

Monika Wolting

Wrocław

Wege des Gartengedichts und der Naturlyrik im 20. Jahrhundert

Zur Zeit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert erlebt das Motiv des Gartens noch einmal eine solche Blüte, die mit derjenigen innerhalb der klassischen und romantischen Entwicklung, was die Bedeutung für die Literatur betrifft, vergleichbar ist. In der Literatur um 1890 bemerkt man eine Hervorhebung des Vegetativen, Wachsenden, Lebenden sowie des Pflanzlichen. Diese Sehnsüchte der Epoche kumulieren im Gartenmotiv. Zu den Hauptvertretern, die sich intensiv mit dem Thema des Gartens auseinandersetzten, gehören Stefan George, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl und Hugo von Hofmannsthal, Detlef Liliencron, Rudolf Borchardt, Arno Holz, Max Halbe und Eduard von Keyserling. Oft sind es noch reale Gärten (der *Mirabellengarten* bei Trakl, die Pariser Parks wie beispielsweise der *Jardin du Luxembourg* bei Rilke), die zum Gegenstand der Beschreibung werden, mit eigenem Leben versehen. Die Dichter vermeiden es, ihnen eine symbolische Bedeutung zu zuerkennen, erteilen ihnen eher die Fähigkeit einer selbständigen Möglichkeit. Der Garten „spricht“ eine eigene Sprache, lebt neben der Wirklichkeit der Menschen. In Gedichten dieser Epoche, etwa bei Rilke, George, Hofmannsthal, Hesse oder Trakl, verbindet sich das Bild des schönen, graziösen, kunstvollen und leicht dekadenten Gartens mit der Stimmung einer stillstehenden Zeit. Es steht auch für die Resignation des Menschen im Angesicht der Industrialisierung der Welt.

Um 1900

Um 1900 fungierten sowohl der Garten als auch der Park immer noch als bevorzugte Erholungsorte für die höheren Stände. Es gab zwar schon in den Städten öffentliche Volksgärten, aber zur damaligen Zeit noch ohne jegliche Tradition. Man kann hier erst von der Entwicklungsphase dieses Gartentypus sprechen. In Thomas Manns *Königlicher Hoheit* wird der Gang in den Park zum Weg in die

feine Gesellschaft, in die Adelswelt oder in die Welt der Reichen. Thomas Koebner schreibt dem Garten der Jahrhundertwende eine Legitimierungsfunktion für die Dichter zu. Im gewissen Maße reklamierten sie ihn als legales Erbe von einer ersten Generation eines neuen Geistes-Adels.¹ Mit der Entwicklung des Ästhetizismus, der den Dichtern immer mehr Zweifel abverlangte, veränderte sich die Deutung des *Gartenmotivs*. Dieser wird häufig mit negativen Merkmalen versehen. Der *Garten* verwandelt sich allmählich in das Bild eines „überholten intellektuellen Traums von geschützten Reservaten, in denen sich der Geist als Fürst ausgibt.“² Zur Zeit des Naturalismus und Expressionismus gehörte der *Garten* zu den meist verbreiteten Motiven der Literatur. Man ist fast geneigt, von einer Ausbeutung dieses literarischen Motivs zu sprechen. Diese häufige Verwendung beruht paradoxerweise, wie es Koebner deutet, auf der Auffassung, dass Dichtung von allen Konventionen und Banalitäten abzugrenzen sei. Der Garten entsprach dieser Forderung insofern, als bereits „interpretierte Landschaftsform oder künstlich-künstlerische Schöpfung dieser Deutung entgegenkamen – und der symbolischen Abneigung gegen die kunstlose, rohe Natur nicht zum Opfer“ fallen konnte.³ Mit hoher Wahrscheinlichkeit liegt darin die Bedeutung des literarischen Gartenmotivs der Moderne für das Werk von Undine Gruenter, ferner auch in dem spezifischen neuromantischen Bezug bei Marie Luise Kaschnitz. Beide Autorinnen greifen in ihren Texten gerne auf die modernen Variationen dieses Topos zurück.

In dem Wesen des Gartenmotivs, das um die Jahrhundertwende neuere Züge bekam, liegt auch die Fähigkeit den Verfall und die Vergänglichkeit des Lebens des Menschen darzubieten. Es mündet in der Schilderung eines malerischen, aber im Verfall und in der Überwucherung sich befindenden Gartens (z.B. Hermann Hesse, *Iris* 1918).⁴ Das Motiv wird auch als Kontrast zwischen dem behüteten Zustand innerhalb eines Gartens und der bedrohlichen, lauten Außenwelt eingesetzt. Der Garten verwandelt sich zuweilen in einen Schutzraum (z.B. Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, 1857, Wilhelm Raabe, *Meister Autor*, 1874).

Die Entwicklung der Naturdiskurses im 19. und frühen 20. Jahrhundert veränderte nachhaltig die Wahrnehmung der Natur im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts. Die von Großklaus angesprochenen Funktionstypen des Naturdiskurses: *regressiv-eskapistisch* und *analytisch-kritisch* bilden die zwei wesentlichen Diskursstränge. Infolgedessen erscheint die Natur zum einen als: Fluchtraum, Zufluchtsraum, Schutzraum, Exil, Asyl oder Entlastungs- und Kompensationsraum und zum anderen als Widerstandsraum, Protestraum sowie Gegenraum, aus dem heraus die totale ökonomische und industrielle Instrumentalisierung der Natur bestritten wird, und als Raum der Bewahrung unserer existenziellen Ressourcen.⁵

¹ Thomas Koebner: *Zurück zur Natur*. Heidelberg 1993, S. 111.

² Ebd., S. 113.

³ Ebd., S. 114.

⁴ Vgl. Hermann Hesse: *Iris*. In: *Die Märchen*. Frankfurt am Main 1979.

⁵ Vgl. Götz Großklaus: *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München 1993, S. 9.

