte er Ausschnitte davon, nach Biotopen geordnet, zusammen. Diese Glossare bringen die Schönheit lebendiger Landschaften zur Sprache; gleichzeitig werden sie auch zu Elegien auf den Sprachverlust. Die veralteten Wörter werden ja nicht durch neuere, genauere ersetzt; vielmehr verlieren wir mit den Wörtern auch unsere Anschaulichkeit im Ausdruck und damit letztlich unsere Resonanzfähigkeit mit nicht menschlichem Leben.

„Landmarks“ ist ein Essay vorangestellt, in dem Macfarlane von einem weiteren Schlüsselerlebnis im selben Jahr berichtet: In der Neuausgabe des „Oxford Junior Dictionary“ waren Natur-Wörter wie „beech“, „dandelion“, „kingfisher“ – also Buche, Löwenzahn, Eisvogel – regelrecht aussortiert worden. Auf Rückfrage bei der Redaktion bekam er zur Antwort, das Wörterbuch wolle die Wirklichkeit der jungen Menschen widerspiegeln. Das simulierte Leben, in das wir Kinder schon in frühem Alter zwingen, wird normalisiert: „celebrity“, „chatroom“, „voice-mail“. Macfarlane schrieb als Reaktion darauf den Gedichtband „Lost Words“. Die Titel der Gedichte darin bestehen aus den Wörtern, die aus dem Kinderwörterbuch gestrichen wurden.

Macfarlanes Buch ist ein geradezu sagenhafter Erfolg beschieden, sein „Landmarks“-Projekt erfuhr eine weite Rezeption, seine Prosa stürmt die Bestsellerlisten. Offenbar gibt es in seiner Heimat eine Öffentlichkeit für diese Form der Trauerarbeit über den Verlust von Natur und Naturerfahrung, offenbar gibt es ein Bedürfnis danach, diese Verluste spürbar zu machen und sich damit auseinanderzusetzen.

Wenn man sich hingegen in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur umtut, muss man lange suchen. Nicht dass der Klimanotstand und andere ökologische Krisen nicht thematisiert würden. Insgesamt herrscht jedoch eine erschreckende Lebenskälte: Tiere sind Seltenheit, Wildtiere praktisch abwesend, Pflanzen und andere Naturerscheinungen allenfalls Kulisse. Ausnahmen wie Esther Kinsky, die eine eigenständige narrative Geopoetik entwickelt hat, und der 2022 verstorbene Wulf Kirsten, der aus den verschwundenen Wörtern seiner Herkunftslandschaft bei Meißen eine bleibende Poesie ökologischen Verlusts formulierte, bestätigen die Regel. Die bestürzende Leere unserer ausgeräumten Landschaften, die fortschreitende Zerstörung der Böden, die erbarmungslose Artenausrottung um uns – die zeitgenössische Literatur schweigt sich dazu aristokratisch aus. Menschen leben in der Gegenwartsliteratur in allen möglichen Räumen, auf allen fünf Kontinenten, im Weltraum gar, nur nicht in der Natur. Die Biosphäre als ihre eigene Heimat – das klingt ihr pathetisch und ewiggestrigt. Dabei ist sie die einzige Zukunft, die wir haben.

Warum nehmen wir die ökologische Degradation achselzuckend in Kauf? Warum interessiert der vor Kurzem erschienene, verheerende Waldschadensbericht nur noch Fachleute und wird nicht als kulturelles oder psychologisches Problem wahrgenommen? Warum ist die Literatur – wiederum bestätigen Ausnahmen die Regel – Teil dieser Weigerung zu trauern? Warum hat die Rezeption des angelsächsischen Nature Writings kaum zu einem deutschsprachigen Schreiben geführt?

Dabei würde uns ein älterer Begriff aus unserer eigenen Kultur weiterhelfen: Johann Wolfgang Goethe, dessen naturtheoretische Schriften von den Großen des Nature Writings wie Henry David Thoreau oder Jean-Henri Fabre

Die verdrängte Wirklichkeit

Hat die deutschsprachige Literatur ein Problem mit der Natur?

