
Eberhard Ostermann

Zur ästhetischen Vergegenwärtigung von Landschaft im Nature Writing

Zu Judith Schalanskys »Hafen von Greifswald«

In ihrem Buch *Verzeichnis einiger Verluste* (2018) experimentiert die 1980 in Greifswald geborene Autorin und Buchgestalterin Judith Schalansky mit einer Reihe unterschiedlicher Schreibweisen und Textsorten, darunter auch, in dem Kapitel *Hafen von Greifswald*, mit dem sogenannten Nature Writing, das heißt der nichtfiktionalen, literarisch anspruchsvollen Repräsentation von Natur. Da Schalansky das Verfahren in ihrem Prosastück gleichsam in Reinform vorführt, möchte ich ihren Text zum Anlass nehmen und als Bezugspunkt verwenden, um einige Aspekte des Nature Writings aufzuzeigen und zu diskutieren. Diese betreffen sowohl die formale Bestimmung wie die historische Kontextualisierung naturmimetischer Literatur nach der Romantik. Im ersten Abschnitt werde ich zunächst, noch ohne Bezug auf Schalansky, in groben Zügen die Vorgeschichte des Nature Writings, und zwar mit Blick auf das ästhetische Konzept von Landschaft, skizzieren. Im zweiten Abschnitt beschreibe ich anhand des Beispieltextes zentrale Schreiboperationen, Stilmittel und Vertexungsmuster, die in einem Nature-Writing-Text Naturpräsenz suggerieren. Im dritten Abschnitt möchte ich zeigen, wie sich das initiale Motiv des Nature Writings in Schalanskys Text darin abbildet und verdichtet, dass sich die Verfasserin auf eine bestimmte Weise an die Tradition der romantischen Landschaftsmalerei, verkörpert durch das Werk Caspar David Friedrichs, anschließt und zugleich von dieser abgrenzt. Hierbei rekurriere ich auf den, allerdings mehrdeutigen Begriff der Ekphrasis. Abschließend möchte ich noch kurz auf Einwände eingehen, die gegen das Nature Writing erhoben werden, und Hoffnungen ansprechen, die an das Genre anknüpfen.

I.

In die Natur hinauszugehen, sie ohne weitere Absichten und Nutzungserwägungen allein in der ästhetischen Distanz als Landschaft zu betrachten und frei zu genießen, das ist eine Erfahrung, die ihre geschichtliche Bedeutung vollumfänglich erst in der Neuzeit angesichts der fortgeschrittenen Entfremdung des Menschen von der Natur entfaltet hat. Joachim Ritter hat in seiner einschlägigen

Abhandlung das Konzept Landschaft, beginnend mit Petrarca, von diesem noch ambivalent erfahrenen Naturerlebnis auf dem Mont Ventoux im Jahr 1336, als eine Reaktion auf die Verdinglichung der Natur durch Wissenschaft und Technik gedeutet. Während diese sich den Zugang zu den Gegenständen der Natur um den Preis verschaffen, dass sie sie zu abstrakten Objekten des quantifizierenden und instrumentellen Denkens machen, sucht die Landschaftserfahrung den damit einhergehenden Verlust des lebendigen, wie immer auch fiktiv gewesenen Zusammenhangs mit der Natur zu kompensieren: »Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist.«¹ In der Erfahrung von Landschaft lebt, so Ritter, der ursprünglich von der Theorie erhobene Anspruch auf Anschauung des Ganzen noch fort, nun aber begriffslos, ohne theologische oder philosophische Vorannahmen, allein im Hinblick auf ein sinnlich erfahrendes Subjekt. Landschaft ist die Leistung dieses durch die Errungenschaften der Vernunft freigestellten Subjekts, das in einem Ausschnitt der Natur gestalthaft die es umgreifende ganze Natur erlebt, sich selbst als darin inbegriffen.

Was die künstlerische Darstellung dieser Erfahrung betrifft, so war mit ihr lange Zeit eine Hierarchisierung der Kunstformen verbunden, insofern man es den bildenden Künsten eher als der Dichtkunst zutraute, das Landschaftserlebnis angemessen wiederzugeben. Darauf verweist schon die Geschichte des Landschaftsbegriffs, der neben einer politisch-topographischen Semantik zunächst als Fachterminus der Malerei fungierte – Landschaft als malerische Abbildung eines Naturausschnitts –, bevor er in seiner erweiterten, heute gebräuchlichen Bedeutung, in der die ästhetische Komponente aufgehoben ist, in den Sprachgebrauch einging.² Auch die Verpflichtung der Literatur auf das normative Vorbild der Malerei, formelhaft ausgedrückt in dem auf Horaz zurückgehenden und bis ins 18. Jahrhundert geltenden *Ut-pictura-poesis*-Prinzip, war nicht geeignet, der sprachlichen Darstellung landschaftlicher Naturerfahrung ein eigenes Recht einzuräumen. Symptomatisch ist diesbezüglich Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). Lessing vollzieht dort nicht nur, indem er die Diskussion seiner Zeit nachhaltig zusammenfasst, eine scharfe Abgrenzung der Kunstformen, die sich auf eine Unterscheidung der in ihnen wirkenden Ausdrucksmittel stützt, sondern er leitet aus dieser Unterscheidung auch eine Bereichszuweisung ab, die die Literatur von der Darstellung der Landschaft ausschließt. Allein die bildende Kunst ist für Lessing aufgrund der Ikonizität ihrer Zeichen und des damit verbundenen Simultaneitätseffekts das geeignete Medium, um Landschaft darzustellen. Während die Dichtung aus artikulierten Tönen bestehe, die in der Zeit aufeinanderfolgen, habe es die bildende Kunst mit Figuren und Formen zu tun, die gleichzeitig im Raum nebeneinander existieren.