Die Zeit der beiden Weltkriege

Die Zeit der beiden Weltkriege war für das Motiv des Gartens folgenreich. Zum einen diente der Garten als Ort der Zuflucht, um es positiv zu bezeichnen, aber auch als Flucht vor den Geschehnissen der Welt, um es pejorativ auszudrücken, von den Dichtern dieser Zeit als *inneres Exil* bezeichnet, von den aktiven Kämpfern gegen den Faschismus als Rückzug und „Nicht-Wissen-Wollen“ aufgefasst. In den 1930er und 1940er Jahren meinten viele „Kulturmenschen“, sich in die Natur zurück zu retten, um nicht schuldig werden zu müssen. Wilhelm Lehmann (1888–1965), ein Theoretiker der zu dieser Zeit stark einsetzenden Naturlyrik, plädierte für das Einswerden von Natur und Gedicht sowie Gedicht und Garten. Gedichte dieser Richtung sollten stark die „magische Beziehung“ zwischen dem Ich und der Natur bezeugen.⁶ Die Gedichte von Günter Eich, Elisabeth Langgässer und Peter Huchel bezeugen diese Entwicklung. In der Naturlyrik treten auch die Wurzeln der später entstandenen Lyrik zutage, die sich die Zerstörung der Umwelt zum Thema machte und zu deren Hauptvertretern Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Becker, Marie Luise Kaschnitz und Ursula Krechel gehören. In den *Theorien des deutschen Faschismus* (1930) deckte Walter Benjamin den Zusammenhang von aggressiv fortschreitender literarischer Subjektivität und Innerlichkeit auf: „Im Angesicht der total mobilgemachten Landschaft habe das deutsche Naturgefühl einen ungeahnten Aufschwung erfahren“.⁷ Die Naturgedichte von Huchel und Loerke wurden in der Nachkriegszeit als besonders irritierend empfunden, weil sie ein „Tändeln mit Blumen und Blümchen über dem scheußlichen, weit geöffneten, aber mit Blümchen überdeckten Abgrund der Massengräber“ waren, wie Elisabeth Langgässer später selbstkritisch anmerkte.⁸

Innere Emigration

Die Literaturgeschichte der Nachkriegszeit behandelte die Dichter abweisend, die sich in den 1930er und 1940er Jahren dem Naturgefühl verschrieben haben. Als Beispiel für diese Entwicklung kann der weltweit meist gelesene deutsche Schriftsteller – Hermann Hesse – dienen. Es mag überraschen, dass sein Werk verhältnismäßig wenig erforscht ist. Volker Michels macht diesen Zustand an der Beschäftigung Hesses eben mit der Natur und dem Garten, nicht nur im schriftstellerischen, sondern auch im „gärtnerischen“ Sinne fest. Er schreibt:

⁶ Vgl. Wilhelm Lehmann: *Der grüne Gott*. Heidelberg 1942.

⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Theorien des deutschen Faschismus*. 1930. In: *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. Bd. 3, S. 238–250.

⁸ Zit. nach: *Deutsche Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Inge Stephan. Stuttgart 1992, S. 397.

Weil es aber als ausgemacht gilt, dass Schriftsteller, die sich mit der Natur oder gar mit dem Inbegriff für Begrenztheit und Rückzug: mit ihrem Garten befassen, unbedarft, reaktionär oder auf der Flucht vor den Realitäten des Lebens sind, um sich den Forderungen des Tages zu entziehen, verdrängte man alles, was dieser Schablone widersprach. So konnte es kommen, dass Hermann Hesse gemessen an seiner Bedeutung und Wirkung in der akademischen und öffentlichen Diskussion, nirgendwo in der Welt so unterrepräsentiert ist wie in seinem eigenen Sprachgebiet.⁹

Durch seine auch biographisch starke Hinwendung zum Garten wurde er im „Spiegel“, direkt nach Erhalt des Nobelpreises, als „Gartenzwerg“ bezeichnet und so beinahe zu einem Trivialautor gemacht, mit dem sich die deutsche Literaturwissenschaft ungern beschäftigt, da sich mit dem Thema *Hermann Hesse* auseinanderzusetzen als hoffnungslos rückständig und unter der Würde jedes Lesers sei, der ernst genommen werden und mitreden wolle.¹⁰ Als er am 9. August 1962 in Montagnola starb, wiederholte der „Spiegel“, dass mit diesem „Gartenzwerg“ unter den deutschen Nobelpreisträgern kein Blumentopf zu gewinnen sei.¹¹ Volker Michels berichtet:

Mit dieser Karikatur von Hesses angeblich wirklichkeitsfremden „Gärtnerdasein zwischen den Tessiner Hügeln“ waren die Weichen gestellt für die akademische Abstinenz und die journalistische Überheblichkeit der deutschen Hesse-Rezeption der folgenden Jahrzehnte. „Denn wer mochte sich schon durch die Beschäftigung mit einem Autor disqualifizieren, den quietistische Kleingärtnerfreuden vom internationalen Konzert der Weltliteratur ausschlossen.“¹²

Zu dieser Auffassung der „Kleingärtnerfreuden“ kam noch die Gefahr des Absturzes in die „Blut-und-Boden-Dichtung“, die von den Nationalsozialisten unterstützt wurde und umgekehrt diese wiederum unterstützte.

Die Tagebucheintragen von Ernst Barlach und Robert Musil erinnern ganz deutlich an die Dichterbriefe des 18. und 19. Jahrhunderts. Das Nicht-Einverständnis mit den Weltgeschehnissen, das in der Zeit des Nationalsozialismus größer war denn je, drängte die Dichter in ihre Dichterorte zurück. Musil schreibt am 7. November 1939 aus seinem Garten in Genf: „Der Krieg schläft seit einiger Zeit und man muß an ihn nicht denken.“¹³ Aus der Lektüre des Briefes kommt auch die starke Sehnsucht des Dichters nach geregelten Verhältnissen in der Welt zum Ausdruck, die in der politischen Realität nicht zu finden waren. Das, worauf es ihnen ankam, war die Herstellung einer gewissen Ordnung und Orientierungsmöglichkeit. Musil berichtet: „Vor meinen Augen, sozusagen an der Rückwand des Gartens, vier junge Fichten [...]. Zehn Schritte vor mir [...]. Etwas vor dem Brunnen und zur Seite [...]. Auf der anderen Seite in der Höhe des Brunnens [...].“

⁹ Volker Michels: *Nachwort*. In: *Hermann Hesse: Freude am Garten. Betrachtungen, Gedichte und Photographien*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main 1998, S. 215.

¹⁰ Ebd., S. 213.

¹¹ Vgl. Der Spiegel 08.1962.

¹² Der Spiegel. Zit. nach: Michels, *Nachwort...*, S. 214.

¹³ Robert Musil: Brief vom 7.11.1939. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Bd. 3, Reinbek 1978.