Von *Ludwig Fischer, Bernhard Malkmus und Jan Röhnert*

Was hätte das Nature Writing nicht alles zu erzählen? Etwa von dieser frisch aus ihrer Larvenhaut geschlüpften Mosaikjungfer.

Foto Blickwinkel



hoch geschätzt wurden, sprach in Bezug auf die Anschauung der Natur von „zarter Empirie, welche sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht“. Dieser morphologische Blick auf den Boden, das Erdreich, die Baumkronen vermag in den Naturzusammenhängen das nicht menschliche andere anzuerkennen als das, was uns Menschen erst hervorgebracht hat und auf das wir angewiesen bleiben. Dafür müssen wir jedoch ein zeitgemäßes Deutsch erst wieder finden und neu erfinden. Dazu gehört auch eine Sprache für Entfremdung, Verlust, Vereinsamung – die verdrängte psychologische Dimension der Naturzerstörung. Denn die Verletzlichkeit, die wir zunehmend in Ökosystemen wahrnehmen, ist auch unsere eigene Verletzlichkeit, die wir systematisch verdrängt haben.

Nature Writing im Anthropozän ist vor die Herausforderung gestellt, unsere menschliche Existenz als Teil der Geschichte des Lebens zu begreifen – und zugleich die Unverfügbarkeit der Natur ästhetisch erfahrbar zu machen. Die Literatur könnte in Zeiten radikaler Naturentfremdung eine wichtige Rolle dabei spielen, unsere Hypertrophie an ökologischem Wissen und unsere Atrophie an Erfahrungswissen über Natur zu vermindern.

Denn wir haben es bei der allenthalben bekundeten Wertschätzung „der Natur“ und dem Verlangen nach zugänglicher „echter Natur“ mit einer der fundamentalen Paradoxien unserer globalisierten westlichen Gesellschaftsformation zu tun: Die scheinbar unschuldige Feier der erhebenden Natur ist nur mehr zu haben um den Preis ihrer universellen Unterwerfung – und

letztlich ihrer Vernichtung. Kann man angesichts dieser Umstände noch von der Beglückung schreiben, die zum Beispiel eine lange, konzentrierte Beobachtung eines Moortümpels auslösen kann? Oder davon, wie Libellenlarven an Binsenstängeln hochklettern und man fasziniert zusieht, wie nach einer Weile die Chitinhülle platzt, sich der Libellenkörper herauszwängt und das freigekommene Insekt die schimmernden Flügel entfaltet, aufpumpt, vibrieren lässt, schließlich zum ersten Flug davonschwirrt, das sprichwörtliche Juwel über der dunklen Wasserfläche? Muss nicht die literarische Vergegenwärtigung einer solchen geduldigen, wahrhaft heilsamen Naturerfahrung, auch wenn das kleine Biotop des Tümpels womöglich tatsächlich noch ein Rest unbeschädigter, sich selbst überlassener Moornatur ist,

dennoch durchzogen sein von der Trauer über die unermesslichen Verluste gerade an intakten Mooren mit ihrer besonderen Flora und Fauna? Wie könnte eine Literatur aussehen, die einerseits Worte findet für das vielleicht wirklich bewegende, aber scheinbar unerhebliche Geschehen, das doch etwas schier Unbegreifliches zumutet – die vollendete Verwandlung eines eigenartigen Wassertiers, einer Larve, in ein ganz anderes Lebewesen, eine Libelle –, eine Literatur, die andererseits mit diesen Worten die weiter vorangetriebene Vernichtung von Mooren, etwa im Baltikum, in Sibirien, in Indonesien, mit dem Auslöschen vieler Arten und auch dem Vertilgen bedeutender CO₂-Senken nicht vergessen macht?

Diese Frage ist eine der zentralen Herausforderungen des Schreibens über unsere planetare Wirklichkeit. Ein zeitgemäßes Nature Writing kann dabei Inspiration beziehen aus dem biogeographischen Denken eines Carl Ritter, Georg Forster, Alexander von Humboldt, bei den angelsächsischen Traditionen und bei all den übersehenen literarischen Versuchen, den Menschen in und mit der Natur, nicht jenseits von ihr zu sehen? Es kann Inspiration beziehen aus dem tätigen Erleben, der Arbeit in und mit der Natur, dem aktiven Naturschutz – wie bei der Umweltaktivistin und Schriftstellerin Terry Tempest Williams oder bei dem Landschaftspfleger Bernd Marcel Gonner, der den Deutschen Preis für Nature Writing erhielt.

Es braucht aber auch den ruhigen, klaren Blick auf die ungehemmte Dynamik der Zerstörung. Und dieser schonungslose Blick ist nur schwer auszuhalten. Man kann auf das, was er zeigt, mit Wut und Hass reagieren – Wut und Hass sind destruktive Energien. Was angemessen wäre, ist zunächst einmal Trauer – Trauer über das Schreckliche, was wir schon angerichtet haben und was wir weiter betreiben. Trauer kann auch destruktiv wirken, wenn sie in die Spirale der Depression hineinzieht. Sie ist aber, recht verstanden, der Anfang produktiver Arbeit: zuerst mit dem unverstellten Eingeständnis aller Verluste und Schäden und vor allem mit dem Eingeständnis der eigenen Verstrickungen in sie, dann mit dem Impuls zu einem „Es muss anders werden“.

Von allein wird es nicht anders, und allein wird man wenig erreichen. Also könnte eine kollektive Trauer der Anfang einer gemeinsam angepackten Veränderung werden. Und dazu brauchen wir eine gemeinsame Sprache, gemeinsame Formen des Andenkens, eine Öffentlichkeit. Alles Dinge, die in den Zuständigkeitsbereich der Literatur fielen.

Alexander und Margarete Mitscherlich untersuchten 1967 in ihrem Buch „Die Unfähigkeit zu trauern“ psychoanalytisch die Verdrängungen, die Analytiker bei vielen Deutschen nach 1945 erkannten, die in die Gräu der Hitlerzeit verstrickt gewesen waren. Heute müsste, von einem ganz anderen Ansatz aus, ein neues Buch über die Weigerung zu trauern geschrieben werden – zu trauern über die ökologischen Folgen unseres Lebensstils. Als Trauer-Buch dieser Art galt im britischen New Nature Writing W.G. Sebalds „Die Ringe des Saturn“ (1995): eine „Wallfahrt“ zu von der Zivilisation verlassenen öden Orten einstigen Fortschritts an der südostenglischen Peripherie. Wenn Sebald dort von seinem Besuch bei den Apfelbäumen des in Berlin geborenen Dichters Michael Hamburger erzählt, dessen Familie dem Holocaust entronnen war, wird sichtbar, wie Trauerarbeit in Hoffnung umschlagen könnte: Aus den Keimen, die wir pflanzen, entwickeln sich vielleicht einmal Bäume und Früchte, auch wenn es uns nicht mehr gibt. Wie Natur schon durch Sorge und Aufmerksamkeit bewahrt werden könnte – wann wird sich die Literatur jenseits wohlfeiler Dystopien damit beschäftigen? Die Wirklichkeit der Natur ist unhintergebar, und wir sind Teil von ihr. Es liegt in unserer Verantwortung, wie wir sie mit unserer Sprache erfahrbar und mit unserem Handeln bewohnbar machen.

Ludwig Fischers jüngstes Buch ist „Naturallianz – Perspektiven für ein verändertes Naturverhältnis“, von **Bernhard Malkmus** erscheint demnächst „Himmelstriche – Vom Leben der Seevögel und Überleben der Menschen“, **Jan Röhnert** publiziert zuletzt den Gedichtband „Erdtagezeit“.

Fortsetzung von der vorherigen Seite

„MIT, nicht GEGEN“

Die Massenflucht von DDR-Bürgern im Sommer und Herbst 1989 war nur ein Vorspiel zu jenem „Rendezvous unserer Gesellschaft mit der Globalisierung“, als das Wolfgang Schäuble im Herbst 2015 die massenhafte Zuwanderung von Flüchtlingen nach Deutschland beschrieb.