Daneben steht [...].¹⁴ Dieser Garten machte Musil „glücklich“ und er hatte vor, sich diesem Garten zu widmen und ihn kontinuierlich zu vervollständigen. Es war eine Art, sich und dem Adressaten dieses Briefes Beruhigung zuzusprechen, sich einen Raum einer beglückenden und überhaupt möglichen Tätigkeit zu verschaffen. Im Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1921–1942) spielt Musil mit dem Experiment, den Garten als ein Asyl des Glücks darzustellen. In einem Atemzug konstatiert er die Themen der Literatur der Jahrhundertwende:

Man träumte von den alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmelde und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen und Arbeitssklaven, menschlichen Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft. Dies waren freilich Widersprüche und höchst verschiedene Schlachtrufe, aber sie hatten einen gemeinsamen Atem.¹⁵

Die Motive Park und Garten erscheinen hier in dem *regressiv-eskapistischen* Naturdiskurs¹⁶ als eine der Abkehrmöglichkeiten von der Stadt, von dem Lärm des Außenlebens, in das, wie es bei Rilke heißt, „Leben der Seele“. Park und Garten bilden eine bevorzugte Szenerie für das erdichtete Dasein, eine Flucht vor der Gegenwart, vor dem Alltag und vor der Geschichte.¹⁷ Die Motive erweisen sich im Hinblick auf den danach ausbrechenden Krieg als trügerisches Glück. Der Garten entpuppt sich als ein zweifelhaftes Refugium jenseits der Wirklichkeit.

Diese Beispiele beweisen ganz eindeutig, dass es sich bei der Beschäftigung mit der Natur um eine Emigration nach Innen handelte. Diese Art von Abwendung von der Realität der Schriftsteller hat in der deutschen Literaturgeschichte eine lange Tradition. Der Rücktritt von der politischen Szene, der Bruch mit der politischen Wirklichkeit und der Abgang aus dem gesellschaftlichen Leben, bedeuteten die Flucht in eine wie auch immer geartete Innerlichkeit. Sie reicht bis in das 18. Jahrhundert zurück. Der Begriff selbst kann aber verschieden ausgelegt werden: Stifter verstand Innerlichkeit als Selbstzweck¹⁸, Keller als eine letzte Möglichkeit, sich einen Freiraum zu schaffen.¹⁹ Teile der literarischen Intelligenz reagierten auf die Entwicklung bürgerlich-kapitalistischer Herrschaftsformen bereits mit Melancholie, Eskapismus und einem ausgeprägten Individualismus. Es bedeutete eine Weiterentwicklung von Tendenzen, die in der Romantik angelegt und von den Dichtern der Biedermeierzeit noch verstärkt wurden. Die Autoren der Innerlichkeit des 20. Jahrhunderts knüpfen ganz offensichtlich an diese Positionen an. Oft als Neuromantiker bezeichnet stellen sie sich in eine Traditionslinie und „erneuern das Konzept der Poesie als überhistorischer, außergesellschaftlicher Macht. Das

¹⁴ Musil, Brief vom 7.11.1939.

¹⁵ Musil Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1965, S. 55.

¹⁶ Vgl. Großklaus, *Natur...*, S. 9.

¹⁷ Koebner, *Zurück...*, S. 110.

¹⁸ Vgl. Adalbert Stifter: *Der Hochwald*. In: *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Hg. v. Michael Benedikt und Herbert Hornstein. Gütersloh 1960.

¹⁹ Vgl. Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*. München, Wien 1981.

kritische Potenzial, das in einer solchen Auffassung ursprünglich angelegt und zum Teil auch zum Ausdruck gekommen war, hatte sich jedoch immer wieder als eine stumpfe Waffe erwiesen²⁰, vielleicht mit Ausnahme der kritischen Beurteilung der feudalistischen Herrschaft unter Einbezug des Englischen Gartens als Botschafter der Freiheit. Die Literatur der Innerlichkeit wurde von der Propaganda der Kriegszeit als Ausdruck deutscher Wesensart und nationaler Freiheit eingestuft und trug somit zur Herrschaftsabsicherung der Machthaber bei. Die nationalsozialistische Ideologie konnte an die liberal-bürgerliche Naturflucht-Phantasien und Zivilisationsmüdigkeit des Anfangs des 20. Jahrhunderts anknüpfen. Dazu schreibt Großklaus: „Der Nazi-Ideologie gelang es weitgehend, die in Naturflucht sich dokumentierenden Schwellenängste des Bürgertums aufzufangen; ein gewaltiger mythischer Apparat wurde aufgeboten, um die Rückkehr zur Natur des Blutes und der Scholle herrschafts-legitimierend einzuleiten.“²¹

Naturlyrikdebatte nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach dem Zweiten Weltkrieg verlor die Naturlyrik aus dem oben genannten Grund an Substanz und politischer Glaubwürdigkeit, denn eine scheinbar apolitische Flucht in die Natur ist nach Dreitzel immer politisch.²² Der Hauptvorwurf ihr gegenüber betraf ihre Abwendung von der Wirklichkeit und eine zu starke Beschäftigung mit dem Detail in der Natur. Hatte Karl Krolow zunächst in ihr „seit dem zu Ende gegangenen Expressionismus die einzige Leistung des modernen Gedichts“ gesehen, so schrieb er ihr 1963 zu, sich an ihrer „Begrenztheit“ erstickt zu haben.²³ Er deutet die Gemeinsamkeit der naturlyrischen Poesie mit dem Hinweis auf einen „Entindividualisierungsprozeß“, der sich in dieser Lyrik vollziehe, ein Zurücknehmen des lyrischen Ichs, mit dem zugleich eine Hinwendung zu mikrokosmischen Erscheinungen, eine Art „Detailversessenheit“ einhergehe. Auf dieser Basis entstand der Vorwurf des Wirklichkeitsverlustes gegenüber den Naturlyrikern, des bewussten Rückzugs von der Realität. Was also noch in der Zeit der Weltkriege nicht nur als Flucht vor der nationalsozialistischen Wirklichkeit, sondern auch als Protest gegen sie verstanden wurde, das verwandelt sich in der Nachkriegszeit in eine bloße Abkehr von der empirischen Realität.²⁴ Dazu zählten solche Autoren wie Marie Luise Kaschnitz, Nelly Sachs, Günter Eich und Elisabeth Langgässer.

Die Autoren distanzieren sich nach und nach von der Naturlyrik, die ihren Werken zugrunde lag, wie auch der früheren Auffassung des Naturbegriffs. Es war

²⁰ *Deutsche Literaturgeschichte*, 1992, S. 397.

²¹ Großklaus, *Natur...*, S. 177.

²² Vgl. Hans Peter Dreitzel: *Der politische Inhalt der Kultur*. In: Alain Turaine, Hans Peter Dreitzel, Serge Moscovici: *Jenseits der Krise*. Frankfurt am Main 1976, S. 67.

²³ Zit. nach: *Deutsche Literaturgeschichte*, 1992, S. 440.

²⁴ Vgl. *Deutsche Literaturgeschichte*, 1992, S. 540.

zum Teil die Folge der intensiv von den Siegermächten betriebenen *re-education* des deutschen Volkes, des gesellschaftlichen Drucks, wie auch der eigenen Überzeugung, die aus der Konfrontation mit der Aufdeckung der Kriegsgeschehnisse resultierte. Zu diesen Autorinnen zählt auch Marie Luise Kaschnitz, die sich öffentlich von einigen ihrer früh verfassten Werke, von denen hier auch die Rede sein wird, distanziert hatte.

Der Stellenwert der Naturlyrik in der DDR

Die Gattung der Naturlyrik erlebte, wie oben erwähnt, in den 1930er Jahren ihre Blütezeit und wurde für die lyrische Szene der Nachkriegsliteratur in der DDR charakteristisch. Die Poesie dieser Autoren, die im Dritten Reich in Deutschland blieben, wie Georg Britting, Oskar Loerke und Wilhelm Lehmann, bedeutet, trotz ihrer ideologischen Verbogenheit, einen ernstzunehmenden Beitrag für die Lyrik nach dem Zweiten Weltkrieg. Hierbei wird auf drei Aspekte ihres Schaffens hingewiesen, die als Meilensteine in der Entwicklung der Gattung gelten: die moderne Sichtweise auf die Bildhaftigkeit der Naturmotive, die poetologische Selbstreflexion, wie auch die Verbindung des Naturmotivs mit dem Mythos.

Diesen Überlegungen folgend sind hauptsächlich die Dichter der DDR zu nennen, die sich zwar zum Teil durch eine kritische Herangehensweise auszeichneten, aber dennoch der von Loerke und Lehmann ausgearbeiteten Linie folgten. Es wird behauptet, dass ohne solche Vorbilder wie Wilhelm Lehmann, Oskar Loerke, Theodor Kramer, Peter Huchel und Günter Eich die Entdeckung der Landschaft nach 1945 unmöglich gewesen wären. Die Dichtung des ersten Jahrzehnts (nach den Krieg, M.W.), schreibt Dieter Lamping²⁵, war wesentlich Naturlyrik in der Nachfolge Wilhelm Lehmanns. Die Naturlyriker lobten sogar weiterhin „die heile Welt“ der Natur, wie Werner Bergengruen noch 1950 in seinem gleichnamigen Gedicht²⁶ formulierte. Seine Haltung zu der ewigen Ordnung, die von der Natur vorgegeben wird, definiert er 1947 in *Das Wandelbare und das Unvergängliche in unserer Zeit*: „Ja, es ist meine Überzeugung, dass die Grundlagen der Existenz in das feste Gefüge einer ewigen Ordnung gehören und von aller Problematik, allen Krisen der einzelnen Geschichtsperioden und mithin auch unserer Zeit nicht eigentlich berührt werden können.“²⁷ Eine solche Überzeugung führt den Leser zur einer unbekannteren, transzendenten Ordnung, die sich von dem Menschen abwendet. Dieser Standpunkt traf zwar auf scharfe Kritik seitens Th. W. Adornos, der aber in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft* kein Konzept einer politisch

²⁵ Dieter Lamping: *Wir leben in einer politischen Welt: Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen 2008, S. 30.

²⁶ Werner Bergengruen: *Die heile Welt. Gedichte*. Zürich 1952.

²⁷ Werner Bergengruen: *Mündlich gesprochen*. Zürich 1963, S. 369–370.

engagierten Poesie entgegensetzen konnte.²⁸ Für die Literaten der Generation, die in den 1960ern die lyrische Szene betreten, scheinen auch Kollegen wie Johannes Bobrowski, Johannes R. Becher und Georg Maurer wichtig zu sein.

1952 formuliert Becher in seinem Aufruf *Verteidigung der Poesie* unter anderem die Ziele der Naturlyrik. Diese Gattung, die an Goethes, Heines und Hölderlins Werk anknüpft, soll hauptsächlich Naturlyrik der Heimat sein.²⁹ Johannes Bobrowski wirkte auf die Naturlyrik durch seine neue Sichtweise der Natur, die er in seinem lyrischen Schaffen ausgearbeitet hat. Eine der größten Neuerungen war die Übertragung der Naturphänomene in Form von Metaphern auf Gesellschaft und Geschichte. Bobrowskis Methode gründete auf der Auffassung, dass Natur überall Natur bleibt, dagegen sei Landschaft überall verschieden. Bobrowski lag es daran, die geographischen, ethnographischen, historischen und kulturgesellschaftlichen Unterschiede zum Verständnis der Landschaften wahrzunehmen. Vielleicht solle man für diese Art des Schreibens einen anderen Begriff prägen, es statt Naturlyrik als Landschaftslyrik bezeichnen. Bobrowskis Interpretation von Natur und Landschaft basiert im gewissen Sinne auf den Grundlagen des philosophischen Materialismus. Daran schließt sich die Frage an, wie der Begriff der Natur interpretiert wird – ist das die Vorstellung von einem Bereich, der nur für sich existent ist und von dem menschlichen Einfluss ausgenommen wird? Für den Marxismus war diese letztere Form der Natur unbedeutend, erst als ein Teil menschlicher Tätigkeit gewann sie an Relevanz.

Als unmittelbar richtungweisend für die Lyriker in der DDR nennt W. Kirsten das Werk von Johannes R. Becher wie auch den oben erwähnten Versuch Bobrowskis Landschaft in geographischen und kulturpolitischen Kontext zu poetisieren sowie Maurers Aufarbeitung des marxistischen Naturbegriffs im Sinne des dialektischen Verhältnisses von Natur und Gesellschaft.³⁰ Ein „ausgeprägtes Geschichtsbewusstsein“ und das Vermögen der neuen Generation, „historische Aufrisse im Gedicht zu geben“, hebt Kirsten zusätzlich als stark mitbestimmend für die Entwicklung der DDR-Lyrik nach 1960 hervor.³¹

Die Lyriker der Bundesrepublik betrachteten lange Jahre nach 1945 die Naturlyrik als Flucht vor politischen Themen und politischer Verantwortung im Sinne von Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* 1934/38. „Wirklich ich lebe in finsternen Zeiten, wo/ ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt“.³² Brecht bzw. das lyrische Ich wendet sich hier an diejenigen, die die „Untaten“ des Nationalsozialismus ver-

²⁸ Theodor W. Adorno: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In: *Noten zur Literatur*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1981, S. 49–68.