Wolfgang Rihm war aufrichtig schockiert, als ich ihn fragte, ob die deutsche Wiedervereinigung seine künstlerische Arbeit verändert habe. Schockiert im doppelten Sinne: einmal weil er im westdeutsch-dominierten Rihm-Diskurs noch nie danach gefragt worden war, da es seine Fragesteller nie interessiert hatte, zum anderen weil er bemerkte, dass diese gravierende Wende in der Geschichte seines Landes tatsächlich keinerlei Spuren in seinem Karlsruher Schaffensbiotop hinterlassen hatte. Vielleicht war die Zuwendung zu den späten Gedichten von Uwe Grüning, der in der DDR zu den engsten Freunden Peter Huchels gehört hatte, auch kreative Antwort

Rihms auf die spürbare Verstörung, die diese Frage in ihm ausgelöst hatte. Denn wie Robert Schumann nahm auch Rihm für sich in Anspruch, dass ihn alles „affiziere“. Und besonders die kleingeistige, kurzsichtig politisierte Rezeption russischer Kunst zu Beginn des russischen Überfalls auf die Ukraine hatte ihn so stark alarmiert, dass er sich sofort entschloss, den offenen Brief Vladimir Jurowskis zur Verurteilung der russischen Expansionspolitik, aber zur Verteidigung russischer Kunst zu unterzeichnen. Geistig war er auf keinen Fall ein Mensch des „Posthistoire“, so wenig direkt sich wohl geschichtliche Ereignisse auf seine Kreativität niedergeschlagen haben mögen.

Nur Geschichtsphilosophien gegenüber, die Endziele wie Endsiege anpeilten, war er skeptisch, besonders im Musikalischen. Wir unterhielten uns über das späte Brahms-Lied „Es hing der Reif im Lindenbaum“ nach Klaus Groth, bei dem er mich auf einen Harmoniewechsel aufmerksam machte, der eine Desillusionierung ankündigte und der sich – wie die meisten Ungeheuerlichkeiten bei Brahms – ganz leise vollzog. Ich machte ihn auch auf die vielen Sixe- und Septe-ajoutée-Akkorde in dem Lied aufmerksam und auf Ähnlichkeiten zu „La bohème“ von Giacomo Puccini, eine Oper, die erst ein paar Jahre später geschrieben wurde.

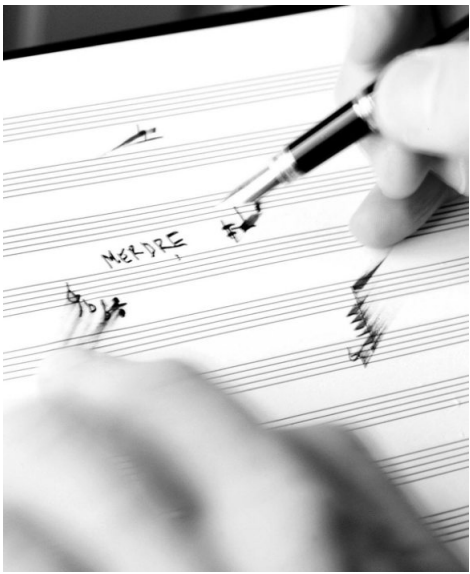
Aber Brahms, so erzählte ich es Rihm, war eng befreundet mit dem russlanddeutschen Komponisten und Pianisten Eduard Schütt, der damals schon Schlager ohne Worte für Klavier komponierte, die Charles Trenets Chansons oder Paul Abrahams Tonfilm-Walzer vorwegzunehmen scheinen. Darüber würde niemand sprechen, sagte ich zu Rihm, wenn es um Diskurse darüber gehe, worauf Brahms zurück- und vorausweise, „Ja“, antwortete er, „weil man immer nur in dieselben Richtungen sucht.“ Er meinte

damit Brahms und Beethoven, Brahms und Schütz oder eben Brahms und Schönberg. Aber Brahms' Horizont war eben nicht der eines imaginären Museums, sondern der einer konkreten Mitwelt. Carl Dahlhaus hat einmal Musikgeschichte als Dialog der Meisterwerke untereinander zu fassen versucht. Rihm war sich vermutlich klar darüber, dass diese Geschichtskonzeption weit entfernt war von kompositorischer Praxis. Er selbst, der einen ungeheuren Hörappetit und ein riesiges Hörrepertoire hatte und der immer wieder gegen Repertoireverbote bei Kindern und Jugendlichen plädierte, brauchte keine Meisterwerkzertifikate, um sich aller möglichen Musik zu nähern und in ihr Kunstfähiges zu entdecken.