²⁹ Johannes R. Becher: *Verteidigung der Poesie*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 13. Berlin 1980.

³⁰ Wolfgang Ertl: *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR*. Stuttgart 1982, S. 51.

³¹ Ertl, *Natur...*, S. 52.

³² Bertolt Brecht: *An die Nachgeborenen*. In: *Gesammelte Werke*. 20 Bände. Bd. 9: *Gedichte*. Berlin 1995, S. 722–725.

schweigen, indem sie ihr Schaffen an traditionelle Themen der Lyrik anknüpfen. Für Brecht verlor mit den Schrecken der Vorkriegszeit die Dichtung ihre Unschuld und ihr Anliegen und Sendung wäre es, sich neuen, aktuellen, auch unbequemen Themen hinzuwenden wie auch nach einer neuen Ausdruckssprache für die Wirklichkeit der 1930er Jahre zu fahnden. Die politischen Lyriker zeigen sich nachhaltig beeindruckt von Brechts Mahnung. Ihre literarischen Arbeiten charakterisiert das Schweigen über Natur und dafür das Sprechen von der Politik. Noch lange in die Nachkriegszeit galt der Spott der politischen Lyriker der Stilisierung der Natur zur „Nahrung für die Dichter“, wie Erich Fried 1972 in *Lyrischer Winter* schrieb: „Neue Naturdichtung – immer nur politische Dichtung.“

Wenn aber in der Bundesrepublik Brechts Forderungen aufrechterhalten wurden, so schreibt Brecht schon 1950 das erste Naturgedicht *Die Pappel vom Karlsplatz*. Das Gespräch über Bäume wird unter den neuen gesellschaftspolitischen Bedingungen nicht mehr als Verbrechen angesehen. Mit dem Gedicht wird für Brecht der Gegenstand der Natur thematisch literaturfähig. „Eine Pappel steht am Karlsplatz/ Mitten in der Trümmerstadt Berlin/ Und wenn Leute gehen über Karlsplatz/ Sehen sie ihr freundliches Grün.“³³ Klaus Schumann schreibt in *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*: „Ein Gespräch über Bäume kann jetzt ohne Argwohn geführt und der Blick auf das „freundliche Grün“ unbedenklich beschrieben werden, weil auch die Nöte der Menschen, welche die Trümmerstadt bewohnen, ausgiebig zur Sprache gekommen sind.“³⁴

Die politisch-ästhetische Konzeption Brechts erlebte eine Wandlung von der gesellschaftlichen Opposition der „finsternen Zeiten“ des Nationalsozialismus zur gesellschaftlichen Repräsentation der frühen DDR. Im Sinne des philosophischen Marxismus existiert die Natur unabhängig vom menschlichen Bewusstsein. Für Marx gewinnt sie erst dann an Bedeutung, wenn sie in Korrelation mit dem menschlichen Handeln in Berührung kommt. Natur, die in Abgrenzung zu dem Menschen abstrakt wahrgenommen wird, ist für den Menschen wertlos. Die marxistische Naturtheorie unterscheidet sich von allen anderen Naturtheorien durch ihren gesellschaftshistorischen Charakter. Zum Grundthema der Naturlyrik der DDR wird demnach die vom Menschen erst wieder geschaffene Natur. Wobei gerade das erwähnte Gedicht das Ästhetische an der Pappel rühmt, ihre Schönheit etwa oder ihr Grün. Das lyrische Ich betont geradezu, wie wichtig es für die Stadtbevölkerung war, die Pappel nicht als Brennmaterial im harten Winter zu nutzen. Aber Brecht ist tatsächlich auch von der Natur, die unter der menschlichen Hand ihr Antlitz verändert, beeindruckt. Die Natur, die nach menschlichen Schönheitsidealen und -vorstellungen geformt wird, bildet ein festes Motiv seiner Naturgedichte. Als Beispiel stehen hierfür die *Buckower Elegien*. Im Gegensatz zur gängigen Poetik der DDR verwendet Brecht in seinen

³³ Bertolt Brecht: *Die Pappel vom Karlsplatz*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 9: *Gedichte*. Berlin 1995, S. 832.

³⁴ Klaus Schumann: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*. Berlin-Weimar 1973, S. 4.

Gedichten oftmals das Gartenmotiv. Die Nachkriegsliteraten in den von der sozialistischen Ideologie beherrschten Staaten zeigten wenig Interesse am diesem Motiv. Garten bedeutete verlorene kulturelle Vergangenheit, eingebüsstes Erbe der europäischen Kunst, befleckte Schönheit wie auch eine Form der Utopie, die mit ihrer Potenzialität verführt. Natur und Landschaft treten in der Poesie der DDR als Bereich der Erinnerung auf, der Auseinandersetzung des Schriftstellers mit sich selbst, als eine neue Dimension der Heimatverbundenheit wie auch der schöpferischen Tätigkeit des sozialistischen Menschen. Die rudimentär vorhandenen Verwendungen des Gartenmotivs sind auf die vorherrschende Ideologie zurückzuführen. Der Garten fungierte als fester Bestandteil der feudalistischen, sakralen, monarchistischen und bürgerlichen Gesellschaftssysteme, die von der marxistischen Ideologie in totum abgelehnt wurden. Der Garten konnte nicht als Element des sozialistischen Realismus' fungieren, auch wenn er einen Tätigkeitsbereich des Menschen markiert, dennoch machte ihn seine Bedeutung als Zeichen der Utopie, des Bürgertums, der ästhetischen Wahrnehmung für die Dichtung der DDR untauglich.

Die gegen Ende des Krieges unterbrochene poetische Kontinuität der Naturlyrik kehrte in die DDR-Literatur Mitte der 1950er. Becher, Fünberg oder Maurer rühmten die schöne Natur, sahen in ihr den Ausdruck einer wahren Menschlichkeit. In der weiteren Entwicklung ist eine kritische Herangehensweise der Dichter zu konstatieren. Sie weisen in ihren Werken auf die Unmöglichkeit solcher mentaler Konstruktionen hin, das Motiv wird als Signal einer kulturellen Verstrickung des Menschen mit der Kunst verstanden. Das lyrische Ich der Werke von Marie Luise Kaschnitz, Peter Huchel oder die Protagonisten von Christa Wolf oder Wolfgang Hilbig kämpfen gegen die Illusion an, die der Topos mit sich trägt, verlangen zugleich nach ihr und werden stets enttäuscht. Christa Wolf schreibt im Text *Ein Sommerstück*: „Wir haben es nicht halten können/ Man kann es nicht halten“³⁵ Die Illusion der ländlichen Gartenidylle ist verloren gegangen. Der Aspekt der Zeit dringt in den friedlichen Garten und zerstört die Beziehung der sich in seinen Grenzen aufhaltenden Menschen. Wolf schreibt: „Zeit war vergangen, sie hatten es nicht gespürt, die Zeit, die jetzt verging, spürten sie.“³⁶ Das zeitlos empfundene Gemeinschaftsleben geht zu Ende. Der Versuch einer Gruppe Intellektueller aus Berlin, auf dem Lande, in der Gartenruhe und Gartenarbeit Heimat und klaren Blick für die Geschehnisse in der politischen und kulturellen Situation draußen zu finden, „dekuviert sich als vergebliche Nachahmung eins real existenten, harmonischen Idylls.“³⁷ Der Garten öffnet sich, die Zeit dringt ein und verwandelt ihn in einen Abfallhaufen, der gerade noch verhinderte Brand verzögert nur den Abschied.

³⁵ Christa Wolf: *Sommerstück*. Berlin 1985, S. 187.

³⁶ Ebd., S. 187.

³⁷ Annette Firsching: *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*. Würzburg 1996, S. 167.

Das Gartenmotiv als Figur des Gedankens der Geborgenheit

Bei Brecht trägt der Garten, für den sein eigener Garten am Scharmützelsee Modell stand, Züge der Figur des Gedanken der Geborgenheit. Dieses traditionelle Bild hat bei Brecht noch eine Relevanz, bleibt lebendig und wahrhaftig. Bei Wolf und Hilbig wird diese Figur verleumdet und verraten. Der Topos verlor seine Kraft als *locus amoenus*, *genius loci* und als Ort des Gleichgewichts und der Geborgenheit. Brecht, Wolf und Hilbig suchen in dem Gartentopos für sich, für ihre Protagonisten ein Versteck, gedenken einen Ort der schöpferischen Kraft zu finden oder suchen eine Abgeschiedenheit, Fluchtmöglichkeit aus der Welt, mit deren Vorsätzen und Gegebenheiten sie nicht einverstanden sind. Diese Figur wird im Werk von Wolf und Hilbig dekonstruiert und zerstört. Sie kann nicht mehr als Asyl oder als Dauerzustand der Harmonie gelten. Der Garten wird von außen hin geöffnet und verliert seine Legitimation als *hortus conclusus* und *locus amoenus*, als Ort der Zeitlosigkeit und Illusion. Dieser Prozess wird am Beispiel des Werks *Alte Abdeckerei*³⁸ besonders deutlich. Die mit dem Georg-Büchner-Preis 2002 ausgezeichnete Erzählung, erschien zwar schon nach der Wende, wird aber als eine Studie der DDR-Mentalität bezeichnet. Der Erzähler will nach Ende seiner Schulzeit als Gärtner arbeiten. Sein Interesse gilt jedoch weniger der Gärtnerei oder der Natur. Hilbig schreibt: „Inmitten eines bösen Gesamtzustandes der Welt hatte er für sich und seine Freunde das erträglichste herausgefunden: Im Schatten des Gartengrüns kam man der Pflicht nach, sich zu ernähren.“³⁹ Es wird hier von der Hoffnung gesprochen, die dem Motiv des Gartens seit seinen Ursprüngen immanent ist. Dieser Hinweis auf Voltaires *Candide oder Der Optimismus* (1759) macht deutlich, dass „ein Rückzug in einen Garten, also in einen geschichtslosen Raum, gar nicht möglich ist, da der Mensch von der ihn umgebenden Wirklichkeit und der Geschichte eingeholt wird.“⁴⁰ Die Hoffnung auf ein selbstbestimmtes, eigenverantwortliches und vernunftgeleitetes menschliches Leben bleibt dem jungen Menschen in Hilbigs Erzählung verwehrt. Es kann keine Rede mehr von einem glücklichen Leben im Garten sein, dazu müsste es noch intakte Natur geben. Eine etwas optimistischere Aussage trägt der Text *Die Kunde von den Bäumen* (1992) von Hilbig in sich. Hier malt der Autor eine „apokalyptische Landschaft, in der die letzten verbliebenen Bäume zum Symbol einer ungeborenen Natur werden. Das menschliche Leben ist vom bösen Gesamtzustand der Welt bedroht und alle seine Bereiche werden allmählich zerstört.“⁴¹ Das Motiv des Gartens wurde in der *Alten Abdeckerei* dekonstruiert sowie der mythischen Seite entleert. Ähnlich wie bei Sarah Kirsch unterliegt es hier dem Prozess der Transgres-

³⁸ Wolfgang Hilbig: *Alte Abdeckerei*. Frankfurt am Main 1993.

³⁹ Ebd., S. 75.

⁴⁰ Yvonne Delhey: *Schwarze Orchideen und andere Blumen: Reformsozialismus und Literatur in der DDR*. Würzburg 2004, S. 153.

⁴¹ Wolfgang Hilbig: *Die Kunde von den Bäumen*. Frankfurt am Main 1996. Klappentext.

sion. Der Garten entwickelt sich zu seinem Gegenteil im ästhetischen und mittelbar auch im ethischen Sinne, zur Abfallhalde.

Seit den 1960er Jahren benutzte auch Peter Huchel Naturgedichte zunehmend für scharfe Kritik am DDR-Sozialismus. Als Beispiel dafür steht der Text *Der Garten des Theophrast*. Neben der historischen Assoziation mit dem zerstörten Garten des ersten Botanikers Theophrast in Folge des Befehls seines politischen Gegners König Demetrios verwendet Huchel Anspielungen an Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen*. Für Huchel bleibt die Warnung Brechts auch in der sozialistischen Nachkriegszeit noch immer aktuell. Huchel sieht die Bedrohung für die literarischen, philosophischen und künstlerischen Werke seiner intellektuellen Zeitgenossen im sozialistischen System. Reiner Kunze setzt diese Linie fort. Die Natur wird bei Kunze auch durch das Ziehen von Grenzen, durch Stacheldraht und Grenzbefestigungen zerstört (z.B. *Angeln an der Grenze*).