Der Philosoph Georg Picht hat in einem Aufsatz einmal die Herkunft des neuzeitlichen Subjektbegriffs der cartesianischen Philosophie aus der nominalistischen Gotteslehre des Spätmittelalters, etwa bei Duns Scotus, hergeleitet. „Das autonome Subjekt der neuzeitlichen Philosophie ist in dem genauen Sinne theomorph, dass hier der Mensch sich ebenbildlich zu jenem Gott versteht, dessen durch kein Naturgesetz gebundener Wille in unergründlicher Freiheit die Welt aus dem Nichts erschafft“, schreibt Picht. Und weiter: „Ebenbildlich zum Wesen dieses Gottes steht auch die Subjektivität des ‚ego cogito‘ außerhalb der Natur. Da sie nicht wie die göttliche Allmacht jenseits der Natur zu schweben vermag, befindet sie sich (...) weder in der Natur noch in Gott, sondern im Nichts.“

In diesem Nichts, jenseits von Körper, Geschlecht und Geschichte, jenseits von Heimat und Sprache hatte nicht nur Descartes zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts die Vernunft zu begründen versucht, sondern auch eine westeuropäische Avantgarde nach 1945 Musik als Kunst machen wollen. Ihrer Politik der ästheti-

schen Säuberungen war auch Hans Werner Henze zum Opfer gefallen, der dieser „Reinheit der Tonkunst“ seine von Pablo Neruda inspirierte *musica impura* entgegenhielt. Rihm wollte zwar, ähnlich wie Boulez, keine Musik des politischen *engagé*, aber eine *musica pura*, der die Erdenreste des Menschlichen zu tragen peinlich gewesen wären, wollte er auch nicht. Rihms Subjektivität ist nicht theomorph, sie ist human: Sie ist der Zeit unterworfen (wie er auch die Stillstellung der Zeit im Kunstwerk durch seinen prozessualen Zyklus „Jagden und Formen“ aufzuheben



Wolfgang Rihm beim Komponieren und Zitieren
Foto Serge Cohen/Laif

versuchte); sie ist der Geschichte unterworfen; sie ist an den Körper gebunden.

Die Existenzphilosophie hat den Zusammenhang von Endlichkeit und Erkenntnis, die Erlossenheit der Welt durch Sprache und durch die intersoziale Praxis eines Mit-Seins mit anderen immer kritisch ins Feld geführt gegen ein außerweltliches, ungeschichtliches und körperloses Vernunftsubjekt. Martin Heidegger mag der prominenteste Autor in dieser Reihe sein, aber sie reicht zurück über Søren Kierkegaard bis zu Blaise Pascal, der zeitgleich zu Descartes einen existenzialistischen Gegenentwurf zu dessen Rationalismus formuliert hatte. Wolfgang Rihms Requiem-Strophen suchen in Details der Instrumentation und der Wahl der Texte nicht nur den Dialog mit vorausgegangenen Todesmeditationen von Johannes Brahms, Gabriel Fauré und Dmitri Schostakowitsch. Sie werden durch ein instrumentales Gleichnis eröffnet. Noch bevor man die Worte des Propheten Jesaja hört, „Omnis caro faenum – Alles Fleisch ist wie Gras und all seine Herrlichkeit ist wie die Feldblume“, spielt die Solo-Oboe ganz einsam die Töne e-h-d-fis. Ein einsames Rohr im Wind. „Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur; aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht nötig, dass das ganze Weltall sich waffne, ihn zu zermalmen: Ein Dampf, ein Wassertropfen genügen, um ihn zu töten“, schreibt Blaise Pascal in seinen Gedanken. Klang geworden ist hier bei Rihm der Mensch als Denker, der zugleich der Zeit unterworfen und in seiner Körperlichkeit versehbar bleibt. Mit diesen Erfahrungen, nicht gegen sie, ist Wolfgang Rihms Musik entstanden. Darin bleibt sie menschlich. Dadurch wird sie reich.

Der Text entstand anlässlich der Musikdozentur der Mainzer Akademie der Wissenschaften.