Gesamtdeutsche Lyrik im Dienste des Naturschutzes

Der Verlust des Gedankens der Geborgenheit wird auch auf dem Feld der Auseinandersetzung der Literaten mit dem Thema *Umweltschutz* sichtbar. In den 1970er Jahren wie in den 1980er Jahren zeigt sich ein Wandel der DDR-Dichtung in Fragen der Natur. Die Vorreiter Erwin Strittmatter und Jurij Bržzan unternahmen den Versuch den Menschen ökologisch zu sensibilisieren. In dieser Zeit erlebte die zivilisationskritische Literatur einen Aufschwung. Darin wurzelt die ökologisch-kritisch eingestellte Dichtung. Die reale Entwicklung der DDR-Wirtschaft und -Gesellschaft gab der Literatur ein neues Thema – die kranke und zerstörte Natur. Die Natur erscheint als Schauplatz der Kritik am real existierenden Sozialismus. In den immer gewaltsamer werdenden Veränderungen der Landschaft erkannten sie nicht den Sieg, sondern das Scheitern des sozialistischen Projekts. Solche Naturlyrik war in keiner Tradition verankert. Lamping schreibt: „Sie verdankte ihre Entstehung einer Aufmerksamkeit für die zunehmende Deformation weiterer Bereiche des täglichen Lebens durch den sozialistischen Staat.“⁴² Dieser Prozess wird in der Dichtung Volker Brauns sichtbar. 1959 entstand die Arbeit an der Landschaft in *Der Schlamm*⁴³ für den mühevollen Aufbau einer besseren Gesellschaft. Die Natur diente als reines Rohmaterial und wurde zwecks Neuschöpfung durch den Menschen gebraucht. 1989 schrieb Braun das Gedicht *Bodenloser Satz*, das wie ein Rückblick auf die ökologischen und menschlichen Verwüstungen, die dieser Versuch angerichtet hat, erscheint. 1974 entstand das Gedicht *Durchgearbeitete Landschaft*. Braun zeigt gefällte, sterbende, ausblutende Wälder und aufgebrochenen Boden, in dem sich die „Männer voranrobben“. Katrin Bothe schreibt:

⁴² Lamping, *Wir leben...*, S. 30.

⁴³ Volker Braun: *Das ungezwungene Leben Kasts. Der Schlamm. Der Hörsaal. Die Bühne. Die Tribüne*. Berlin 1984.

„Entgegen der ehemals natürlich-lieblichen Konnotationen erfolgt real eine massiv aggressive Eroberung und Zerstörung der Natur.“⁴⁴

Zu den bedeutendsten Werken dieser Zeit gehört zweifellos das zwar als literarisch anspruchslos, aber thematisch bedeutend bewertete Tschernobyl-Tagebuch *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987) von Christa Wolf. Auch der Roman *Flugasche* (1981) von Monika Maron ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Ursula Heukamp spricht zu dieser Zeit von einem Abschied von der schönen Natur.

Die Schriftsteller der Bundesrepublik schweigen weitgehend zum Thema Natur oder besser gesagt Arbeit an der Natur, berühren jedoch das Thema der ökologischen Zerstörung der Welt. Auch in diesem Bereich der deutschen Literatur der 1970er Jahre kommt es zu einer offenen Diskussion der ökologischen Fragen. Jürgen Theobaldy oder Rolf Dieter Brinkmann verfassten nüchterne, kommentarlose Texte, die die ungleiche Beziehung Mensch und Natur präsentieren. Die späten Gedichte von Sarah Kirsch zeugen von der festen Überzeugung der Autorin, dass der Mensch zum inneren Frieden nur durch starke und freundschaftliche Anbindung an die Natur, aber auch durch seine Existenz inmitten der Natur gelangen kann. Ein Gefühl des Gleichgewichts von Mensch und Natur erscheint weitgehend durch eine sowohl philosophische, geistige, literarische und künstlerische als auch durch körperliche Beschäftigung mit der Natur erreichbar. Die einzelnen Elemente der Natur erscheinen bei Kirsch als Metaphern. Sie bedient sich ihrer mit der Absicht das Elementare aufzudecken. Sie sucht nach den ursprünglichen, vorzivilisatorischen, vorgeschichtlichen und vorkulturellen Form des Daseins der Dinge. Kirsch Gedichte stellen den Inbegriff des Verlorenseins in den inhaltlichen Mittelpunkt. Die Schriftstellerin schreibt ihre Lyrik aus der Überzeugung einer akuten Bedrohung der Natur und ihres Verlustes heraus.⁴⁵ Sarah Kirsch sucht in ihrer poetischen Arbeit nicht nach Harmonie, Idylle, dem *locus amoenus*, sondern beschränkt sich auf die Darstellung der in der Welt existierenden Zusammenhänge, in welcher Bindungen und Zugehörigkeiten zerreißen. In dem Gedichtzyklus *Reisezerrung*⁴⁶ aus dem Band *Erdreich* schreibt sie zum Schluss des siebten Gedichts: „Die Schatten der Freunde/ Zerstreuten sich in alle vier Winde.“⁴⁷ Und dennoch verweist sie in dem Schlussgedicht dieses Zyklus auf die natürlichen Kräfte des Menschen, die ihn am Leben zu halten vermögen:

Ich gedenke nicht am Heimweh zu sterben/ Unauslöschlich hab ich die Bilder im Kopf/ Die hellen die dunklen. Ich kann in Palermo sitzen/ Und doch durch Mecklenburgs Felder gehen/ Auf gelben Stoppeln schwenkt mir der Bauer den Hut./ Die Schwalben stürzen und steigen vorm Fenster/ Vertraute Schatten, sie finden mich/ Wo ich bin und ohne Verzweiflung.⁴⁸

⁴⁴ Katrin Bothe: *Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959–1974*. Würzburg 1997, S. 89.

⁴⁵ Karl Riha: *Rezidivierende Naturlyrik – oder? Zu Sarah Kirsch „Katzenleben“*. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Arnold. München 1989, H. 101, S. 48.

⁴⁶ Sarah Kirsch: *Werke*. München 2000, Bd. 2, S. 92.

⁴⁷ Ebd., S. 92.

⁴⁸ Ebd., S. 92.

Hier wird die dem Menschen angeborene Durchsetzungskraft beschworen: Den Lebenskeim trägt er unmittelbar in sich. Sarah Kirsch findet somit die archaische Quelle, die sich für das Überleben des Menschen verantwortlich zeigt. Das Sich-Einfügen des Menschen in den natürlichen Jahreszyklus, in das Landleben sowie in den Lauf der biologischen Prozesse bedeutet für die Autorin das Aufrechterhalten der Ich-Gegenwart. „Erdreich“, erklärt die Autorin, bedeutet den „Gegensatz zu Himmelreich, schließt Reisen ein und meint auch die Furcht, dass die Menschen es eines Tages zerstören.“⁴⁹

Auch wenn die Natur oft als Fluchtmöglichkeit vor der Zivilisation erscheint, wird sie in den Naturgedichten nach 1980 in beiden Teilen Deutschland, wie auch später im vereinigten Deutschland, nicht zu einer verschlafenen Idylle, da sie immer den Keim des Historischen in sich birgt. Die Anwesenheit des Historischen belastet den Menschen. Die Landschaftsbilder von Kirsch, dem späten Huchel, Eich und Bobrowski überlagern sich mit Schreckensbildern der menschlichen Zivilisation. Der Mensch, zwar vom Ursprung ein natürliches Wesen, entwickelt sich zum Subjekt der Geschichte. Die Autoren verbinden die Erfahrung der Natur mit individuellen, historischen und gesellschaftlichen Aussagen. Die zeitgenössische Naturlyrik kreist um das Verhältnis Mensch-Zivilisation-Natur.

Die literarische Effizienz des Naturtopos beruht auf einer Internalisierung von Wertvorstellungen. Liebes-, Glücks- und Todesthematik sind für die jeweilige Erscheinungsform der Natur in der Poesie verantwortlich. Auch, inzwischen traditionsgemäß, nimmt der politische Diskurs des 20. Jahrhunderts einen beträchtlichen Anteil an der thematischen Ausrichtung dieser Gattung.

Literatur

- Adorno, Theodor W.: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*. In: *Noten zur Literatur*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981.
- Becher, Johannes R.: *Verteidigung der Poesie*. In: *Gesammelte Werke*. Berlin, Bd. 13. 1980.
- Benjamin, Walter: *Theorien des deutschen Faschismus*. 1930. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. *Deutsche Literaturgeschichte*. Hrsg. v. Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Inge Stephan, Stuttgart 1992.
- Bergengruen, Werner: *Die heile Welt. Gedichte*. Zürich 1952.
- Bergengruen, Werner: *Mündlich gesprochen*. Zürich 1963.
- Bothe, Katrin: *Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959–1974*. Würzburg 1997.
- Braun, Volker: *Das ungezwungene Leben Kasts. Der Schlamm. Der Hörsaal. Die Bühne. Die Tribüne*. Berlin 1984.
- Brecht, Bertolt: *An die Nachgeborenen*. In: *Gesammelte Werke*. 20 Bände. Bd. 9: *Gedichte*. Berlin 1995.

⁴⁹ *Die Bilder bedeuten, was sie sind. Gespräch mit der Lyrikerin Sarah Kirsch*. Die Süddeutsche Zeitung. 15. April 1982.

- Brecht, Bertolt: *Die Pappel vom Karlsplatz*. In: *Gesammelte Werke*. 20 Bände. Bd. 9: *Gedichte*. Berlin 1995.
- Delhey, Yvonne: *Schwarze Orchideen und andere Blumen: Reformsozialismus und Literatur in der DDR*. Würzburg 2004.
- Die Bilder bedeuten, was sie sind. Gespräch mit der Lyrikerin Sarah Kirsch*. Die Süddeutsche Zeitung. 15. April 1982.
- Dreitzel, Peter: *Der politische Inhalt der Kultur*. In: Alain Turaine/ Hans Peter Dreitzel/ Serge Moscovici: *Jenseits der Krise*. Frankfurt am Main 1976.
- Ertl, Wolfgang: *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR*. Stuttgart 1982.
- Firsching, Annette: *Kontinuität und Wandel im Werk von Christa Wolf*. Würzburg 1996.
- Großklaus, Götz: *Natur – Raum. Von der Utopie zur Simulation*. München 1993.
- Hesse, Hermann: *Iris*. In: Hesse, Hermann: *Die Märchen*. Frankfurt am Main 1979.
- Hilbig, Wolfgang: *Alte Abdeckerei*. Frankfurt am Main 1993.
- Hilbig, Wolfgang: *Die Kunde von Bäumen*. Frankfurt am Main 1996.
- Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich*. München, Wien 1981.
- Kirsch, Sarah: *Werke*. München 2000.
- Koebner, Thomas: *Zurück zur Natur*. Heidelberg 1993.
- Lamping, Dieter: *„Wir leben in einer politischen Welt“: Lyrik und Politik seit 1945*. Göttingen 2008.
- Lehmann, Wilhelm: *Der grüne Gott*. Heidelberg 1942.
- Michels, Volker: *Nachwort*. In: Hermann Hesse: *Freude am Garten. Betrachtungen, Gedichte und Photographien*. Hrsg. v. Volker Michels. Frankfurt am Main 1998.
- Musil, Robert: Brief vom 7.11.1939. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Bd. 3. Reinbek 1978.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1965.
- Riha, Karl: *Rezidivierende Naturlyrik – oder? Zu Sarah Kirsch „Katzenleben“*. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. v. Heinz Arnold. München 1989, H. 10.
- Stifter, Adalbert: *Der Hochwald*. In: *Gesammelte Werke in 6 Bänden*. Hg. v. Michael Benedikt und Herbert Hornstein. Gütersloh 1960.
- Schumann, Klaus: *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*. Berlin-Weimar 1973.
- Wolf, Christa: *Sommerstück*. Berlin 1985.

Abstracts

Die Naturpoesie des 20. Jahrhunderts beinhaltet Illustrationen der Naturelemente, der Tages- und Jahreszeiten, der Pflanzen, des Gartens, der Farben und des Lichtes, aber auch nach dem Zweiten Weltkrieg im verstärkten Maße der Reflexionen, Ängste, Stimmungen, Wünsche, Weltanschauungen sowohl politischer wie auch sozialer oder ökologischer Provenienz.

The nature poetry of the 20th century contains illustrations of the natural elements, the daytimes and seasons, the plants, the garden, the colors and light, but also after the Second World War in the increased size the reflections, fears, moods, desires, beliefs, both political as well as social or ecological provenience.